

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

ROSANGELA MANHAS MANTOLVANI

**Das Invasões às fogueiras: os discursos excêntricos
em Saramago e Pepetela**

**São Paulo
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ROSANGELA MANHAS MANTOLVANI

**Das invasões às fogueiras: os discursos excêntricos
em Saramago e Pepetela**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP - Universidade de São Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Celestino de Macedo – Titular .

**São Paulo
2010**

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Mantolvani, Rosangela Manhas.

Das invasões às fogueiras: os discursos excêntricos em Saramago e Pepetela / Rosangela Manhas Mantolvani ; orientadora Tania Celestino de Macêdo . -- São Paulo, 2010. 308 f.

Tese (Doutorado)--Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

1. Literatura comparada. 2. Língua Portuguesa. 3. Literatura de expressão portuguesa. 4. Romance histórico. I. Título. II. Macêdo, Tania Celestino.

CDD869

ROSANGELA MANHAS MANTOLVANI

**DAS INVASÕES ÀS FOGUEIRAS: OS DISCURSOS EXCÊNTRICOS EM
SARAMAGO E PEPETELA**

**Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos
Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH – Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo
para obtenção do grau de Doutor em Letras.**

BANCA EXAMINADORA

.....
**PROFA. DRA. TANIA CELESTINO DE MACÊDO – USP –
(ORIENTADORA)**

.....
PROF. DR. BENJAMIN ABDALA JR. – USP –

.....
PROFA. DRA. LÍLIAN LOPONDO – USP

.....
PROF. DR. ODIL JOSÉ DE OLIVEIRA FILHO – UNESP –

.....
PROFA. DRA. SALMA FERRAZ – UFSC -

São Paulo, de de 2010.

Em memória de Marias e José Manhas

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

À Profa. Dra. Tania Celestino de Macedo, que me conduziu de maneira firme e decidida por caminhos jamais sonhados, sequer imaginados, rumo a um doutorado que parecia impossível.

À Profa. Ester Myriam Rojas Osório, por ter me iniciado nos estudos acadêmicos e ter me apresentado o trabalho de Michel Pêcheux, o qual provocou uma ruptura na forma como eu percebia a produção da palavra oral e escrita.

À Profa. Heloísa Costa Milton, por ter me apresentado aos novos romances históricos latino-americanos e seus geniais autores.

Ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, por ter me oferecido artigos deveras importantes para o meu trabalho.

À Profa. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva, por ter me aceitado como estagiária na disciplina de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa II.

À Profa. Dra. Rita de Cássia Natal Chaves, por ter me convidado para integrar a coletânea *Portanto... Pepetela*, pela qual me sinto honrada.

À Profa. Dra. Marilene Weinhardt, pelas sugestões que fez a respeito dos percursos que eu poderia trilhar no tocante aos assuntos polêmicos, além das referências bibliográficas de suas publicações.

À Profa. Dra. Salete de Almeida Cara, por sua preciosa colaboração em momentos importantes, desde minha entrada chegada à Universidade e pela participação em minha banca de qualificação.

À Profa. Dra. Lílian Lopondo, por sua preciosa colaboração em minha banca de qualificação.

Ao prof. Dr. Daniel Derrel Santee, por sua preciosa colaboração no resumo de língua inglesa e pela solidariedade que estende a todos.

Às Profas. Mss. Adriana de Cássia Moreira e Cristiane Santana, pela companhia, pelo carinho, amizade e solidariedade constante.

Ao Prof. Ms. Oluemi pela amizade e solidariedade.

Ao casal, Sra. Jacira e Sr. Aristides Ferreira e João Antônio, o filho, pelo carinho com que sempre me trataram.

Aos meus filhos por se comportarem, enquanto a mãe pesquisava.

RESUMO

Os romances *Memorial do Convento*, de José Saramago, e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela, são considerados como novos romances históricos, cuja forma tem origem tanto na estrutura do romance histórico de matriz realista, teorizado por Lukács, quanto nos primeiros novos romances históricos criados em Cuba, por Alejo Carpentier, a partir de 1949, consideradas suas singulares diferenças em relação aos contextos de origem, pois confirmam diálogos com certos elementos da tradição dos romances produzidos em cada um de seus sistemas literários. Assim, por pertencerem a um subgênero que estabelece uma ruptura com o paradigma dos romances históricos produzidos no momento do Romantismo e do Realismo, essa nova forma apresenta características próprias, cujos discursos projetam tanto as ideologias dominantes de época quanto outras formas de pensamento, as quais asseguram um contradiscurso que percorre os textos, como enunciados secundários, articulados a partir de discursos primários. Os posicionamentos enunciativos, bem como a configuração de seus narradores revelam “lugares sociais” considerados excêntricos, assim como os discursos que veiculam em relação à história oficial, à qual procuram tanto parafrasear, estilizar quanto parodiar. E, algumas vezes, lidam com apropriações do texto histórico canônico, exatamente com o objetivo de subverter o sentido dessa escrita como um discurso “bem sucedido” das elites do tempo histórico-diegético, privilegiando a visão dos narradores e das personagens excêntricos. Dessa maneira, os discursos excêntricos possuem algumas temáticas que se alinham à história percebida como pesadelo, enfatizadas em ambos os romances e desveladas pelos implícitos e inferências, como a crítica aos Impérios e seus valores; crítica ao Monopólio e suas dinâmicas; à dominação de outros povos e grupos por meio da força bruta; ao caos existencial gerado pelas elites sobre as dinâmicas sócio-culturais dos grupos submetidos; à ideologia monódica, em confronto com outras formas culturais; aos prejuízos materiais e emocionais impostos pelas elites às classes subalternas: às desigualdades sociais como geradoras de exclusões, entre outras. Trazem implícitos, também, os discursos sobre a formação de identidades singulares pela constante mestiçagem ou pela exclusão racial ou social.

PALAVRAS-CHAVE: – Literatura Comparada – Saramago – Pepetela – Carpentier – Pacavira – Novo Romance Histórico - Discurso excêntrico

ABSTRACT

Memorial do Convento a novel, by José Saramago, and *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, a novel by Pepetela, are considered new historical novels, their form has its origin in the structure of the historical novel of realistic matrix theorized by Lukács, as well as in the first new historical novels written in Cuba by Alejo Carpentier, since 1949, considering their natural differences in relation to the original contexts, for they confirm dialogues with certain elements of the tradition of novels produced in each literary system. Thus, they belong to a subgenre that provides a rupture with paradigm of historical novels in Romanticism and Realism this new form has its own characteristics, whose discourses project the dominant ideologies of the time as well as other forms of thought, which provide a counter-discourse throughout the texts, as secondary enunciator, articulated from the primary discourse. The enunciation placements, as well the configuration of the narrator reveal “social places” considered ex-centric, similar to the speeches that propagate in relation to the “official” history, which intend to paraphrase, style as well as parody. Sometimes, they deal with appropriations of canonical historical text, intending to subvert the meaning of this text into a “successful” discourse of historical-diegetic time elites, favoring the narrators view and ex-centric characters. Thus, the ex-centric discourses have themes that align with history perceived as nightmares, emphasized in both novels and unveiled by implicit inferences, as a criticism of Empires and of their values; criticism of Monopoly and its dynamics, the domination of other people and groups by brute force, the existential chaos generated by elites on the social and cultural dynamics groups submitted to the monodic ideology in comparison with other cultural forms, the emotional and material damages imposed by the elites onto lower classes: social inequalities which lead to social exclusion, among others. They bring implicit discourses about a singular forming of identities caused by a constant miscegenation or by racial or social exclusion.

Keywords: New Historical Novel; Compared Literature; Saramago; Pepetela; Carpentier; Pacavira; Ex-centric Discourse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O ROMANCE HISTÓRICO E SEUS DESDOBRAMENTOS	23
1.1. O romance histórico português	28
1.2. O romance histórico angolano	30
1.3. Romance histórico, novo romance histórico e pós-Modernismo	32
2. HISTORIOGRAFIA E PARÓDIA: O NOVO ROMANCE HISTÓRICO	49
2.1. Características gerais do novo romance histórico	50
2.2. As novas formas viajam	53
2.3. O novo romance histórico em Angola	55
2.4. Caribe e Angola: interdiscursividade	56
2.5. O novo romance histórico em Portugal: transição e ruptura	66
3. O DISCURSO FICCIONAL E O NOVO ROMANCE HISTÓRICO	75
3.1. O discurso ficcional	76
3.1.1. O sujeito do discurso e seu lugar social	80
3.1.2. O lugar do co-enunciador: o leitor e o discurso	82
3.1.3. O discurso e os gêneros	84
3.2. O Discurso Excêntrico	86
3.2.1. Reflexão sobre os discursos dominantes: contradiscursividade	89
3.2.2. A linguagem do excêntrico	90
3.3. Discursos nos textos fundadores	95
3.4. A formação do discurso ficcional no novo romance histórico	97
4. ALEGORIA E OUTRAS FIGURAS	101
4.5.1. Alguns sentidos alegóricos	105
4.5.2. O sentido alegórico das vontades	106
4.5.3. Os sentidos alegóricos do cágado e do pássaro: os dois projetos	108
4.5.4. Os sentidos alegóricos do olhar de Blimunda	109
4.5.5. Os sentidos figurados da mão esquerda	113
4.5.6. A alegoria da identidade nacional pela diferença cultural	115
4.6. A contradição dialética em Pepetela	116
4.7. O Tempo Social da Narração e o Tempo Histórico-Diegético da ficção	119
4.7.1. O momento de produção – Tempo Histórico ou Social da Narração	120
4.7.2. O Tempo Histórico-diegético em <i>Memorial do Convento</i> e <i>A gloriosa família</i>	121
5. DAS INVASÕES	129
5.1. As invasões da Companhia das Índias	130
5.1.1. A Companhia das Índias em Luanda: uma outra ordem	131
5.1.2. Pilhagens e Saques	134
5.1.3. O apreço dos militares pelas guerras e as dificuldades de sobrevivência	139
5.1.4. Os expulsos forçam seu retorno	141
5.1.5. Invasores de outros povos	143
5.1.6. Invasores contra invasores	146
5.1.7. Reflexos no presente	148
5.2. As Invasões em <i>Memorial do Convento</i>	152

6. ...ÀS FOGUEIRAS....	158
6.1. As fogueiras dos colonialistas católicos	161
6.2. As fogueiras dos holandeses calvinistas	169
6.3. As fogueiras em Portugal	171
6.4. A fogueira e as histórias	172
6.5. As chamas e a morte	174
6.6. Tudo que é sólido desmancha no fogo	185
7. NARRADORES EXCÊNTRICOS E ESPECTROS IRÔNICOS	190
7.1. O animismo angolano, o fantástico ocidental e o maravilhoso	191
7.2. O conhecimento do XVII e do XVIII	205
7.3. O olhar crítico do Narrador	207
7.4. A focalização e a extensão da descrição	209
7.5. As ironias do narrador	211
8. UM AUTOR E SEU POVO: O NARRADOR SARAMAGUIANO	216
8.1. Uma voz: muitas vozes	219
8.2. O afastamento ideológico e a terceira pessoa	224
8.3. O narrador “dialoga” com o leitor e com as personagens	228
8.4. Focalização	228
8.5. O narrador utiliza recursos metalingüísticos e metaficcionalis	230
8.6. A linguagem do narrador	232
8.7. O contador de histórias e outros contadores	234
8.8. Os monólogos interiores: discurso paródico	238
9. PERSONAGENS E PERSONALIDADES	241
9.1. Os excêntricos de <i>Memorial do Convento</i>	244
9.2. Os excêntricos em <i>A gloriosa família</i>	249
9.3. Personagens de <i>Memorial do Convento</i> e <i>A gloriosa família</i>	254
9.3.1. Protagonistas	257
9.4. Semelhanças e diferenças no protagonismo	263
9.5. As protagonistas	265
9.6. Inominados de <i>Memorial do Convento</i>	271
9.7. Escravos brancos e escravos negros	273
9.8. A força da lei e da ordem na manutenção da ideologia	275
9.9. Personalidades históricas e personagens ficcionais	276
9.10. A questão da Identidade	277
CONCLUSÃO	281
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	290
1. Objetos da tese	290
1.1. Principais	290
1.2. Secundários	290
2. Outras obras dos autores:	290
3. Bibliografia crítica sobre os autores	292
4. Teoria e crítica geral	295
APÊNDICE 1 - Espaços e cenários de <i>Memorial do Convento</i> – Personagens	304
APÊNDICE 2 - Esquema de Personagens – Relações	305
APÊNDICE 3 - <i>A Gloriosa Família</i>	306
APÊNDICE 4 - Esquema de Personagens - <i>A Gloriosa Família</i>	307
APÊNDICE 5 – Árvore Genealógica Incompleta de Antônio José	308

INTRODUÇÃO

A publicação de tantos romances históricos na década de 1970 e nas seguintes, invadindo o século XXI, vendidos muitas vezes nas bancas de jornal e nos aeroportos, acessíveis a públicos de diferentes classes sociais, despertou o interesse por esta pesquisa. Esse interesse se aprofundou com a verificação de análises interessantes, sobre a presença ou o renascimento do viés histórico presente nesses objetos literários, os quais mostram conclusões teóricas inovadoras e, tantas vezes, contrastantes, oscilando entre uma opção pela crítica pós-modernista, pós-colonial, e trabalhos que os vinculam às estéticas do realismo-fantástico, realismo maravilhoso, pós-modernismo, entre outros.

Essas multiplicidades tanto críticas quanto teóricas despertaram curiosidades e conduziram este trabalho no sentido de verificar a origem espacial dessas formas literárias, seu percurso ao longo do tempo histórico e o caminho que essas novas formas tomaram no contexto das literaturas de língua portuguesa.

Assim, a escolha recaiu sobre os romances *Memorial do Convento* (1982), do português José Saramago, e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), do angolano Pepetela, os quais abarcam as duas décadas finais do século XX, momento em que os romances perpassados pelo viés histórico ainda são frequentemente publicados, chegando aos nossos dias.

Procedida a escolha dos objetos de estudo, no ano de 2005, verificou-se um impasse entre as idéias de uma associação dos objetos à estética do tradicional romance histórico e, ainda, à possibilidade de vínculo dessas criações ao que Hutcheon (1991) considerou como metaficção historiográfica em seu *Poética do Pós-Modernismo*, sendo a última hipótese descartada em 2006, em função de uma série de motivos que não possuem aqui condição de serem especificados, pois desviaria os objetivos da tese. Foi no estudo das literaturas latino-americanas e das estéticas que evoluíram a partir dos anos 1940, que se pôde perceber a origem dessa nova forma narrativa – a qual rompe parcialmente com os pressupostos teóricos do romance histórico teorizado por Lukács. A nova forma encontrava seus elementos fundadores no período do *boom* e do *pós-boom* das literaturas latino-americanas,

especificamente como um subgênero do romance, denominado por Carlos Fuentes (1969), Fernando Aínsa (1991, p.82-5) e Seymour Menton (1993), como novo romance histórico. Essa é a tese que se pretende demonstrar nas páginas que se seguem: o novo romance histórico se espalhou em “ramos” por outros contextos, não apoiado exclusivamente nos modelos cubanos, mas também como evolução da própria estética do romance histórico existente nos sistemas literários de língua portuguesa, ou como nova forma, e originou, em diferentes contextos, o gênero novo romance histórico, implicando em singularidades formais características. Os elementos que estruturam os discursos na nova forma se diferenciam em cada sistema literário, de acordo com as histórias locais, ou seja, vinculado às questões geo-sócio-políticas e econômicas, e, embora apresente rupturas formais, reporta-se, de alguma maneira, a uma tradição literária nacional.

Para desvelar as semelhanças entre esses produtos literários, defende-se aqui a idéia que, além das características essenciais presentes nessas produções e teorizadas por Seymour Menton (1993), outros elementos essenciais encontram-se presentes nessas formas, singularizando-as em função de seus contextos locais, por meio de enunciados que remetem ao que denominamos discursos excêntricos.

Memorial do Convento se reporta à história da promessa da construção de um Convento em Mafra, por D. João V, aos frades franciscanos, pelo nascimento de um herdeiro. O filho prometido não vem no primeiro momento, mas uma filha, D. Maria Bárbara.

A promessa é cumprida e, ainda, ampliada, tornando-se o Convento de Mafra o maior monumento português. As conseqüências advindas dessa “vontade real” configuram o motivo que deflagra o enredo e o conflito no romance, em que todo o cenário ficcional se conforma ao contexto de época – o século XVIII português e suas mazelas, como Império colonizador de porções de terras na África, na América e na Ásia.

A gloriosa família se reporta à história da invasão holandesa, representada pela Companhia das Índias Ocidentais, talvez a primeira transnacional a atuar em diferentes continentes, uma sociedade anônima por ações, ligada ao Capitalismo da Holanda. Essa companhia expulsa pela força o colonialismo de exploração exercido pela incipiente burguesia mercantil portuguesa que traficava escravos no território angolano desde o século XVI e se instala na cidade de Luanda, construída pelos portugueses em território tomado ao reino de Ngola. Embora na história oficial também tenham se estabelecido em Benguela e na cidade do Cabo, na África do Sul, os eventos ficcionais se concentram em Luanda, microcosmo capaz de representar a presença branca em todo o território. Mas Massangano,

local onde se fixam os portugueses, funciona também como núcleo de ação no desenrolar dos eventos.

A partir desse evento histórico, as conseqüências dessa invasão para uma família mestiça, de pai branco flamengo e mãe negra, fundamentarão os conflitos e mazelas que movimentarão todo o enredo, cujo pano de fundo revela o conflito entre as dinâmicas exteriores, capitalistas mercantis, e as locais, ainda artesanais e comerciais, que terminam por sucumbir diante da força do colonizador.

Então, a escolha de *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* se encontra aqui justificada, pelas simetrias que apresenta em relação a *Memorial do Convento*, ao representar o uso da força pelos impérios colonizadores e exploradores de época, capazes de mobilizar populações inteiras para atender às suas demandas, seja pela necessidade de abastecimento e lucro ou pelos caprichos megalômanos das elites dominantes.

Dentre as principais dificuldades para avaliar os produtos artísticos, como os romances desta tese, se apresentou o problema em adotar idéias oriundas de teóricos dos países de capitalismo avançado – o centro hegemônico e “cultural” – ou de teóricos dos contextos ex-cêntricos, ou seja, do circuito dos países de capitalismo atrasado¹, ou dos que teorizam sobre os países ex-colonizados, em um confronto com certas teorias centrais. Dessa maneira, as resistências surgiram rapidamente, obrigando a uma opção pela crítica que se aproxima mais do materialismo histórico. Embora o ponto de vista desenvolvido aqui não descarte outras idéias, privilegiou-se também os teóricos especializados no estudo das literaturas ou contextos dos países que sofreram processos de colonização, seguidos de ditaduras e outras barbáries.

Entre esses teóricos destacam-se Solival Menezes, Joseph Ki-Zerbo, Rita Chaves, Benjamin Abdala Jr., Carlos Fuentes, Seymour Menton, Perry Anderson, Aparecida Santilli, Aijaz Ahmad, Walter Dignolo, entre outros. Privilegiamos na abordagem, também, os teóricos oriundos de uma tradição dialética, ou seja, que procuram manter em seus discursos certos vocábulos já “condenados” pelas “novas críticas”, como luta de classes, sujeito, dialética, ideologia, identidade, etc, a exemplo de Berman, Jameson, Eagleton e outros.

Para estruturar essa relação entre os romances e demonstrar que tanto *Memorial do Convento* quanto *A gloriosa família* possuem características formais e discursivas confluentes (e também divergentes) do novo romance histórico latino-americano – o que não implica considerar a “influência” no sentido usado até o século XIX de uma escrita sobre a outra -, tratamos de centrar nossos esforços nos discursos e imagens que permite ao leitor perceber a ênfase sobre as temáticas: o caos da história, a experiência da derrota, a intolerância religiosa,

¹ Termo emprestado a Aijaz Ahmad, 2002.

o esmagamento dos desejos e impulsos populares, a expansão da força bruta, os desaparecimentos e torturas de pessoas comuns.

Assim, não se considera como influência a escrita de Carpentier ou de quaisquer outros autores sobre as produções aqui presentes, mas uma relação formal, um diálogo com as formas germinais do novo romance histórico, cuja variante iniciada em *El Reino de Este Mundo*, de Carpentier, traduziu-se em outras formas variantes e singulares, de acordo com cada contexto nacional ou supranacional.

Em oposição à “influência”, é possível compreender a emergência de posições discursivas semelhantes em sua estrutura interior, que atuam sobre as produções em foco. Antes, é preciso considerar, sim, que os objetos apresentam elementos de confluência estética -, além das divergências, é claro, e por isso tratou-se de concentrar os esforços na análise das formações discursivas que são recorrentes tanto nos novos romances históricos latino-americanos quanto nos dois romances avaliados neste trabalho.

Mas não bastava organizar uma lista de formações discursivas e determinar-lhes as formas e as origens, ou seja, sua existência no “pré-construído”, ou originalidade pela presença de “não-ditos” (PÊCHEUX, 1988). Foi preciso fazer um percurso pelos principais tópicos da análise do discurso, especificando a linha adotada na análise das principais formações que surgem nos romances e lhes imprime as características que podem ser apontadas nos novos romances históricos. Para essa tarefa, sustentamos as idéias da análise do discurso em Michel Pêcheux e Eni P. Orlandi, adaptando-as à abordagem da literatura.

Procurou-se, então, discorrer teoricamente sobre os mecanismos discursivos, especificar também o **quê** se denomina neste trabalho como discurso excêntrico, a partir de um paralelo e mesmo uma confrontação com outras definições postas em circulação pelo campo teórico da literatura, desvelando a origem do conceito e sua utilização por outros campos da ciência.

Assim, isotopias figurativas, que percorrem os textos foram destacadas, as quais revelam imagens recorrentes das invasões e das fogueiras, com sentidos diversos, tanto em um romance quanto no outro, designando as formas de perceber o pensamento que perpassa toda uma época. Entre os enunciados e imagens evidentes, encontram-se pressupostos e subentendidos que são explicitados pela análise, desvelando o poder dos invasores pela força e a força do fogo, não como recurso de civilização, mas de barbárie.

Além das formações discursivas, das isotopias discursivas, das isotopias figurativas, a alegoria e a ironia não poderiam encontrar-se elididas da análise, considerando sua profundidade discursiva. Ou seja, as alegorias, assim como as analogias e homologias, que

remetem às leituras do pré-construído do discurso universal foram analisadas de acordo com sua importância na configuração de um e outro romance. E esse conjunto pode ser determinante do gênero dominante que se enuncia no texto. Dessa maneira, a passagem pelo gênero e suas vinculações tornou-se uma abordagem obrigatória nessa empreitada.

Este trabalho não se restringiu à avaliação da obra a partir dela mesma e sobre si mesma, antes, percorreu os sentidos da História e a forma como seu discurso foi elaborado no interior das ciências humanas, ou seja, o caráter de discurso Universal da história como “escrita alfabética”, convencionada e normatizada, utilizando teóricos como Joseph Ki-Zerbo e Walter Mignolo. Sob essa perspectiva, tratamos de esclarecer o quanto há de ideológico na construção de uma história escrita oficial produzida sob o olhar eurocêntrico, patriarcal, capitalista, branco, burguês, originário não de um modernismo, mas de uma adesão aos fenômenos e ideais da modernidade, entendida aqui como capitalismo, consagrando o sentido que lhe dá Jameson (2005).

Quanto ao termo modernismo, é sempre usado nesta tese com o sentido de estética produzida em relação ao fenômeno da modernidade e seus diferentes níveis de modernização, especificamente em sua relação negativa com o paradigma da modernidade, embora admitamos que certas estéticas do modernismo estabeleçam com esse paradigma relações positivas.

Na imensa selva de conceitos, onde os ramos por vezes se entrançam e repelem-se, a impossibilidade de “separar” totalmente as definições induz esta abordagem no sentido de usar os conceitos: pós-colonial, pós-colonialidade e pós-independência, aplicados com sentidos diferentes em cada uma das situações.

As avaliações sobre o pós-modernismo, que não será discutido profundamente neste trabalho, conduziu a conclusões sobre o vínculo desse conceito com estéticas que se afastam muito das utilizadas para ilustrar o conceito de pós-modernismo teorizado por Jameson (2005). Uma dessas conclusões se encontra relacionada à circulação do termo em diferentes contextos, e sua vinculação com teorias diferenciadas².

É preciso considerar o aparecimento do termo pós-modernismo na América Latina, a partir de certo vínculo crítico com o modernismo ou relacionado às teorias derrideanas do desconstrucionismo. E, ainda, em outro extremo, considerar o vínculo do termo finalmente

² Em pesquisa à parte, ainda não publicada, constatei que o conceito de pós-modernismo é utilizado tanto no sentido de denominar um conjunto estético, quanto no sentido de denominar certos paradigmas de produção cultural. Sob essa perspectiva, o termo pós-modernismo surge como relacionado a fenômenos e estéticas não homogêneos, mas heterogêneos, de forma que não se pode “ajustar” ou “alinhar” certos produtos culturais definitivamente a esse conceito, sem avaliar cuidadosamente suas origens espaciais, os elementos estéticos pertinentes às suas configurações de forma e conteúdo e, ainda, os discursos que veiculam.

associado aos “vanguardistas” norte-americanos, indicado por Perry Anderson (1999). Ele diz que Leslie Fiedler, na década de 1960, celebrou, sob o patrocínio da CIA., o surgimento de uma nova sensibilidade entre uma geração de “excluídos da história” da América, mutantes culturais, cujos valores – desinteresse e desligamento, alucinógenos e direitos civis - encontravam expressão e acolhida numa nova literatura pós-moderna. Segundo Fiedler³, essa literatura produziria um cruzamento de classes e uma mistura de gêneros, repudiando as ironias e formalismos modernistas, abolindo as fronteiras entre a alta e a baixa literatura, em uma volta desinibida ao sentimental e ao burlesco. Estava aí originado o pós-modernismo norte-americano.

Sob essa perspectiva, os objetos desta tese afastam-se definitivamente desse conceito de pós-modernismo, sustentado ainda pela constatação de Mike Davis (1993, p. 115), quando afirma que o “impulso profundamente antiurbano, inspirado por forças financeiras desenfreadas e por uma lógica haussmanniana de controle social, parece-me constituir o verdadeiro *Zeitgeist* do pós-modernismo”. Claro, referindo-se ao pós-modernismo norte-americano.

Nesse sentido, parece evidente que essa estética do pós-modernismo norte-americano indique uma definitiva ruptura com o modernismo e suas estéticas. É uma estética comemorativa desse modo de relações da pós-modernidade (um outro estágio da modernidade propriamente dita).

No entanto, outros conceitos de pós-modernismo, surgidos em outros contextos sociais, nos remetem a uma outra avaliação do mesmo termo empregado para avaliar outras formas estéticas. E, nessas outras estéticas, o conceito de “pós” indica uma parcial ruptura, permitindo que essas novas estéticas sejam capazes de produzir críticas ao sistema monódico. Sistema que, segundo Anderson (1999, p. 39), se constrói não com o “desaparecimento das grandes narrativas”, mas pelo “domínio da mais grandiosa de todas – uma história única e absoluta de liberdade e prosperidade, a vitória global do mercado”. Nesta tese, consideramos essa “história única” da contemporaneidade como “voz monódica”, “monologia”, entre outros termos que indicam uma poderosa ideologia dominante.

Sob essa perspectiva, se o “pós” de pós-modernismo, não é capaz de indicar uma total ruptura com as estéticas anteriores, o mesmo não se pode dizer do “pós” de pós-colonial, que supõe exatamente essa ruptura. No entanto, o pós, de pós-colonial poderia também ser o indicativo de uma situação de continuidade parcial do sistema colonial, uma vez que traz em

³ FIEDLER, Leslie. “Cross the Border, Close the Gap”. *Playboy*, dezembro de 1969, p. 151, 230, 252-258; reimpresso em *Collect Papers*, vol. 2, p. 461-85. Apud. ANDERSON, Perry, 1999, p. 18-9.

seu bojo essa idéia. Então, para que tanto o ex-colonizado quanto o ex-colonizador encontrem-se representados nessa tensa relação, a opção gira em torno do conceito de pós-colonialidade (Walter Mignolo).

Talvez por isso, o sentido de pós-Independência, conceito que o substitui o de pós-colonial seja mais interessante, apesar de melhor aplicado a uma das partes: a ex-colônia. Isso significa elidir o sentido que a perda dos territórios coloniais representou de fato para seus colonizadores. Se para os ex-colonizados a Independência repercute em termos discursivos eufóricos – apesar de desavenças internas no período que se segue – para os ex-colonialistas, ele só poderia ser avaliado em termos disfóricos. No entanto, é preciso admitir que o colonialismo favoreceu desde sempre somente a algumas classes em Portugal e não ao povo como um todo.

Este trabalho tratou de revelar os vínculos da produção dos dois romances e, considerando algumas avaliações já realizadas por alguns críticos, reavaliou, sob outras perspectivas, algumas considerações desses analistas que tanto contribuíram para que os rumos desta análise fossem traçados. Ainda com relação ao momento de produção, procurou-se validar a relação que os discursos histórico-diegéticos mantêm com o momento de produção dos romances: analogias ou homologias, na tentativa de desvelar os processos de reflexão propostos pelos autores em relação à História, às construções e discursos “bem sucedidos” de certa história oficial e suas contradições, e priorizar, ainda, os reflexos que seu encadeamento pressupõe para o presente e o devir.

Os discursos dos narradores e das personagens foram decisivos para que se pudesse organizar e revelar, por meio do arcabouço teórico, as idéias que perpassam os dois romances. Então, para cada uma das categorias narrativas foi dedicado um capítulo, em que a noção de excêntrico se encontra presente e conceituada. Noção essa desenvolvida e discutida neste trabalho.

Embora todos os críticos tenham evidenciado nos dois romances o aspecto da historiografia oficial imiscuído nas construções dos conjuntos enunciativos, muitos apontam as diferenças – acertadamente - em relação às teorias de Lukács sobre o romance histórico. Somente um dos trabalhos sobre José Saramago, de Odil José de Oliveira Filho, revela a proximidade entre as produções dos romances históricos da América Latina com a construção de *Memorial do Convento*. No entanto, não se aventura a definir a tendência, mesmo porque sua tese se concentra nos aspectos da carnavalização bakhtiniana, uma das características principais presentes na construção dos novos romances históricos.

Para essa árdua tarefa, selecionamos as teorias de Lukács sobre o romance histórico e as de Seymour Menton para o novo romance histórico, de maneira a poder compará-las e discuti-las. Dessa maneira, acreditamos estar contribuindo tanto para a preservação da continuidade dos estudos lukácsianos quanto para a sobrevivência de todo um arcabouço teórico que não encontra predecessores, no espaço da crítica, ao elaborado pelo teórico alemão. E, ainda, acenar com uma nova possibilidade de leitura e confluência de idéias e semelhanças estéticas entre os sistemas literários de literaturas de língua portuguesa e de literatura hispano-americana, enfim, ambas as literaturas de origem latina.

No entanto, a questão das formas de construção de um e outro romance haviam de ser esmiuçadas para que se pudesse desvelar como foi construído um e outro objeto, assim como se organizam seus enunciados e os sentidos que subjazem em seu interior, tratando de fazê-los emergir a partir do sub-nível discursivo.

Na oportunidade, gostaria de destacar a discussão que a respeitada crítica e teórica Marilena Weinhardt articula, em um importante texto, a respeito das teorias de Seymour Menton sobre o novo romance histórico latino-americano. Intitulado “Uma Leitura de *La Nueva Novela Histórica de La América Latina 1979- 1992*”, e publicado em 2006, o artigo procura elucidar algumas importantes questões a respeito do uso do termo “romance histórico” para nomear as narrativas cujo viés histórico se encontra presente nos enunciados. Assim, elogia o trabalho taxionômico de Menton e o fato de incluir as produções brasileiras em sua listagem, fazendo uma ressalva para a opção de Menton em relação à classificação de Anderson Imbert, o qual reserva a expressão “romance histórico” para aquelas produções que abordam um tempo histórico (diegético) anterior à vida do escritor.

Considerando que muitos críticos e teóricos utilizam o termo tanto em um sentido tradicional, ou seja, pela relação com a teoria lukácsiana, restringindo-o a certo tipo de romance notadamente histórico; enquanto outros o aplicam em um sentido mais amplo, ou seja, referindo-se à presença da história na ficção, independentemente do tempo a que se reporte, a discussão sobre essa questão abordada por Weinhardt se mostra pertinente e necessária. No entanto, não será discutida pormenorizadamente nesta tese, uma vez que tanto um quanto outro romance não plasmam um tempo diegético concomitante à vida de qualquer um dos escritores e partimos da teoria lukácsiana para explicitar as diferenças entre os romances históricos do romantismo e do realismo e os novos romances históricos.

Porém, vale considerar aqui, duas questões essenciais: a primeira é que nos estudos teóricos, muitas expressões são utilizadas com mais de um sentido diferente, assim como as palavras: sempre polissêmicas; e a segunda é que, como afirma o próprio Menton, “todo

romance é histórico”, pois as grandes obras são justamente aquelas capazes de conter, subjacente à sua configuração estética, a estrutura da sociedade, nem sempre expressa de maneira explícita, pressuposto já alicerçado por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (1975). É preciso, no entanto, que o crítico ou o teórico literário torne explícito o sentido em que utiliza a construção “romance histórico”, ou seja, se a ele se refere como gênero ou não. Parece ideal que ao referir-se ao termo, o teórico deixe claro em que sentido o emprega: como nomeação de um gênero (ou subgênero) ou como conceito que especifica um texto que possui em sua estrutura discursiva os pré-construídos pertencentes a um plano público, ou seja, alude a fatos reconhecidamente públicos, históricos.

Outra questão que merece aqui ser destacada diz respeito às teorias de Jacques Le Goff sobre o aparecimento do romance histórico em um momento anterior ao século XVIII. Nessas novelas históricas apontadas por Le Goff falta justamente o ponto axial da teoria de Lukács: a fundamental configuração da totalidade das sociedades representadas, em seus aspectos transformadores na transição de um paradigma sócio-político-econômico a outro, e a luta de classes: ponto fulcral na construção também da história, quando vencedores determinam seus aparatos culturais e também historiográficos, como se deu na transição das sociedades tradicionais de caráter artesanal para a sociedade burguesa, com modo de relações capitalistas.

Com o objetivo de mostrar como os romances atendem a um percurso, tanto em sua evolução em direção à forma do novo romance histórico – sujeito às diversas transformações ao longo da história da literatura em Portugal, a partir do romance histórico –, quanto em relação ao conteúdo, reeditando elementos e críticas – algumas, já presentes em outras obras da literatura –, este trabalho fez uma rápida passagem por esses pontos estratégicos, mostrando um ou outro autor que fosse significativo na sustentação do ponto de vista aqui desenvolvido.

O mesmo se pode dizer em relação a Angola, em que se destaca o novo romance histórico precursor do subgênero no país, *Nzinga Mbandi* (1979), de Manuel Pedro Pacavira, com o qual *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* mantém certo nível interdiscursivo e intertextual.

Em seguida, são desvelados os discursos que perpassam os objetos de estudo, de maneira que se faz uma rápida passagem por um conjunto de teorias sobre a análise do discurso, aqui reorganizada e especificamente voltada à ficção, enquanto aponta as principais temáticas que estão presentes nos novos romances históricos abordados neste trabalho.

Assim, o conceito de intradiscursividade remete a um diálogo no que diz respeito aos aspectos interiores das próprias obras de arte, enquanto o conceito de interdiscursividade remete a aspectos e valores exteriores à obra de arte que mantém com ela relações intrínsecas.

A partir do conceito de discurso, projeta-se a idéia de “discurso excêntrico”, o qual é definido a partir de seu emprego por outros teóricos, porém, abarca aqui um sentido mais amplo, como um correspondente análogo ao sistema da globalização e aos “lugares sociais” que ocupam os países, em diferentes locais do globo. Assim, definem-se situações também “ex-cêntricas” para aqueles povos que possuem um viés discursivo oriundo de um conjunto de valores sócio-político-culturais muito diferenciados dos valores do “centro” dominante, ou seja, dos países de capitalismo avançado.

Nesse conjunto discursivo dos excêntricos imiscuem-se conceitos fortemente alicerçados nas culturas locais - cuja presença do maravilhoso e do fantástico (ou animista) na realidade cotidiana de seus povos define-lhe os contornos -; e, em razão dessa realidade singular, tratou-se de destacar nas construções do novo romance histórico os elementos que definem a presença do modo maravilhoso e também animista nos objetos abordados nesta tese. Essa abordagem tem como objetivo extrair os sentidos e os seus implícitos, capazes de organizar um discurso que proponha uma crítica explícita aos sentidos da modernidade em sua origem a partir do capital mercantil e do mercantil-escravista, a forma econômica que perpassa o pano de fundo e os modos de vida tanto em *A gloriosa família* quanto em *Memorial do Convento*.

Por meio dos implícitos e dos sentidos ocultos que os textos mobilizam, tratamos de sugerir o vínculo dessas formas discursivas e suas alegorias com as filosofias transcendentais, características dos novos romances históricos. Assim, as questões propostas por diferentes teóricos foram discutidas lentamente e tiveram a função de ancorar o que propõe esta tese.

Como entendemos que os discursos se referem também a imagens, as quais são percebidas por meio de leituras que remetem a inferências e subentendidos, localizados no exterior da obra de arte, tratou-se de avaliar as construções simbólicas e alegóricas que estabeleciam relações tanto intradiscursivas quanto interdiscursivas com outras imagens recorrentes nos dois objetos de estudo.

Sob essa perspectiva, as isotopias figurativas se conformaram nas imagens recorrentes das invasões e das fogueiras, entre outras imagens; de maneira que se discutiu a representação da fogueira e do fogo e sua abrangência discursiva tanto em um romance quanto em outro.

As diferenças entre as imagens desvelam também as diferenças culturais e os choques no interior dos territórios entre culturas diferenciadas, bem assim como os homens dos diferentes tempos históricos-diegéticos – o século XVII no território angolano e o XVIII em Portugal - que se debatem em torno da intolerância religiosa e das tentativas de domínio de

espaços e territórios, impondo suas dinâmicas sócio-culturais e econômicas sobre outros grupos.

Com o objetivo de melhor desvelar os posicionamentos assumidos pelos autores em sua relação com o contexto histórico-diegético, procurou-se nesta tese analisar os discursos e as configurações dos narradores – como personagens da diegese ou somente como vozes. Essa tarefa mostrou-se indispensável e imprescindível para a compreensão da tomada de posição de um e outro autor em relação à História oficial, às quais se reportam na construção de suas obras-primas. Por isso, os narradores aparecem com ênfase especial em capítulos separados, pois procuramos desvelar tanto em um quanto em outro – e por configurações diferenciadas - suas posições excêntricas.

As configurações das personagens, bem como as posições que assumem com seus discursos e os implícitos e inferências que revelam suas formas de pensar e de sentir, também se mostraram eficientes para revelar como as ideologias de certos grupos se opunham à ordem dominante de ideologia monódica e, embora em *Memorial do Convento* essa oposição pareça apenas teórica, a execução do projeto subversivo remete a outro tipo de avaliação.

Por meio das personagens, tornou-se possível verificar também como se apresentam as diferenças entre as formas do tradicional romance histórico determinado por Lukács e o novo romance histórico, em que as relações dialéticas se mostram presentes, bem assim como a questão da luta de classes, senão evidente, ao menos realçada pela resistência de alguns grupos sociais. E, então, determinou-se através de muitos deles, como se revelam excêntricos em relação aos discursos que apresentam valores dominantes, ou seja, como seus discursos veiculam contra-ideologias características de certos períodos históricos.

Finalmente, em forma de conclusão, tratou-se de enfatizar as diferenças entre um produto cultural e outro, especificando os sentidos pelos quais as leituras de seus pressupostos e subentendidos remetem à contemporaneidade, desvelando suas ideologias submersas, bem como aquelas que as contestam.

Outros estudiosos já compararam os trabalhos do escritor português Saramago e do angolano Pepetela. Na verdade, a produção dos escritores já foi considerada por outros pesquisadores, cujas relações entre os objetos literários foram tratadas em alguns trabalhos de pós-graduação.

Os dois primeiros trabalhos comparativos são as dissertações de Maria Nazareth Ordonez de Souza Ablas e Vima Lia Rossi Martin, ambas de 1998. E outras duas são de 2004, de Susana Regina Vaz Húngaro e de Vanessa Ribeiro Teixeira.

ABLAS, M. N. de S. **Histórias e história: um estudo comparativo entre o romances *Memorial do Convento*, de José Saramago e *Yaka*, de Pepetela.** 1998.

MARTIN, V. L. R. **Trajetórias do discurso utópico – Uma leitura comparativa entre *Levantado do Chão*, de José Saramago e *Yaka*, de Pepetela.** 1998

HÚNGARO, S. R. V. **Romance, revolução e utopia: um estudo comparado entre *Capitães da Areia*, *Levantado do Chão* e a *Geração da Utopia*.** 2004

TEIXEIRA, V. ***Saramago e Pepetela: identidades submersas. Kiandas, Jangadas e águas revoltas...***, UFRJ, 2004.

1. O ROMANCE HISTÓRICO E SEUS DESDOBRAMENTOS

A literatura em Angola parece atribuir-se a função de desenhar o rosto de um povo ainda sem ele, de dar voz a uma gente ainda condenada ao silêncio. *Rita Chaves.*

O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma auto-estrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam saber o que há por baixo delas. *José Saramago.*

Me apasiono por los temas históricos por dos razones: porque para mí no existe la modernidade en el sentido que se le otorga; el hombres es a veces el mismo em diferentes edades y situarlo em su pasado puede ser situarlo em su presente.
(Carpentier, 1965, p. 27)

Sob a perspectiva de Carpentier, os temas históricos podem revelar o mesmo homem em diferentes tempos históricos, de maneira que localizar o homem no passado pode significar sua localização no presente. E, buscar o homem no passado, significa procurar por sua própria história. No entanto, as histórias dos homens nos países que foram colônias de assentamento ou de profundo assentamento (MIGNOLO, 1993, p. 53-8), como é o caso de vários países da América Latina e da África, nem sempre foram produzidas sob o olhar dos colonizados, mas geralmente, dos seus colonizadores.

Assim, a importância de uma história produzida a partir de um olhar do colonizado determinava certa urgência em ser escrita ou reescrita, no momento em que o colonizador foi destituído de seu poder sobre a colônia. Por outro lado, o colonizador, ao ser destituído de seu poder sobre o colonizado, também percebe que sua história precisa ser revista. Dessa maneira,

toda subjetividade que não se mostra na escrita da História, encontra na ficção seu espaço de manifestação.

Na História da Literatura há menções de muitas ficções históricas, em diferentes períodos temporais. E, já a partir do século XVIII, e também ao longo do século XX, foram investigadas por diversos teóricos da literatura.

Nesta tese, a abordagem dos romances *Memorial do Convento*, de José Saramago e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela, que tratam de períodos históricos afastados do tempo presente, cuja ênfase recai no subgênero apontado por Fernando Aínsa (1991, p.82-5), Seymour Menton (1993) e Carlos Fuentes (1969) como novo romance histórico⁴, obrigou a um rápido percurso pela teorização lukácsiana sobre o romance histórico nascido no século XIX. Esse percurso revela que, na originalidade estética dos novos romances históricos, algumas das características delineadas por Lukács (1965) em sua teoria sobre o romance histórico ainda se encontram presentes nas recentes e originais criações, de maneira que o novo romance histórico mantém um vínculo indissociável da forma que o originou: o romance histórico de matriz realista.

Sob essa perspectiva, é preciso indicar as características essenciais do romance histórico de matriz realista, surgido com Scott, a partir de *Waverley* (1814) e *Ivanhoé* (1819) cujas publicações marcam o início de um ciclo de romances históricos em diferentes sistemas literários europeus e também nas colônias de América. As formas do romance histórico scottiano, segundo Lukács, teriam favorecido, ainda, o surgimento de escritas realistas no contexto europeu, em diferentes sistemas literários.

Dessa maneira, a partir das principais características apontadas por Lukács, foi possível nortear e observar tanto as mudanças que se processaram no subgênero novo romance histórico, quanto a persistência de muitas das características que determinaram a forma do romance histórico do século XIX, ainda presentes nas publicações inovadoras do século XX.

Lukács, entre 1936 e 1937, elabora em *Le Roman Historique*, publicado pela primeira vez em 1954, uma teoria sobre o romance histórico no qual a História aparece como experiência das massas e como processo contínuo de mudanças que tem um efeito indireto sobre a vida de cada indivíduo. O teórico admite que há romances com temas históricos nos séculos XVII e XVIII, mas faz questão de enfatizar suas diferenças em relação a esse romance histórico sobre o qual teoriza:

⁴ O novo romance histórico, como forma originária do romance histórico será discutido em um capítulo à parte nesta tese, em que se revela sua origem e as principais marcas discursivas que se apresentam também em outros romances do mesmo gênero em diferentes sistemas literários.

Isso que falta ao pretense romance histórico anterior a Walter Scott é justamente o que é especificamente histórico: o fato de que as particularidades das personagens derivem da especificidade histórica de seu tempo [histórico].⁵ (LUKÁCS, 1965, p. 17)

Para o teórico, importa é a concretização do significado da História antes e após a Revolução Francesa, “para ver claramente sobre qual base social e ideológica o romance histórico pôde nascer”⁶. A história aparece nos textos literários como uma representação da realidade, como um determinante histórico-social marcado pelo momento da escrita. Para ele, o romance histórico é, ainda, um produto da satisfação do gosto da burguesia emergente do século XIX. (LUKÁCS, 1965, p. 35). E, claro, de sua ideologia. É justamente referindo-se a essa ideologia⁷ que Lukács (1965, 27), ao estudar o romance histórico observa que o fundamental na literatura histórica é “demonstrar que a sociedade burguesa moderna é o resultado da luta de classes”. Essa constatação de Lukács refere-se à emergente sociedade, produto da revolução industrial de finais do século XIX.

Ampliando o pensamento de Lukács, entendemos que o romance histórico pode demonstrar que toda e qualquer sociedade é resultado da luta de classes, grupos ou, ainda, da luta de povos, de nações inteiras, cujos processos de reorganização implicam na instituição dos valores e condições dos vencedores sobre os vencidos.

⁵ Texto original: Ce qui manque au prétendu roman historique avant Walter Scott, c'est justement ce qui est spécifiquement historique: le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps.

⁶ Texto original: pour voir clairement sur quelle base sociale et idéologique le roman historique a pu naître.

⁷ Eagleton, em seu *estudo Ideologia: uma introdução*, busca articular duas perspectivas teóricas sobre a ideologia, uma perspectiva epistemológica e uma outra, mais sociológica, ou social. A primeira privilegia a ideologia como mistificação da realidade, ou seja, como “distorção, falsa consciência”, quanto à segunda se envolve com o que significa ideologia na vida social, ou como são usados esses conceitos no cotidiano. Ele percebe que, em Marx, a teoria da ideologia pode encontrar-se principalmente em *O Capital* e na *A Ideologia Alemã*. Mas um outro sentido mais neutro encontra-se em Marx, quando observa que as formas ideológicas podem abranger todos os homens, e não somente específicas da classe dominante. Também concebe a luta de classes no plano das idéias, ou seja, como ideologia teórica, como propõe Michel Pêcheux, sem que sejam estas idéias precisamente falsas. Com *O Capital*, encontra-se uma outra afirmação sobre a ideologia, confirmada por Eagleton: a de que as mercadorias, e juntamente, o capital, exercem uma dominação sobre as coisas e sobre as relações sociais. Assim, a ideologia e, antes, uma função da própria economia capitalista, que produz uma sensação errônea – uma percepção equivocada da realidade por grande parte dos sujeitos. Nessa concepção, tanto os operários quanto os capitalistas se encontram enredados nas malhas do fetichismo de mercadoria e, através de uma certa mistificação características das relações estabelecidas pelo mercado. Mas parece ser Lênin capaz de apaziguar os questionamentos que essa forma de definir ideologia pode suscitar, pois para ele, há uma diferença fundamental entre a ideologia socialista e as mistificações inerentes à ideologia burguesa, o que demonstra a existência de uma ou mais ideologias no interior de um contexto ou conjunto social. Segundo Pêcheux (1988, p. 169), “a ideologia estética da criação e a recriação pela leitura – correlativa da criação – encontram, também elas, sua origem naquilo que chamamos *forma-sujeito*, mascarando a materialidade da produção estética”.

Ao analisar as principais características do romance histórico de Walter Scott, que considera exemplar em relação aos outros modelos de seu tempo, Lukács assinala:

1. a vasta pintura dos meios e das circunstâncias dos acontecimentos;
2. o caráter dramático da ação;
3. o papel novo e importante do diálogo no romance;
4. o herói de Scott é sempre um cavalheiro inglês mais ou menos medíocre, mediano;
5. a maioria das personagens secundárias são mais interessantes e mais importantes que o medíocre herói principal;
6. ele [o romance] não está ligado ao seu interesse pela história em geral, mas à natureza específica de seus temas históricos, com sua escolha do período, das camadas da sociedade que encarnam a velha atividade épica do homem, o velho aspecto épico do caráter diretamente social e espontaneamente público da vida;
7. [os heróis e] as principais figuras possuem também os caracteres nacionalmente típicos, mas no sentido da média virtuosa antes que a superioridade eminente e universal;
8. são as personagens historicamente desconhecidas, semi-históricas ou absolutamente não históricas que desempenham o papel no primeiro plano;
9. ele [o romance histórico] não explica nunca a época a partir de seus grandes representantes, [...] é porque eles não podem nunca ser as figuras centrais da ação;
10. para Scott, a caracterização histórica do lugar e do tempo, o aqui e agora históricos é qualquer coisa de bem mais profundo. [...] É precisamente por essa razão que sua maneira de figurar a crise histórica não é jamais abstrata, a divisão da nação em grupos em luta passa sempre também pelo centro das relações humanas as mais estreitas. Pais e crianças, apaixonados e apaixonadas, velhos amigos, etc., se opõem mutuamente em adversários, onde a necessidade de um tal afrontamento introduz profundamente uma colisão na vida pessoal.
11. a grande figura histórica, enquanto personagem secundária, pode efetivamente viver totalmente como um ser humano, exibindo livremente todas as suas qualidades humanas, grandiosas e mesquinhas, na ação. Todavia, seu lugar na ação é tal que ela pode somente agir e se exprimir dentro de situações historicamente importantes. Ela consegue assim uma expressão variada e total de sua personalidade, mas somente na medida em que esta personalidade está ligada aos grandes acontecimentos da história;⁸
12. o romance histórico revela um mundo socialmente muito mais diferenciado que a velha

⁸ Texto original: 1. la vaste peinture des mœurs et des circonstances des événements; 2. le caractère dramatique de l'action; 3. le rôle nouveau et important du dialogue dans le roman; 4. le 'héros' de Scott est toujours un gentleman anglais plus ou moins médiocre, moyen; 5. la majorité des personnages secondaires sont plus intéressants et plus importants que le médiocre 'héros' principal; 6. il [le roman] n'est pas lié à son intérêt pour l'histoire en général, mais à la nature spécifique de ses thèmes historiques, avec son choix des périodes, des couches de la société qui incarnent la vieille activité épique de l'homme, le vieille aspect épique du caractère directement social et spontanément public de la vie; 7. [les héros et] les principales figures sont aussi des caractères nationalement typiques, mais dans les sens de la moyenne vertueuse plutôt que la supériorité éminente e globale; 8. ce sont des personnages historiquement inconnus, semi-historiques ou absolument non historiques que jouent ce rôle de premier plan; 9. il [le roman historique] n'explique jamais l'époque a partir de ses grandes représentants, [...] C'est pourquoi elles ne peuvent jamais être des figures centrales de l'action; 10. pour Scott, la caractérisation historique du lieu et du temps, l' "ici et maintenant" historique est quelque chose de bien plus profond. [...] C'est précisément pour cette raison que sa manière de figurer la crise historique n'est jamais abstraite, la division de la nation en parti en lutte passe toujours aussi au centre des relations humaines les plus étroites. Parents et enfants, amoureux et amoureuses, vieux amis, etc. S'opposent mutuellement em adversaires, où bien la nécessité d'un tel affrontement introduit profondément la collision dans la vie personnelle; 11. la grande figure historique, en tant que personnage secondaire, peu en effet vivre totalement comme un être humain, déployer librement toutes ses qualités humaines, grandioses et mesquines, dans l'action. Toutefois, sa place dans l'action est telle qu'elle peut seulement agir et s'exprimer dans des situations historiquement importantes. Elle parvient ainsi à une expression variée et totale de sa personnalité, mais seulement dans la mesure où cette personnalité est liée aux grands événements de l'histoire; (LUKÁCS, 1965, p. 31-67)

- epopéia. E com a divisão e a oposição de classes, o papel representativo dos “indivíduos mundialmente históricos”, que resumem os traços mais importantes de uma sociedade, toma uma [qualquer] outra significação;
13. os antagonismos nas velhas epopéias são na maioria nacionais [...] no universo do romance histórico, [...] o indivíduo é um grupo, um representante de uma das múltiplas classes e camadas em luta;
 14. o caráter popular da arte de Scott não consiste então em uma representação exclusiva das classes oprimidas e exploradas [...] como todo grande escritor popular [...] visa a representar a totalidade da vida nacional em sua interação complexa do “alto” e do “baixo”; seu vigoroso caráter popular se manifesta no fato de que o “baixo” é considerado como a base material e a explicação artística desse que chega ao “alto”;
 15. a grande intenção artística de Scott, em representar as crises históricas da vida popular, é de mostrar a grande humanidade que se encontra liberada por uma tal comoção de toda vida do povo em seus representantes importantes;
 16. esta poesia [do romance histórico] está objetivamente associada ao declínio necessário da sociedade gentílica [...];
 17. conserva esta fidelidade histórica na concepção humana e moral de suas personagens. [...] ele não cria jamais figuras excêntricas, as figuras que, por sua psicologia, escapem à ambiência do tempo [histórico];
 18. Scott dá [...] a esta expressão [os sentimentos, as idéias, etc.] o timbre, a cor, a cadência da época, da classe, etc.;⁹ (LUKÁCS, 1965, p. 31-67)

Lukács conclui, advertindo que seria um erro acreditar que a grande onda dos romances históricos da primeira metade do século XIX tivesse se desenvolvido a partir dos princípios estéticos e formais de Scott, pois a concepção do romance histórico do Romantismo se encontra diametralmente oposta àquele modelo scottiano.

No Romantismo, o romance histórico encontra espaço, pois a recorrência dos românticos ao passado, em busca de suas raízes ancestrais ou formadoras das nações, propicia ao subgênero um terreno fértil às suas particulares características, sendo este difundido em suas formas tradicionais por diversos países e continentes. Neles, encontram-se as histórias do passado das diferentes sociedades, povos, ou grupos, cujas personagens são capazes de

⁹ Texto original: 12. le roman historique figure un monde socialment beaucoup plus différencié que l'ancienne épopée. Et avec la division et l'opposition des classes, le rôle représentatifs des “individus mondialement historiques”, qui resument les traits les plus importants d'une société, prend une toute autre signification [*grifo do autor*]; 13. les antagonismes dans les anciennes épopées sont en majorité nationaux. [...] dans le monde de roman historique, [...] l'individu mondialement historique [...] est un parti, um représentant d'une des multiples classes et couches em lutte; [*grifo do autor*]; 14. le caractère populaire de l'art de Scott ne consiste pas donc une figuration exclusive des classes opprimées et exploitées [...] Comme tout grand écrivain populaire, [...] vise à figurer la totalité de la vie nationale dans son interaction complexe du “haut et du “bas”; son vigoureux caractère populaire se manifeste dans le fait que le “bas” est considérée comme la base matérielle et l'explication artistique de ce qui arrive em “haut”; 15. le grand but artistique de Scott, en figurant des crises historiques de la vie populaire, est de montrer la grandeur humaine que se trouve libérée par un tel ébranlement de toute la vie populaire en ses représentants importants; 16. [...] cette poésie [du roman historique] est objectivement liée au declin nécessaire de la société gentilice [...] ; 17. conserve cette fidélité historique dans la conception humaine et morale de ses personnages. [...] il ne crée jamais des figures excéntriques, des figures qui, par leur psychologie, échappent à la atmosphère du temps; 18. Scott donne [...] à cette expression [les sentiments, les idées, etc.] le timbre, la couleur, la cadence de l'époque, de la classe, etc.; (LUKÁCS, 1965, p. 31-67).

reproduzir um viés ficcional inserido no grande contexto histórico de uma nação, geralmente como elemento fundamental à constituição de determinado perfil nacional, com seus heróis e heroínas nacionais, seus amores, paixões e idiossincrasias, geralmente dotados de perfis idealizados.

As décadas de 1840-1860 marcam o período de afirmação do romance histórico em Portugal, embora seu aparecimento date da década de 1820. Esse tipo de ficção tratava de confirmar os fatos da História oficial, enquanto pano de fundo para uma história de personagens desconhecidos, cujos discursos¹⁰ se encontravam em uma relação simétrica com os discursos do tempo histórico-diegético que representavam. Tratava-se da “inclusão”, por assim dizer, de uma “história ficcional” na História oficial, embora a problematização de temas relacionados à relativa igualdade social (ou à ausência dela, especificamente) se encontre presente nesses romances.

1.1. Romance histórico português

As bases do romance histórico em Portugal, considerada a visão de Lukács, são lançadas no século XIX, tendo como seu principal representante o escritor Alexandre Herculano. Pautado nas formas dos trabalhos de Walter Scott, cujas principais características concentravam-se na revivescência da poesia nacional e popular, na representação da vida íntima das épocas passadas e na ressurreição estética da vida pessoal da época histórica em que decorre a ação novelística, o romancista e historiador busca expressar o modo de pensar e de existir do povo (CHAVES (a), 1979, 28). Assim, a trilogia de Herculano se consagra com *O monge de Cister* (1841), *O Bobo* (1843) e *Eurico, o presbítero* (1844).

Em *O Monge de Cister*, Herculano desenha um quadro da época de D. João I, em que aparecem a festa da maia, a procissão, o sarau, a vida licenciosa de fidalgos e damas, as intrigas da corte, de maneira que se vê a história implantada pelas mãos de um conhecedor profundo do passado. No romance, os conflitos sociais se mostram entre nobres que defendem seus privilégios, os quais os mantinham quase independentes do poder do rei, em oposição ao

¹⁰ Para Michel Pêcheux (1988), o discurso não se constitui unicamente como o conjunto de enunciados e suas conceituações, mas como o “complexo com dominantes” que inclui os enunciados, um conjunto de “ditos” e “não-ditos” e, ainda, toda uma alusão ao pré-construído, podendo ser trespassado por um discurso transversal ou certos encaixes, produzindo diferentes efeitos de sentido e filiando-se a singulares formações discursivas e conseqüentes formações ideológicas. Assim, o discurso encontra-se em relação direta com as proposições do *intradiscurso* – o funcionamento do discurso com relação a si mesmo, possibilitado pelo conjunto dos fenômenos de co-referência – e, ainda com o *interdiscurso*, enquanto pré-construído, em um domínio paratextual.

povo, ao lado do rei, reivindicando sua liberdade e elementares direitos de sobrevivência. Eis aí a luta de classes. As duas facções se preparam para a luta. Enquanto os velhos fidalgos são capitaneados pelo Conde de Seia, o povo é defendido por João das Regras e pelos legistas. O povo e o rei vencerão nas cortes, levando a monarquia ao absolutismo de D. João II.

Nos três romances de Herculano, se vislumbra um misto de tragédia e epopéia; o amor contrariado; a sede de vingança de algumas personagens; o contraste entre o clero e a nobreza, por um lado, e o povo, por outro; o gosto pelas aventuras cavaleirescas e a insistência na gravidade do sacrilégio, expiado no remorso e na dor e, ainda, o choque violento entre o espiritual e o temporal. Além dos diálogos, das descrições e da narração de cenas, o romancista disserta sobre assuntos morais e políticos, religiosos, históricos e sociais. Essas “dissertações” no romance histórico de Herculano se assemelham aos “comentários do narrador”, presentes também no novo romance histórico.

Nesse tipo de produção do romance histórico destaca-se, ainda, Almeida Garret, em Portugal, que via na intensa penetração dessas obras na classe burguesa não apenas uma forma de diversão, mas, principalmente, uma alternativa aprazível de oferecer a história de Portugal a todos, pois não era historiador.

Em *O arco de Sant’Ana* (1845 – 1ª edição – e 1850 – 2ª edição revista), a ação da obra se suporta em um episódio contado pelo historiador Fernão Lopes, no capítulo sétimo da *Crônica de D. Pedro I*, quando o rei, passando pelo Porto, chamou à sua presença o bispo da cidade, e castigou-o por suas próprias mãos. O confronto entre o povo e o alto clero realiza-se como representação dos problemas sociais vividos pelas comunidades, retratando o impasse entre o povo de Gaia e os desmandos do bispo local. O rei D. Pedro, personagem secundária, aparece como herói do povo, praticando pessoalmente a justiça. No enredo, as fogueiras públicas são reservadas unicamente aos perversos.

Camilo Castelo Branco também escreveu romances históricos: *O Judeu*, de 1866; *O Olho de Vidro*, do mesmo ano, em que são narradas as atividades da Inquisição; *O Regicida*, de 1874; *A Filha do Regicida*, de 1875; e *A Caveira do Mártir*, também publicado em 1875, romance que tem como assunto as amantes de D. João V. No entanto, Camilo arranca do passado as personalidades históricas com o pretexto de sobre elas assentar intrigas amorosas, paixões e cenas de afeição ou ódio, desprezo ou devotamento.

Outros autores portugueses escreveram romances históricos nesse período. Entre eles destacam-se Arnaldo Gama, Luís Augusto Rebelo da Silva, Coelho Lousada, Andrade Corvo, entre outros. Quanto às amantes de D. João V, estas são protagonizadas em vários romances pouco conhecidos: *O mosteiro de Odivellas*, de Borges de Figueiredo; *As minhas queridas*

freirinhas de Odivellas, de Bernardes Branco; *As amantes de D. João V*, de Alberto Pimentel; *A Madre Paula*, de Rocha Martins. Artur Lobo de Ávila publicou *O Rei Magnífico*, romance histórico que tem como personagem D. João V.

Rebello da Silva publicou seis romances históricos, dentre os quais *A Mocidade de D. João V*, em 1852. Nele, encontram-se no enredo os amores clandestinos da juventude do monarca e suas peripécias, muitas vezes burlescas. Embora a descrição de paisagens encontre lugares comuns, ou seja, a partir de descrições e fatos já reconhecidos, a prosa de Rebello possui elegância e leveza, e um colorido forte, embora convencional.

O que se observa, então, é que Saramago, em *Memorial do Convento*, dialoga com a tradição do romance histórico em seu país e, principalmente, dos romances históricos que foram escritos sobre D. João V, rei de Portugal, das terras de África, Brasil, Goa, Macau e outros cantos do mundo. Em seu trabalho, o artista rompe com as formas de escrita já tradicionais, e decreta a originalidade da temática como um novo romance histórico.

Nas colônias, o momento do Romantismo, em que há grande produção de romances históricos, é especialmente subversivo, pois é simultâneo às articulações e lutas pelas independências em terras americanas, em que cada colônia trata de organizar-se em torno das idéias emancipacionistas, tentando criar seus estados nacionais.

Os romances históricos de maior divulgação publicados em Portugal são também lidos em algumas das colônias, pelos poucos alfabetizados que divulgam oralmente suas idéias, enquanto os que vão estudar na metrópole terminam por sofrer influência dessas produções. Alguns se tornam escritores e produzem essa forma do romance histórico em suas colônias de origem, algumas já libertas em meados do século XIX. Envolvidos em ideais de promover uma identidade nacional, serão eles também os que organizarão um pensamento que se pretende nacional.

1.2. Romance histórico angolano

Em Angola, no entanto, no século XIX ainda não há produção de uma literatura propriamente nacional e, por isso, o romance divulgado nesse período ainda possui um caráter nitidamente metropolitano e colonial.

Francisco Salinas Portugal, em seu ensaio “A ficcionalização da História e o romance histórico *A Gloriosa Família*, de Pepetela” (2002), articula uma discussão sobre o uso da denominação “novo romance histórico”, na nomenclatura do cânone das literaturas dos países africanos, e afirma: “se falamos em novo romance [histórico] é porque pressupomos a

existência de um gênero de romance histórico anterior ao Novo Romance”. Assim, ele acredita que, para África seria melhor falar em:

dois tipos de romance histórico: um mais tradicional, Romance Histórico Africano (RHA) de transmissão oral, por vezes transcrito para língua europeia, de pendor épico e que está em concorrência com outro que se situa mais nos moldes de que já falamos para o NRH [novo romance histórico]. (PORTUGAL, 2002, p. 58)

Segundo Francisco Salinas Portugal, o romance histórico africano se encontraria nas escritas mais relativamente fiéis de textos épicos ou lendários, recolhidos diretamente dos griôs¹¹, os quais possuem seus principais modelos nas edições de Soundjiata ou *L'épopée mandingue de Djibril Tamsir Niane* (1960), ou o *Crepuscule des temps anciens* (1962), de Nazi Boni.

De acordo com o teórico, é Jacques Chevrier¹² quem inclui estes tipos de textos, ligados à recolha de relatos épicos ou lendas da literatura oral, no gênero Romance Histórico [Africano]. E, claro, há lógica nessa classificação, pois a História de grande parte da África só pode ser apreendida pela oralidade. Dessa maneira, essas produções que incluem também o plano existencial recairiam no gênero romance. A recolha de textos orais também é uma das propostas de Joseph Ki-Zerbo (s/d) na construção da História dos países africanos.

Sob essa perspectiva, a discussão sobre a teoria do romance histórico africano certamente constituiria uma tese à parte. A denominação de novo romance histórico para as criações do século XX, no entanto, encontra respaldo, de alguma maneira, nessa classificação que propõe Chevrier para o romance histórico.

Por outro lado, algumas das características apontadas na teoria sobre o romance histórico organizada por Lukács podem ser localizadas nas páginas de *A gloriosa família*, bem como a maioria das características do novo romance histórico, que se mostram evidentes.

A teoria lukácsiana sobre o romance histórico foi, ao longo dos anos, observada por diferentes críticos e teóricos e, com o advento de produções que retomam temas históricos, na década de 1970 e até os nossos dias, essa teoria tem sido discutida por diferentes críticos e teóricos intensamente. Dentre estes, Perry Anderson e Fredric Jameson, que abrem uma discussão em torno do romance histórico e suas possibilidades de existência ou não em um

¹¹O griot ou griô é um contador oficial de histórias, que utiliza não somente as palavras, mas o gestual e toda uma atitude para contar tanto histórias baseadas em fatos reais quanto outras. Ele é, nas sociedades tradicionais, o guardião dos conhecimentos e das tradições dos antepassados.

¹²CHEVRIER, 184, p. 106.

momento em que a ideologia da globalização parece não deixar qualquer espaço para que se pense a história.

1.3. Romance histórico, novo romance histórico e pós-Modernismo

Ao iniciar suas idéias sobre o romance histórico, em artigo de 2007, “O romance histórico ainda é possível?”, Jameson justifica que não se trata de “falta de respeito”, mas de “fidelidade” a Lukács, articular uma abordagem um tanto diversa da do teórico alemão, que fará em seu artigo. Justificada a condição, confirma que “Sir Walter Scott inventou o romance histórico, não há dúvida”. No entanto, indica Scott não como “o precursor” do que daria origem ao realismo, mas do drama de costumes (*costume drama*).

Jameson entende que o drama de costumes caracteriza-se não tanto pela ambientação histórica que inclui trajes pitorescos, mas principalmente pela forma dramática que pressupõe o vilão, organizando-se em torno do dualismo ético do bem e do mal. A herança de Scott seria, assim, manipulada pelos seus sucessores, artífices originais do romance do século XIX, dos quais ele destaca, ao lado de Galdós, com *Episódios Nacionales* e Dostoievski, o romance *Romola*, de Eliot. Ele procura revelar como Eliot busca neutralizar o conflito histórico, removendo o dualismo ético e reencená-lo de maneira que não veicule cargas morais, ao separar vilões de heróis, antes, que avança em direção a uma visão diversa da história, em que o conceito do mal seja rechaçado em favor de uma concepção diversa e mais moderna.

Segundo Jameson é justamente a dissolução da forma do drama de costumes, ou seja, do dualismo, o que conduz ao realismo e, assim, ao romance histórico realista. Esse romance mantém-se à altura dos grandes romances realistas do período, dos quais ele destaca Tolstoi, com *Guerra e Paz*, cuja técnica lingüística e narrativa se aproximavam muito do modernismo:

Sugeri que a técnica lingüística e narrativa de Tostói – com seu estranhamento e sua fragmentação do cotidiano, sua opção pela percepção pura em detrimento da razão e da reconhecimento convencionais – correspondeu de fato a uma prefiguração do modernismo. Trata-se, portanto, de um realismo em via de se tornar modernismo. (...) busquei (...) argumentar que esses dois conceitos (...) não devem ser vistos em oposição: de fato, tudo o que se pode identificar como realismo nascente já apresenta todas as características do modernismo como tal. E, no entanto, a periodização se impõe: as obras representativas de cada uma dessas modalidades (...) se inserem em momentos históricos diferentes e participam de lógicas culturais diferentes. (JAMESON, 2007, p. 199-200)

Jameson deixa clara a impossibilidade de uma forma de romance histórico na modernidade globalizada ou pós-moderna, e, principalmente, que esse gênero possa ter seu vínculo com qualquer uma das estéticas modernistas – no sentido das Vanguardas:

a primazia que o modernismo confere à percepção pura acaba por priva-lo de qualquer possibilidade de discernir aquela outra dimensão, do público ou da história, que se requer para o registro daquela intersecção peculiar que constitui a estrutura inconfundível do romance histórico. Em uma formulação mais convencional, poder-se-ia simplesmente argumentar que o grau de subjetivismo intensificado do texto modernista torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica, quanto mais sua irreversibilidade, a sua autonomia em relação a todas as subjetividades individuais. (JAMESON, 2007, p. 200)

Segundo Fredric Jameson, o que determina a estrutura do romance histórico é a relação que estabelece uma oposição entre um plano público e um plano privado. E, tão-somente sob a condição de que tenha sido organizado como uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja pelos costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado pela categoria das personagens. Porquanto, seu centro de gravidade consiste na habilidade e engenhosidade com que a intersecção dos dois planos é configurada e exprimida. Para ele, essa intersecção “não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo (...) em cada caso e (...) não é passível de ser repetida”. (JAMESON, 2007, p. 192)

Ou seja, ao indicar que não há uma forma ou técnica na “base”, ou na “estrutura” de constituição do romance histórico, Jameson parece desautorizar qualquer teoria que possa ser construída, em termos formais e conteudísticos no que diz respeito à configuração desse gênero. E, ainda, confirma que, a cada romance histórico [como produção artística de alta qualidade] encontra-se uma invenção absolutamente singular na composição de cada uma dessas obras. As criações dos modernistas eram construções singulares e originais, esteticamente diferenciadas e, no entanto, Friedrich encontrou nelas características comuns.

O que este trabalho defende é que o estilo, o enredo, a idéia essencial, as formas de articulação, entre outras, de fato não se repetem, nessa relação de oposição entre o plano histórico e o plano existencial na configuração de cada romance. Também não se repetem os mesmos procedimentos discursivos em um e outro objeto artístico, mas procedimentos semelhantes que possuem pontos coincidentes nos pré-construídos¹³ dos enunciados.

¹³ Os pré-construídos significam aquelas idéias e escritos já sedimentados e reconhecidos do “Discurso Universal”, aqueles conhecimentos e idéias “bem sucedidas”, oriundos muitas vezes de discursos “bem sucedidos” que, geralmente, instalam-se nos imaginários de grandes populações e se mostram como conhecimentos e práticas já sedimentados. Para Michel Pêcheux (1988), o discurso não se constitui unicamente

De qualquer maneira, alguns procedimentos e técnicas que estruturam um e outro conjunto de categorias podem ser elencadas, por meio das categorias da teoria da literatura ou do discurso, agrupadas como conjuntos que indiquem semelhanças ou diferenças entre uma e outra criação no interior do gênero.

Ou seja, seria justamente esse conjunto de categorias presentes tanto em um quanto em outro romance que determinaria o gênero romance histórico. E também o novo romance histórico. Da forma como o define Jameson, qualquer romance que trata da história, esteja ele no momento de sua produção concomitante com o momento histórico que representa na ficção, configuraria assim uma criação que poderia ser denominada romance histórico.

No entanto, o que propõe a existência do romance histórico é exatamente esse afastamento do presente, ou seja, antítese do que propõem as vanguardas modernistas, como representação do presente daquele momento do passado, já configurado como história, ou seja, como escrita produzida pela história.

Este trabalho prefere admitir a expressão “ficção historiográfica” para denominar quaisquer ficções que tratem da história, mas que não se ajustem exatamente à forma do romance histórico ou do novo romance histórico. Assim, essas ficções que são produzidas mantendo um fio com a história diferenciam-se do gênero novo romance histórico¹⁴.

A escrita contestada pelo novo romance histórico é, via de regra, a historiografia oficial, o discurso “já-dito”, “bem-sucedido”, consolidado como o “todo já dito¹⁵ do discurso Universal¹⁶ da História dos vencedores, ao passo que a escrita de uma ficção como *Mayombe* consolida-se como a escrita ficcional sobre uma História que está ainda sendo construída e alinhada à escrita dos vencedores (o MPLA é o vencedor na guerra pela Independência). Já *Os cus de Judas*, de Lobo Antunes, ao contrário, alinha-se a uma escrita que revela o plano

como o conjunto de enunciados e suas conceituações, mas como o “complexo com dominantes” que inclui os enunciados, um conjunto de “ditos” e “não-ditos” e, ainda, toda uma alusão ao pré-construído, podendo ser trespassado por um discurso transversal ou certos encaixes, produzindo diferentes efeitos de sentido e filiando-se a singulares formações discursivas e conseqüentes formações ideológicas.

¹⁴ Essa abordagem não se alinha exatamente à visão de Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*. Em seu trabalho teórico, Hutcheon apóia-se sobre o desconstrucionismo derrideano para indicar um pós-modernismo que seria negativo em relação à Modernidade, ou seja, crítico dela. No entanto, pelo viés apontado pela teórica é possível observar que essa forma radical proposta por Jacques Derrida também pode produzir implícitos no processo de desconstrução confirmadores do sistema da modernidade globalizada.

¹⁵ No conjunto dos fenômenos de co-referência, enquanto o interdiscurso instaura no funcionamento do discurso uma relação com o “já-dito”, ou seja, uma relação com o pré-construído, extra-textual, portanto contextual. Assim, o interdiscurso pode tanto confirmar o já-dito quanto estabelecer uma relação de contraposição a determinado pré-construído. (PÊCHEUX, 1988, p. 168-170)

¹⁶ Considera-se aqui “discurso universal” aqueles discursos que integram o já-dito e bem sucedido de uma determinada comunidade, ou seja, de grupos sociais, que não se pretendem, de qualquer maneira globalizados. No entanto, essa mesma expressão pode denominar o discurso globalizado. Cada universo discursivo possui seu “discurso universal” que é comum ao conhecimento de maioria dos integrantes daquelas comunidades.

existencial no interior de uma História dos vencidos e, provavelmente, não se alinhará com quaisquer das escritas oficiais sobre a “guerra colonial”.

Talvez seja interessante denominar as criações que se constroem a partir de um olhar do presente sobre a própria história como ficções historiográficas, pois tratam de ficcionalizar uma história no momento em que ela está se construindo, ou seja, acontecendo, e o autor a está experienciando.

Para o conceito de romance histórico seria interessante reservar tanto os paradigmas teóricos quanto a memória de Lukács, que conceitua essa forma do romance e seu jogo significativo e discursivo de maneira “singular” e irrepetível, concentrado no passado e articulado sobre uma historiografia oficial.

Retornando a Jameson, ele acredita que apesar da existência de novas e interessantes modernidades nos países em que a modernidade ainda não se realizou completamente, a produção do romance histórico não seria uma tarefa possível em nossos dias. O que dizer, então, da taxionomia realizada por Seymour Menton e outros teóricos importantes da América latina e, ainda, de outros cantos do mundo? Que dizer de romances históricos produzidos entre as décadas de 70 e 90 do século XX – momento que se convencionou nomear de “pós-marxismo”¹⁷ –, calcados nos pressupostos teóricos indicados por Lukács – e batizados por aquilo que Jameson considera fundamental a um romance histórico: a oposição entre um plano histórico e um existencial, constituindo invenções absolutamente singulares?

Neles não se encontram características que se afastem das indicadas por Lukács¹⁸. Antes, o que se encontra é uma confirmação dos paradigmas e dos pressupostos de Lukács na forma de elaboração dessas obras¹⁹.

Para Jameson, o espanto se encontra no renascimento do gênero romance histórico na pós-modernidade. Para ele, um desvio importante das novas produções desse gênero é de que “a verdade histórica é abordada não pela via da verificação ou mesmo da verossimilhança, mas sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do fictício, das mentiras e dos engodos fantásticos” (JAMESON, 2007, p. 201). E, aqui, a questão da diferença entre

¹⁷ A discussão sobre o que este trabalho pensa a respeito do pós-marxismo é abordada em outro capítulo, grosseiramente. Por hora, encontra-se o seguinte questionamento: será mesmo possível aplicar o prefixo “pós” ao conjunto teórico que reúne tanto os escritos quanto as experiências, há mais de um século, como se esse conjunto teórico não pudesse sobreviver sem as práticas e necessariamente devesse ser “queimado” ou “enterrado” com elas?

¹⁸ LUKÁCS, 1965, p. 31-67

¹⁹ Ver MENTON, 1993, p. 15-27.

ficcional e fictício (sinônimo de mentira) deve ser remetida às idéias discutidas por Mignolo²⁰ (2001, p. 122-6).

Parece evidente que alguns desses romances seriam, sem dúvida, perpassados por esses “engodos fantásticos” a que se refere o teórico. No entanto, muitas das criações dos romances históricos e dos novos romances históricos na contemporaneidade não se processam dessa maneira, mas dirigidos unicamente pelo sentido da história e, principalmente, pela pesquisa da história oficial.

E, se no “engodo fantástico” indicado por Jameson, tantas vezes perpassa o plano ficcional, ele diz respeito, geralmente, às formas das “histórias populares” e das crenças, dos valores culturais que (ainda) circulam no imaginário do circuito dos países de capitalismo atrasado. Nesses espaços excêntricos, é uma espécie de senso comum que é plasmado na ficção como forma de representar a visão de mundo do povo (parcial ou totalmente) de sociedades tradicionais, geralmente ágrafas, que não se encontram completamente inseridas no sistema de forças da modernidade. A razão e a lógica desses grupos se estruturam em outros alicerces, que não são os da razão eurocêntrica. E esta posição do artista se configura como forma de representar “de fato” uma realidade histórica ausente dos escritos oficiais.

E, sob a visão deste trabalho, o espanto se encontra vinculado ao que o romance histórico na contemporaneidade traz em seu bojo do vínculo com o modernismo? Claro que, em momento algum, supôs esta tese que algum dos objetos aqui tratados mantivesse um vínculo exato com quaisquer das estéticas modernistas. No entanto, a dialética que percorreu o realismo e também o modernismo encontra-se presente em quaisquer dessas criações dos escritores de tradição marxista, assim como certos binarismos, o desvelamento das ideologias²¹, o sujeito centrado.

Já, Perry Anderson, em seu texto “Percurso de uma forma” (2007), em resposta aos argumentos de Jameson, acredita que o romance histórico de fato iniciou-se com Scott; e se *Ivanhoé* (1819) implica uma forma de romance histórico ligado aos pressupostos do romantismo, as produções posteriores de Scott afastam-se desse paradigma, a partir de *Waverley* (1824) e os seguintes, produzidos na esteira de uma escrita realista. Da mesma maneira, entende que qualquer estudo sobre o romance histórico, ou qualquer teoria sobre ele, deve mesmo partir de Lukács. Segundo ele, “a peculiaridade do romance histórico foi evitar

²⁰ Estas idéias de Mignolo (2001) se encontram também discutidas em <http://rmantolvani.blogspot.com>, onde a questão da “verdade” em relação à História e à ficção são discutidas.

²¹ Segundo Pêcheux (1988, p. 169), “a ideologia estética da *criação* e a recriação pela leitura – correlativa da criação – encontram, também elas, sua origem naquilo que chamamos *forma-sujeito*, mascarando a materialidade da *produção* estética”.

uma estratificação entre o alto e o baixo”. Quanto à evolução da forma, ele observa o mesmo tipo de oscilação que aparece em Lukács, que observa um *continuum* oscilante de registros [formas e conteúdos], de tal maneira que termina por ser posto “à parte de outras formas narrativas”.

Para o historiador, o romance histórico foi, entre as formas literárias, o mais consistentemente político. Ele percebe que, em Lukács, “os romances de Scott encenam uma trágica disputa entre formas declinantes e ascendentes da vida social, em uma visão do passado que respeita os perdedores, mas sustenta a necessidade histórica dos vencedores”. E marca o início do romance histórico de escrita realista com a publicação de *Waverley*, de Scott, em que figuram “os conflitos que dividem a sociedade e os indivíduos dentro dela”. (ANDERSON, 2007, p. 206). Ou seja, esses conflitos entre grupos, nações e classes sociais, muito bem indicados por Lukács.

Anderson entende que Balzac adaptou as técnicas e a visão de mundo de Scott para tratar os conflitos na França da Restauração ou da Monarquia de Julho, de tal maneira que esse percurso do autor francês culmina com a utilização das configurações realistas nas narrativas das histórias do presente. Assim, ele entende a origem do realismo.

O historiador afasta a produção de Scott das outras produções de artistas, como Manzoni, Galdós, Jokái, Sienkiewicz e outros que escreveram sob a matriz de um nacionalismo romântico, originado do confronto com as invasões napoleônicas. Para ele, a situação desses romances “sempre foi algum tipo de resposta contra-revolucionária à Revolução Francesa. Mas cada uma das situações nacionais originou a sua forma própria e distinta de imaginação e retrospecto” (Idem, p. 208). No entanto, Scott escrevia de um contexto em que não houve qualquer tipo de intervenção francesa – a Inglaterra, e sobre um contexto onde o Iluminismo foi precoce - a Escócia.

Sobre a difusão e propagação do romance histórico como forma, Anderson conclui que as formas do romance histórico não eram fixas e circulavam tanto entre a elite quanto entre as outras classes sociais leitoras, inibindo a fixidez entre formas eruditas e formas populares – *low brow*²², ou seja, para ele, uma forma de desfazer o binômio alto e baixo para classificar a literatura. Paralelamente às formas baixas, persistiam formas “elevadas” do gênero – *high brow*²³. Ele deixa implícito que formas intermediárias entre o alto e baixo, também existiam e circulavam amplamente nos meios editoriais.

²² Esse termo é usado para denominar uma alta mais acessível, com uma estética pouco artística, menos valorizada, ou de “baixa expressão”.

²³ Esse termo é usado para denominar uma arte elevada, ou “alta expressão”, uma estética valorizada.

No período entre guerras, os melodramas articulados sobre o binômio do bem e do mal predominaram e, juntamente com a ascensão do modernismo foram dois golpes fatais para o gênero romance histórico, indicando o seu declínio. Mas, no mesmo período, importantes romances históricos são produzidos nos Estados Unidos – onde a guerra não se alastrou -, como *Absalão, Absalão, ...E o vento levou*; e, posteriormente, *Eu, Claudius*, na Europa, inseridos na categoria *midle brow*²⁴.

Quanto à afirmação de Jameson sobre a impossibilidade de um romance histórico no interior de uma estética modernista, Anderson afirma que, em *Orlando*, “as metamorfoses cronológicas e sexuais, quebrando qualquer norma realista” parecem configurar-se como um desafio a essa assertiva do teórico norte-americano. Quanto à *Wallerstein*, de Döblin, Jameson deixa claro que não se trata de um romance histórico, mas de uma “obra expressionista”, pois falta a ela “o comentário interpretativo de um historiador sobre eventos que qualquer romance histórico bem realizado parece sempre (...) conter ou indicar”. (JAMESON, 2007, p. 201).

A relação estabelecida por Jameson e recuperada por Anderson serve bem para ilustrar a afirmação de que o romance histórico deve necessariamente trazer em seu discurso os “comentários interpretativos”, ou seja, comentários estilizados que se referem ao discurso da história. Mas o *novo romance histórico* traz não somente essa paráfrase; seus comentários indicam sempre subentendidos irônicos. Ou seja, o comentário do narrador, tantas vezes, se alinha ao segundo modo discursivo e não ao primeiro. Mas não há ausência de comentário. Essa é uma das características apontadas por Menton, ao teorizar essa forma original, o que assegura a validade sobre os produtos que analisa.

E, tanto em *Memorial do Convento* quanto em *A gloriosa família*, os comentários dos narradores que se referem à história são constantes e, geralmente, sobrecarregados de ironias e sentidos polissêmicos.

A crítica à modernidade, presente tanto no romance modernista quanto no romance realista, permanece na maioria dos novos romances históricos e deixa então de ser uma base de sustentação exclusiva das vanguardas modernistas. No novo romance histórico, muitas vezes são construídas alegorias a partir dos sentidos metafóricos guardados nos enunciados das histórias do passado, cujos significados organizam uma reflexão sobre a situação do presente. Essa reflexão pode se apresentar como crítica implícita ou explícita incluída no próprio texto do romance. Articuladas como subentendidos, veiculadas por alegorias, metáforas ou metonímias, conduzem o leitor à possibilidade de avaliação do passado ou da contemporaneidade.

²⁴ O termo figura para representar um tipo de arte tida como “média expressão”, ou uma estética “mediana”.

Esse conjunto crítico-discursivo pode indicar as falhas da modernidade e, ainda, do percurso dos homens e suas decisões na construção das histórias dos grupos, nações e da própria humanidade como um todo. Ou seja, sustenta a idéia dos grupos, classes e nações como forjadores da própria história ou da história do homem oriunda da luta de classes, grupos, nações, desvelando as ideologias de vencedores e vencidos.

Para Anderson, uma tradição antiga calcada na experiência continuou subsistindo, afirmando a teoria de Menton. Essa tradição do romance histórico rompe com o paradigma teorizado por Lukács - cuja mola propulsora seria o progresso -, particularmente no romance *A marcha de Radetzky*, que marca o declínio do império dos Habsburgos e de sua classe dominante, em estilo incomparável. Assim, também, *A Tumba do Imperador*, que mostra o Estado-nação como ponto final de um colapso social e moral.

O teórico percebe que o fluxo da ficção histórica após a Segunda Guerra reduziu-se, mas não desapareceu, novamente alinhando-se às constatações de Menton. E quando surgiu o *boom* do pós-guerra, o mercado de literatura de massa expandiu e o romance histórico voltou a ocupar o seu lugar entre o público-leitor. Sua divulgação e até certa exploração mercadológica em torno do gênero fez com que perdesse parte de sua respeitabilidade como objeto artístico. Anderson admite que teria acontecido, então, uma grande mudança. Diz ele:

Foi quando a cena mudou abruptamente, em uma das mais impressionantes transformações na história da literatura. Hoje, o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX. Essa ressurreição foi também, é claro, por mutação. As novas formas anunciam a chegada do pós-modernismo. (ANDERSON, 2007, p. 216)

O teórico entende que o novo romance histórico se conforma às estéticas pós-modernas, pois no campo da literatura teria havido grande mudança na forma da ficção, que se reorganiza em torno do passado:

A virada cultural pós-moderna atravessou virtualmente todas as artes, com efeitos locais diferentes em cada uma delas. Mas se considerarmos sua morfologia no terreno da literatura parece haver pouca dúvida de que a mudança singular mais notável operada na ficção foi a sua reorganização geral em torno do passado. (Idem, p. 216) (grifo nosso).

Mas são exatamente esses “efeitos locais” que marcam as singularidades do que é denominado pós-modernismo nos diferentes contextos do mundo. Por isso, a discussão sobre a pertença do romance histórico a esta ou àquela estética e, ainda, a inclusão, ou não, da

original estética do novo romance histórico no paradigma do pós-modernismo só poderá ser validada caso se considere que o pós-modernismo²⁵ não se constitui como paradigma homogeneizador, ou seja, que ele pode tanto ser afirmativo quanto negativo em relação à modernidade globalizada²⁶. Assim, o novo romance histórico encontrar-se-ia incluso no modo negativo desse paradigma, quando visto no interior do pós-modernismo. De forma alguma se organizaria no interior do pós-modernismo teorizado por Jameson, cujas principais características são o pastiche e a esquizofrenia.

Anderson indica, como Menton, as diferenças essenciais entre o romance histórico teorizado por Lukács e o que se mostra no renascimento da forma, ou seja, as ficções historiográficas “pós-modernas”:

Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exhibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses” (ANDERSON, 2007, p. 217).

O texto de Jameson, por outro lado, aponta para um detalhe considerado de suma importância para esse trabalho no que se refere aos artifícios da fantasia, especificamente quando ele se refere aos elementos insólitos inclusos pelos autores de novos romances históricos e de ficções historiográficas nos romances que dão origem ao boom da literatura da América Latina, cuja presença desses modos de produzir fantasia delimita exatamente a origem espacial e social do objeto. No entanto, para o teórico, significa que essa versão que inclui os elementos do fantástico trabalha com questões que não sustentam um romance histórico:

²⁵ É importante lembrar que nas literaturas hispano-americanas, o Modernismo é um movimento anterior às Vanguardias (Vanguardas modernistas). Portanto, o que se denomina Pós-modernismo não é coincidente com outros conceitos de Pós-Modernismo. Ver Jameson. *Modernidade Singular*.

²⁶ Kaplan: “o pós-modernismo e as práticas estéticas a que chamamos pós-modernas são às vezes rotulados de resistentes e transgressores – coisa que confunde o pós-modernismo com o modernismo. (...)” Foster diz sobre o pós-modernismo de resistência – que ele procura ‘questionar e não explorar os códigos culturais, investigar e não ocultar as afiliações sociais e políticas’ (p. xii) – parece-me uma boa descrição de alguns modernismos. É melhor reservar o termo ‘transgressão’ para textos que funcionem da maneira defendida por Brecht e Bakhtin, cujas teorias derivaram de pensadores modernistas canônicos como Hegel, Nietzsche, Marx e Freud. (...) vê-se que o pós-modernismo e a transgressão são conceitos teóricos incompatíveis. É possível, entretanto, diferenciar o que se chama “pós-modernismo utópico” (que segue uma orientação derrideana) do “pós-modernismo comercial” ou “cooptado” (que segue uma direção baudrillardiana); (...) (KAPLAN, 1993, p. 13) (...) Para Kaplan, é preciso especificar o conceito de pós-modernismo em relação a seu “lugar de produção”, ou seja, o seu contexto, em uma dada situação específica. (KAPLAN, 1993, p. 14)

A versão pós-moderna envolveria não a dúvida, mas apenas multiplicidade, a simples multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias. Basta pensarmos nas genealogias fantásticas do realismo mágico latino-americano, para começarmos a compreender como os poderes do falso, das mais exageradas invenções de um passado (e de um futuro) fabuloso e irreal, sacodem o **nosso** extinto senso da história, perturbam a inanidade de **nostra** historicidade temporal e tentam convulsivamente reanimar o adormecido senso existencial do tempo com o potente remédio da mentira e das fábulas impossíveis, com o eletrochoque de repetidas doses do irreal e do inacreditável. (JAMESON, 2007, p. 202) (grifo nosso)

O que Jameson faz é observar que os poderes do “falso”, das “invenções de um futuro fabuloso e irreal”, na verdade, perturbam a inércia do leitor em relação à história e procuram reanimar – o *revival* – o sentido do tempo; enquanto isso, a “mentira” e “as fábulas impossíveis” são remédios, ou seja, a cura contra a inércia do homem em relação ao sentido da história, assim como as doses do irreal e do inacreditável se mostram como “eletrochoque”. Creio que talvez Jameson devesse considerar que o “irreal e o inacreditável” funcionam também com o sentido de transgredir a razão burguesa²⁷, ou seja, a razão dominante eurocêntrica.

Em relação à afirmativa de Jameson, no que se refere ao excerto anterior, o historiador Anderson questiona “quem é o **nós**” a que o crítico cultural se refere? Diz ele:

Essa é uma sugestão poderosa. Mas ela levanta a questão de seu pronome possessivo. Quem é o “**nós**” dessa perda de temporalidade, daquela extinção do senso da história que é a **nostra**? As formas pós-modernas do romance histórico são efetivamente universais hoje em dia? Certamente, se fizermos uma lista de chamada de todos os romancistas contemporâneos que de um modo ou outro contribuíram para a nova explosão de passados inventados, ela iria se estender por todo o mundo, da América do Norte à Europa, Rússia, Ásia, Japão, Caribe e América Latina. Nesse sentido, tais formas se tornaram tão globais quanto o próprio pós-modernismo. Mas se quisermos rastrear o surgimento da mutação que as produziu, e arriscar — para além de um inventário — uma taxionomia, provavelmente teremos de considerar a organização espacial desse universo (ANDERSON, 2007, p. 217).

Ele se propõe a pensar sobre esse ponto considerando que, apesar da explosão do romance histórico em diferentes partes do mundo, ele vem se manifestando em formas singulares nos diferentes contextos locais, de maneira que as ficções nacionalistas ainda se encontrem, por vezes, expressas sob essa forma, ou sob a nova estética. E o nacionalismo não se manifesta sempre sobrecarregado de utopia, antes, a realidade dura, ou a história como pesadelo produz a reflexão necessária à tomada de consciência nacional.

²⁷ Ver JACKSON, 2001, p. 20-1.

Ele considera também que nenhum período estético é homogêneo. E, nesse ponto, Anderson termina por oferecer o argumento estratégico usado para arquitetar esta tese, pois neste trabalho considera-se que não há uma homogeneidade estética em qualquer dos movimentos estéticos. Nem no realismo, nem ainda em relação às estéticas modernistas (fundamentados em Jameson), há homogeneidade. Então Anderson deixa aqui implícito que o pós-modernismo também não se organizaria como estética homogênea, podendo tanto ser afirmativa quanto negativa em relação à modernidade globalizada. E essa negatividade estaria no pós-modernismo da “periferia”. Mas não se estende no assunto. Ele parece adotar a mesma posição de Fischer (2002, p. 73) em relação ao Romantismo e Aguiar e Silva (1984, p. 483-5) em relação ao Barroco.

Então, se muitos dos paradigmas estéticos se mostraram cindidos entre conformistas e reacionários na relação com o contexto da modernidade, simultâneos aos seus momentos históricos, o pós-modernismo poderia enquadrar-se perfeitamente nessa condição. No entanto, essa posição não se mostra tranqüila quando se atenta para os debates teóricos em torno do conceito.

Para Anderson, há pouca dúvida de onde começou a ficção metahistórica (que Menton considera “novo romance histórico”). Ele confirma o que nos diz Menton: que ela nasceu no Caribe, com a publicação de *El Reino de este Mundo* (1949), de Alejo Carpentier, seguido por *El siglo de las Luces* (1962), do mesmo autor.

Segundo Anderson (2007, p. 18), o novo romance histórico que inicia seu percurso bem afastado do centro²⁸, não deixa de estar embebido em suas fontes estéticas. Ao longo dos trinta anos que se sucederam, a ficção histórica da América Latina se tornou uma torrente, com vários tributários além de Carpentier e García Márquez — Roa Bastos, Carlos Fuentes, João Ubaldo Ribeiro, Fernando del Paso, Mario Vargas Llosa, Márcio Sousa e muitos mais. Aqui, sem dúvida, estava “o diapasão para a difusão mundial dessas formas, que foram inventadas na periferia — como o próprio conceito de pós-moderno”.

Anderson afirma aqui que o conceito de pós-moderno surgiu no contexto excêntrico, ou seja, na “periferia”, e admite que a forma do novo romance histórico, ou da ficção metahistórica, como ele prefere nomear, teria surgido na América Latina, e confirma a teoria

²⁸ Nesta tese, o sentido de “centro” se organiza em função do “centro de difusão cultural” da economia globalizada, ou seja, os países e contextos capazes de exportar cultura e imaginários culturais para diferentes partes do mundo, como no exemplo acima; ou, ainda, o sentido de “centro” como o conjunto representativo de uma elite financeira que configurava o terceiro partido que já participava da Convenção de 1792, na França, na Assembléia. Esse grupo representava a burguesia financeira ascendente e ocupava a planície, no centro, entre girondinos e jacobinos, apoiando sempre quem estava no poder. Assim, “centro” pode representar as elites financeiras internacionais ou os que as apóiam. Em oposição ao centro, encontram-se os excêntricos.

de Menton. Essa consideração ainda se alia às teorias de Menton, ao considerar que o contexto singular da América Latina é que teria dado origem a essas formas.

Diz ele em *As origens da pós-modernidade* (1999), ao confrontar o aparecimento do termo pós-modernismo na América Latina com o surgimento do termo pós-modernismo nos Estados Unidos, como significados de fenômenos muito diversos em um e outro contexto crítico e artístico, deflagrados por diferentes grupos de pensadores, o que reserva à América Latina certa prioridade no uso do conceito:

a idéia de um pós-modernismo surgiu pela primeira vez no mundo hispânico, na década de 1930, um ano antes do seu aparecimento na Inglaterra ou nos Estados Unidos. Foi (...) Frederico de Onís, quem imprimiu o termo *postmodernismo*. Usou-o para descrever um refluxo conservador dentro do próprio modernismo: a busca de refúgio contra o seu formidável desafio lírico num perfeccionismo do detalhe e do humor irônico, em surdina, cuja principal característica foi a expressão autêntica que concedeu às mulheres. Onís contrastava esse modelo – de vida curta, pensava – com sua seqüela, um *ultramodernismo* que levou os impulsos radicais do modernismo a uma nova intensidade numa série de vanguardas que criavam então uma poesia rigorosamente contemporânea de alcance universal. (...) Dedicada a Antonio Machado, seu panorama do “ultramodernismo” terminava em Llorca, Vallejo, Borges e Neruda. (ANDERSON, 1999, p. 9-10)

Como se observa, o pós-modernismo nascido na América latina, antes de representar uma ruptura com o modernismo, configurou-se como um “refluxo conservador”, ou seja, como uma volta ou retorno às antigas formas: às que antecedem o próprio modernismo, ou às do alto modernismo. O que Anderson não deixa claro é se o termo “modernismo” usado por Onís se refere a *Vanguardias* modernistas ou ao sentido de *modernité* usado na França. É preciso entender que modernismo na América Latina tem o sentido de *Symbolisme* ou *Junderstill*. Se Onís usou o conceito no sentido de uma volta ao próprio simbolismo ou algo que o antecede, de qualquer maneira, o termo pós-modernismo usado por ele não poderia nomear algo diferente do modernismo, mas um retorno a ele mesmo. E, portanto, não poderia englobar o novo romance histórico com um sentido “modernista” usado na França. O sentido seria outro, relacionado a um “novo estilo”.

Retornando à discussão entre Anderson e Jameson, entende-se que as fantásticas inclusões de passados e futuros fabulosos nas narrativas metahistóricas funcionariam como algo singular, característico de determinados momentos históricos. Como a maioria dos textos, a grande produção foi publicada a partir de 1970. Sobre as temáticas que as perpassam, Anderson entende que:

o que elas traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota — a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. Daí a centralidade de romances sobre ditadores nesse conjunto de escritos. As formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, de acordo com essa leitura, seriam originadas a partir das esperanças frustradas do presente, bem como de muitas reflexões, advertências ou consolações. É difícil negar a força desse diagnóstico. (ANDERSON, 2007, p. 218)

Em relação às origens das novas formas, Anderson entende que o primeiro novo romance histórico (que ele chama metahistórico) seria *O reino deste mundo*, de 1949, e o segundo, *O século das Luzes*, de 1962, ambos afastados temporalmente do momento da carnificina e dos projetos destroçados de liberdade latino-americana. E, por isso, possuem não uma carga de negatividade, mas são afirmativos, ou seja, possuem a capacidade de refletir a utopia das possibilidades de liberdade e de nacionalidade, embora não se eximam do caráter de traição e descontentamento. Diz ele:

os temas das duas obras seminais de Carpentier, escritas bem antes dos anos sombrios da carnificina e da repressão no continente, foram a Revolução Haitiana e o impacto da Revolução Francesa no Caribe. Esses romances, textos fundadores do realismo fantástico, não minimizam os desapontamentos e traições de cada caso — que aliás ocupam a maior parte de suas narrativas —, mas a sua tendência é completamente afirmativa. O primeiro surgiu no ano em que triunfou a Revolução Chinesa; o segundo, logo após o episódio da Baía dos Porcos. (ANDERSON, 2007, p. 218)

Neste ponto, é preciso fazer uma observação importante a respeito de *El Reino de Este Mundo*, de Alejo Carpentier, como obra seminal do gênero. Embora o romance trate da utopia da liberdade, é preciso verificar que, ao final do romance, essa utopia se torna distopia. Apesar dos excessivos esforços de todos os heróis da liberdade do povo negro, de Mackandal a Toussant L'Overture, passando por Henri Christophe (liberdade à sua maneira) até Ti Noel — que assume a posição de “rei” bufo da liberdade, todos passam por processos de “destronamento”, articulados pela força do poder dos Impérios. Todos os heróis são assassinados. E, finalmente, o último baluarte da liberdade, Ti Noel, que guardava a memória dos tempos de lutas e resistências, é arrastado, juntamente com os ideais de liberdade por um “poderoso vento Sul”. Seus ideais não têm continuidade em outra personagem, antes, são esmagados pelos “agrimensores” vindos de Port-Royal. O que alegoriza uma distopia, ou seja, a liberdade dos humildes vencida pelos poderosos. Sob essa visão, o romance não é afirmativo, pois os negros retornam à condição de servidão.

O mesmo se pode verificar em *Memorial do Convento*. O projeto popular da Passarola – alegoria da liberdade de pensamento, da construção do conhecimento e, por analogia²⁹, da libertação do homem, preso aos dogmas religiosos – efetiva a utopia ao decolar. No entanto, termina destruído no Monte Junto e, em seu último vôo, carrega seu construtor resistente, já que o idealizador da liberdade – Bartolomeu Lourenço - falecera pobre e louco, na Espanha, perseguido pela Inquisição. Subentende-se no texto que Baltasar – o construtor – fora capturado e aprisionado e, provavelmente, também o projeto de liberdade, destruído pelo poder ideológico e a força violenta da Inquisição. Perecem o trabalhador e o intelectual. Portanto, se a utopia se mostra, é somente pela resistência à força esmagadora do poder.

A prática utópica, alegorizada na Passarola, é destroçada. No entanto, constitui-se como possibilidade de continuação, pelo subentendido, não como realização no interior da ficção. A morte de Baltasar na fogueira da Inquisição revela um final muito semelhante ao de Ti Noel. Ambos são arrastados para fora do “reino deste mundo”. Com eles, o sonho finaliza. Assim também em *A gloriosa família*, cuja volta do antigo colonizador a Luanda faz fugir da Ilha o governador do Congo, são retomadas as práticas de execução dos judeus e o tráfico de escravos em grandes quantidades, o qual duraria mais duzentos anos.

Se o sonho de liberdade se realizará no futuro, as ficções não determinam, mas *Memorial do Convento* se abre a uma ínfima possibilidade. Os sonhos dos pobres, assim, aparecem sempre soterrados pelo poder das ideologias dominantes. Nos dois casos, pelos Impérios e, por extensão, pelos Imperialismos.

Para Anderson, o surgimento do novo romance histórico (que ele nomeia meta-históricos) em terras latino-americanas deu origem a “galhos” pelo mundo afora, e seu ramo americano seriam as críticas à sociedade no que se refere à questão racial e à questão do império. Diz ele: “o cerne da experiência que deu origem ao galho americano do fenômeno seriam a raça — Styron, Morrison, Doctorow, Walker — e o império — Vidal, Pynchon, DeLillo, Mailer, Sontag”. (ANDERSON, 2007, p. 219).

O teórico se pergunta se um escritor de romances históricos como José Saramago, despertado pela Revolução dos Cravos em Portugal, anos depois do *boom* da literatura hispano-americana, poderia ser um herdeiro colateral dessas formas oriundas da América Latina?

É preciso compreender que entre os diversos “galhos” a que se refere o próprio Anderson, o galho português de romances meta-históricos – ou novo romance histórico –, não

²⁹ A analogia pode ser buscada tanto no interior do próprio romance, no intradiscorso, quanto e principalmente, no pré-construído, por meio das alusões ao contexto exterior e de seus significados já sedimentados no já-dito dos discursos cristalizados de determinadas sociedades.

inclui somente José Saramago, mas outros escritores bastante conhecidos, em publicações como *As naus*, de Lobo Antunes, e outras. Essa apropriação da história ocorre porque Portugal, que também passa por um período de readaptações internas, tem os projetos da Revolução dos Cravos enfraquecidos já na década de 1980, momento concomitante com a produção de *Memorial do Convento*, cuja ideologia religiosa comanda o “espetáculo” para o povo crédulo e impossibilitado de questionamentos.

No momento em que os projetos articulados pela Revolução dos Cravos começam a fracassar, muitas instalações da esquerda democrática são queimadas, enquanto a Igreja passa a exercer interferência sobre a produção, e a articular as críticas às comunidades solidárias rurais que são criadas logo a partir de 1974, quando se instauram as mudanças dos revolucionários.

Outra questão diz respeito à revisão dos valores econômicos coloniais e do Império como detentor de poder assentado sobre uma ideologia religiosa dominante – praticante do monopólio do comércio de África e América evidente em Saramago. E o monopólio se encontra no cerne do sistema econômico do Império e também do Imperialismo. Portanto, *Memorial do Convento* se organiza como crítica ao Império e ao seu monopólio; crítica à distribuição desigual das riquezas; crítica ao trabalho forçado – quase escravo -; crítica ao abismo entre as classes sociais, à exploração das elites dominantes; crítica à ideologia monológica (ou monódica), ou seja, a disseminação de uma idéia única; crítica ao silenciamento da originalidade das idéias e aos sistemas totalitários. E o que é o colonialismo senão um sistema totalitário, cujo principal traço é o monopólio?

Anderson conclui, entendendo que essa forma de ficção – o novo romance histórico (que ele denomina romance meta-histórico) - não se constitui preferencialmente como a emergência da nação, mas como a devastação do Império:

Ditaduras militares, assassinatos raciais, vigilância onipresente, guerra tecnológica e genocídio programado. O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada. Em termos joycianos, a história como um pesadelo, do qual ainda não conseguimos despertar. Mas se não olharmos apenas as fontes e os temas dessa literatura, mas também as suas formas, Jameson sugere que deveríamos reverter o julgamento. O *revival* pós-moderno, ao jogar a verossimilhança ao vento, fabricando períodos e verossimilhanças intoleráveis, deveria ser visto antes como uma tentativa desesperada de nos acordar *para* a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela. (ANDERSON, 2007, p. 219)

Veja que Anderson indica não a emergência da nação, mas a devastação organizada pelos Impérios, não o progresso, mas a catástrofe, ou seja, que esses romances indicam a história como um pesadelo.

Horácio Costa já havia observado que a poesia de Saramago “se situa entre a percepção do real como pesadelo” e que “foram as linhas gerais da poesia (...) – e não as de sua prosa – as que lhe garantiram a inclusão na História da Literatura Portuguesa, de Óscar Lopes e António José Saraiva” (COSTA, p. 36), cujos autores consideram que a poesia de Saramago “possui sua meditação contida e consciente”, trazendo certas linhas de continuidade clássica “até uma sabedoria recolhida do amor e da experiência dos limites humanos e da resistência à opressão capitalista”³⁰.

Em *Memorial do Convento*, de José Saramago, à exceção da resistência à alienação das massas representada pela trindade humana – Bartolomeu, Blimunda e Baltasar – toda a história do homem se conforma como um pesadelo: a alienação à ideologia; a força de trabalho do homem simples tragada para um projeto da elite; as mortes prematuras atribuídas aos desígnios do sobrenatural, as absurdas perseguições a crimes religiosos, a exclusão de elementos que integravam a identidade nacional - Portugal é nação desde 1118 – para lugares inóspitos que impossibilitavam a sobrevivência, a desagregação das famílias mesmo convertidas à ordem religiosa que se pretendia absoluta; as mortes nas fogueiras em praça pública e o júbilo da maioria da população, as falácias das elites no controle do povo; a miséria do povo em face à imensa circulação de recursos monetários, a produção de órfãos e pessoas sozinhas, o incentivo à mendicância, o trabalho pesado dos deficientes, etc. Se isso não constitui o pesadelo da história, então o que seria?

Sim, Anderson tem razão. Saramago é um escritor despertado pela Revolução dos Cravos, embora viesse de uma atividade jornalística anterior; mas *Memorial do Convento*, além de revisitar a saga do povo português, retrata um “desvio”³¹ da história de Portugal, a vigilância onipresente da Igreja e faz refletir sobre o “lugar” que o país poderia ter ocupado no contexto mundial, pela crítica que tece às formas de administração das elites em relação ao povo português, bem como da crítica que dirige à própria forma de pensar do povo, naquele momento histórico. É exatamente o pesadelo que Saramago pretende reconstruir. Saramago

³⁰ SARAIVA; LOPES, 1996, p. 1110-1124.

³¹ Esse desvio deve ser considerado em função das enormes dívidas que se acumulam a partir do reinado de D. João V. Até então, Portugal mantinha seu *status* de Império bem-sucedido, mas atrelado a idéias arcaicas. D. João V teve dinheiro suficiente para promover a mudança que já vinha ocorrendo na França e Inglaterra desde o século XVII, mas preferiu utilizar a maior parte desse dinheiro em festas, luxo e construções megalômanas; o rei desviou, por sua vontade pessoal, o destino de um país que poderia ter trilhado os passos dos colonizadores ricos do norte europeu. Não usou, no entanto, o dinheiro para indústrias e tecnologia, antes continuou a perseguir e expulsar os que poderiam ter iniciado a revolução industrial em Portugal já no início do século XVIII.

critica o atraso intelectual e político de Portugal e mostra sua origem nesse passado. Assim, o Convento de Mafra pode ser visto como um símbolo³² de Portugal do Império em se apogeu, o máximo esplendor e riqueza. E a força dispensada para esse esplendor determinará o endividamento do Império e do povo. Estaria aí devastação do Império apontada por Anderson?

No romance *A gloriosa família*, o pesadelo da história se configura pelos inúmeros ataques de febre amarela, pelo despedaçamento das sociedades tradicionais via invasões estrangeiras, pela exportação de pessoas como objetos, pelo enfrentamento desigual: armas de fogo contra armas brancas; pelo esfacelamento das famílias: os filhos ficam e as mães são enviadas mar afora como escravas; pela perseguição aos religiosos locais, pelos castigos e crueldades impostos principalmente pelos portugueses à cultura local; pelo apagamento do “eu” do homem das sociedades tradicionais, pela restrição de suas crenças e valores culturais; pela escravização: o homem tornado objeto, mercadoria.

E como não ver, certas vezes, todo esse absurdo pelo viés do sério e do cômico? Somente ironizando a história do desencanto é que esses povos do excêntricos encontram forças para continuar. Agora, não mais sendo vistos pela História do Outro eurocêntrico, mas por suas próprias vozes; não mais por intelectuais orgânicos das elites, mas por pensadores do próprio povo.

Mas é preciso concordar que os “encaixes” do animismo (que Anderson e Jameson chamam de fantástico) e do maravilhoso local³³ constituem a força motriz que nos mobiliza a “pensar” a História sob outras formas, não mais oriunda “do fundo da idade grega”, mas oriunda dos outros “fundos”, os “ex-fundos de quintal”, territórios do circuito dos países de capitalismo atrasado, submetidos aos do circuito de países de capitalismo avançado. Em outras palavras, uma história ficcional oriunda dos excêntricos.

O animismo e o maravilhoso são as formas que ainda sobrevivem nos contextos excêntricos e parecem ideais na construção de imaginários sociais e culturais: são maneiras singulares de pensar, de ver o mundo, oriundas nas colônias de profundo assentamento (MIGNOLO, 1997, p. 53-8), e esses modos que se configuram como pouco materialistas parecem representar um insulto profundo à racionalidade burguesa de seus colonizadores.

³² Figuras como o símbolo, a alegoria, a ironia, as analogias etc. não encontram seus significados no enunciado em si, mas fora deles e estruturados por determinações sócio-culturais, no discurso "paratextual", seja ele imagético ou verbal. Assim, entende-se que a alegoria, o símbolo, as analogias, a ironia, entre outros tropos buscam no discurso pré-construído as formações discursivas que lhe são pertinentes como recursos de compreensão e desvendamento, como um recurso de memória ao pré-construído. Dessa maneira, o discurso é constituído de ditos (os enunciados) e dos não-ditos (os implícitos, as inferências).

³³ Estes contrastes entre o fantástico e o animismo local africano, bem assim como os efeitos do maravilhoso nos romances serão discutidos em outros capítulos mais adiante.

2. HISTORIOGRAFIA E PARÓDIA: O NOVO ROMANCE HISTÓRICO

Mas o que é a história dos excêntricos senão toda uma crônica da realidade maravilhosa?

Na trilha dos escassos romances históricos de matriz realista que mantiveram uma existência *underground*³⁴ ao período das vanguardas, surge, em 1949, um novo tipo de produção no cenário das apropriações da história pela ficção: *El reino de este mundo*, do cubano Alejo Carpentier, cuja diferença mais evidente em relação ao romance histórico tradicional evidencia-se pela interdiscursividade com as idéias da Negritude e, ainda, na construção dos protagonistas, não mais figuras idealizadas pelo ficcionista, mas personalidades da história oficial que compartilham o enredo com a personagem principal, Ti Noel, um escravo negro que sobrevive às atrocidades de diferentes grupos europeus no Haiti.

Nele, encontram-se personalidades importantes da História do Caribe, como o feiticeiro Mackandal e Henri Christophe, em cenas que transitam entre um plano histórico e um plano existencial. Christophe declarou-se rei e construiu um Império constituído

³⁴ Na maioria dos países da América Latina, houve um movimento que abarcou o período compreendido entre 1882 e 1915, denominado *Modernismo* (= Simbolismo ou *Junderstill*) e, nesse período, assim como no período da Vanguardias (Modernismo francês, brasileiro, etc.) entre outras produções, encontra-se também o romance histórico, mas de tal forma incapaz de, nesse momento, engendrar uma consciência nacional ou mesmo respaldar aos liberais. Construído ainda sobre os pressupostos das estéticas românticas, realistas e naturalistas, esse romance histórico permaneceu como forma *underground*. E, também, subsistiu em categorias middle brow e low brow.

unicamente por ex-escravos negros, sendo criticado por instalar um modelo religioso e burocrático europeu para uma comunidade essencialmente afro-americana, cujas crenças animistas e voduns de seus súditos construíram um abismo entre o soberano e seu povo.

Nesse romance, os pressupostos teóricos de Lukács sobre o romance de Scott se encontram presentes, com algumas exceções que concernem objetivamente às características do que se denomina novo romance histórico. Entre essas características, destacam-se o traço irônico, a participação de personalidades importantes da História oficial resgatadas pelo viés da paródia e da ironia, os comentários do narrador, as categorias bakhtinianas da carnavalização da literatura, mas não descarta a resistência e o confronto grupal, além de acrescentar o 'espírito' das classes subjugadas pelos Impérios: suas crenças e credos, seus valores e sentimentos com uma profundidade capaz de redesenhar uma época, uma história, como lhe definiu Carpentier (1966), como uma “crônica da realidade maravilhosa”³⁵.

O romance constitui-se como ácida crítica aos Impérios e, principalmente, à condição sub-humana imposta aos escravos e ex-escravos relegados às atrocidades e misérias, após anos de intenso trabalho e sujeitos às disputas econômicas e políticas de diferentes Impérios.

Segundo Otto Maria Carpeaux³⁶, Carpentier entendeu que era preciso estudar os impactos da Revolução Francesa sobre as populações escravizadas do Caribe. Descrevendo-os em romances históricos que se passam no fim do século XVIII e no começo do XIX, Carpentier escreve, ao mesmo tempo, alegorias do impacto da outra revolução, de nossos dias, sobre aquelas populações, ainda não libertadas. E a esse ciclo de romances pertence *El reino de este mundo* e *El siglo de las Luces*.

A mesma ênfase sobre a liberdade da raça negra, o discurso contra o colonialismo, o monopólio e o imperialismo - já exercido pelos Impérios de época - que se encontra em Alejo Carpentier pode ser localizado em *Nzinga Mbandi*, um novo romance histórico, do angolano Manuel Pedro Pacavira, publicado na década de 1970.

2.1. Características gerais do novo romance histórico

De acordo com Menton (1993), ao estudar uma grande produção de romances históricos e de novos romances históricos compostos na América Latina a partir de 1949, cuja ênfase sobre a produção recai sobre o período que vai de 1979 até 1992, as principais características que diferenciam o *novo romance histórico* do modelo teorizado por Lukács

³⁵ Ver “Prefácio” do romance *O reino deste mundo*, escrito por Alejo Carpentier, 1996, s/n.

³⁶ Encontra-se na apresentação ao romance *El reino de este mundo* (1966, s/n..)

(1965) se concentram em seis traços mais importantes, sem esquecer que os seis, em sua totalidade *não são indispensáveis*³⁷:

- a) o bakhtiniano, isto é, o dialógico, o heteroglósico e o carnavalesco;
- b) a intertextualidade;
- c) a metaficção ou os comentários do narrador sobre a criação de seu próprio texto;
- d) o protagonista histórico;
- e) a distorção consciente da história por omissões, exageros ou anacronismos;
- f) a subordinação da reprodução mimética de certo período histórico a conceitos filosóficos transcendentais. (MENTON, 1993, p. 273-5)

No novo romance histórico, além das características apontadas por Menton como essenciais, encontra-se já a mesma assimetria no nível discursivo em relação à História oficial, ou seja, um discurso em que a “articulação” e o “discurso-transverso”, os pressupostos³⁸ e subentendidos se constituem como enunciados “outros” que contradizem o pré-construído, ou seja, projetam a contra-discursividade³⁹. Esta se sustenta em “conceitos filosóficos transcendentais” e, no caso dos objetos desta tese, no materialismo histórico.

É importante esclarecer que a contradiscursividade⁴⁰ produz a contradição no interior de certos discursos, e permite a reflexão do leitor sobre os posicionamentos ideológicos, tanto em relação às posições dos diferentes grupos no contexto histórico-diegético, quanto em relação à visão do contexto mundial, no processo de expansão dos sistemas imperialistas e as suas formas de propagação sobre o conjunto dos países considerados como “circuito dos países de capitalismo atrasado”.

Parece importante observar que o período em que há ênfase na contradiscursividade no interior da ficção, em relação ao pré-construído da História canônica, coincide exatamente

³⁷ Tradução e grifos nossos. Significa que uma ou outra característica pode não encontrar-se no romance, o que não impediria sua inclusão como novo romance histórico, já que a totalidade delas é dispensável.

³⁸ Entre os implícitos encontram-se os pressupostos e os subentendidos. Enquanto os primeiros são estáveis e se encontram no nível do enunciado, podendo ser detectados mais facilmente, os segundos são inferidos de um contexto singular e suas existências podem ser incertas, encontrando-se na instância da enunciação. Enquanto o pressuposto pode ser detectado por um bom falante de português, a decifração do subentendido é mais aleatória e seu número é aberto por definição. Assim, o subentendido figura ao lado da competência lingüística e do conhecimento das leis do discurso, necessária à decifração dos implícitos. Certo conhecimento “enciclopédico”, como conhecer as convenções de um gênero literário ou dos costumes de determinadas sociedades, são alguns dos saberes que ajudam na localização dos subentendidos.

³⁹ A construção da contradiscursividade no interior dos enunciados dos textos literários é discutida em outro capítulo desta tese.

⁴⁰ O interdiscurso pode tanto confirmar o já-dito quanto estabelecer uma relação de contraposição a determinado pré-construído. A contestação formal do pré-construído normalmente encontra-se carregada de tensão, tanto no interior dos enunciados do objeto que o contesta quanto na relação que estabelece com o contexto em que é veiculado. Ao discurso que estrutura a contestação discursiva, também ideológica, Pêcheux (1988, p. 215-6) denomina contradiscursividade.

com o momento em que o sistema da modernidade se projeta em muitos espaços do globo, especialmente nas ex-colônias de América Latina e nas colônias da África, onde as populações locais iniciam movimentos em direção ao socialismo: Vietnã, Nicarágua, Honduras, Guatemala, Haiti, Angola, Moçambique, Guiné Bissau, S. Tomé e Príncipe, Indochina, Líbia, Panamá, Chile, Nigéria, etc., ou seja, os períodos que incluem as décadas de 60, 70 e 80 do século XX, pois a burguesia internacional temia o “efeito dominó⁴¹”.

Essa constatação indica uma tendência dos artistas a reinterpretar a “história da direita” não mais sob o signo da pretensa “objetividade” científica, como indica Michel Pêcheux (1988, p. 197-8), mas sob os auspícios de uma dialética materialista, na qual se visualiza no enunciado e no discurso uma “outra” história construída, arrancada dos interstícios do “não-dito” pela História como ciência de uma única voz; e a reorganiza a partir da noção da luta de classes, grupos e nações: uma luta teórico-ideológica que exige do Sujeito uma tomada de posição. E essa tomada de posição inclui nomes, expressões, formulações e reformulações no campo das investigações e da arte.

Já a partir da década de 1960 o interesse pela ficção historiográfica se intensifica em muitos países da América Latina e, na década de 70 há uma verdadeira avalanche de romances com viés histórico, alguns atendendo ao modelo tradicional e, outros, absolutamente inovadores como *El reino de este mundo* e *El Siglo de las Luces* que os críticos latino-americanos (Aínsa, Fuentes, Menton) denominaram *novo romance histórico*.

No entanto, a versão desse novo romance histórico no século XX submeteu-se a algumas mutações formais, e a ficção historiográfica encontra-se configurada sob novos contornos e inéditas nuances, especificamente concernentes à forma com que se apresenta e, ainda, por uma substancial crítica, em nível de conteúdo, aos processos de violência na construção de um passado gerador das estruturas sociais e políticas do presente.

Encontram-se, ainda, alterações nas técnicas que permitem o trabalho criativo, no tocante ao conteúdo e seus significados, mas, principalmente pela projeção de discursos *excêntricos*, ou seja, os discursos que representam as vozes que se opõe à ideologia teórica⁴²

⁴¹ Esse efeito, transposto para o campo político-econômico, traduz a hipótese de que se um país do continente tornar-se socialista, outros poderão seguir sua direção econômica, o que produziria a instauração de todo um conjunto de países de economia planificada, o que contraria os interesses da burguesia internacional. Daí a necessidade de interferência imediata por força bruta.

⁴² As “idéias científicas”, as concepções gerais e particulares (epistemologicamente regionais) historicamente apontáveis para cada época dada, em suma, as ideologias teóricas e as diferentes formas de filosofia espontânea que as acompanham – não estão separadas da história (da luta de classes): elas constituem “compartimentos” especializados das ideologias práticas sobre o terreno da produção dos conhecimentos, com discrepâncias e autonomizações variáveis” (cf. PÊCHEUX, 1988, p. 191). Segundo D. Lecourt, “as ideologias práticas atribuem suas formas e limites às ideologias teóricas” (LECOURT, D. Sur L'archéologie du savoir. A propos de Michel Foucault”. *La pensée*. n.152, 1970, p. 85. apud PÊCHEUX), o que significa dizer que o sistema das ideologias teóricas próprio a uma época história dada, com as formações discursivas que lhe são correspondentes é, em

dominante (PÊCHEUX, 1988, p. 191) emanada pelos centros de poder dos países Imperialistas do Circuito de países de capitalismo avançado. Estes discursos capazes de desvelar as engrenagens ideológicas encontram-se, geralmente, ligados por um fio articulado com o presente de sua produção, o que viabiliza a reflexão crítica.

Em sua nova versão, o romance que se reporta a um passado afastado do presente, mais do que glorificar qualquer elemento ou feito do passado que corrobore a situação do presente e admita uma esperança no devir, admite agora uma nova função: de prestar-se a refletir, por meio das histórias do passado, sobre os desmandos do presente, muitas vezes, estabelecendo certas homologias⁴³ entre os fatos do passado e os eventos do momento de suas produções. Não se trata, então, como desejam muitos, de um olhar nostálgico e saudosista ao antigo momento do capitalismo, o que sugere um refúgio no passado. Antes, significa reflexão para prosseguir.

Essa nova versão do romance histórico – o novo romance histórico - tem alguns de seus elementos básicos tecidos nos fios da literatura latino-americana no período do conhecido “boom”, e precisamente, sua afirmação no período “pós-boom”. O viés historiográfico já se encontrava presente nos romances e contos do chamado realismo mágico⁴⁴, um movimento estético da pintura alemã, cujo traço historiográfico em suas produções, além da conquista de espaço no mercado literário, abriu caminho para a produção dos novos romances históricos latino-americanos. Dentre estes, podemos destacar o jogo de forças entre comunidades de contato familiar, grupos étnicos parcialmente aculturados e *modus vivendi* diferenciados – que inclui crenças e valores culturais singulares - em confronto com os valores da modernidade, cuja cultura de mercado procura atraí-los para sua órbita.

2.2. As novas formas viajam

A freqüência da historiografia presente nas construções literárias na América Latina, perpassada por elementos do fantástico, do maravilhoso ou do mágico, pela retomada do

última instância, determinado pelo todo complexo com dominante das formações ideológicas em presença. (cf. PÊCHEUX, op.cit.) (grifos nossos)

⁴³ Diz-se homologia dos elementos que correspondem nas figuras semelhantes, uma analogia entre espécies diferentes; enquanto a analogia diz respeito a similitudes parciais ou integrais entre coisas diferentes. Se ambos se referem a eventos históricos, e neles se encontram elementos semelhantes, temos a homologia. (AZEVEDO, Domingos. Grande Dicionário Francês-Português. 7. ed. Lisboa: Bertrand-Brasil, s/d. (p. 56 e 800).

⁴⁴ Modalidade estética na pintura da década de 1920, com manifestações na Alemanha, Itália, França e Estados Unidos, os pintores mágico-realistas, como os magos modernos, assombram os espectadores dando à realidade uma aparência mágica. O realismo mágico opõe-se ao realismo maravilhoso, no sentido mais profundo do conceito. Enquanto o primeiro trata de oferecer uma aparência mágica à realidade, o segundo trata de naturalizar as forças sobrenaturais e as crenças que sobrevivem no imaginário latino-americano e africano. (Ver MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 162-163)

modelo scottiano, é intensificada, posteriormente, com o aparecimento do que se denominou “novo romance histórico”, cuja intensa produção a partir da década de 70, é reconhecidamente um fenômeno que termina por influenciar escritores em todo mundo.

Em artigo sobre a importância e produção do romance histórico no continente americano e sua representatividade na cultura ocidental após a década de 1970 e seguintes, quando há incidência de grande produção de romances com viés historiográfico em diferentes lugares do mundo, Antônio Roberto Esteves observa que:

É significativa, portanto, a incidência de romances históricos na literatura do continente. Mais do que isso, é significativo o fato de ter sido esse tipo de narrativa um dos pilares de construção das emergentes nacionalidades no século XIX. Carregados de idealismos, combatentes, naturalistas e pedagógicos, os romances históricos incentivaram o aparecimento de nações e seu êxito, junto ao público leitor, acabou formando uma tradição cujo início coincidiu com o advento, na América, do próprio gênero romance. O fato é que essa tradição, longe de esgotar-se no século XIX, revelou-se abundante no XX e revigorada neste século que se inicia, embora estruturada, agora, em novos cerimoniais estéticos. Poética de suposta ruptura com os romances fundacionais, as narrativas do *boom*, por exemplo, com todo o experimentalismo formal que as caracteriza, mantiveram a obsessão pela história, indo buscar, nessa fonte, muitos dos componentes que possibilitaram a sua indagação mito-poética e a própria renovação da linguagem. O mesmo se pode dizer do período *pós-boom*, que sedimentou o debate, já iniciado anteriormente, em torno de questões como pós-modernidade, pós-colonialismo, transculturação, por meio de arrojadas ficções de caráter histórico. (ESTEVES, 2001, p. 87-88)

Há que observar a ênfase que Esteves oferece ao viés histórico presente nos romances, bem como o destaque para o que considera uma ruptura com os romances fundacionais e, ainda, as marcas da nova estética articulada nessas novas formas da ficção historiográfica. As ‘arrojadas ficções de caráter historiográfico’ a que alude Esteves encontram-se vinculadas a algumas formas do que Hutcheon considera como metaficção historiográfica, mas que se afasta em pontos fundamentais da concepção de Menton.

Alguns pontos contrastam na estética do novo romance histórico, teorizado por Menton, e os elementos e características do tradicional romance histórico teorizado por Lukács, características que podem se relacionar tanto com a forma quanto com o conteúdo.

Segundo a teoria lukácsiana, a ficção histórica incorpora e assimila os dados históricos a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade ao mundo ficcional. Concluindo, esse tipo de romance histórico tradicional: 1) configura-se em função da historiografia, focalizando o processo do devir histórico; 2) reverencia os acontecimentos e fatos segundo a versão

canonizada da história; 3) projeta, através das suas personagens (tanto as ficcionais como as historicamente reconhecidas), as verossimilhanças contextuais com rigor e detalhe e; 4) organiza as bases históricas desvelando a sociedade como resultante da luta de classes.

Nos romances históricos do século XX, essas características indicadas por Lukács são reformuladas por um processo de transgressão, quando as personalidades históricas dominantes figuram na ficção em quaisquer posições, como protagonistas ou personagens secundárias, enquanto o viés histórico pode ou não construir-se a partir do detalhe histórico, e não assegura total verificabilidade em relação à História oficial. Antes, pode produzir uma total contradição à historiografia, considerada a construção irônica do campo historiográfico oficial, gerando paradoxos e contradições no interior mesmo da escrita.

Mas, neste ponto, é preciso esclarecer que a filiação que alguns críticos e teóricos da literatura têm estabelecido entre o novo romance histórico e o fenômeno estético do pós-modernismo nem sempre procede, considerando-se tanto sua origem, como diz Lukács, marcadamente ligada à escrita do Realismo, já com Scott, quanto seu percurso pela história da literatura em diferentes países do mundo. Dessa maneira, o romance histórico tem sobrevivido, em pequenas produções em todos os períodos depois de seu aparecimento e afirmação no período do Romantismo, e mesmo no do Modernismo⁴⁵, subsistindo no espaço *underground*, como forma residual, ligada a uma forma de construção retórica pautada na dialética e no pressuposto da construção da história como resultante da luta de classes, camadas, grupo e, nações⁴⁶.

2.3. O novo romance histórico em Angola

Enquanto na América Latina o novo romance histórico presta-se a recontar as histórias do passado, imprimindo o efeito da contradiscursividade em sua construção, em Angola, o novo romance histórico só surgiria mais tarde, também no século XX, a partir do momento em que se inicia a formação de uma literatura propriamente nacional.

Em *A Formação do Romance Angolano: entre intenções e gestos* (1999), de Rita Chaves, Pepetela indica no Prefácio que “a autora ligou esta gênese ao nacionalismo”, de maneira que nos romances formadores da literatura angolana “transparece sem sofismas o homem angolano, consciente ou não das forças que tentam mantê-lo manietado, mas

⁴⁵ Não se afirma com isso que o romance histórico pertença a qualquer das estéticas modernistas, mas que seguiu sua produção em paralelo às formas mais valorizadas do modernismo, sofrendo nesse período uma desvalorização. No entanto, sobreviveu.

⁴⁶ O grifo é nosso.

estrebuchando em atitudes de resistência, por vezes desajeitada e pouco contundente, ao domínio colonial⁴⁷. Dessa, maneira, ressalta que a literatura angolana formou-se a partir do momento que o homem local, colonizado, passou a ocupar a cena principal no romance, onde a formação de uma idéia de nacionalidade já se encontra presente.

Por isso, a produção do novo romance histórico nos termos propostos por Seymour Menton (1993) teria sua obra inaugural com o romance *Nzinga Mbandi* (1973), do angolano Manuel Pedro Pacavira. O momento da produção desse romance é contemporâneo às revoltas locais e às lutas contra a ditadura salazarista, representada pelo colonialismo, e o domínio de colonialistas sobre colonizados, na Província de Angola. Nele se encontra a representação da resistência das sociedades e Reinos tradicionais contra o Império invasor.

Na criação, Pacavira se reporta aos instrumentos escritos da história oficial⁴⁸ e, também, com certeza às *ma-lundas*, *mi-sendus* e *makas* silenciosamente e cuidadosamente guardadas nas memórias das comunidades tradicionais do país, ao resgatar a história da rainha da Matamba. Escrita sob o matiz de sua humanidade, desvela as causas que teriam conduzido a herdeira de Ngola Kiluanji a perpetrar-se no poder e fazer acordos nem sempre bem compreendidos com os estrangeiros que buscavam se apossar não apenas de seus territórios, mas principalmente de seu povo. No romance, as marcas da história oficial se encontram não somente nos dados cronológicos simétricos à historiografia canônica, mas em documentos e fatos que remontam ao século XV e invade o XVII, por ocasião do falecimento da heroína.

2.4. Caribe e Angola: interdiscursividade

A interdiscursividade, caracterizada como a relação entre discursos, encontra seu suporte no conceito de interdiscurso. O interdiscurso instaura no funcionamento do discurso uma relação com o “já-dito”, com algum pré-construído do discurso Universal ou, ainda, com um discurso que procura legitimidade. Assim, o interdiscurso pode tanto confirmar o já-dito quanto estabelecer uma relação de contraposição a determinado pré-construído. A contestação formal do pré-construído normalmente encontra-se carregada de tensão, tanto no interior dos enunciados do objeto que o contesta quanto na relação que estabelece com o contexto em que é veiculado.

No caso da interdiscursividade entre o romance de Carpentier e Pacavira, encontram-se a capacidade de organização do povo negro, os ideais da Negritude, da liberdade do

⁴⁷ PEPETELA, Prefácio. In: CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Via Atlântica, 1999, p. 14.

⁴⁸ Os enunciados indicam a pesquisa ou o contato com o registro da história oficial.

homem negro, que se revelam tanto em um texto quanto em outro. Há um diálogo entre as forças motrizes que percorrem tanto um quanto outro texto. A crítica ao Império e seu monopólio, característica do momento das lutas em prol da liberdade do povo negro, também estabelece relações de simetria no interdiscurso.

No romance de Carpentier, *El Reino de Este Mundo* (1949), é contada a história lendária da resistência dos escravos no Haiti, determinada pela figura mítica de Mackandal, feiticeiro conhecedor das artes do vodu e da medicina natural, a quem eram atribuídos poderes sobrenaturais por seus seguidores e pelos brancos. Ele possuía, ainda, o poder da palavra dos griôs, pois contava histórias dos antepassados a Ti Noel e aos outros. Por isso, sua trajetória como imortal percorre a ficção e, quando acreditam que morreu, o feiticeiro simplesmente se transformara em vários animais: é o modo maravilhoso imiscuído à historiografia na ficção, uma das características de alguns novos romances históricos.

Dentre os grandes nomes da história, encontram-se, ainda, o de Paulina Bonaparte e o do general Leclerc, seu marido, o de Toussaint L'Overture e Jean-Jacques Dessalins, que governou o Haiti de 1804 a 1806.

Entre a história de Mackandal e a de Henri Christophe, encontra-se a figura ficcional, Ti Noel, que desvelará a forma cíclica da exploração do povo africano pela força bruta, em uma história constituída pela seqüência de lutas, resistências, magias e persistências no reino deste mundo, revelando tanto o lado material quanto o maravilhoso da existência humana, apesar dos conflitos.

No romance de Pacavira, *Nzinga Mbandi* (1979), a ficção apresenta a história do reino do Kongo em seu momento de adesão ao Império português, além da história do Reino de Ngola (sinônimo de Angola), quando o rei Ngola Kiluanji enfrenta os invasores, impedindo-os de se instalarem facilmente no território. Sua descendência resistente gera Ngola Nzinga Mbandi, uma rainha guerreira. Nomeada inicialmente embaixatriz, Nzinga entra em contato com os colonizadores em nome do Rei e, uma vez rainha, finge estar de acordo com as intervenções dos invasores portugueses no território e trata de sondá-los para perceber-lhes os pontos fracos. Então, ao perceber que o povo não aceita as condições impostas pelos invasores, declara-lhes a guerra, organizando coalizões entre impérios africanos e grandes exércitos. Assim, persegue os invasores durante quatro décadas, onde estivessem, atacando-lhes as fortalezas no interior, com o objetivo de preservar as fronteiras de seus territórios e as de outras etnias locais.

Em *El reino de este mundo* é uma história de "Calibans" que o narrador vai engendrar, a partir do enunciado de Carpentier no Introito: "Mas o que é a história da América senão toda

uma crônica da Realidade Maravilhosa?” A realidade maravilhosa se encontra na história de Ti Noel, escravo negro de Monsier Lenormand de Mezy, e sua vida de servidão na colônia de Santo Domingo, atual Haiti, no Caribe.

Aí, a memória do protagonista resgata a personalidade histórica de Mackandal e a história oral trazida de África para o arquipélago do Caribe, especificamente a Ilha de São Domingos. A reiteração pelo contar em língua materna e a preservação dessa história na memória dos homens os faz reviver, no cotidiano de trabalhos forçados, os sentimentos de grupo e de solidariedade capazes de mobilizar a resistência contra os seus senhores.

A história de Mackandal é referida na historiografia do afro-trinidadiano Cyril Leonel Robert James, *Os jacobinos negros: Toussaint L'Overture e a Revolução de São Domingos* (1938), um dos textos fundadores do estudo da diáspora negra – que encena a Revolução Haitiana baseada nos princípios da Revolução Francesa, liderada por Toussaint L'Overture, negro, letrado e seguidor das idéias das Luzes: um hipertexto do romance de Carpentier.

A Revolução haitiana configurou-se no maior movimento negro de rebeldia contra a exploração e a dominação colonial nas Américas. O caso do Haiti se torna único no continente. Foi a primeira colônia latino-americana a obter a independência e a abolição da escravatura, sendo o processo revolucionário conduzido pelos próprios escravos na libertação de seu país e, ainda, na obtenção da própria liberdade. Esse acontecimento singular derrubou por terra a idéia defendida na época, pelas potências imperialistas, de que as populações negras não eram capazes de auto-organização.

Com a Revolução, o Haiti se torna a primeira república negra do mundo. Dos quatrocentos e oitenta mil escravos presentes no Haiti nesse momento, a grande maioria era originariamente africana, de acordo com Marcelo Grondin (1985), encontrando-se, entre eles, vínculos culturais profundos, como a prática do vodu, as crenças animistas e antropomorfizantes, as crenças na imortalidade, as afinidades lingüísticas que lhes facilitavam a comunicação por códigos indecifráveis, garantindo a hegemonia ideológica. Por isso, não aceitaram se curvar ao universo dos brancos, este, desprezado e ironizado pela visão irônica de Ti Noel em *El reino de este mundo*. Muitos dos resistentes, no entanto, são mortos, enforcados ou castigados.

Em Carpentier, a ironia funciona sutilmente; e, visivelmente maravilhado com as práticas religiosas do vodu de Mackandal, o narrador as lança poeticamente no romance por meio das lembranças, das falas e visões da personagem. O narrador ironiza certos comportamentos paradoxais de figuras históricas como Henri Christophe que, apesar do

heroísmo e da ânsia por liberdade, assume a cultura e a dinâmica européia no modo de vida e na administração política.

A dialética é mantida pela força do contraste entre as práticas materiais essencialmente africanas no comportamento de Mackandal, de seus seguidores e de Ti Noel e as práticas dos brancos, cujo peso da ironia e da caricatura recai sobre a figura de Mezy, que termina pobre e ainda bêbedo na ilha vizinha, confirmando a queda da burguesia colonial e a *excentricidade* bakhtiniana⁴⁹.

O ex-escravo, que viveu todas as fases: de Mackandal à queda e suicídio de Christophe, assume agora a posição de rei, o rei da liberdade, bufo e excêntrico, poetizando as histórias e lendas do quimbanda, assumindo a posição de griô africano dos novos tempos. Cansado da vida atribulada, continua no "reino deste mundo", após ter se apropriado das artes mágicas do vodu e se metamorfoseado em muitos animais quase no final do romance: ave, garanhão, abelha, formiga.

Mas a liberdade só duraria até a chegada dos agrimensores – vindos de Port-Au-Prince – que impõem novas regras de exploração, e os antigos escravos voltam a trabalhar sob a eterna vigilância dos mulatos em imensas lavouras, novamente sob o jugo de estranhos; os antigos livres se enquadram agora em outro tipo de trabalho muito semelhante à escravidão, enquanto Ti Noel se desespera.

Assim, o narrador de Carpentier, como o de Pacavira, critica a eterna exploração e expropriação dos que utilizam a força bruta para submeter outros. Esmera-se em revelar o valor que dava Ti Noel à liberdade conquistada, pois o protagonista, ao final da narrativa:

[Ti Noel estava] novamente de cabeça baixa sob o chicote de alguém. [...] começava a desesperar ante esse infindável renovar de cadeias, esse renascer de grilhões, essa proliferação de misérias, que os mais resignados terminam por aceitar como prova da inutilidade de qualquer rebeldia. (CARPENTIER, 1966, p. 113).

Ao lançar seu grito de guerra contra os novos senhores, dando ordens a todos os negros trabalhadores que atacassem os insolentes mulatos investidos de poder e controle sobre os mais fracos, tudo em volta foi varrido por um "poderoso vento Sul", inclusive Ti Noel e, desde então, nada mais se soube dele.

Ti Noel ataca os agrimensores, mas o implícito deixa claro que os ecos de liberdade, juntamente com Ti Noel são devastados, varridos, extinguidos por um “poderoso vento sul”, metáfora de ataque de forças contrárias, tendo finalmente o mesmo fim de Mackandal,

⁴⁹ BAKHTIN, Mikhail. 1981, p. 106.

Bouckman, e outros heróis do povo. Prevalece a alegoria dos enunciados: as revoluções populares são sempre sufocadas pelos poderes impiedosos dos exploradores, dos impérios e do imperialismo. O caráter da história como catástrofe, no plano existencial, é mantido pela tensão narrativa.

No romance, a história de resistência dos escravos constitui uma saga de luta pela liberdade dos negros em território caribenho, confirmando a máxima de que a história do homem é a história da luta de classes, grupos, nações, enquanto a resultante materialista desta luta determina a produção de uma história oficial dos vencedores sobre os vencidos. Carpentier articula, então, um contradiscurso, apoiado na História oficial dos vencedores, mas não se alinha ideologicamente a ela, antes se posiciona ao lado dos heróis vencidos, ilustres, como Mackandal, Bouckman, ou desconhecidos, como Ti Noel, contando suas vidas privadas, suas lutas, seus sonhos, desvendando-lhes o imaginário sócio-cultural e político, sintetizado por Ti Noel: "Não vês São Tiago que sou filho da guerra?", parte de um canto que aprendera com Mackandal, o qual metaforiza sua vida como uma eterna luta pela sobrevivência, por manter-se vivo frente às adversidades do sistema dominante, enquanto revela o caos das dinâmicas impostas pelos Impérios controladores do território.

A ficção de Carpentier conta uma história de resistência à escravidão e ao apagamento cultural e identitário; e o mesmo se pode dizer do novo romance histórico de Pacavira. Nele, o desvelamento do confronto entre as forças dos colonizadores e as de resistência local no território angolano, lideradas por Ngola Kiluanji e, posteriormente por Nzinga Mbandi, põe em questão certos discursos oficiais que se pretendem como História hegemônica da humanidade.

Entre as características que determinam *Nzinga Mbandi* como novo romance histórico se encontra o fato de seu enredo representar um tempo histórico anterior ao tempo de vida de seu autor – de acordo com os pressupostos teóricos de Menton (1993, p. 33), ao adotar a definição de Anderson Imbert, de 1951. O romance de Pacavira não constitui um romance histórico tradicional, porém não possui todas as características do subgênero teorizadas por Menton (1993, p. 42-4). No entanto, será considerado novo romance histórico, pois nele se encontram presentes as características essenciais: a personalidade histórica como protagonista, a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade por meio da História oficial, o caráter cíclico e imprevisível da História; os comentários do narrador sobre os processos de criação, a intertextualidade com a oralitura e os textos da história e da literatura oficial; algumas das categorias bakhtinianas da carnavalização: a *profanação*, a

familiarização ou livre contato entre os homens; a *excentricidade*, embora lhe falte as *mésalliances* formais. (BAKHTIN, 1981, p. 105-7).

No romance, o tempo diegético é bastante marcado por uma cronologia que localiza perfeitamente o leitor no tempo da História, à exceção de um ou outro momento, quando há presença de analepses, facilmente localizadas no intradiscurso⁵⁰. No capítulo quarto da segunda parte, a narrativa estabelece uma ruptura temporal de quinze anos, e trata dos acontecimentos de 1575, anunciando as intensas guerras no território do Kongo, motivadas pela ideologia do mercantilismo, o que fez com que D. Sebastião autorizasse o Cardeal D. Henrique, senhor-mor da Inquisição em Portugal, a enviar uma esquadra para combater os rebeldes do Kongo e restituir o trono ao rei, d. Álvaro I, "tributário e vassalo do rei de Portugal". Outra analepse conduz o texto a 1570, e conta sobre o reino dos Ngolas, pois o narrador faz questão de demarcar os espaços geográficos entre os dois reinos.

O romance trata dos combates e resistências do rei Ngola Kiluanji, de seus sucessores e, finalmente, da ascensão ao trono por Nzinga Mbandi, enquanto os portugueses, obcecados pela idéia de chegar a Kambambi, ansiosos pela suposta prata, e aliados ao reino do Kongo, são quase dizimados pelos exércitos dos Ngolas, por vezes pelos grupos *Jagas* e, ainda, pelas febres locais.

No texto transitam os grandes confrontos registrados pela História oficial, no entanto, a perspectiva adotada para contar a história, na ficção, é a dos locais, ou seja, sob a perspectiva dos que não se submeteram, mas resistiram, em oposição a muitos outros grupos, como os que integravam a Companhia dos Empacasseiros, que atacavam as aldeias e os sobados, auxiliando os portugueses.

A articulação do discurso em *Nzinga Mbandi* passa também pelo crivo da memória, pois o narrador explicita os processos de composição literária no romance: refere-se às formas de tratamento dispensadas à protagonista. O narrador estabelece com o co-enunciador um diálogo, um pacto, pois o convida a mergulhar no passado: “uma formidável história ela nos deixou, uma história que mete respeito, o motivo que me traz a conversar aqui com vocês. Mas comecemos pelos tempos dos seus passados”. (PACAVIRA, 1979, p. 18) [grifo nosso].

⁵⁰ O discurso encontra-se em relação direta com as proposições do *intradiscurso* – o funcionamento do discurso com relação a si mesmo -, possibilitado pelo conjunto dos fenômenos de co-referência (que são ocorrências no enunciado, garantidoras que se pode chamar de “fio do discurso”), enquanto discurso de um sujeito; e, ainda com o *interdiscurso*, enquanto pré-construído, em um domínio paratextual. Para Michel Pêcheux, o intradiscurso instaura no discurso uma relação de temporalidade em relação a ele mesmo, no conjunto dos fenômenos de co-referência, (PÊCHEUX, 1988).

Esta, no entanto, constitui uma função conativa da linguagem, a qual necessita que o leitor estabeleça um pacto com o narrador, um acordo. E, assim, o narrador entrevê em um português quase oral o encontro suspeito entre os portugueses e as gentes de Angola à boca do rio Nzandi, em que as falas dos colonizadores exaltam a boa-fé e a questão da religião. De forma sutil, encontram-se no texto de Pacavira efeitos irônicos e cômicos encerrados no próprio código lingüístico. É o narrador quem responde pelos “da terra”: "Mas os da terra querem é saber de onde é que eles vêm, de que raça, de que nação, com uns ares de amalucados que aparentam, os cabelos parece que passaram no fogo, a cor da pele, tudo, tudo, um albino, filho-sereia. Com um falar que ninguém entende, ainda por cima." (PACAVIRA, 1979, p. 19-20)

A imaginação criativa do autor em torno do "encontro" insólito entre culturas de valores tão diferentes, será lida como ironia, considerando-se o momento de produção do romance: a década de 1970, as perseguições da PIDE, e as sucessivas prisões do autor: encontro que recorda certos excertos, em alguns novos romances históricos hispano-americanos, dos primeiros contatos entre os ameríndios e Colombo, também produzidos na década de 70 e 80 (MENTON, 1993, p. 48;106-8).

No diálogo, não escapa à ironia o colonizador, chamado *ndele*, significando não o "pássaro branco", mas "uma alma danada que vagueia pelo mundo inteiro, sem lugar de estar, sem terra, sem nada. Um espírito mau atormentado por males (...) E vive agora a atormentar as pessoas, lhes perseguindo, lhes sacrificando de todas as maneiras" (PACAVIRA, 1979, p. 57). Nos capítulos seguintes, os valores das tradições das comunidades angolanas contrastam com os valores dos colonizadores no intradiscurso do narrador, enquanto alguns discursos de certas personagens organizam um universo particular em kimbundo, impenetrável ao leitor que não domina a língua.

A ironia e o humor não se afastam das cenas em que se discute o código lingüístico e seu caráter de "desencontro", de não-interpretação. Segundo Mangueneau (1996, p.126), a incompreensão reiterada fere a lei de modalidade no discurso: sempre que há uma incompreensão excessiva no processo de interpretação, o efeito cômico, geralmente, encontra-se garantido. Em Pacavira, isso ocorre várias vezes, garantindo o viés do cômico e do sério.

A resistência do código, cuja estrutura morfológica e gramatical parece impenetrável à estrutura do colonizador concretiza na escrita a resistência que se seguiria na prática mesma, por meio da religião local, de certas formas de viver e pensar e, ainda, pelas armas.

Como em Carpentier, o narrador desvela a luta entre as culturas, entre as nações, ou seja, a história do homem como resultante da luta de classes, grupos, povos, permitindo ao

leitor refletir sobre o sistema econômico e social e suas tecnologias de domínio, responsáveis pelas condições materiais de vida dos homens.

Ao revelar as causas que os levaram às guerras contra os colonizadores no território, o narrador explicita que nenhuma violência é gratuita, pois há sempre um episódio capaz de justificá-la. Na configuração da heroína, ele faz sua personagem percorrer grande parte do território angolano, estabelecendo o princípio da viagem e outorgando a ela a experiência e conhecimento tanto geográfico quanto social do território e da diversidade cultural, que mais tarde viria a governar: momento em que a protagonista se expõe à experiência e ao conhecimento. Iniciam-se os preparativos para a guerra contra os colonizadores que não se cansam de pilhar e destruir os que não lhes podem oferecer resistência, despovoando muitas comunidades tradicionais.

A descrição das desgraças disseminadas pelos *kimbos* desvela o significado da colonização em Angola, considerando que o assentamento de fortalezas e de cidades como Massanganu não visavam tão-somente o tráfico de pessoas para os engenhos do Brasil, mas a apropriação para futura exploração das minas de metais preciosos, uma das questões axiais da ocupação, além de procurarem um caminho terrestre para as Índias.

Sobre a protagonista, já adulta, diz o narrador: "[...] no vigor da vida, sem cabelos brancos, sem nada. E sem nada que lhe dobre. [...] Nos seus quarenta anos – com vinte e tal anos de andar para trás e para diante. De andar aonde só os filhos-de-pássaros dantes podiam passar. E dormir aonde só podiam os bichos dormir [...]" (PACAVIRA, 1979, p. 118), desvela o telurismo da personagem.

As condições materiais de existência dos povos funcionam como fio discursivo no texto de Pacavira, assim como em Carpentier, e, compreendendo os valores da cultura angolana, procura enfatizar as questões econômicas, políticas e ideológicas. Por isso, as condições impostas e acatadas por alguns locais que serviam aos invasores, ou eram por eles cooptados, não escapa ao olhar crítico do narrador.

O homem como mercadoria, vendido como máquina de produção à elite colonialista na América, tornou-se o principal negócio de enriquecimento em África. Assim, o sistema de capital mercantil-escravista europeu é explicado de maneira simples através do triângulo: uma classe de mercadores e fidalgos - que aspirava viver aristocraticamente tanto no Brasil-Colônia quanto no território angolano e retornar a Portugal milionária e heróica –, o rei e a classe escrava, esta, geradora das riquezas, mas expropriada.

Entre os vários gêneros textuais que aparecem no texto – cantos, provérbios, lendas, etc., o narrador estiliza um excerto de uma das Cartas do Padre Antônio Vieira ao rei de

Portugal: "Em quarenta anos se haviam matado destruído, na costa e nos sertões, mais de dois milhões de índios e mais de quinhentas povoações como grandes cidades" (PACAVIRA, 1979, p. 170). Através das palavras de Vieira, revela as simetrias entre as práticas do sistema colonial nos dois extremos do Atlântico Negro: Brasil e Angola.

O narrador detém-se sobre os acontecimentos em torno da invasão holandesa a Luanda e Benguela (1641), e a retirada dos portugueses para Massangano e outras fortalezas. Esse episódio estabelece uma relação intertextual e interdiscursiva com o novo romance histórico *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), do autor angolano Pepetela. A intertextualidade se revela entre a terceira parte do romance de Pacavira, quando os holandeses chegam à cidade de Luanda, cuja invasão é descrita com detalhes e os posteriores acordos que articulam com os locais para destruir os portugueses, e o romance todo de Pepetela, que trata exclusivamente dos acontecimentos desse período de sete anos. As analepses de *A gloriosa família* retomam, vez ou outra, fatos que aparecem no romance de Pacavira, como os eventos que envolvem o Governador Pedro César de Meneses, inclusive seu encontro "de negócios" com a rainha da Matamba, Jinga.

O narrador de *Nzinga Mbandi* e também o de Pepetela contam, então, os acordos entre os Impérios locais e os holandeses, as intensas lutas contra os portugueses, as traições e também a tentativa de libertação das irmãs de Nzinga pelas coalizões. O assassinato de Fuxi, acusada de enviar cartas, informando a rainha sobre a movimentação dos portugueses, por exemplo, é referido nos dois textos, sendo mais detalhado no de Pacavira.

O texto assinado por Pacavira termina, indicando que a narrativa foi escrita entre outubro de 1972 e janeiro de 1973, no Campo de Trabalho de Chão Bom, Tarrafal, na Ilha de São Tiago, Cabo Verde. E, para efeito de informatividade, surge ao final do livro uma espécie de resumo histórico que abarca os períodos de 1647 a 1890, cujo autor não seria Pacavira, mas Kakulu Ka Henda Ka Mona: narrativa dos acontecimentos após a expulsão dos holandeses pela elite portuguesa do Brasil e a aliança que os colonizadores estabeleceram com alguns locais angolanos ressentidos ou gananciosos. Em 1656, assinam um acordo de paz, reconhecendo Nzinga senhora de suas terras.

Segundo o narrador, Nzinga Mbandi *Ngola* "morreu em 1663, com 81 anos de idade", transformando-se posteriormente em um símbolo da resistência angolana, sendo tarefa quase impossível dissociar sua atuação histórica de sua aura lendária, cujas façanhas foram contadas de geração a geração, preservando a memória desse poder feminino.

O modelo de Pacavira mantém essenciais relações com os pressupostos lukácsianos sobre o trabalho de Scott, pois trata da luta entre os grupos das diferentes comunidades locais

no interior de um território, cuja resistência às formas de colonialismo e integração aos novos sistemas de poder econômicos e políticos se processam em forma de oposição ou de lutas. Essa oposição se mantém por meio da preservação dos valores ou do enfrentamento pela força, e se caracterizam como semelhantes ao que Lukács definiu como estrutura da luta de classes. No entanto, encontram-se, no romance, inovações técnicas e formais e um enredo absolutamente local. O confronto entre os locais e os invasores também é plasmado em *A gloriosa família*, de Pepetela.

A pesquisa documental na construção do romance aparece de forma evidente, tanto no que se refere aos marcos temporais quanto aos documentos de época, decisões e formas de esclarecer certos fatos em relação às causas dos confrontos que ocorrem no interior do território angolano, assim como enunciados cômicos e irônicos e discursos transversos também se encontram presentes na construção formal.

Em Angola, onde a História escrita, considerada até então canônica, consolida-se como um instrumento de dominação, tendo em vista que foi, em grande parte, produzida por ex-colonizadores, a ficção historiográfica passa a ocupar um papel importantíssimo na construção de um discurso que não apenas viabiliza a exposição de vozes dos colonizados, por meio da escrita de suas *malundas*, até então silenciadas no espaço da escrita, mas desperta a consciência para o papel do homem no passado histórico e seus reflexos no presente. Porquanto, a História oficial, registrada em fontes como *La Colonie du Minotaure*, de René Pelissier, *História Geral das Guerras Angolanas*, de António de Oliveira Cadornega, e documentos escritos de época serão sujeitos à pesquisa e refacção no trabalho ficcional, gerando a criação de uma contradiscursividade à ideologia da modernidade em suas origens.

No entanto, é preciso considerar a preservação das formas orais da História do território em muitas comunidades tradicionais, guardadas como segredos (a malunda e o mi-sendu); elas encerram também epopéias e fatos históricos que serão transformados em material estético na criação de romances, capazes de desentranhar os discursos subterrâneos ou residuais que sobreviveram aos períodos de colonização e repressão no território, protegidos nessas comunidades e que funcionam como efeitos contradiscursivos no interior do pré-construído. Essas formas (em que há o contradiscurso, a presença do “não-dito”) se articulam como discursos pós-Independência⁵¹, pois seus objetos de crítica são: o sujeito do

⁵¹ É possível compreender que o conceito discurso “pós-Independência” encontre seu similar em outros contextos como discurso “pós-colonial” e, ainda, de “pós-colonialidade”, embora diferenças singulares marquem cada um desses discursos e, de fato, o que os aproxima, de alguma maneira, seja marcado justamente pela crítica ao sujeito do Império (no momento do mercantilismo e outros posteriores) e do Imperialismo, bem como ao monopólio, característica comum aos modelos.

Império e as dinâmicas sócio-econômicas e política dos Impérios e, por extensão, do Imperialismo.

Por isso, o novo romance histórico angolano, já em seu momento inaugural, não se configura estritamente nos moldes teóricos lukácsianos; antes, aparece com características próprias, onde a ironia e a figura mítica de uma personalidade polêmica – a rainha Nzinga Mbandi - é resgatada da história oral (e também da história oficial) para a ficção, e a história de lutas pela autonomia do território não remonta a meados do século XX, como muitos acreditam, mas ao momento em que os portugueses ocupam terras angolanas.

2.5. O novo romance histórico em Portugal: transição e ruptura

Nos países pós-Independentes da África, como Angola, o fenômeno da pós-modernidade não pode ser compreendido da maneira como tem sido entendido nos países de capitalismo avançado e, dessa maneira, o pós-modernismo não teria uma conjectura econômica-sócio-política onde fundar-se. Por isso, a relação do novo romance histórico com o paradigma da pós-modernidade termina por estabelecer uma relação tanto positiva quanto negativa. No entanto, parece evidente que a difusão da modernidade globalizada, indicando uma pseudo-situação de pós-modernidade, tem levado muitos teóricos, em diferentes lugares do mundo, a desvincularem o pensamento teórico-crítico das reais condições materiais de existência.

Sob essa perspectiva, economias semi-periféricas⁵² e, principalmente em fase de revisão interna não somente de suas condições econômicas, mas sociais, políticas e identitárias, como é o caso de Portugal - no período que se segue à Independência das suas colônias africanas, ou seja, vivendo um momento de pós-colonialidade, ou pós-Imperialista – a partir de 1974 - encontram-se não no momento da pós-modernidade, mas também em um momento de escritas da pós-colonialidade, de escritas autocríticas, tantas vezes, pelo viés da

⁵² SANTOS, Boaventura de Sousa, 2005, p. 63. Texto: “Portugal é uma sociedade semiperiférica. Findo o ciclo do império está a renegociar a sua posição no sistema mundial. Não é possível que num futuro próximo seja promovido ao centro do sistema ou despromovido para a sua periferia. É mais provável que sua situação intermédia se consolide em novas bases.” Revela como a modernidade globalizada promove exclusões. Textos: “(...) nas condições do capitalismo desorganizado à escala mundial, a violência, tanto da compulsão do trabalho como da compulsão do consumo, torna-se perversamente subtil e pacífica e mesmo quase desejada quando comparada com a violência da compulsão da fome e da guerra a que populações inteiras estão cada vez mais sujeitas” (p. 110). “A relação entre o moderno e o pós-moderno é, pois, uma relação contraditória. Não é de ruptura total, como querem alguns, nem de continuidade como querem outros. É uma situação de transição, em que há momentos de ruptura e momentos de continuidade. A combinação específica entre estes pode mesmo variar de período para período ou de país para país.” (p. 103).

ironia e da paródia sobre o passado de “glórias”; e, ainda, o país caminha em busca de modernização com mudança de base econômica, senão completa, ao menos parcial.

Nos anos que se seguem à década de 70, intensifica-se também a produção de importantes romances históricos, na senda de uma tradição já iniciada muitos anos antes, principalmente em Portugal, onde jamais deixou de ser produzido, desde o Romantismo, como forma residual e subterrânea, cujas publicações se resumem no período de 1890 a 1930 a uma média entre um a cinco romances publicados por ano.

Em Portugal, a publicação do romance de Aquilino Ribeiro, *Aventura Maravilhosa de D. Sebastião Rei de Portugal depois da Batalha com o Miramolim* (1936), marcará uma mudança decisiva no tratamento oferecido até então aos mitos históricos no texto de ficção, anunciando já um traço do novo romance histórico: o protagonista principal é personalidade histórica. A história é apresentada, pela primeira vez, como um pretexto utilizado na desconstrução dos mitos que dessa mesma história se alimentam. Iniciando a narrativa no momento da batalha de Alcácer-Quibir e do seu trágico desfecho, o autor tratou de imaginar o destino futuro de D. Sebastião, humanizando a personagem e convertendo o seu romance numa “novela picaresca de aprendizado pessoal” (CIDRAES, 2001, p. 7). No romance, D. Sebastião se torna anônimo, depois assume outro nome, e passa da condição de homem livre a escravo.

Segundo a estudiosa, no mesmo ano, Vitorino Nemésio escreve *Isabel de Aragão, Rainha Santa*, em que o discurso biográfico e a escrita ficcional se sobrepõem, assim continuando um historicismo de tendência biografista, ensaiado já por Carlos Malheiro Dias, Gentil Marques, Antero de Figueiredo e Afonso Lopes Vieira, mas que agora funda a verossimilhança na criação, voluntariamente subjetiva, das personagens e dos ambientes. A partir de então, e apesar da permanência do modelo tradicional, outros serão os caminhos do romance histórico na literatura portuguesa. Em 1940, Samuel Maia⁵³ não hesita em subverter a história e o tempo, reinventando o destino de D. Sebastião, imperador da Atlântida (*História Maravilhosa de D. Sebastião*), empregando algumas características do novo romance histórico, mas não se constitui como tal.

Segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989, p. 27), o romance português do século XX, de alguma maneira ainda se pretende “verídico” ou “um compromisso com a veracidade”. Diz ela:

⁵³ O autor é um médico viseuense, que nasceu na efervescência do realismo-naturalismo, e se tornou escritor no momento do primeiro modernismo português, vivendo também a efusão do neo-realismo.

Sabemos que grande parte do romance português do século XX se quer documental, pretende repensar o homem em seu devir histórico e quer “fingir”, enquanto arte, um compromisso com a veracidade. Aliás, o gosto da ficção histórica tem também, no passado português, registos dos mais brilhantes, desde as crônicas de Fernão Lopes, (...), até aos romances e contos de Herculano que, (...), escreveu, (...), uma obra poética extremamente marcada pelo gosto e pelo “fingimento” da verdade. (SILVA, 1989, p. 28)

Cerdeira da Silva (1989, p. 28) destaca Alves Redol que, ao trabalhar com personagens fictícios, insere-os numa “contemporaneidade portuguesa”, em que datas e acontecimentos reais temporalizam o discurso e procura fazê-lo como “testemunho”, tratando de cercar a ficção de elementos históricos e resgatando a seriedade que reveste o discurso histórico. No entanto, em Saramago, ela observa que “prevaleceria o projecto de fazer história (...)”. O texto de Saramago apontaria, então, “para uma ‘nova história’ de portugueses (e não mais de Portugal) (...)”. E ainda que “Saramago explicita o seu desejo de fazer história e de repensar, desta forma, o modelo do romance histórico português”

Muito acertadamente, Cerdeira da Silva percebe a inovação técnica e formal ocorrida nas formas do romance histórico português. E o “repensar da história”, o “fazer uma nova história” é destacado por Cerdeira. O mesmo “repensar” que se encontra em Carpentier e em muitos outros escritores de novos romances históricos latino-americanos. Uma história de “portugueses”, não das instituições de Portugal. Assim como *El reino de este mundo* é uma história de haitianos; também *Nzinga Mbandi* e *A gloriosa família* são histórias de angolanos.

No tocante à construção das personagens, verificou-se que alguns novos romances históricos também parodiam, muitas vezes, o modelo proposto e produzido por Vigny⁵⁴, escritor francês, que teorizou sua proposta de construção de certo romance histórico em que perpassa a ideologia dominante no período do Romantismo. Segundo Lukács, este romancista se posicionou contra a imitação do modelo scottiano, optando por fazer principais as personalidades históricas dominantes em suas “tragédias históricas” (VIGNY, apud LUKÁCS, 1965, p. 83). No entanto, esse tipo de configuração se processa em certo modelo romântico sempre pelo viés do sério, atribuindo à personalidade da história oficial todo o conteúdo heróico que lhe oferece a própria história canônica.

No novo romance histórico, no entanto, essa configuração da personalidade histórica, quando aparece como principal, se encontra articulada, geralmente, pelo viés da ironia, e disposta na narrativa sujeita às categorias do que Bakhtin (1981, p. 105-6) considerou como carnavalização da literatura. Assim, são carnavalizadas a burguesia e a realeza em Carpentier,

⁵⁴ VIGNY, apud LUKÁCS, 1965, p. 83-4.

assim o clero e a realeza em Saramago, os fidalgos e negociantes, em Pacavira, o negociante e a diretoria da Companhia das Índias, em Pepetela.

O viés da ironia inserido no contexto do sério, subvertendo o caráter heróico das personalidades “dominantes”, ou ainda, o excesso de valorização do heroísmo, como garantia do cômico no discurso, organizam-se como traços principais na contestação da ideologia das elites ao longo da História da modernidade.

A adesão pelo viés do sério aos valores eurocêntricos, imiscuidos em grande parte dos romances históricos dos períodos romântico e realista, constituem aspectos que as modernas formas de construção do novo romance histórico no século XX, especialmente nos países periféricos ao centro - que inclui a América Latina, os países africanos de língua oficial portuguesa - e, ainda, semi-periféricos – o que inclui Portugal, no eixo do chamado Atlântico Negro. Esses escritos tratam de transgredir pela paródia e pela ironia, carnavalizando, de forma intencional, desmitificando uma “História Eurofônica”, pela inserção de discursos transversos, onde se podem ouvir as vozes dos “outros”, dos grupos excêntricos, construindo na ficção histórias polifônicas.

O novo romance histórico português, finalmente, estabelece a ruptura com o paradigma anterior e, no cenário da ficção histórica portuguesa, o aparecimento de novos romances históricos também se encontraria associado, de alguma maneira, a uma escrita ainda “realista”. E, se em um, ou outro romance, a ficção se sobrepõe à História, isso não significa que possa haver até a realização de *Memorial*, de José Saramago, qualquer outro romance essencialmente crítico materialista de seu próprio passado e da própria História, construído com características semelhantes às apontadas pelos críticos do novo romance histórico.

A construção de Saramago provoca uma ruptura com a forma de construir o romance histórico naquele país. Tanto que Maria Alzira Seixo (1986) já aponta corretamente em seu trabalho que o romance não possui as características de romance histórico no sentido lukácsiano. Ocorre que a tese de Seixo não possuía como eixo somente a análise do gênero a que pertence *Memorial do Convento*.

Assim, outros críticos negam o estatuto de romance histórico a *Memorial do Convento*. E parece justo, pois se as características teorizadas por Lukács forem superpostas às principais características desse romance, observam-se poucas simetrias.

No entanto, é possível, ainda, encontrar algumas características fundamentais: a vasta pintura dos meios e das circunstâncias dos acontecimentos; o caráter dramático da ação; o papel importante do diálogo; o interesse pela natureza específica dos temas históricos, das camadas sociais, o aspecto do caráter social e espontaneamente público da vida; são as

personagens historicamente desconhecidas, semi-históricas ou não-históricas que desempenham um papel em primeiro plano; não explica a época através de seus grandes representantes, pois eles não podem ser as figuras principais; a divisão e a oposição de classes, o papel representativo dos “indivíduos mundialmente históricos”, que resumem os traços mais importantes de uma sociedade, os quais tomam uma [qualquer] outra significação; o indivíduo é um grupo, um representante de uma das múltiplas classes e camadas em luta [no caso, teórico-ideológica]; não consiste então em uma representação exclusiva das classes oprimidas e exploradas, mas na representação da totalidade da vida nacional em sua interação complexa do “alto” e do “baixo”; o vigoroso caráter popular que se manifesta no fato de que o “baixo” é considerado como a base material e a explicação artística do que chega ao “alto”; a expressão [os sentimentos, as idéias, etc.] o timbre, a cor, a cadência da época, da classe.

As inovações, no entanto, encontram-se exatamente na relação de características apontadas por Seymour Menton (1993) a respeito das inovações apresentadas pelo novo romance histórico. Assim, o protagonista não é mais o herói medíocre, cujas personagens secundárias terminam por ser mais interessantes do que ele (segundo Lukács), antes o herói é humano e mediano, porém, interessante e elevado, constitui ainda, a “continuidade” de uma personagem ficcional, ou seja, metaficcional. Ele pode até configurar-se como uma espécie de herói, ter sua situação social apresentada ironicamente pelo narrador, mas geralmente, não apresentará mediocridade. É o caso de Baltasar Sete-Sóis, em *Memorial do Convento*, de Ti Noel em *El reino de este mundo*, mas não exatamente o caso de Baltazar Van Dum, em *A gloriosa Família* ou da rainha de *Nzinga Mbandi*.

Por outro lado, as grandes figuras históricas que no romance histórico só apareciam em função dos grandes acontecimentos públicos ou notórios do país (como D. João V), no novo romance histórico podem ocupar quaisquer posições na diegese, podendo inclusive figurar como protagonistas, tantas vezes, sujeitas à ironia do narrador.

Quanto ao narrador, o romance histórico pressupõe que apenas uma voz iria contar a história do passado, geralmente utilizando os verbos no pretérito perfeito, ou imperfeito, ou seja, indicando que ele narra do presente, mas sua história se encontra imbricada no passado. No novo romance histórico, no entanto, nem sempre apenas um narrador conta a história. O narrador pode constituir uma ou várias instâncias de enunciação.

Em *Memorial do Convento*, o narrador ao invés de colocar-se no presente, ao contrário, narra o passado com o verbo no presente, no pretérito e até no futuro, o que indica uma “viagem” da instância narrativa àquele momento do passado, pelo pacto inicial estabelecido com o leitor. Ao nomear o rei, “D. João, quinto”, “sua mulher D. Maria Ana

Josefa”, o narrador já determina onde se está: Portugal do século XVIII, no Palácio do rei. Em seguida, determina a data em que se encontra o casal, implicitamente: “chegou há dois anos da Áustria”, o que imediatamente remete o leitor ao início do século XVIII, só pode estar se referindo ao ano de 1711, o ano da promessa e do nascimento da infanta.

A delimitação do período histórico-diegético, do espaço e das personagens históricas está explícita, assim como ocorre em Scott. No entanto, em Saramago, o procedimento discursivo é outro. O narrador utiliza os verbos no tempo presente do modo indicativo, daí duas conclusões podem se processar: 1) o narrador sincroniza o tempo; 2) o narrador se desloca até o passado, ou seja, ele “está lá”. Não se trata de um enunciador “afastado”, mas próximo dos eventos. O mesmo processo ocorre em *A gloriosa família*.

Entendendo pelo segundo viés, é possível ancorar essa opção do uso do presente do indicativo pela presença da carnavalização no discurso – característica presente no novo romance histórico e já apontada por Oliveira Filho (1994) - no texto saramaguiano, a qual facilita o “contato com o objeto”. Segundo Bakhtin, a destruição da distância temporal entre as escritas do passado – oriundas do veio historiográfico – e a do presente – articulada pela ficção - permite uma proximidade que facilita a instauração do riso, responsável, segundo Bakhtin (1988, p. 413) pela destruição de qualquer hierarquia de afastamento axiológico. E, nesse caso, o uso do presente do indicativo possibilita essa aproximação do narrador com o objeto de riso, a realeza; assim o narrador “conduz” seu leitor à cena dos acontecimentos. Estabelece um pacto de intimidade com o leitor.

Também a questão da opressão das elites dominantes sobre os pobres já se encontra na crítica do narrador elaborada por Scott em *Ivanhoé*, e o que muda é a forma como o narrador de Saramago articulará em seu *Memorial* a crítica a esse mesmo tipo de opressão: a dos dominantes sobre os dominados.

A característica metaficcional se encontra não apenas nos comentários do narrador sobre sua técnica de construção, mas nas evidências dos vínculos do romance com interdiscursos oriundos da própria ficção, em romances históricos produzidos no período do realismo sobre a figura de D. João V, alguns já paródicos, garantindo a relação da ficção com a ficção, ou seja, a intertextualidade e a interdiscursividade.

O que não se pode ignorar é a relação estreita entre os escritores de tradição marxista, os quais engendram em suas estéticas certos *patterns* ideológicos, os quais Benjamin Abdala Jr. (2007, p. 29-30) considera comuns às “comunidades solidárias”, de tal maneira que os programas e projetos da crítica que percorrem seus produtos culturais se encontrem alinhados, em alguns pontos essenciais, com as formas ideológicas características do pensamento de

sujeitos oriundos de leituras e práxis modernistas⁵⁵. Isso não corresponde a qualquer tipo de “influência” ou “adaptação”, antes, revela-se a necessidade da crítica de “situações” e “momentos” que se mostrem reveladores de norteamentos que dariam origem a situações futuras, períodos temporais correspondentes aos das mudanças estruturais e superestruturais nos espaços em que ocorreram.

Essa relação intertextual e interdiscursiva entre Saramago e Carpentier pode ser observada também na epígrafe de abertura em *A jangada de pedra*, em que Saramago cita Alejo Carpentier: “Todo futuro es fabuloso”, expressão retirada de *Concierto Barroco* (1974). Essa citação explicita o contato de Saramago com as produções de Carpentier, anteriores à produção de *Memorial*. Citação que tem sentido duplo: o sentido de grandioso, maravilhoso, poderoso, quanto de originário da fábula, ou seja, alegórico. Saramago constrói a alegoria da jangada de pedra e o momento de indecisão vivido pelo país, quando a Revolução dos Cravos começa a perder suas bases e o país gira sobre si mesmo.

O artista procura imaginar que a melhor e mais sensata saída não seria a aproximação com a Europa, por meio da adesão à União Européia, mas uma “descolada” simbólica, não só de Portugal, mas de toda Ibéria que, navegando, aproximar-se-ia de suas ex-colônias, não mais como senhores, mas como parceiros. Por isso, a Jangada só poderia aportar “entre” a América Latina e a África. Pois só assim os ex-colonizadores poderiam encontrar sua outra face: sua metade mais humana ou quem sabe mais bela, marcada pelas mestiçagens e semelhanças lingüísticas e culturais.

E, *Memorial do Convento*, cuja pesquisa histórica se mostra evidente na construção, sem abrir mão de metáforas, analogias, alegorias e ironias, possui todas as características indicadas por Menton em sua teoria sobre o novo romance histórico. Teoria essa que endossamos nesta tese, como já o fez Carlos Fuentes:

Seymour Menton (...) destaca especificamente a vocação histórica do mais novo romance histórico hispanoamericano [latinoamericano]⁵⁶, a reflexão sobre o passado como um sinal de narrativa para o futuro. Nesta tendência central que Menton atribui ao nosso romance, eu vejo uma afirmação do poder da ficção para dizer algo que poucos historiadores são capazes de formular: o passado não está concluído; o passado tem que ser re-inventado a cada momento para que não se fossilize entre as mãos. Sugiro que nossos romances sejam lidos com este espírito, (...) (FUENTES, 1992, p. 23)

⁵⁵ Emprega-se aqui o termo “modernista” para conceituar os críticos da modernidade de consumo, e também, os críticos da modernidade globalizada, e não como praticantes das estéticas Vanguardistas do modernismo estético, exclusivamente. Isto porque o modernismo estético encontrará tanto os que afirmam a modernidade quanto os que são negativos em relação a ela.

⁵⁶ É latino-americano, pois Menton inclui o Brasil, país de língua portuguesa e também as literaturas de países caribenhos de língua francesa.

Nesta abordagem, tratamos de revelar os pontos em que os romances, objetos desta tese se mostram alinhados ao subgênero ‘novo romance histórico’, cujos discursos singulares são articulados em lugares excêntricos, tanto no que se refere ao lugar social⁵⁷ de seus produtores (o contexto de onde eles advêm), quanto pela projeção de grupos periféricos em relação ao sistema central de ideologia monódica. Esses discursos se apresentam com forte ênfase sobre as idéias que perpassam a crítica pós-colonial, no momento da pós-colonialidade quando, tanto colonialistas quanto colonizados, procuram rever-se, repensarem seus “lugares sociais”, tanto em relação à própria sociedade quanto em relação ao contexto internacional.

Sob essa perspectiva, a necessidade de revelar os mecanismos discursivos que suportam essas idéias conduziu a escrita na direção das representações de enunciados reiterados nos textos, os quais determinam isotopias figurativas e temáticas que desvelam as práticas truculentas dos dominantes sobre os dominados nos dois momentos diegéticos, pelo poder das armas e das ideologias que as justificaram.

Assim, em *A gloriosa família*, os enunciados explícitos e, ainda, os pressupostos e subentendidos remetem às invasões, enquanto em *Memorial do Convento*, as imagens mais fortes remetem às fogueiras; imagens essas também recorrentes em Pepetela. Então, por meio dessas imagens, cuja leitura remete a “discursos”. em que os implícitos e as inferências solicitam uma reflexão do leitor, este trabalho tratou de revelar as diferenças entre os grupos sociais que encenam um e outro período diegético.

E, analisando as características que apontam os romances na direção do gênero novo romance histórico, esta tese trata de desvelar as formações discursivas⁵⁸ excêntricas que se encontram no sub-nível discursivo, ou seja, o que marca as semelhanças e diferenças em um e outro romance.

Sob essa perspectiva, tratou-se de abordar a questão do discurso, os pressupostos essenciais, cujo arcabouço teórico foi organizado especialmente para esta abordagem,

⁵⁷ O “lugar social” se refere à maior ou à menor importância que um enunciatador (ou locutor) ocupa no sistema de relações de uma determinada sociedade, ou contexto social. E está diretamente relacionada à importância atribuída à sua escrita ou à sua fala. Assim, suas idéias serão veiculadas e aceitas, ou não. E, ainda, esse lugar social pode ou não definir que um discurso seja “bem sucedido” ou “mal sucedido”. O lugar social está diretamente relacionado à importância do sujeito na estrutura política, econômica ou cultural de uma sociedade ou grupo social, institucional, etc.

⁵⁸ O conceito de formação discursiva é central para o desenvolvimento do edifício teórico da análise do discurso. Ele sinaliza a constante refacção a que a teoria do discurso foi submetida na obra de Pêcheux, já que, por meio das reconfigurações desse conceito, o teórico trabalha a linha tênue entre a regularidade e a instabilidade dos sentidos no discurso. A formação discursiva pode ser analisada e sintetizada a partir da análise das formações ideológicas que lhe são intrínsecas.

pautados em teóricos do discurso de base materialista, de maneira que se pudesse vislumbrar como os objetos de estudo desta tese se afastam de outros modelos que circulam em contextos diferenciados de países envolvidos em sistemas pós-coloniais e alinhados ao circuito de países de capitalismo periférico ou semi-periférico.

3. O DISCURSO FICCIONAL E O NOVO ROMANCE HISTÓRICO

de Paris, de Londres, de Amsterdã lançávamos palavras:
 “Partenon! Fraternidade!”, e, num ponto qualquer da África,
 da Ásia, lábios se abriam: “... tenon!...nidade!” Era a idade de outro.
 Isto acabou. As bocas passaram a abrir-se sozinhas;
 as vozes amarelas e negras falavam ainda do nosso humanismo,
 mas para censurar a nossa desumanidade. Jean-Paul Sartre, 1979

o sujeito, “mau sujeito”, “mau espírito”, se contra-identifica
 com a formação discursiva que lhe é imposta pelo “interdiscurso”
 como determinação exterior de sua interioridade subjetiva, o que produz
 as formas filosóficas do discurso-contra (isto é, o contradiscurso).
 O que constitui o ponto central do humanismo (antinatureza,
 contranatureza, etc.) sob suas diversas formas teóricas e políticas,
 reformistas e esquerdistas. Michel Pêcheux, 1988.

As bocas dos mestiços, dos povos do circuito afastado do centro hegemônico passaram a se abrir sozinhas, não mais em paráfrases às vozes dos “civilizadores” europeus, mas por suas próprias vontades. Por isso Sartre percebe a “idade do outro”, ao prefaciá-lo os escritos de Fanon (1979), e alerta que os povos ex-colonizados agora falam não “para”, mas “de” seus “civilizadores”, não em diálogo com estes, mas como “objetos” de seus escritos, para censurar sua pretensa humanidade, ou seja, sua desumanidade.

Sartre constata que apareceu nos lugares colonizados outras formas de discurso. E, ainda que esse discurso pós-colonial ou anti-imperialista critica o sujeito do humanismo e seus valores eurocêntricos, patriarcais, brancos e burgueses. A censura dessa desumanidade

passa pela censura das instituições e das relações que se estabeleceram no contato com os povos e os territórios que foram invadidos e ocupados pelos conquistadores a partir do século XVI e “reapropriados”, principalmente na África, dividida, no final do XIX. Ou seja, Sartre percebe no discurso dos povos colonizados um “não-dito” que contradiz o “pré-construído” do discurso universal. É o discurso do “outro”.

As idéias desenvolvidas nesta tese procuram esclarecer o que determina a diferença entre o subgênero novo romance histórico e os outros subgêneros do romance. E as principais diferenças, além das categorias já apontadas por Menton (1993, p. 42-4), se revelam na forma como o discurso é articulado no novo romance histórico, ou seja, pelos enunciados e suas formações discursivas oriundas tanto do “já-dito” da história oficial, como das formações originais, construídas pela ironia, pelas alegorias, e outras figuras que remetem suas inferências ao não-dito, ou seja, constroem-se como originais, pelos subentendidos.

3.1. O discurso ficcional

A estrutura da linguagem oral ou escrita é radicalmente condicionada pelo fato de ser ela mobilizada por enunciações singulares de aparente transparência, capazes de produzir certo efeito no âmbito de um determinado contexto espaço-temporal. Esse efeito remete ao universo da linguagem que pré-existe aos enunciados, sejam esses enunciados verbais ou não-verbais, orais ou escritos: os *pré-construídos* do discurso universal⁵⁹. Assim, a linguagem se organiza em termos de discurso. Segundo Mikhail Bakhtin (1997, p. 281), “o romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal (são fenômenos da mesma natureza); o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo)”. Assim, como um “todo”, o romance se constitui de enunciados primários, oriundos de outros gêneros pertencentes tanto ao campo da literatura quanto a outros da comunicação e da vida dos seres humanos.

Ainda segundo o teórico, “o enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes, e que termina por uma transferência da palavra ao outro, por algo como um mudo “*dixi*” percebido pelo ouvinte, como sinal de que o locutor terminou”.

⁵⁹ Considera-se aqui “discurso universal” aqueles discursos que integram o já-dito e bem sucedido de uma determinada comunidade, ou seja, de grupos sociais, que não se pretendem, de qualquer maneira globalizados. No entanto, essa mesma expressão pode denominar o discurso globalizado. Cada universo discursivo possui seu “discurso universal” que é comum ao conhecimento de maioria dos integrantes daquelas comunidades.

Os gêneros secundários do discurso - o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica, de acordo com Bakhtin (1997, p. 282).

O conceito de discurso tem sido utilizado, geralmente, para delimitar o conjunto dos enunciados orais ou escritos, o seu conjunto de significantes, os seus significados denotativos e, ainda, seus significados conotativos. Figuras como o símbolo, a alegoria, a ironia, as analogias etc. não encontram seus significados no enunciado em si, mas fora deles e estruturados por determinações sócio-culturais, no discurso "paratextual", seja ele imagético ou verbal. Assim, entende-se que a alegoria, o símbolo, as analogias, a ironia, entre outros tropos buscam no discurso pré-construído as formações discursivas que lhe são pertinentes como recursos de compreensão e desvendamento, como um recurso de memória ao pré-construído. Dessa maneira, o discurso é constituído de ditos (os enunciados) e dos não-ditos (os implícitos, as inferências).

A literatura em prosa, normalmente, oferece ao leitor um conjunto de *ditos*, ou seja, de enunciados produzidos por personagens que pretendem representar seres vivos. O narrador se apresenta como uma dessas vozes e, por mais que se oculte, seu discurso se evidencia em uma tomada de posição, mesmo que aparente certa neutralidade. No novo romance histórico, esses ditos, os enunciados, procuram se alinhar a um pensamento de época disposto na diegese, enquanto outros enunciados rompem com o momento histórico plasmado e remetem o leitor a uma reflexão sobre o passado e sua relação com o presente.

Quanto às personagens, o conjunto de suas falas, seja pelo discurso direto ou indireto livre, constitui um universo de formações discursivas que tendem a organizar uma pertença dessa figura em relação a um lugar interior e, também, exterior ao objeto literário. Tendo em vista que nem sempre o contexto ou o ambiente encontra-se especificamente representado, os discursos da personagem indicam também um posicionamento diante do mundo que a circunda ou em relação a seu universo interior, que não pode estar, de forma alguma, dissociado da realidade externa. Cada personagem estrutura, assim, um mundo particular, articulado, em suas partes, tanto nas relações com as outras personagens quanto com o contexto construído no objeto literário.

No novo romance histórico, as falas (ou enunciados) das personagens, geralmente, alinham-se com os enunciados de época (delimitado no tempo da diegese), de tal maneira que neles se encontram plasmadas as idéias que percorreram aquele período histórico. No entanto, algumas personagens podem afastar-se em diferentes graus dessa visão de época, constituindo

discursos “apagados” da história oficial. Essa relação discursiva gera tensão, pois opõem as vozes dos diferentes grupos sociais ou classes no confronto dialógico e ideológico, de acordo com o posicionamento de cada conjunto de seres ficcionais.

Esses posicionamentos, tanto do narrador, ou dos narradores, quanto das personagens – veiculados por suas falas que, mesmo estilizadas na escrita, não deixam de constituir enunciados – em relação a certa ideologia teórica ou prática que só pode ser definida na correlação com as formações ideológicas que se encontram implicadas nas formações discursivas a que remetem os enunciados.

A apreensão do(s) sentido(s) de um enunciado não pode ser considerada ou dada independentemente de sua enunciação e, na composição literária a produção de sentidos pelo leitor não passa tão somente pela apreensão semântica, mas por toda uma relação que ele pode estabelecer com a produção e intenção do trabalho artístico – a enunciação – geradora de muitos sentidos complementares aos sentidos semânticos.

Para Michel Pêcheux (1988), o discurso não se constitui unicamente como o conjunto de enunciados e suas conceituações, mas como o “complexo com dominantes” que inclui os enunciados, um conjunto de “ditos” e “não-ditos” e, ainda, toda uma alusão ao pré-construído, podendo ser trespassado por um discurso transversal ou certos encaixes, produzindo diferentes efeitos de sentido e filiando-se a singulares formações discursivas⁶⁰ e conseqüentes formações ideológicas⁶¹. Assim, o discurso encontra-se em relação direta com as proposições do *intradiscurso* – o funcionamento do discurso com relação a si mesmo, possibilitado pelo conjunto dos fenômenos de co-referência⁶² – e, ainda com o *interdiscurso*, enquanto pré-construído, em um domínio paratextual.

Para o teórico, o intradiscurso instaura no discurso uma relação de temporalidade em relação a ele mesmo, no conjunto dos fenômenos de co-referência, enquanto o interdiscurso instaura no funcionamento do discurso uma relação com o “já-dito”, ou seja, uma relação com o pré-construído, extra-textual, ou seja, contextual. Assim, o interdiscurso pode tanto confirmar o já-dito quanto estabelecer uma relação de contraposição a determinado pré-construído. A contestação formal do pré-construído normalmente encontra-se carregada de

⁶⁰ O conceito de formação discursiva é central para o desenvolvimento do edifício teórico da análise do discurso. Ele sinaliza a constante refacção a que a teoria do discurso foi submetida na obra de Pêcheux, já que, por meio das reconfigurações desse conceito, o teórico trabalha a linha tênue entre a regularidade e a instabilidade dos sentidos no discurso. A formação discursiva pode ser analisada e sintetizada a partir da análise das formações ideológicas que lhe são intrínsecas.

⁶¹ As Formações Discursivas são consideradas como componentes de Formações Ideológicas (FI), relacionadas às suas condições de produção no interior de uma realidade social marcada pela ideologia dominante. O sentido é, portanto, relacionado a um exterior ideológico demarcado por FIs.

⁶² Os fenômenos de co-referência são ocorrências no enunciado que garantem o que se pode chamar de “fio do discurso”, enquanto discurso de um sujeito.

tensão, tanto no interior dos enunciados do objeto que o contesta quanto na relação que estabelece com o contexto em que é veiculado. Ao discurso que estrutura a contestação discursiva, também ideológica, Pêcheux (1988, p. 215-6) denomina contradiscurso.

No novo romance histórico, o pré-construído pode ser tanto confirmado quanto contestado, seja pelo enunciado quanto pelo implícito, de tal maneira que o intradiscurso organiza uma relação dialética, em que os enunciados se opõem ou se contrapõem, geralmente, de forma irônica, cujos subentendidos podem apresentar sentidos assimétricos na relação com o enunciado original.

O enunciado, ao permanecer associado ao seu contexto de produção – mesmo que trate, no objeto literário, de um outro contexto que dele esteja muito afastado no tempo e no espaço, ou que lhe seja absolutamente estranho na produção do texto artístico – como o texto da História –, é capaz de explicar a(s) opção(ões) do enunciador (escritor) pela produção de tal e qual forma de expressão utilizada no texto; e, ainda, pela posição ideológica no discurso, que será capaz de gerar “efeitos de sentido”⁶³, um paratexto verbal (imagético, oral ou escrito) que inclui suas opções por certas formações discursivas, ao remetê-las a certas formações ideológicas situadas, geralmente, no paratexto oral, escrito, imagético, etc.

Os efeitos de sentido, no novo romance histórico, se mostram carregados da intenção de conduzir à reflexão. Um refletir que opõe o sentido do passado e o sentido da História do presente. Assim, as práticas que determinaram o passado se opõem aos sentidos do presente, dialogicamente, tanto em relação ao intradiscurso quanto em relação ao interdiscurso. Por meio do interdiscurso, o leitor é conduzido à busca de um efeito de sentido na relação com os paratextos da História, incluindo as histórias sociais, da arte, da literatura, etc.

Segundo Pêcheux (1988, p. 169), “a ideologia estética da *criação* e a recriação pela leitura – correlativa da criação – encontram, também elas, sua origem naquilo que chamamos *forma-sujeito*, mascarando a materialidade da *produção* estética”.

A definição do conceito de discurso tem se resumido, muitas vezes, ao conjunto de significantes e significados, enquanto toda uma relação paratextual termina, muitas vezes, por ser deixada à margem da conceituação de discurso, como se este se bastasse, no círculo do enunciado e sua significação; como se o discurso se referisse unicamente à área da língua falada, como se o texto escrito não integrasse em seu conjunto discursivo os aspectos contextuais e, assim, fosse possível abstrair da obra de arte a sua situação de produção. A

⁶³ O efeito de sentido constitui-se na relação entre o enunciado e sua significação em relação com o contexto em que é proferido. Cf. ORLANDI, Eni Puccinelli. Cf. ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do Discurso*. 2ª ed. rev. e aum., Campinas-SP, Pontes, 1987.

resposta muitas vezes a essas observações se apóia no pressuposto de que a obra de arte já traria em seu bojo o contexto histórico de onde advém. No entanto, essa hipótese teórica nem sempre se mostra adequada. O objeto literário tem tanto a dizer sobre o contexto que o produziu quanto sobre as formações ideológicas teóricas, ou práticas, oriundas desse contexto.

3.1.1. O sujeito do discurso e seu lugar social

A tomada de posição do sujeito não é concebível como um ato originário do sujeito falante, pelo contrário, esse posicionamento deve ser compreendido como o efeito na forma-sujeito da determinação do interdiscurso como *discurso transverso*⁶⁴, isto é, o efeito da exterioridade do real ideológico-discursivo, na medida em que a exterioridade se volta sobre si mesma para se atravessar. Nesse sentido, a tomada de posição resulta de um retorno ao Sujeito no sujeito, de modo que a não-coincidência subjetiva é que caracteriza a dualidade existente entre sujeito e objeto. É por essa dualidade que o sujeito enunciador pode se separar daquilo que ele “toma consciência” e a propósito *do que* ele toma posição. (PÊCHEUX, 1988, p. 171-2)

No texto literário, a ficção permite que não haja uma coincidência exata entre o sujeito do dizer (o enunciador autor) e o sujeito do dito (o sujeito do enunciado) – narrador ou personagem – ou até certos “autores intrusos”. Ao tomar “consciência” do que ele se separa, o sujeito pode criar outros sujeitos do “dito”. Como fingidor que é o sujeito enunciador, ou autor, pode criar inúmeros outros “sujeitos do dito” - os seus narradores e personagens –, fazendo com que a relação de coincidência e não-coincidência, entre o *dizer* e o *dito*, encontre-se em níveis diferentes de simetria e assimetria. Por isso, o conjunto de enunciados pode veicular formas de pensar e perspectivas ideológicas bastante diferenciadas, ou não.

Sob esse viés, é possível perceber que entre o que pensa o autor e o que ele diz, e entre o que pensam e o que dizem seus sujeitos dos enunciados - narradores e personagens -, as relações são detectadas entre a coincidência e/ou a dissidência, nas simetrias e assimetrias. No entanto, certas focalizações empreendidas pelo narrador, assim como a construção de determinados enunciados e o “tom” (o sério, o cômico, o questionamento, etc.) do discurso podem indicar uma sutil tomada de posição do narrador e, algumas vezes, do próprio autor.

O que Theodor W. Adorno (2006, p. 96) entende por transcendência necessária à obra de arte, sem a qual ela perde seu caráter artístico, é o “seu discurso ou a sua escrita, mas uma

⁶⁴ O discurso transverso é o funcionamento pela *articulação*, a qual corresponde por: a) as evocações intradiscursivas; b) o retorno do Universal no Sujeito; c) a universalidade implícita de toda situação “humana”.

escrita sem significação ou, mais exatamente, com uma significação truncada ou velada”. Sob essa ótica, é preciso verificar que, na “escrita velada” à qual se refere Adorno, pode ser encontrada o discurso atravessado pelo pré-construído e pelo não-dito, ou então, pela contradiscursividade, de tal maneira que possam encontrar-se ambos, como formações ideológicas que necessariamente podem ser desveladas pelo paratexto em um processo de análise e síntese das formações ideológicas.

Proferir um ato de linguagem, seja ela oral ou escrita, define necessariamente uma relação de “lugares sociais” de ambas as partes, uma solicitação de reconhecimento do lugar de pertença que é atribuído a cada um, em seus papéis sociais. A linguagem assim organizada traz implícita uma hierarquia embasada na relação estabelecida pelo sistema social que, por sua vez, se estrutura sobre o mesmo modo de relações imposto pelo sistema econômico. Nas relações de forças no interior do sistema de produção e distribuição de bens materiais e culturais, a maior ou menor importância de uma fala encontra-se diretamente relacionada a uma hierarquia. E, nesse caso, a literatura não foge à regra. A figura do autor, sua importância, a crítica que é tecida sobre sua produção, as polêmicas que geram suas criações na sociedade são capazes de garantir-lhe um “lugar social”, que pode ou não ser mais ou menos contemplado pela maioria dos consumidores de seus produtos.

“Quem sou eu, que lugar ocupo para que eu fale (escreva) dessa maneira?, “Quem é ele, que lugar ocupa para que fale (escreva) desse modo?”, “Quem ele se considera no sistema imposto para falar (escrever) dessa maneira?”, etc. são questionamentos fundamentais que se organizam em torno da emissão de uma fala ou de um texto, ou seja, de um ato de linguagem. Já Sartre, no século XX, atenta para a importância do escritor e do ato de escrever, certo da importância da divulgação de idéias por meio da literatura no interior da sociedade.

Em última instância, aqui se encontra também a questão da identidade. “Quem sou eu?”, “Quem é ele?”, o “Eu e o Outro⁶⁵”, o “Eu e o outro⁶⁶”, “O que tenho a dizer interessa tanto?”, “O que tenho a ouvir que possa interessar tanto?”. Por isso, a relação de falas que o narrador estabelece, a focalização e as falas das personagens na obra literária trazem implícitas as formas de relações que se estabelecem no contexto que a obra pretende abordar ou aborda.

⁶⁵ PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 1988. Esse Outro, com O maiúsculo, corresponde ao que Jacques Lacan definiu como o Outro universal, ou seja, no dizer de Michel Pêcheux, o Outro enunciador do discurso pré-construído.

⁶⁶ PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 1988. A heterogeneidade associa-se à idéia da *alteridade* (presença do discurso do outro como discurso de um “outro” e/ou discurso do “Outro” – o já-dito do discurso universal).

É, portanto, na escolha e distribuição do significante e, principalmente, dos conceitos a que remete, ou seja, na criação estética, que se encontram os interstícios do discurso, e suas tensões. O estatuto lógico do discurso da ficção não corresponde às condições de êxito de uma asserção pautada no real, pois o enunciador (narrador ou personagem) não precisa se comprometer ou responder pela “verdade” de seus dizeres, porque atende a uma "convenção de ficcionalidade", e não de “verdade” (MIGNOLO, 2001, p. 122-5). Pois, uma das singularidades do discurso literário é tornar problemática a própria noção de enunciador/narrador, de dissociar o narrador das representações do autor que a instituição literária pretende definir.

As asserções fingidas do autor em seus atos declarativos confirmam ou contestam, modificam ou modelam certa realidade que se encontra ali plasmada, e procuram refletir, no contexto, suas essências discursivas, de maneira que o leitor, ou co-enunciador possa reformular conceitos. O texto ficcional e seu discurso instituem-se como um universo reflexivo que narrador e personagens por certo representam.

3.1.2. O lugar do co-enunciador: o leitor e o discurso

O leitor, então, funciona como co-enunciador, o qual enuncia a partir de sua competência de leitura, organizando um outro texto, mental, cuja rede total constitui a tessitura da obra. A história contada pelo narrador ganha forma de linguagem e conceito e aparece através de sua decifração, significação e ressignificação pelo ato de leitura, ou seja, por meio do leitor. Assim, o processo narrativo torna dupla a leitura; e, dessa forma, qualquer recorte da narrativa coincide com um recorte na leitura.

É também por isso que os “índices lacunares”, ou seja, aqueles espaços que na narrativa parecem “vazios” ou pouco determinados são preenchidos por todo um universo imaginário do leitor. A reconstrução das cadeias anafóricas, a identificação das personagens, a capacidade de assinalar os pressupostos, de articular os subentendidos, e perceber outros implícitos são responsabilidade do leitor. Nessa atividade de decifração e identificação, ou seja, no jogo de compreensão e reflexão sobre a criação, a bagagem de conhecimentos e estratégias do leitor é acionada o tempo todo; há uma constante recorrência ao pré-construído e, ainda, à originalidade da interpretação. De acordo com Suely Flory (1994, p. 7-8), o leitor organiza “projeções representativas” e através delas e da “estrutura de apelo do texto” ocupa os “brancos” do texto, os “vazios”, o “não-dito”.

Por essa razão, as referências à historiografia, pela articulação de um conjunto de enunciados parafrásticos ou estilizados da história oficial, ou de um conjunto de enunciados ficcionais em torno da história oficial, às vezes deslocando seus fatos - que alguns críticos chamam de “falácias” históricas – prevêm relações conflitantes no texto histórico-ficcional. No entanto, nessa articulação, o que importa de fato é a referência ao pré-construído, que remete o leitor tanto à dúvida quanto ao esclarecimento dos fatos. E, no romance histórico de sentido lukácsiano⁶⁷, ou no novo romance histórico, teorizado por Menton⁶⁸, pretende remetê-lo finalmente ao sentido da História. Um sentido talvez elidido do universo modernista.

Mesmo a coerência não necessita obrigatoriamente integrar o texto, pois pode ser “lida” através dele, ou seja, buscada, restituída e garantida pela atividade do leitor. Esse papel do leitor se aplica, é claro, aos gêneros lidos “em silêncio”, e não aos gêneros que se dirigem aos conjuntos de espectadores como a comédia, o sermão, o canto épico, a tragédia, etc. que, embora possam ser objetos de leitura silenciosa, não foram produzidos especificamente para essa finalidade.

Pode-se falar em um “leitor invocado”, quando o narrador ou o autor a ele se dirige no próprio texto, ou a um “leitor instituído”, este como instância que a própria enunciação do texto implica e que o próprio gênero parece determinar de forma mais ou menos implícita. O objeto literário normalmente pressupõe certo leitor e, dessa maneira, o romance do século XVII não visa o mesmo leitor que o romance modernista.

Assim, o vocabulário utilizado, as relações interdiscursivas (que mantêm relações com os discursos de outras obras), a inscrição no código da linguagem (português erudito, português informal ou popular, rural, marginal, português angolano, etc.) pode supor características muito diferenciadas entre os seus leitores.

Assim, quem são os leitores dos novos romances históricos dos autores Saramago e Pepetela? Os leitores de final do século XX e início do XXI, presumindo-se que possuam certas habilidades de leitura. Não se pode afirmar que sejam exclusivamente de língua portuguesa, tendo em vista a tradução dos dois romances para diferentes partes do mundo e, principalmente, em várias línguas. Mas, alguns detalhes de seus objetos podem ser avaliados, como o tipo de português utilizado, a constituição dos discursos, a relação com a instância do narrador e outros implícitos que só podem ser encontrados no referente discursivo “fora” do objeto, no contexto, mas associado ao objeto em seu momento de produção.

⁶⁷ LUKÁCS, 1965.

⁶⁸ MENTON, 1993.

Assim, este trabalho trata de tirar do texto não somente o que ele diz, mas principalmente, o pressuposto, o que promete, implica ou deixa implícito, o subentendido, de forma a preencher os espaços vazios, a ligar o que existe no texto com o que se encontra no pré-construído textual ou oral. Ou seja, busca visualizar o processo de interdiscursividade, sua origem e suas fusões, de forma a estabelecer um macroato de linguagem.

Quanto à ficção historiográfica ou ao novo romance histórico, o que nestes se encontra no espaço da imaginação - como formações discursivas específicas, no campo de realidades possíveis ou maravilhosas -, o quesito da realidade possui uma dimensão que não pode ser questionada também no contexto do real, dado o afastamento temporal dos acontecimentos e o processo de “descontextualização” da produção escrita em um momento sócio-histórico bastante afastado do tempo da diegese. Por isso, suas formações discursivas reportam-se a um pré-construído textual e, muitas vezes, oral, que pode ser confirmado e/ou contestado.

O emprego de um vocábulo ou um conjunto de palavras pode ser suficiente para fazer emergir todo um contexto sócio-político-cultural ao qual se encontra associado, assim como evocar toda uma tradição no interior do próprio texto em que se encontra aplicado. Um exemplo da emergência desses sentidos e ideologias pode ser visto pela expressão “luta de classes”.

3.1.3. O discurso e os gêneros

Na Antigüidade, a invariabilidade ou a pouca flexibilidade das formas de poder e da fixidez das instituições como “paratexto” estatal determinaram a invariabilidade das formas da arte (as pinturas, os relevos e os papiros). Isso não significa que pequenas variações não ocorressem, mas nada de muito considerável, tendo em vista a manutenção do sistema material de produção e reprodução de poder.

A proliferação de formas, ao longo da história, acabou por determinar os gêneros, que, fundindo-se a outros, transformaram-se⁶⁹. Mas o gênero não se prende unicamente à forma, antes, encontra-se relacionado ao conteúdo e a outros fatores internos. Ocorre que, em muitos períodos históricos, alguns gêneros parecem dominantes em determinadas épocas, seja no interior de certas formas da arte, ou como natureza da arte mesmo. Assim, em determinado momento, a pintura pode ser a dominante, juntamente com a escultura, a exemplo das culturas grega e romana, em outros, a pintura pode assumir uma posição mais dominante, como na Itália Renascentista, a ponto mesmo de influenciar as outras artes.

⁶⁹ BAKHTIN, Mikhail. 1988, p. 394-398

Segundo Bakhtin (1988, p. 397), o romance⁷⁰ é o gênero nascido e sustentado pela era moderna da história mundial e, por essa característica, profundamente ligado a ela. O romance levou - no período clássico dos gregos, no século de ouro da literatura romana, na época do classicismo – uma existência não oficial, fora dos limites da grande literatura e, no período de sua formação destaca-se o seu caráter crítico e "autocrítico", ou seja, como gênero que desenrola não apenas uma crítica, mas também uma parodização sistemática ou travestida das principais variantes de gênero.

O gênero literário influencia efetivamente na definição dos roteiros de leitura, de tal maneira que um romance histórico já possui certas prerrogativas instituídas anteriormente e aguardadas pelo leitor. No novo romance histórico, especificamente nos objetos de estudo desta tese, algumas dessas características encontram-se reinventadas esteticamente, o que não invalida alguns roteiros já hipotetizados.

Procurou-se destacar algumas das temáticas presentes nos romances, bem como algumas isotopias figurativas (embora possam haver outras), e a inclusão das isotopias discursivas – conceito que elaboramos a partir dos estudos de Mangueneau e Michel Pêcheux para indicar o que há de comum e recorrente em cada um dos romances no que diz respeito aos discursos – com o objetivo de especificar o terceiro nível de interpretação do texto, ou seja, de detectar as formações discursivas e vinculá-las às suas correspondentes formações ideológicas no espaço do pré-construído.

Normalmente, uma abordagem relativamente segura para textos com grande número de isotopias é a que se baseia em roteiros intertextuais: os gêneros. Os gêneros também se constituem como roteiros intertextuais. Por essa razão, a opção por determinar o gênero a que pertence o romance constitui uma das problemáticas desta tese, cuja teoria será discutida em relação ao conjunto discursivo que integra sua composição em um momento posterior.

É importante observar que, nos dois textos, há recorrência à crítica ao colonialismo, ao sujeito do Império, assim como ao Monopólio, base do Imperialismo. Além disso, ambos os textos tratam da questão da identidade, seja pela exclusão ou pela inclusão. Essas recorrências indicam um viés explícito da crítica pós-colonial ou, melhor, da pós-colonialidade.

A obra literária, dada sua característica de literariedade, é essencialmente uma constante busca dos implícitos nos enunciados. Dessa maneira, a partir das leituras, é possível admitir que certos textos como “alegóricos”, “simbólicos” ou “metafóricos”, “parabólicos”,

⁷⁰ Entenda-se “romance” aqui como os tipos de gêneros que lhe deram origem, a partir da fusão de outros gêneros. O que aparece como romance são tipos de escritos que não se assemelham aos romances que se iniciam no período da Renascença. Entendemos que “romance” da forma como o conceituamos se encontra a partir de 1553, a novela do Anônimo, *Lazarillo de Tormes*, e, preferencialmente, *D. Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes.

fantásticos, maravilhosos, mágico-realistas, animistas, etc. isto é, que indicam ao leitor a necessidade de perseguir os implícitos e subentendidos a fim de serem compreendidos.

Entre os implícitos encontram-se os pressupostos⁷¹ e os subentendidos. Enquanto os primeiros são estáveis e se encontram no nível do enunciado, podendo ser detectados mais facilmente, os segundos são inferidos de um contexto singular e suas existências podem ser incertas, encontrando-se na instância da enunciação. Enquanto o pressuposto pode ser detectado por um bom falante de português, a decifração do subentendido é mais aleatória e seu número é aberto por definição.

Assim, o subentendido figura ao lado da competência lingüística e do conhecimento das leis do discurso, necessária à decifração dos implícitos. Certo conhecimento “enciclopédico”, como conhecer as convenções de um gênero literário ou dos costumes de determinadas sociedades, são alguns dos saberes que ajudam na localização dos subentendidos.

Em Pepetela e Saramago a busca dos implícitos se torna essencial, tendo em vista que ambos os trabalhos assinalam ou apontam para uma constelação de sentidos muito além dos conteúdos literais ou dos relacionados às figuras. Entre os implícitos mais evidentes, encontram-se outros, de caráter quase que absolutamente ocultos e que só podem ser vistos a partir da definição das isotopias.

Pressupostos e subentendidos permitem que os enunciadores digam sem dizer, adiantem um conteúdo sem assumir completamente sua responsabilidade. No caso do pressuposto, existe um recuamento desse conteúdo; no do subentendido, trata-se de uma espécie de adivinhação colocada ao co-enunciador. Ele deve derivar de proposições baseando-se nos princípios gerais que regem a utilização da linguagem. Eles não são, portanto, passíveis de predição fora de contexto; de acordo com o contexto a mesma frase poderá liberar subentendidos bastante diferentes. É principalmente por meio dos subentendidos que se encontra possível a localização das origens ideológicas das formações discursivas que determinam os enunciados. Assim, é possível determinar seu conteúdo ideológico.

3.2. O Discurso excêntrico

A afirmação de que existe o conceito de excêntrico, necessariamente deve reconhecer que se apóia em um conceito de centro. E, no caso, reportamo-nos exatamente ao centro como

⁷¹ Pressuposto é o dado que não se põe em discussão, pois se encontra evidente no enunciado. (Fiorin & Savioli, 1990, p. 242)

o local (ou os locais) de onde surge a propagação de valores oriundos de discursos “bem sucedidos”, capazes de sustentar práticas, muitas vezes inquestionáveis. Dessa maneira, a afirmação do centro produtor e veiculador de discursos bem sucedidos é, geralmente, acompanhada pelo sucesso econômico-político-financeiro do(s) mesmo(s) no âmbito internacional. Ou seja, os centros econômicos de poder veiculam discursos bem sucedidos que colonizam imaginários até onde estendem seus ecos.

Por sua capacidade de extensão e força, esses discursos (incluindo os imagéticos, os iconográficos, etc e toda leitura possível sobre os mesmos) terminam por marginalizar outros discursos que se reportam a questões e problemas locais, ou seja, os discursos do centro terminam por soterrar todo um pensamento local.

No entanto, nas últimas décadas do século XX e começo do XXI, o que se têm assistido é a divulgação de alguns discursos considerados por sua origem tanto geográfica quanto social (em relação aos autores e à importância de seus países no cenário internacional), como “excêntricos”. Ou seja, discursos que têm origem e tratam de idéias e valores que se opõem em termos críticos e mesmo ideológicos à propagações massivas dos valores do centro.

A palavra ou termo “excêntrico”, assim construído com hífen, ganhou certa popularidade no meio acadêmico nas últimas décadas, a partir do uso que dele fez Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-modernismo* (1988, p. 84-103), ao colocar sob essa nomeação os discursos representativos das militantes feministas, igualdade étnica e racial, marxistas, ambientalistas, entre outros movimentos cujo objetivo seja reivindicar mudanças sociais que atribuam direitos ou igualdades no interior das sociedades.

O termo excêntrico, no entanto, é antigo e tem origem na geometria, possuindo o mesmo significado na língua francesa e na inglesa. Pode-se encontrar no dicionário o vocábulo *ex-center*, que significa “fazer variar o centro”, enquanto em francês *excentricité* denomina “o estado do que é excêntrico”, ou seja, do que está situado em um centro variado, outro centro.

O termo *excentricité*, originário da geometria, denomina o determinante da distância entre o centro de uma elipse e um de seus focos, ou ainda, "o que não tem o mesmo centro". No entanto, os excêntricos encontram-se no interior da mesma elipse.

Na astronomia, o termo é utilizado para denominar os "centros" da órbita de um planeta, ou seus afastamentos do centro do planeta, na trajetória elíptica. Na física,

especificamente na Mecânica, o excêntrico denomina uma peça curva que tem o eixo de rotação fora do centro⁷².

Por constituir-se um centro afastado do centro principal é que o termo confere significação perfeitamente adequada para conceituar aqueles lugares ou centros de difusão de cultura e idéias afastadas das idéias do centro principal. Assim, no espaço da teoria cultural e da literatura, denomina-se excêntrico um “lugar de onde se fala”, um “espaço de onde emanam idéias” e que possui um “outro centro”, afastado do centro principal ou hegemônico cultural. Por estar o excêntrico incluído, de qualquer maneira, no interior da elipse onde se encontra o centro principal, ele se mostra adequado para representar essa situação da globalização – anos 1980 e 90 -, quando os centros principais de difusão de ideologias – o circuito de países de capitalismo avançado - se encontram em confronto ideológico com outros centros – menos poderosos e significativos -, cujo alcance seria, na totalidade do contexto da globalização, bastante limitado.

Ao transferirmos esses conceitos para o plano do social, encontra-se uma relação que se aplica em contraste aos centros sócio-político-econômicos de poder, que, por seu lado, exercem hegemonia sobre as formas culturais e discursivas. A esses centros, opõem-se, então, os excêntricos, ou seja, outros centros produtores de culturas que procuram afastar-se justamente da força de atração das ideologias do centro principal nessa elipse.

Considerando a grande elipse como o sistema globalizado da economia, ou como o conjunto dos discursos que justificam a existência do centro, o excêntrico representa, então, um outro centro ou sistema não-hegemônico de onde proliferam formas culturais e discursivas que, embora não se alinhem com as formas do centro, encontram-se irremediavelmente "atraídas pela sua força" centrípeta. Ainda assim, os excêntricos podem ser considerados como "formas de resistência" ao centro.

Diferente do círculo que forma uma linha contínua e perfeitamente paralela a qualquer ponto de um centro, a elipse não encontra exatos paralelos em todos os pontos contínuos, de tal maneira que os excêntricos podem afastar-se indefinidamente. Assim, por analogia, considera-se que os discursos podem apresentar afastamentos bastante representativos em relação às idéias do centro hegemônico de poder, em sua fase de modernidade globalizada ou capitalismo financeiro que, em 2008, entra em sua quarta crise. Esses discursos excêntricos, representantes de pensamentos de maiorias e não de minorias sociais, podem apresentar em sua estrutura “não-ditos” originais e contradiscursividades.

⁷² Ver AZEVEDO, Domingos de. *Grande Dicionário Francês-Português*. Lisboa: Bertrand, SARL, 1980, p. 652.

3.2.1. Reflexão sobre os discursos dominantes: contradiscursividade

A existência de discursos afastados ou deslocados do centro hegemônico, de ideologia dominante (prática ou teórica), pressupõe a existência de outros centros (secundários) em relação ao centro, cujos discursos podem contradizer os discursos que legitimam o centro, ou seja, articular aquilo que se considera como contradiscurso. O contradiscurso traz em seu bojo a contradição, ou seja, o questionamento das formas da ideologia do centro, assim como a crítica às suas teorias e práticas.

Segundo Abdala Jr. (2003, p. 129-130), é através dos discursos que os modelos ideológicos provenientes das *práxis* artística imprimem sua lógica na série literária. Esses modelos são intersemióticos, e se articulam em organizações sintagmáticas que privilegiam aspirações particulares de classe, de acordo com o caráter ideológico da apropriação. Esses modelos (esquemas) podem ser entendidos como estruturas construídas pelas *práxis*, encontram-se subjacentes à construção literária e interpenetram os vários planos da construção textual. Consequentemente, essa estrutura estabelece relações de homologia entre vários níveis discursivos (por onde circulam os *habitus* culturais) para estabelecer a ambigüidade própria no “jogo” artístico.

Sob essa perspectiva, o discurso do feminismo se opõe às idéias e práticas do centro no sentido em que questiona o patriarcalismo fundador do sistema capitalista, ao mesmo tempo, questiona a utilização de mão-de-obra feminina, como sinônimo de maior lucro para o sistema, considerando o valor dos salários inferiores aos pagos aos homens, além de outras desvalorizações sofridas pelo gênero feminino na História. No entanto, há que se questionar se todas as integrantes dos movimentos feministas integram a mesma classe.

Por outro lado, os discursos oriundos do marxismo, ou dos socialistas, questionam as desigualdades sociais e a indeterminação que o conceito de individualidade lança sobre a idéia de classe, sobre a idéia de coletividade e grupo; o conceito de individualidade projeta um sentido falseado. Sentido esse que objetiva a desintegração ou a fragmentação das teorias que mantêm a idéia de classe ou grupo organizado - em relação ao modo-de-produção, distribuição e comercialização. Eles questionam a idéia de que não há relevância na questão de classes, de maneira que o homem não se sinta mais integrante dela; e, ainda, a descrença humana na união das classes. Também questionam a afirmação da Morte do Sujeito em função do aparecimento do “homem da organização” da pós-modernidade.

Os discursos dos militantes pela igualdade étnica e racial questionam o sujeito do humanismo e do Imperialismo que desfiguraram por meio de idéias distorcidas o pré-construído sobre seus sistemas de pensamento e vida, bem como suas qualidades e virtudes a partir da submissão, exploração e exclusão imposta a toda uma raça ou etnia.

Os discursos das feministas, dos marxistas e dos militantes da igualdade racial são alguns dos exemplos do que se pode considerar como discursos excêntricos, pois funcionam como outros centros – secundário e difusor de idéias - que se afastam das idéias preconcebidas pelo eurocentrismo – o centro principal difusor de idéias. No entanto, esses grupos, nos países de capitalismo atrasado, geralmente, não constituem minorias, antes podem constituir maiorias, anteriormente silenciadas.

É preciso, então, reiterar que os discursos cristalizam-se como idéias pré-concebidas, sobrecarregadas de ideologia e, portanto, determinantes das formas de pensar dominantes sobre outras, dominadas. A essas formas de discursos dominantes aliam-se centros de poder, de onde se originam e onde se consolidam certos discursos.

Neste trabalho, o excêntrico tem o sentido de nomear não somente um tipo de discurso, mas também os espaços e contextos considerados como "afastados do Centro", ou seja, locais que se afastam do centro de poder político e econômico e, ainda, os lugares de "onde se fala".

Desses contextos se originam os discursos, cujas formações discursivas remetem a certas formações ideológicas⁷³, que encontram, no "já-dito" do materialismo histórico e na história do homem - como resultante da luta de classes, grupos e sociedades -, suas formações ideológicas; ou seja, são discursos que preconizam pela igualdade de direitos e se propõem a desvelar as ideologias da modernidade entendida, no sentido jamesiano como um significado associado a capitalismo (JAMESON, 2005, p. 22). Esses discursos constituem, de diferentes maneiras, uma crítica às formas de relações nesse sistema.

⁷³ As Formações Discursivas são consideradas como componentes de Formações Ideológicas (FI), relacionadas às suas condições de produção no interior de uma realidade social marcada pela ideologia dominante. O sentido é, portanto, relacionado a um exterior ideológico demarcado por FIs.

O discurso excêntrico, como conjunto dos “ditos⁷⁴” e dos “não-ditos⁷⁵”, ou seja, como contradiscurso, capaz de desestabilizar certas enunciações arraigadas do pré-construído do discurso dominante, pressupõe a existência de uma contradiscursividade à ideologia da modernidade. Em relação a esta, o discurso excêntrico propõe-se a desfazer as mazelas do discurso “bem sucedido” da modernidade, ao promover a reflexão humana sobre os processos de construção das estruturas e superestruturas desse sistema, que se estabilizaram, e sobre a produção e reprodução de suas ideologias, por meio das formações discursivas que lhe são características.

Assim, a construção do discurso excêntrico se estabelece de forma dialética e busca promover a contradição no interior mesmo do objeto literário, embora as formações discursivas que lhe são correspondentes remetam ao contexto pré-construído e suas contradiscursividades. No novo romance histórico, ele se compõe de: a) um conjunto de enunciados que confirmam os fatos oficiais da história e as ideologias dos escritos de época; b) um conjunto de enunciados que desestabilizam as formações ideológicas inscritas nesse primeiro discurso, geralmente remetendo às formações ideológicas do humanismo ou do materialismo histórico; c) um conjunto de enunciados que estabelecem pela contradiscursividade a estrutura da história do homem como resultante dos embates sociais; d) um conjunto de não-ditos que revelam uma ordem dominante e uma outra, dominada e explorada, na construção dos regimes que privilegiam o centro; e) um conjunto de não-ditos que desestabilizam os pressupostos da verdade e sinceridade das formações discursivas que sustentam os sistemas sócio-econômico-políticos do centro; f) um paratexto imagético e verbal que oferece suporte à contradiscursividade, instaurada nos textos a que remetem as formações discursivas ligadas aos pressupostos teóricos oriundos do marxismo.

Definidas as idéias teóricas que norteiam a construção desses discursos, observamos que os novos romances históricos podem apresentar, também, níveis diferentes de enunciados em relação ao tempo, tanto o tempo da narrativa quanto o tempo da narração. Assim, neles se

⁷⁴ A literatura em prosa, normalmente, oferece ao leitor um conjunto de *ditos*, ou seja, de enunciados produzidos por personagens que pretendem representar seres vivos. O narrador se apresenta como uma dessas vozes e, por mais que se oculte, seu discurso se evidencia em uma tomada de posição, mesmo que aparente certa neutralidade. No novo romance histórico, esses ditos, os enunciados, procuram se alinhar a um pensamento de época disposto na diegese, enquanto outros enunciados rompem com o momento histórico plasmado e remetem o leitor a uma reflexão sobre o passado e sua relação com o presente.

⁷⁵ O não-dito (PÊCHEUX, 1988) pode ser apreendido tanto no interior do próprio texto, pelo desvelamento dos pressupostos, quanto no paratexto, ou seja, no pré-construído do discurso Universal, em todo já dito, pelos implícitos e inferência, os subentendidos. Também no não-dito se encontram as relações produzidas pelo significado das alegorias, analogias, símbolos, etc. De acordo com Suely Flory (1994, p. 7-8), o leitor organiza “projeções representativas” e através delas e da “estrutura de apelo do texto” ocupa os “brancos” do texto, os “vazios”, o “não-dito”.

encontram: a) enunciados e/ou implícitos que remetem o leitor a um tempo cronológico localizado em um passado anterior à vida do autor, no qual se desenrola a diegese; o qual pode ser indicado por meio de datas, de fatos históricos públicos, personalidades históricas cuja biografia é muito popular [o pré-construído] ou outras formas de indicação; b) enunciados e/ou implícitos que podem aludir a um outro tempo que não o histórico-diegético, a título de analepses ou prolepses, normalmente em forma de síntese temporal; c) enunciados e/ou implícitos que remetem ao tempo da enunciação, ou seja, ao presente do autor, independente se é desse momento histórico que o narrador [ou narradores] está enunciando, ou não; d) enunciados e/ou implícitos que remetem aos próprios enunciados, ou seja, os metacomentários textuais ou metaficcionais, incluindo comentários sobre a crítica ou a teoria, deixando explícitos, muitas vezes, os processos de construção do objeto literário; e) enunciados e/ou implícitos que remetem ao tempo do leitor, quando o narrador ou o autor se dirige do tempo da enunciação ao tempo do leitor, no momento em que este coloca o texto em movimento, por meio da função conativa da linguagem.

Estabelecidas as relações entre esses momentos temporais, é possível observar as diferenças evidentes entre o discurso no *novo romance histórico* e nas outras formas de ficção. No caso da ficção historiográfica, alguns desses tipos de enunciados temporais também podem se encontrar presentes, inclusive favorecendo os processos de anacronia ou de sincronia dos diferenciados tempos históricos. No entanto, ficam claras algumas questões, como a concentração da maior parte dos fatos históricos em um tempo anterior à vida do autor e o pressuposto da estrutura da luta⁷⁶ de grupos, classes, nações, ou seja, as transições dos grupos humanos de um modelo de sistema a outro sistema sócio-econômico e suas histórias que substituem o anterior.

3.2.2. A linguagem do excêntrico

Claro que a ficção, longe de tratar de uma historiografia como escrito da ciência da História, trata de promover em seus enunciados, como temática da obra de arte, as histórias pessoais, seus dilemas, seus dramas e tragédias e, tantas vezes, por meio destas, toda a saga de um grupo, comunidade ou nação. Essa reverência da ficção ao emocional e ao existencial, incluindo as relações familiares e pessoais implica o uso de uma linguagem que se faça

⁷⁶ “Luta”, no sentido que aqui aparece de forma recorrente, não pretende significar o afrontamento direto, pelas armas, antes se enuncia com o significado de referir-se a todo e qualquer confronto, legal ou ilegal, no sentido de disputar o poder ideológico e sua reprodução, seja no campo da economia, social, político, cultural, incluindo o lingüístico. Certamente que a luta armada constitui-se no maior dos confrontos pelo poder, por isso não é excluído, mas inclui-se entre os demais confrontos e embates sociais.

adequada aos grupos de indivíduos que o narrador pretende representar. Nesse momento, o autor delimita seu lugar social, ao apropriar-se de determinados vocábulos e expressões no interior de um código para representar essas personagens, ou seja, universos em acordo ou desacordo no enredo, cuja trama (TOMACHÉVSKI, 1971, p. 174) exhibe seu empenho em desvelar ideologias, e revela, muitas vezes, sua condição e lugar social.

A linguagem ao definir-se como instituição não permite separar os atos de linguagem orais ou escritos de atos especificamente sociais. Por isso, o autor de uma obra ao tratar da linguagem de seu narrador, de suas personagens ou de outras quaisquer vozes que se enunciem no texto literário está, automaticamente, construindo um macroato de linguagem que implica em um conjunto de estruturas econômicas, políticas e sociais. Assim, o discurso dos interlocutores no diálogo oral ou textual, não se organiza apenas como um intercâmbio harmonioso ou tenso de troca de idéias e emoções, mas muito mais como uma rede flexível na qual cada um tenta aprisionar o seu co-enunciador.

Proferir um ato de linguagem, seja ele oral ou escrito, define necessariamente uma relação de “lugares sociais” de ambas as partes, uma solicitação de reconhecimento do lugar de pertença que é atribuído a cada um, em seus papéis sociais. A linguagem assim organizada traz implícita uma hierarquia embasada na relação estabelecida pelo sistema social que, por sua vez, se estrutura sobre o modo de relações imposto pelo sistema econômico. Nas relações de forças no interior do sistema de produção e distribuição de bens materiais e culturais, a maior ou menor importância de uma fala encontra-se diretamente relacionada a uma hierarquia. E, nesse caso, a literatura não foge à regra. A figura do autor, sua importância, a crítica que é tecida sobre sua produção, as polêmicas que geram suas criações na sociedade são capazes de garantir-lhe um “lugar social”, que pode ou não ser mais ou menos contemplado pela maioria dos consumidores de seus produtos.

“Quem sou eu, que lugar eu ocupo para que fale (escreva) dessa maneira?”, “Quem é ele, que lugar ocupa para que fale (escreva) desse modo?”, “Quem ele se considera no sistema imposto para falar (escrever) dessa maneira?”, etc. são questionamentos fundamentais que se organizam em torno da emissão de uma fala ou de um texto, ou seja, de um ato de linguagem. Já Sartre⁷⁷, no século XX, atenta para a importância do escritor e do ato de escrever, certo da importância da divulgação de idéias por meio da literatura no interior da sociedade.

⁷⁷ SARTRE, Jean-Paul. *O que é a Literatura?* trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

Em última instância, aqui se encontra também a questão da identidade. “Quem sou eu?”, “Quem é ele?”, o “Eu e o Outro⁷⁸”, o “Eu e o outro⁷⁹”, “O que tenho a dizer interessa tanto?”, “O que tenho a ouvir que possa interessar tanto?”. Por isso, a relação de falas que o narrador estabelece, a focalização e as falas das personagens na obra literária trazem implícitas as formas de relações que se estabelecem no contexto que a obra pretende abordar ou aborda.

No entanto, um texto moderno não se fecha no diálogo e nem mesmo na dimensão dialógica, pois muitos textos aparecem como uma encruzilhada de vozes e de intertextos em que a palavra do enunciador/narrador se encontra povoada por inúmeras outras, tecidas a partir de ecos oriundos de outros tempos e lugares. Esses “ecos” nada mais são do que o pré-construído, ou seja, os discursos perpetuados em diversas áreas da cultura de cada povo.

Segundo o estruturalista Gérard Genette, o aspecto intertextual, em que os textos remetem a outros textos, ao qual Roland Barthes chamou intertextualidade constitui um aspecto de um fenômeno muito mais amplo denominado *transtextualidade*. Já Bakhtin chamou essa profusão de vozes que se cruzam incessantemente proveniente de vários posiocionamentos de “polifonia”;

Para Genette, o próprio estudo da literatura seria coincidente com a *transtextualidade*, de tal maneira que suas teorias e análises, criando outro texto, mais científico, colocam esse estudo em relação, implícita ou explícita, com outros textos, processo este que direciona seu olhar sobre a textualidade em si. Já Bakhtin (1997), entende a transtextualidade no sentido de um pertencimento à história da cultura. Por outro lado, ao trabalhar com aspectos mais relacionados ao discurso - como conjunto de vozes e suas nuances intratextuais e extratextuais -, o teórico Bakhtin percebe que “o discurso encontra o discurso do 'outro' em todos os caminhos que o levam rumo ao seu objeto [...]” (Bakhtin, 1995, p. 30). Sob essa perspectiva, compreende-se que o discurso do “outro” é singular no que diz respeito à relação de simetria ou assimetria em relação a um discurso já posto, ou ao pré-construído.

E o discurso do “outro” pode indicar a fala de uma voz do excêntrico. Se fosse organizado pela voz de uma mulher, da classe trabalhadora, mestiça, sujeita ao poder masculino, mesmo que seja uma protagonista do século XVII ou XVIII, indicaria uma voz silenciada naquele momento histórico. E são essas vozes, das classes de cultura oralizada que os autores colocam em cena através dos enunciados no discurso dos romances.

⁷⁸ PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 1988. Esse Outro, com O maiúsculo, corresponde ao que Jacques Lacan definiu como o Outro universal, ou seja, no dizer de Michel Pêcheux, o Outro enunciador do discurso pré-construído.

⁷⁹ PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 1988. A heterogeneidade associa-se à idéia da *alteridade* (presença do discurso do outro como discurso de um “outro” e/ou discurso do “Outro” – o já-dito do discurso universal).

Por isso, ao criar uma mulher independente em *A gloriosa família*, Pepetela, de alguma maneira, atribui-lhe um comportamento e uma forma de expressar-se que o pai e outros percebem como um “comportamento masculino”. É importante observar que não se trata, na diegese, de um comportamento feminista, mas uma maneira de referendar a origem da condição de liberdade da mulher, ou seja, de um discurso feminino, que traz em seu bojo uma ideologia propagada somente a partir de meados do século XX no Ocidente. Por isso, Matilde Van Dum, tão altiva diante dos homens, e Angélica Ricos Olhos, que ameaça Van Dum com “armas” femininas – feitiços e chantagens -, são excêntricas em relação ao seu tempo histórico.

Sob a mesma perspectiva se mostra a linguagem e o comportamento de Blimunda em *Memorial do Convento*. Dotada de poderes paranormais, não se sente culpada ou arrependida em matar o padre que a desacata como mulher e, com o desaparecimento do companheiro, não se abriga no seio da família de Baltasar, antes, toma a atitude que um homem tomaria na época, procurando o amado pelos quatro cantos de Portugal, dormindo sempre com o espigão para proteger-se sozinha. Sua excentricidade se afasta também na questão da linguagem, pois não se encontra em seu discurso, entre quatro paredes, uma simetria com os discursos da ideologia dominante de época, mas representa o pensamento independente de uma mulher. Alude então a uma espécie de liberdade feminina ausente no início do século XVIII.

3.3. Discursos nos textos fundadores

Textos fundadores são textos “bem sucedidos” se não eternamente, ao menos durante um período histórico, de maneira que as idéias contidas nesses textos, ou seu conjunto discursivo, produzam mudanças no comportamento de grandes grupos sociais. Assim, um exemplo de texto fundador é o que compõe o conjunto de escritos do novo testamento, cuja base do pensamento pautado na máxima “olho por olho, dente por dente” é substituída pela máxima “perdoai e amai os vossos inimigos”.

Textos que possuem idéias convenientes a determinados grupos sociais, dominantes ou em vias de se consolidarem como dominantes - costumam transformar-se em textos fundadores. Os discursos desses textos, no entanto, são reconhecidamente criativos e inovadores e constituem no interior dos conjuntos discursivos não uma paráfrase do dito ou do pré-construído. Na verdade, seu discurso traz a originalidade do ainda “não-dito”. São idéias teóricas que resultam de *insights* de consciência de humanos bastante reflexivos,

capazes de perceber as contradições de certas realidades e proclamar idéias que norteiem de maneira diferente as situações que se apresentam aos homens.

Assim, como textos fundadores, apresentam-se muito dos escritos de Marx. Se no século XIX esses escritos serviram de estandartes para que uma ordem social e econômica sofresse transformações, a partir de mobilizações de grupos e nações, na atualidade, a força de luta de seus antagonistas trata dia a dia de enterrar aos poucos essas idéias. Ou, ainda, tratam de apropriar-se dos termos e expressões do materialismo histórico, usando-os de maneira corriqueira e vulgar, retirando-lhe assim os significados originais, ou seja, esvaziando seus significados para que possa transformar-se em qualquer “conjunto textual”, distorcendo-lhe os conceitos, adaptando-os à nova ordem da modernidade em seu terceiro estágio. Excluem-se destas, as revisões enriquecedoras que analisam sobre a base teórica e a prática das aplicações dos escritos de Marx no presente.

Uma dessas forças utilizada pela direita liberal consiste na direta associação entre as ditaduras comunistas e as teorias marxistas. Se as profecias de Marx estão fora de questão, o mesmo não se pode dizer sobre a avaliação que realiza da relação entre o modo de produção capitalista, o comportamento da burguesia, a situação do proletariado, os modos de distribuição da produção e da riqueza dos lucros gerados nesse processo, a avaliação do processo como um todo; e seus impactos sobre a forma de vida dos povos e do homem como ser: sujeito ou assujeitado no interior de um processo de cooptação, da perspectiva da luta de classes e da ação da burguesia sobre o mundo não-industrializado.

Negar, aos textos de tradição marxista o valor que lhes é devido, resulta em prejuízo ao conjunto do pensamento humano; sejam os leitores formados por ideologias que atendam aos ditames da ciência, ou seja, materialistas, ou não, principalmente nos “países de capitalismo atrasado”, onde a consciência dos processos econômicos e sociais é praticamente ausente, entre os milhões de analfabetos ou analfabetos funcionais, que circulam fora dos espaços restritos a uma elite cada vez mais dominante e poderosa, porém minoritária.

Se esses textos já não têm utilidade para os homens do contexto eurocêntrico, por se encontrarem às voltas com uma modernidade completa, o mesmo não se aplica ao grande número de homens e mulheres, velhos e crianças de “países de capitalismo atrasado”, cuja modernidade se concentra em “ilhas”, e não é extensiva a todos.

Nos espaços excêntricos, a modernidade ainda se apóia em fórmulas de menores salários = maiores lucros. E por isso certas forças propulsoras da modernidade migraram dos centros aos excêntricos, porque a matéria-prima e a mão-de-obra baratas se encontram próximas. Não há custos de transporte no meio do processo de produção. Basta pagar um

único preço para exportar a mercadoria já pronta. No entanto, impedem que os locais possam produzir os mesmos produtos, pois suas poderosas empresas não deixam espaços para concorrentes, além de procurarem se apoderar, via grupo de acionistas, de todos os empreendimentos locais “bem sucedidos”.

Como diz Eagleton (2005, p. 38), “os pobres são locais, e os ricos são globais”; ou seja, as burguesias (financistas) são transnacionais, enquanto as populações são locais. Assim, o local parece ser o local da resistência. No entanto, a consciência de condições análogas entre os diferentes excêntricos pode produzir uma importante reflexão sobre a necessidade de comunidades também transnacionais. Dessa forma que, trabalhar com conceitos que remetam a idéias de transnacionalização no sentido de globalizar idéias, afastando-se das revisões sobre os contextos locais, significa funcionar de forma análoga à dinâmica da burguesia internacional, podendo até referendar as idéias da burguesia financeira. Por outro lado, articular formas contradiscursivas transnacionais constitui uma maneira de resistência à hegemonia do sistema monódico.

Isto significa investir na formação de comunidades transnacionais que ultrapassem as fronteiras nacionais, exatamente com a função de questionar esses movimentos e deslocamentos das classes predatórias pelos diferentes espaços do globo, desvelando que não se constituem como favorecedores das massas. Ao contrário, somente pela conscientização e pela consciência dos excêntricos é que se pode procurar saídas para o confronto discursivo e ideológico que se armou em torno desses abstratos monumentos burgueses aparentemente inabaláveis.

3.4. A formação do discurso ficcional no novo romance histórico:

Nos novos romances históricos é possível detectar alguns subtipos do discurso ficcional, ou seja, enunciados que, reunidos na mesma composição, organizam a tensão e o conjunto das partes que forma o discurso do novo romance histórico. Neles, há, geralmente, um **conjunto de enunciados** ficcionais que procuram mimetizar a escrita da história oficial ou canônica, constituindo-se como paráfrases ou estilizações⁸⁰ dela; formações discursivas oriundas da História como ciência, das histórias não-oficiais e não-canonizadas; excertos de romances, contos ou poemas canônicos das literaturas nacionais ou universais; os escritos jornalísticos ou documentos oficiais de época, as escritas da literatura oral de certas sociedades como formações discursivas da tradição; os excertos de enunciados filosóficos,

⁸⁰ SANT’ANNA, 1985.

sociológicos, geográficos, etc. que correspondem ao conjunto expressivo das ciências humanas do período histórico-diegético abordado no romance; os excertos das ciências da natureza e das escritas sobre as técnicas e tecnologias do período histórico diegético; excertos de escritas que revelem a subjetividade do momento histórico-diegético representados no romance, entre outros.

Esses enunciados que se revelam como paráfrase, estilização e até apropriação dos escritos canônicos não só da história, mas de diferentes áreas do conhecimento e da atividade humana, são as representações do que Michel Pêcheux compreende como o Pré-Construído, o já canônico, já-posto: *o já-aceito*. Representam os discursos “bem sucedidos”.

A partir desses pré-construídos e dos já-ditos, que também funcionam na construção da estrutura do novo romance histórico, o criador organizará os enunciados, geralmente paródicos, responsáveis pelas formações contradiscursivas. Nelas, o não-dito, o que se constrói como sentido ainda não-canônico, como “desvio” de um sentido já enunciado, passa a conviver e simultaneamente afrontar esse sentido primeiro. É como um jogo, em que o “desconhecido” afronta o “canônico” das idéias pré-estabelecidas.

Em uma construção dialética, geralmente, se encontra um outro **conjunto de enunciados** que se reportam aos primeiros, em que é sempre possível encontrar um ou mais “contrapontos” ou “formações contradiscursivas” em relação aos primeiros enunciados, os quais produzem um desvio de sentido, pelos subentendidos, do que está sendo exposto.

Assim, apresentam-se nos novos romances históricos conjuntos de enunciados que parodiam os enunciados da escrita da história oficial ou canônica construída como discurso científico; parodiam a história não oficial; os excertos de romances contos, poemas e outros textos canônicos das literaturas nacionais ou universais, questionando e ironizando essas escritas da literatura canônica, como formações contradiscursivas; excertos de jornais, revistas, textos avulsos e documentos do período histórico-diegético; excertos de escritas que se reportam a outras formas de artes, como a pintura, a arquitetura, o desenho e a escultura, etc, organizadas no romance constituindo-se como paródia dessas imagens transformadas em textos; formações discursivas ou contradiscursivas dos efeitos da arte; parodiam certos enunciados oriundos da tradição oral ou do senso comum, questionando essas formações do pré-construído; parodiam as escritas das ciências humanas do período histórico-diegético abordado no romance, no campo da filosofia, da economia, etc.; as escritas das ciências da natureza, questionando e ironizando sua validade e aplicação, abrindo espaços e vazios para que o leitor verifique a validade dos pressupostos científicos, bem assim como as ideologias

que atendem seu direcionamento; parodiam as escritas sobre o senso comum e sua validade, organizando formações contradiscursivas do senso comum ou das tradições locais.

Um conjunto de enunciados ficcionais, organizados da imaginação do autor, surge como formações discursivas singulares, oriundas da fantasia, que podem ser articuladas a partir de relatos do senso comum. É o momento em que o campo das crenças do povo se manifesta, o qual se afasta das realidades da ciência e da razão burguesa: o espaço do fantástico e do maravilhoso, o universo do animismo e do lendário, muitas inclusas no espaço de formações discursivas canônicas locais, especialmente nos espaços e contextos excêntricos.

Outros conjuntos de enunciados podem remeter ao momento de produção do romance, utilizado como elemento de comparação entre as idéias concebidas pelas sociedades ou grupos sociais representados no momento histórico-diegético do romance – o tempo da narrativa - e outras idéias pertinentes à contemporaneidade do autor – o tempo da narração -, constituindo-se tanto paráfrases quanto paródias dessas idéias; formações discursivas e/ou contradiscursivas ao *Zeitgeist* de época;

Entre os principais conjuntos de enunciados, destacam-se os que espelham a maneira de pensar e sentir dos homens do tempo histórico-diegético representado no romance, organizando-se como paráfrase dessa subjetividade histórico-diegética; nas formações discursivas das crenças e religiões locais e do comportamento social, o qual funciona simultaneamente ao conjunto de enunciados que representem a maneira de pensar e sentir dos homens, organizando-se como paródia dessa subjetividade do momento histórico-diegético representado; constituindo-se formações contradiscursivas das crenças e religiões locais e do comportamento social.

Nas entrelinhas de muitos desses enunciados, geralmente, encontra-se imiscuída a ideologia dominante do período histórico-diegético que o romance busca representar, como paráfrase da força que mobiliza todo o sistema em que transitam os homens daquele tempo, ou seja, as personagens da diegese. No entanto, em outras formações discursivas, uma contra-ideologia será organizada, de maneira a provocar a reflexão do leitor em torno dos eventos relacionados à História oficial e às relações humanas que submetem os homens à ideologia ao longo do tempo diegético, geralmente, na paródia.

Os enunciados que parodiam os já-ditos das formações ideológicas dominantes, geralmente, se organizam como formações discursivas oriundas de uma ideologia dos dominados. Por isso, utilizamos o termo contradiscursividade para desvelar o processo que se instala em relação ao “já-dito”, ou ao “discurso Universal”. Porém, esta contradiscursividade

nem sempre se revela uma contradição ao “já-dito”, podendo muitas vezes confirmá-lo. Geralmente, quando é originária de uma Formação Ideológica (prática ou teórica) oriunda dos discursos dos dominados, a formação contradiscursiva tende a contrariar ou desvelar os pressupostos e subentendidos que mascaram os discursos dominantes, questionando e desmantelando as “verdades” postas. E, somente pela análise dos pressupostos e subentendidos desses enunciados é que se depreende se pertencem às formações ideológicas dos grupos do centro hegemônico econômico e cultural ou dos excêntricos.

4. ALEGORIA E OUTRAS FIGURAS

Qual o sentido (...) de cantar valores coletivos de um povo, quando os Estados-nações em formação nos tempos de Camões agora se desagregam? (...) [Camões] Ao exaltar epicamente os feitos portugueses, faz uma crítica à “vã cobiça” de seus compatriotas, permitindo uma leitura reflexiva sobre o sentido ético dessa empresa. (Abdala Jr., 2002)

Considerada como um subentendido do discurso, capaz de deslocar imagens a partir de um significante enunciado, remetendo a um não-dito, a alegoria constitui uma espécie de figura semântica e de pensamento, que resulta quando se descreve certa coisa de tal forma que essa mesma descrição - ou a essência que a constitui -, também possa se aplicar a outra. Quintiliano já a dividia em alegoria pura – que se encontra a um passo do *enigma* – e mista – provida de indicações marginais -, possibilitando a associação da coisa descrita com a subentendida. O grego a resumia como uma “sequência de metáforas”.

A alegoria é uma ficção que tem um sentido literal e um sentido moral como se observa em uma fábula como, por exemplo, o lobo e o cordeiro. Na ficção narrativa, ela serve de meio ou instrumento para ilustrar um conceito ou uma essência de pensamento.

René Waltz, em *La Création Poétique*, conceituava como uma espécie de máscara aplicada pelo autor à idéia que se propõe expressar, mas sempre de maneira a torná-la perceptível ao leitor. A alegoria é quase essencial à fábula e também à parábola⁸¹. A alegoria, como a ironia, é uma figura de pensamento, portando só pode se ligar ao subentendido.

⁸¹ A parábola necessita da alegoria, mas indica preferencialmente um ensinamento ético ou moral.

Assim, uma alegoria reconhecidamente popular, é o símbolo natural da caveira utilizada como alegoria da morte, central em *A origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin.

Para Goethe e Lukács, a arte define-se como simbólica, por isso a alegoria se realizaria como uma técnica de exposição, ligada a outro plano, através de uma ficção. O conceito de simbólico, para Lukács e Goethe, se encontra subordinado a um conceito mais profundo: o da particularidade. O simbólico, portanto, seria uma manifestação da categoria de particularidade, em oposição à categoria da universalidade e à singularidade, oposição que tem origem em Kant. Conquanto, a alegoria se restringiria à ciência.

Mas Galvano Della Volpe acredita que não. Que a alegoria pode ser artística, citando *A Divina Comédia*, de Dante, como uma grande alegoria. Ele rejeita o valor místico do símbolo e, assim, a alegoria pode facilmente aproximar-se do símbolo natural.

Para Benedetto Croce, a alegoria nunca se incluiu na arte, mas faz parte de outra categoria, que o teórico definiu como “literatura”, como misto de arte e utilitarismo. Della Volpe investe contra Croce e insiste para que, numa obra literária, não se tenha medo de analisar o nível conceitual discursivo, através da paráfrase que ele redime. A paráfrase não é falácia, segundo o estudioso.

Para Walter Benjamin (1984, p. 214-5), o conceito de alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal, é convenção e expressão, e pode manifestar-se tanto no elemento lingüístico quanto no figural e no cênico. Os traços alegóricos são cobertos por um manto de invisibilidade.

Transcorrendo sobre a evolução do conceito de alegoria, Benjamin observa que na medida “em que a Renascença renova o elemento pagão e a Contra-Reforma renova o elemento cristão, a alegoria precisa também renovar-se, como a forma de sua confrontação”. Por isso, as formas da alegoria, sob a perspectiva de Benjamin, podem estar sendo atualizadas em diversos tempos e de diferentes maneiras. No entanto, a Idade Média terminou por associar indissolúvelmente a natureza, ou seja, o material e o demoníaco (p. 249-250), e por isso:

(...) não somente as ciências naturais ficaram sujeitas a limites, como a própria matemática foi posta sob suspeita, devido à essência diabólica da matéria (...) Na medida em que a intenção alegórica se dirige ao mundo objetual da criatura, e no máximo, ao semivivo, o homem não é atingido por seu raio visual. Se ela se concentra unicamente nos emblemas, a metamorfose e a salvação se tornam concebíveis. (...) Assim como a tristeza terrestre, a alegria infernal corresponde à alegoria, frustrada em seu anseio pelo triunfo da matéria. (BENJAMIN, 1984, p. 250)

Ou seja, como Della Volpe, parece que Benjamin é capaz de sintetizar o alcance dos símbolos naturais e da sua representação como alegoria. Mas não deixa de trabalhar a alegoria que se organiza também por meio do símbolo místico.

No capítulo sobre os narradores de *A gloriosa família e Memorial do Convento* observa-se, com Todorov (2006), a impossibilidade da permanência do fantástico quando se puder ler o texto por um outro sentido que foge ao literal, ou seja, quando o texto apresenta um sentido alegórico.

Para Todorov, a presença da alegoria ou do sentido alegórico remete ao que se convencionou denominar gênero maravilhoso. No entanto, por meio dos estudos de Rosemary Jackson (2001), propôs-se neste trabalho uma reformulação teórica, considerando o maravilhoso como “modo” e não gênero. Então, a presença do sentido alegórico indicaria a presença do “modo maravilhoso” na ficção e, assim, também no novo romance histórico.

Todorov faz uma classificação tanto do modo maravilhoso quanto da alegoria. E, neste estudo, parece conveniente que se especifiquem esses conceitos para o estudo dos sentidos alegóricos que percorrem o romance de Pepetela e o de Saramago. Resumidamente, o teórico entende que o modo maravilhoso pode constituir-se como:

a) maravilhoso hiperbólico: os fenômenos não são sobrenaturais senão por suas dimensões, superiores às que nos são familiares. Este tipo de sobrenatural não violenta demasiadamente a razão; b) o maravilhoso exótico: os acontecimentos sobrenaturais são relatados, mas como se fossem naturais e se supõe que o receptor implícito desses textos conheça as regiões onde se desenrolam os acontecimentos, conseqüentemente, não tem motivos para colocá-los em dúvida; c) o maravilhoso instrumental: nesse tipo de maravilhoso aparecem pequenos *gadgets* (equipamento eletrônico em geral), aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis ou impossíveis na época em que se descreve ou narra o texto, mas depois parecem perfeitamente possíveis. Como exemplo, pode-se considerar um tapete mágico, uma maçã que cura, um tubo “largavista”; na atualidade: um helicóptero, os antibióticos e os prismáticos, o telescópio, respectivamente; d) o maravilhoso científico que hoje se chama ficção científica: os acontecimentos sobrenaturais são explicados de maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. (...) No passado, são histórias em que intervém o magnetismo as que têm que ver com o maravilhoso científico. O magnetismo explica cientificamente acontecimentos sobrenaturais, só que o magnetismo em si depende do sobrenatural. São relatos em que, a partir de premissas irracionais (para a nossa época), os fatos se encadeiam de uma maneira totalmente lógica; e) o maravilhoso puro: ele se opõe a todas essas formas de maravilhoso justificado, “excusado”, imperfeito. O maravilhoso puro

não se explica [logicamente] de modo nenhum. Os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. O que caracteriza o maravilhoso não é uma atitude diante dos acontecimentos narrados, antes é a natureza mesma desses acontecimentos. (TODOROV, 2006, p. 55-8)

Pelas imagens do maravilhoso criadas nos enunciados orais ou textuais, encontra-se uma oposição entre o sentido alegórico e o sentido literal. Nesse caso, “literal” pode significar tanto referencial, descritivo ou representativo, enquanto alegórico refere-se ao sentido figurado, especificamente à construção de alegorias pelos enunciados.

Todorov também tratou da questão da alegoria, pois somente pela sua percepção se torna possível separar o fantástico – momento de hesitação em relação à possibilidade pela razão ou não – do maravilhoso. Para isso, o teórico descreve distintos graus da alegoria:

- a) Alegoria evidente: a fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura, em que o sentido primeiro das palavras tende a se apagar inteiramente. Os contos de fadas contêm elementos sobrenaturais, se aproximam às vezes das fábulas. Neles, o sentido alegórico está explicitado no mais alto grau. O leitor real não se preocupa com o sentido alegórico indicado pelo autor e lê o texto descobrindo um sentido muito distinto. Esse sentido alegórico pode aparecer em obras que já não são contos de fadas, mas narrativas “modernas”. É o reino do maravilhoso.
- b) Alegoria ilusória: a introdução de um elemento sobrenatural em um cenário que trata de detalhes cotidianos. Os elementos sobrenaturais não estariam ali para evocar um universo distinto do universo real do leitor, mas ele se sente tentado a buscar uma interpretação alegórica. O elemento sobrenatural pode sofrer metamorfoses e, ao buscar uma interpretação alegórica, o leitor pode ser impelido novamente ao sentido literal. No entanto, é justamente a presença de metamorfoses inexplicáveis que garante a perspectiva da alegoria, confirmando o maravilhoso, no nível do absurdo.
- c) Alegoria Indireta: onde o sentido alegórico é indubitável, mas é indicado por meios mais sutis que uma moral apresentada ao final do texto. Há uma complexidade formal na imagem alegórica: o elemento sobrenatural funciona como uma metáfora de algo, pode ser uma metáfora da vida, ou uma metonímia de algo, de um desejo, de um sonho. A diferença entre o primeiro nível da alegoria é que aqui o sentido literal não se perde completamente. No entanto, as propriedades extraordinárias do elemento sobrenatural escolhido como símbolo alegórico é que impedem a persistência do fantástico e confirmam abertamente a intervenção do maravilhoso.

d) Alegoria vacilante: no terceiro grau de debilitação da alegoria se encontra no relato em que o leitor chega a vacilar entre interpretação alegórica e leitura linear. Nada há no texto que indique um sentido alegórico, no entanto, esse sentido segue sendo possível. Enquanto as palavras remetem a um sentido alegórico, mas também são pertinentes no nível literal. (TODOROV, 2006, p. 63-75)

4.1. Alguns sentidos alegóricos

Que a alegoria se torna evidente em *Memorial do Convento*, parece impossível não perceber, pois o próprio narrador faz questão de enfatizá-la em discurso metalingüístico ou metaficcional, ao desvendar as formas de construção da história na ficção, indicando as características de fábula, ou seja, a presença dos sentidos alegóricos no que se refere à existência da Passarola, bem assim como a forma como ela aparece no cenário da ficção, um cenário construído no espaço do “oculto”, sempre construída no espaço da clandestinidade, posta à invisibilidade: na Abegoaria, no ar é vista por muito poucos, e, quando vista, confundida com o Espírito Santo pelos padres de Mafra, caída, abriga-se no esconderijo natural no Monte Junto, e tantas vezes só pode ser vista pelos excessivos olhos de Blimunda, articulada pela genialidade do intelectual e confeccionada pelas mãos do operário que possui sonhos diferenciados dos homens comuns daquele tempo. Esse processo de ocultação é revelado como recurso ficcional, explicitada pelo próprio narrador:

Era assim nos contos antigos, dizia-se uma palavra secreta e diante da gruta maravilhosa levantava-se um bosque de carvalhos, impenetrável para quem não soubesse a outra palavra mágica, aquela que poria no lugar do bosque um rio e no rio uma barca com seus remos. Neste lugar também foram ditas palavras, se tenho de morrer numa fogueira, fosse ao menos esta, disse-as louco o padre Bartolomeu Lourenço, porventura serão estes silvados o bosque de carvalhos, este mato florido os remos e o rio, será barca a ave magoada, que palavra se dirá que dê sentido a isto. (SARAMAGO, 2001, p. 259). (grifos nossos)

Com certeza, uma palavra não enunciada, que só pode ser encontrada no não-dito, no campo da alegoria, do subentendido. Como não ler o projeto da Passarola como o projeto social que levanta vôo, mas confundido, termina por encontrar-se relegado ao espaço excêntrico, esperando ser restaurado para que possa decolar? 1982, o momento da produção de *Memorial do Convento*, é o momento em que se executa uma série de reparos nos projetos sociais, iniciados em Portugal a partir da Revolução dos Cravos.

Assim como o projeto social do Portugal pós-1974, o projeto ficcional decola no momento certo e oferece a possibilidade da construção de um novo homem, racional, científico, movido pela ciência, trabalho e consciência. Então, cai. Num segundo momento, ele alça novamente vôo, agora levando seu construtor – o representante da classe trabalhadora - diretamente para as mãos da força bruta. A repressão destrói o projeto e seus integrantes. Se Blimunda não é destruída fisicamente, encontra-se emocionalmente modificada. Sua vida também é levada no último vôo da Passarola, embora não tenha embarcado fisicamente nesse vôo. Ela fica para recolher as vontades.

No contexto internacional, o ano de 1982 prenuncia o fim do regime socialista, quando estados poderosos, como os Estados Unidos e países do centro europeu se lançam na defesa das burguesias internacionais e avançam com força total contra o regime soviético. A URSS entra em colapso financeiro e crise política, com contradições internas, marcadas pela ascensão de Gorbatchev; a reforma econômica, a Perestroika, e a reforma política, a Glasnost, cercadas por uma pregação pacifista e uma redução dos arsenais nucleares. Como algumas das conseqüências, há a queda do muro de Berlim, em 1985, e as quedas dos governos socialistas nos países do leste europeu. É o princípio da instalação de um sistema ideológico sem opositores no contexto europeu. A oposição à modernidade se encontraria, a partir daí, no espaço excêntrico.

Se há ou não semelhanças entre a situação do projeto social português -, dos anos 70 e 80 do século XX - e o projeto de construção e destruição da Passarola na ficção, em suas essências, cabe ao leitor analisar. O que se vê em comum é a mesma pressão, a mesma força repressora, também exercida pelas elites burguesas e descendentes de velhas aristocracias empenhadas na destruição do projeto social, além da mesma perseguição aos subversivos: as fogueiras são armadas. Assim, Sete-Sóis e Bartolomeu podem bem representar a disposição de mudança da MFA – o primeiro, representando o soldado e o operário, e segundo, o intelectual que, aliados, intuíram pela mudança. Um sonho, uma utopia, que decola, mas é destroçada anos depois.

4.2. O sentido alegórico das vontades

Para que a Passarola, como projeto social de origem científica decole, é preciso o instrumento e o combustível que a faça voar. No entanto, a tecnologia de época não possibilita que aquele instrumento voe. Assim, as vontades, que substituem o “éter”, utilizadas por Bartolomeu para que decole o invento, constituem o elemento sobrenatural capaz de projetar

o sentido alegórico dos desejos humanos, presos nos corpos, fechados, por causa da censura do tempo histórico- diegético – um tempo de ideologia monódica -, daí a imagem das “nuvens fechadas”. Somente esses desejos, ou “vontades” humanas seriam capazes de fazer decolar um projeto de liberdade. Por isso, Blimunda as recolhe, a pedido do intelectual.

Assim, pelo poder das vontades humanas, o projeto decola. Seu vôo de liberdade não é reconhecido, pois o povo se esquece de “olhar para cima”, e mesmo almejando o céu, fixa os olhos na terra. O projeto precisa de vento e luz do sol (energias) para que se mantenha no ar. A chegada da noite, o impede de obter essa energia. A ausência de luz sobre a Passarola pode ser vista como as trevas sobre a ciência. Então, o projeto social despenca. Perseguido pelo regime de força, a elite dominante e suas implacáveis leis, o projeto permanece “oculto”, como um “projeto não-reconhecido”, uma vez que a autoridade máxima (o rei) não o autorizou. Por isso, permanece na clandestinidade.

Mesmo com a morte do idealizador e do construtor do projeto, a mulher procura salvar a essência que lhe deu origem, ou seja, o combustível capaz de realizar os movimentos dos projetos sociais de liberdade: as vontades humanas. Assim, recolhe a imensa vontade do trabalhador, mantendo-a aqui na terra, para que a ela se juntem outras, como continuidade dos projetos de liberdade. Essa leitura se depreende da alegoria da Passarola.

Blimunda, ao recolher as vontades dos mortos, alegoriza o papel dos estudiosos do marxismo, aos quais cabe recolher as vontades dos “mortos” e também dos vivos e não deixá-las “desmancharem no ar”, mas guardá-las em grandes esferas do conhecimento humano. Essas vontades podem despertar consciências humanas, as quais a própria personagem Blimunda alegoriza, para que um dia o sol possa iluminá-las e novamente a Passarola levante vôo, quem sabe seu último. Assim, o futuro possa ver que tudo foi feito para que esse conhecimento e as vontades dele oriundas sobrevivessem, e não fosse queimado, juntamente com seus idealizadores, pelos sistemas monódicos e opressivos, como a ideologia monódica da modernidade globalizada.

No texto, a dialética se estabelece entre a “vontade Real”, sempre realizada, à custa de quaisquer sacrifícios, e as “vontades da plebe”, recolhidas por Blimunda, que nunca se realizam. No entanto, a vontade do poder se sobrepõe às vontades recolhidas. E, ao final, resta apenas a do trabalhador, uma vontade recolhida pela visionária.

O desaparecimento do projeto da Passarola faz desaparecer também as vontades recolhidas nas esferas, o que possibilitou o vôo, na ficção. O desaparecimento das vontades recolhidas nas esferas alegoriza o desaparecimento da possibilidade do projeto social, ou seja,

indica, como em *El siglo de las luces* e *El reino de este mundo*⁸² que os sonhos dos pobres são sempre destruídos pelas mãos dos que têm o poder.

4.3. Os sentidos alegóricos do cágado e do pássaro: os dois projetos

Em *Memorial do Convento* dois projetos se opõem: um, social, pretende-se um veículo humano, cujas vontades populares (representadas pelo casal plebeu) o mobilizam; o outro, elitista, atende aos desejos de um rei e uma classe dominante (o alto clero), pretende-se um claustro humano. O primeiro é alegorizado pelo pássaro, remete à idéia de liberdade, de velocidade; o segundo é alegorizado pelo cágado e remete à idéia de lentidão e de clausura.

A plataforma que transporta a pedra *Benedictione*, símbolo do Convento de Mafra, acoplada e forrada de barro, caminhando alguns metros por dia, é transporte e também a metáfora da lentidão da construção do convento de Mafra, cuja figura representativa só poderia ser o cágado. Não como símbolo de sabedoria, como na tradição angolana, ou na fábula com o coelho, mas com o sentido de “bicho da terra”, lentidão, dificuldade de movimentação, de locomoção.

Para mover a plataforma que mais se assemelha a um gigante cágado, muitos homens são necessários, muita força e muito suor, além da vida de um homem.

Em oposição ao cágado, o pássaro ou a Passarola, representa a leveza e a graça do que pode elevar-se sem grande força humana, movida muito mais pelas artimanhas da ciência, oriunda da inteligência humana. O cágado suporta a pedra, empurrada pela energia dos humanos; o pássaro transporta os humanos, movido por nova energia. Em termos discursivos o projeto da plataforma, ou o cágado, é enunciado em termos disfóricos, como se observa:

Visto de largo, o carro é um bicho de carapaça, um cágado atarracado, sobre pernas curtas, e, como está sujo de barro, parece ter acabado de sair da terra funda, é ele próprio terra que prolonga a elevação a que ainda está encostado. (...) e o carro, como se estivesse a ser arrancado do forno da terra, move-se devagar, as rodas trituram os fragmentos de mármore que juncam o chão, (...) Aqui os eixos são rígidos, as rodas trambolhos, não luzem arreios nas lombeiras dos bois nem os homens apuram librés nos encontros, é uma tropa fandanga que não irá aos triunfais cortejos nem seria admitida na procissão de Corpus Christi. (SARAMAGO, 2001, p. 240-1).

Embora o projeto da Passarola também seja de um padre católico, no romance, o autor trata de evidenciar a ligação da Holanda protestante e refúgio de judeus com a ciência mais

⁸² Romances inaugurais do subgênero Novo romance Histórico, indicado por Menton, 2002, p. 379.

avançada de época. Depois de voltar de lá, Bartolomeu Lourenço, a personagem ficcional, nega a trindade, ou seja, a base do catolicismo romano. E proclama: Deus é uno. Passa a “blasfemar” a partir de então, o que indica uma “ruptura” entre os projetos da fé e os da ciência. E o projeto da Passarola é enunciado pelo narrador com termos eufóricos, de acordo com o excerto:

(...) já podemos ir à procura das Novas Índias. A máquina parou de subir, está parada no céu, de asas abertas, o bico virado para o norte, se se está movendo, não parece. O padre abre mais a vela, três quartas partes das bolas de âmbar estão já à sombra, e a máquina desce suavemente, é como estar dentro de um bote num lago tranqüilo, um jeito no leme, um harpejo de remo, as coisas que um homem é capaz de inventar (...) (SARAMAGO, 2001, p. 190).

A lentidão da ciência sob o controle do Império se encontra aqui também denunciada. A lentidão do cágado alegoriza a própria lentidão da ciência no espaço da Igreja e, uma das inúmeras provas se encontra em pleno século XXI, quando somente agora a Igreja de Roma admite a validade das teses evolucionistas do católico Charles Darwin, para além das restrições em relação às pesquisas genéticas.

O projeto da Passarola é um misto de arte (os entrançados de vime, as asas de pano, a cabeça e o bico de pássaro, em que se destaca a beleza), e de tecnologia (as lamelas de ferro, as esferas com as vontades, as engrenagens, as cordas). A ciência e a arte são capazes de liberar a criatividade e os desejos humanos, de elevá-los acima de sua própria condição.

Já o projeto do Convento é um amontoado de tijolos, de enormes e maciças pedras, elaborado para atender os desejos de uma instituição e favorecer trezentos frades, e se arrasta durante anos. Aos homens comuns só é capaz de oferecer suor, cansaço, esforço sobre-humano e algumas vezes a morte. Alienador, o projeto é executado por homens que jamais usufruirão de suas benesses depois de concluído. O que se opõe, então, é a função de uma e outra construção, de uma e outra forma de produzir objetos. E também sobre a função dos objetos, questionada na ficção: os objetos que possuem uma finalidade social, capazes de atender aos mais humildes e os sonhos de liberdade, e os objetos que possuem a finalidade de agradar aos pequenos grupos privilegiados, como fetiche alienantes.

4.4. Os sentidos alegóricos do olhar de Blimunda

Os olhos da personagem Blimunda são apresentados pela “voz” de Sebastiana Maria de Jesus, sua mãe que, mesmo “amordaçada para que não [lhe] ouçam as temeridades” é

capaz de fazer-se ouvir por meio do narrador, que, em focalização interna, traduz seus pensamentos: “não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver” (SARAMAGO, 2001, p. 51). E se eles permaneceram secos no auto-de-fé, “em sua casa, choram os olhos de Blimunda como duas fontes de água, se tornar a ver sua mãe será no embarque, mas de longe”. (Idem, p. 53)

Aos poucos, a força do olhar de Blimunda se impõe, e Baltasar também os sente de forma diferente, pois:

de cada vez que ela o olha sente um aperto na boca do estômago, porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros nocturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra. (SARAMAGO, 2001, p. 53)

Olhos que variam com a luz de fora ou o pensamento de dentro, sua capacidade tanto de emitir quanto de furta as cores funcionam como elemento sobrenatural não somente no que concerne à forma exterior, mas quanto à função de seus olhos, que serão enunciados ao longo do intradiscurso. “Quando se lhes dava a luz de frente os olhos eram claros, verdes, cinzentos, azuis, e de repente escuríssimos, castanhos de terra, água parda, negros se a sombra os cobria ou apenas a florava (...)”⁸³; “De manhã, após comer o pão, eram cinzentos”; ameaçada de não comer o pão, “escuros, com uma luz verde passando, e por vezes, negros”, chegando mesmo a serem totalmente brancos.

Seus olhos possuem “lancetas”, “estiletos finíssimos”⁸⁴, ou seja, são olhos críticos. Por isso, quando sai é o dia de “ver” e não somente de “olhar”. Blimunda sai para ver e expor a situação caótica do povo: a resultante do materialismo, das condições de vida: a miséria e a doença. Ela vê “às escuras”⁸⁵, ou seja, é capaz de perceber o que não se encontra evidente. O narrador convida o leitor a olhar criticamente, “com nossos próprios olhos”, ou seja, restabelece o pacto consolidado inicialmente com o leitor: “Levantemos” (eu e você, leitor) “estes mesmos” olhos. Assume, assim, esse olhar e a consciência crítica.

Ora, parece evidente que nos encontramos diante de uma alegoria, ou seja, o modo maravilhoso, ao enfatizar as diferenças de cores manifestadas pelo olhar da protagonista, as quais representam as singulares perspectivas com que se pode observar o mundo. Assim, o olhar é figura alegórica que possui tanto um sentido literal quanto outros sentidos conotativos,

⁸³ SARAMAGO, 2001, p.101.

⁸⁴ SARAMAGO, 2001, p. 77.

⁸⁵ Idem, p. 88.

alegóricos. No entanto, os diferentes significados se mantêm, e persistem, na ficção, o que indica estarmos diante de uma alegoria evidente.

A função dos olhos é revelada pela pressão de Baltasar que desejava saber por que ela comia pão antes de abrir os olhos, ao que Blimunda responde: “eu posso olhar por dentro das pessoas” (...) “o meu dom não é heresia, nem feitiçaria, os meus olhos são naturais”. O poder sobrenatural do olhar de Blimunda encontra sua explicação na paranormalidade de alguns “casos” já comprovados pelo mundo afora. Seus olhos nada vêem que não seja a materialidade: uma moeda sob a terra, lençóis d’água, um esqueleto de peixe, as entranhas dos animais e pessoas. No entanto, algo foge dessa materialidade: as vontades humanas, presas em “nuvens fechadas”.

O poder sobrenatural do olhar de Blimunda pode ser lido como *mimese*, a partir das descrições de Merveilleux, já discutidas por Ana Paula Arnaut (1996, p. 64-8)⁸⁶, ao abordar as histórias que os aventureiros contaram sobre uma moradora de Lisboa, cujo nome poderia ser Pedegache ou outro qualquer, cujas descrições dos poderes paranormais são muito semelhantes às características imprimidas pelo narrador de Saramago nos enunciados sobre o olhar de Blimunda. No entanto, a capacidade de recolher vontades humanas, lhe imprime um diferencial que acentua o elemento sobrenatural e também o sentido alegórico do olhar.

Ao verificar o que há de misterioso na natureza e nada encontrar que não seja material, a não ser as vontades humanas reprimidas no interior dos corpos, o que esse sentido faz é confirmar um discurso do materialismo. Ou seja, nada há que não seja material, à exceção das vontades, os desejos, os sonhos humanos.

O olhar de Blimunda, que tudo pode ver, pode ser assemelhado, também ao maravilhoso hiperbólico, pois apresenta elementos superiores aos que nos são familiares,

⁸⁶ ANÓNIMO. “Descrição da cidade de Lisboa”. In: *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Trad. pref. e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983, p. 47-8. Diz o texto: “Terminarei esta descrição com a narrativa do dom extraordinário que possui uma rapariga portuguesa que reside em Lisboa e está casa com um negociante francês, natural de Baiona. Esta rapariga, motivo de assombro para quem a conhece, nasceu com uns olhos que bem pode dizer-se de linçe; possui desde tenra idade o dom de ver o interior do corpo humano bem como as entranhas da terra. Aparentemente os seus olhos são como os do comum dos mortais, apenas muito grandes e verdadeiramente belos. (...) Este dom maravilhoso só o usufrui quando está em jejum (...) Nas mudanças de quarto de lua, a sua visão é perturbada por uma quantidade de pequenas partículas amarelas que lhe causam uma tal turvação que é obrigada a tapar os olhos. A seguir perde, durante algum tempo, a sua singular faculdade. (ARNAUT, 1996, p. 63-4)

Ver ainda: MERVEILLEUX, Charles Frédéric de. “Memórias Instrutivas sobre Portugal”, In *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. p. 162-3. Diz o texto: “Vem aqui a ponto de falar de Pedegache, mulher não só extraordinária mas também muito sedutora (...) Confesso que não me atrevo a explicar o dom que ela possuía de ver o corpo humano, bem como o dos animais, por dentro e outrossim o interior da terra a uma grande profundidade (...). Eis alguns casos verídicos (...), viu um menino no ventre de uma criada que servia a refeição (...). Não era possível duvidar da faculdade maravilhosa desta mulher em descobrir as águas subterrâneas (...) O mesmo direi em relação à faculdade que tem esta senhora de ver no corpo humano as obstruções que se formam nas partes nobres ofendidas quando as pessoas se desnudam na sua presença.” (ARNAUT, 1996, p. 65-6. (grifo nosso)

sendo construído pela alegoria indireta, na qual não se perde o sentido literal, associado às descrições de semelhantes poderes paranormais em outras pessoas: a mulher que vivia em Lisboa no século XVIII, uma menina russa na contemporaneidade, entre outros. Mantém-se os dois sentidos.

O elemento sobrenatural que se mostra em Blimunda diferencia-se do elemento sobrenatural que se encontrava em Sebastiana Maria de Jesus, sua mãe, que tinha “visões e revelações”, “dizia rezas e fazia passes de mãos”. Enquanto Sebastiana via o que estava fora do mundo material, Blimunda só vê o que existe nele, o material. O dom de Sebastiana se constrói como fantástico. A protagonista mesma descreve suas próprias capacidades:

Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir, quem me dera não o tivesse (...) Porque o que a pele esconde nunca é bom de ver-se (...) (SARAMAGO, 2001, p. 76).

E, indagada por Baltasar, nega terminantemente que tenha visto a alma no interior do corpo, negando assim não a existência da alma em si, mas que ela se abriga dentro do corpo. Também ao verificar na hóstia a existência de algo sobrenatural, diz não encontrar ali qualquer coisa que não seja material.

No “dia de ver” - que o narrador opõe ao “dia de olhar”, indicando que “olhar” não é “ver”, ou seja, observar e avaliar -, Blimunda é capaz de ver exatamente as coisas que os exames realizados pelas tecnologias da contemporaneidade, como tomografias computadorizadas, radiografias, e outros do tipo são capazes de revelar. O que ela vê são as misérias dos corpos humanos, repletos de doenças que, na contemporaneidade só sobrevivem nos espaços excêntricos, ou seja, entre os pobres do mundo: doença venérea intratável, vermes, estômago vazio, tumores. O olhar de Blimunda sobre as “desgraças” humanas tem o sentido alegórico da consciência sobre o mundo, assim, não olhando, mas “vendo”, percebendo e sentindo as grandes desavenças que se abatem sobre o “outro”.

O momento de produção do romance aponta para uma visão oposta da que se encontra implícita no olhar consciente. No momento contemporâneo, a ditadura da boa aparência e a obsessão pela saúde perfeita contrasta com esse “dia de ver”, pois há uma tendência em desviar o olhar do que não é agradável, dirigindo-o exclusivamente ao belo e ao saudável.

Ao articular um discurso pelo viés da alegoria, cujos enunciados permitem depreender tantos sentidos “outros”, diferentes do literal, o elemento sobrenatural que constitui o olhar de Blimunda se inclina ao maravilhoso, mesmo que haja uma hesitação inicial do leitor, que

remete ao fantástico, pela relação com a história não-oficial do século XVIII. Mas a dúvida do leitor pode ser dissolvida pela elucidação dos outros sentidos possíveis: um golpe definitivo para o fantástico.

Real afirma, ainda, que *Memorial do Convento* “afasta-se do maravilhoso do romance mágico-realista” (REAL, 1995, p. 31), o que se confirma, pois o realismo mágico, como foi discutido por Seymour Menton (1998), não se aproxima especificamente do maravilhoso, mas do fantástico. Menton sintetiza as vinte e duas características apontadas na pintura mágico-realista em sete: 1) o enfoque ultrapreciso; 2) a objetividade; 3) a friquidez; 4) a visão simultânea do próximo e do distante, centrípeto; 5) a eliminação do processo de pintar: capa lisa e delgada de cor; 6) o miniaturismo, o primitivismo; 7) a representação da realidade.

Portanto, afirma-se no olhar de Blimunda o maravilhoso instrumental, uma vez que tomado ao sentido literal, as funções e propriedades desses olhos seriam substituídos pelas tecnologias desenvolvidas pela ciência ao longo da história: os aparelhos de raio-x, os exames de tomografia computadorizada, os eletroencefalogramas, as ultrassonografias, os aparelhos de prospecção, que detectam metais e lençóis de água subterrâneos, etc.

4.5. Os sentidos figurados da mão esquerda

Pepetela narra por meio de um mudo, ou seja, um deficiente. E Saramago configura um herói deficiente. Por que o autor Saramago articula um herói deficiente, ou seja, uma personagem que possui uma falta? E, além deste, faz desfilar uma “procissão de quasímodos”, ou seja, de deficientes físicos, pelo romance?

Vale observar que deficientes representam minorias excêntricas, cujas tentativas de inclusão à sociedade nas últimas décadas do século XX tem se mostrado muitas vezes infrutíferas, principalmente nos países de capitalismo atrasado. No entanto, no momento diegético, os deficientes trabalham em condições de igualdade com os não-deficientes.

A falta da mão esquerda, sentida por Baltasar, o trabalhador, tanto pode ser lida em seu sentido literal quanto como a ausência de uma resistência às formas das ideologias dominantes. A luta dos trabalhadores como organização que se opunha à classe dominante só apareceria no século seguinte – o XIX, o que impossibilitaria uma ideologia prática de oposição no momento histórico-diegético. Mas o narrador, situado no “entre lugar” da história é capaz de lhe detectar essa falta. Como diz Miguel Real:

A narração de *Memorial do Convento* impõe um absoluto histórico que tudo invade e tudo domina, um quadro geral de evolução da humanidade que rompe qualquer pretensão de realismo fantástico sul-americano. Este é feito de maravilhoso baseado no arbitrário imagético, assenta em saltos lógicos na tessitura do real, enquadra-se numa concepção de sobrenatural que predomina sobre a realidade natural (...), do fantástico e do acidental como fio-histórico social, do fortuito elevado a essencial. (REAL, 1995, p. 30)

De fato, somente um narrador com a consciência de um absoluto histórico poderia articular tal alegoria sobre a “falta da mão esquerda” de Baltasar, enquanto sua indicação sobre a presença do maravilhoso é muito pertinente.

Parece evidente que a substituição da mão pelo gancho e pelo espigão – substitutos de outros instrumentos que simbolizam a força da esquerda operária que sobreviria no século seguinte ao representado na diegese – também não ocorre ao acaso. A ausência se torna explícita, indicando subentendidos apontados por Real (1995, p. 31): “não há luta de classes patente, não há rebelião, revoltas, não há indícios de revolução, de organização dos oprimidos”. Mesmo recrutados à força para os trabalhos do convento, os homens não reagem. E, ainda, de acordo com Real: “somente o narrador histórico se apieda deles”.

É de fato o posicionamento do narrador que desvela o espectro da mão esquerda, nos subentendidos do discurso, que se coloca como uma voz que tanto poderia ter emergido do século XVIII português, como não. Antes que apiedar-se, o narrador faz o leitor refletir sobre os regimes de força do Império, e o efeito suscitado sobre o leitor pode não se traduzir exatamente em piedade, mas em indignação. Critica abertamente o sujeito do Império, seus valores e ações sobre a plebe e os outros povos, assim como a classe dominante.

Quanto a romper com o realismo fantástico sul-americano, e, particularmente, com o fantástico, é assunto que se vem discutindo no capítulo sobre os narradores e, também sobre o novo romance histórico. Se o realismo fantástico aparece em alguns dos novos romances históricos sul-americanos (e o mesmo não se verifica como dominante em Saramago), por sua vez, o maravilhoso, recorrente em *Memorial do Convento*, já se apresenta na primeira produção do novo romance histórico latino-americano, como pode ser comprovado em *El Reino de este mundo* (1959), de Alejo Carpentier. O que se pode argumentar é que cada qual em sua singularidade, desvela um maravilhoso local, afastando-se de paradigmas globalizadores. Em Saramago, o maravilhoso cristão e o maravilhoso pagão ou materialista convivem dialeticamente. Se há uma leitura do sentido figurado da imagem, a qual denota a ausência da mão esquerda e da substituição pelos instrumentos, não se afirma que ela culmine

exatamente no alegórico, antes, que os instrumentos de trabalho funcionam como símbolos que desencadeiam a busca desse subentendido no pré-construído do discurso universal.

Em *Memorial do Convento*, muitas outras alegorias se apresentam. Entretanto, nesta tese, é preciso deter-se por aqui, uma vez que o objetivo do trabalho é revelar tão somente os discursos excêntricos que se encontram imiscuídos nessas formações discursivas construídas pelo modo maravilhoso, bem como suas principais temáticas.

4.6. A alegoria da identidade nacional pela diferença cultural

Em *Memorial do Convento* a representação da identidade nacional se mostra pela inclusão de personagens tornadas narradores autodiegéticos das diferentes partes do país, tratada em capítulo seguinte. No romance *A gloriosa família*, esse procedimento é diferenciado, quando o próprio espaço, a Casa Grande, se revela construção privilegiada, onde cada conjunto de moradias e grupos sociais se revelará metonimicamente representante de um grupo social que integra o país e, ainda, de uma ordem patriarcal que desvela a ordem mesma do sistema, encontrando-se representadas também as classes sociais, de alguma maneira naquele espaço.

As cubatas representam o universo do africano, ou a meso-angola⁸⁷, cujas formas das próprias residências – circulares – indicam a própria dinâmica das sociedades africanas, em que o círculo e os ciclos determinam os períodos temporais e as representações de seus povos. As cubatas se localizam no quintal da Sanzala de Van Dum e constitui um local excêntrico, ou seja, em que os costumes se afastam dos modelos dos valores do centro europeu.

As casas em que vivem os bastardos de Van Dum – filhos de escravas deportadas - representam o universo da criouliização, pois não somente a mestiçagem racial, mas a mesclagem cultural em seus modos de vida revelam que ali se inicia o gérmen da Neo-Angola, ou seja, uma sociedade mestiça em que os valores, usos e tradições dos locais e dos brancos se misturam. A moradia é quadrada, mas permanecem muitos dos usos e formas de pensar dos locais, uma vez que com eles convivem.

⁸⁷ Conceito reelaborado, por analogia, um paralelismo, a partir das categorias propostas por Édouard Glissant, “Meso-América”, “a América dos povos autóctnes” (p. 15), dos povos que sempre lá estiveram, que procuraram salvar seus costumes, usos e tradições; a “Euro-América”, a América daqueles que chegaram provenientes da Europa e que preservaram no novo continente seus usos e costumes e tradições; A Neo-América e que corresponde à América da Crioulização, em que predomina a mestiçagem dos povos envolvidos no processo de colonização. Assim, ele entende que a Neo-América engloba algumas partes importantes do continente americano, a saber: o Caribe, o nordeste do Brasil, as Guianas e o Curaçao, o sul dos Estados Unidos, a Costa carinhena da Venezuela e da Colômbia, e uma grande parte da América Central e do México. (GLISSANT, 1996, p. 16)

A Casa Grande é o local em que vivem também mestiços, porém os valores do europeu sobrepõem os valores e usos locais, assim como as tradições. Embora vez ou outra D. Inocência, negra, filha de um soba, xinguile no quintal ou pratique excentricidades em relação à vestimenta, todo o seu comportamento, assim como o dos filhos indica a preservação e continuidade dos valores e usos de uma cultura estrangeira. Ou seja, os valores que a ela foram ensinados na missão católica, onde foi educada, idênticos ao do marido europeu. Por isso, é recatada e religiosa, preserva a família e submete-se ao autoritarismo patriarcal de Baltazar Van Dum, sem questioná-lo. A ficção se posiciona, então, diante de uma Euro-Angola no momento histórico-diegético. É importante observar que, ao longo da história, esses valores serão pouco a pouco e lentamente, sobrepuidos pela cultura local em muitos aspectos. O que resulta hoje é, de fato, uma meso-Angola e uma neo-Angola.

Assim, a identidade nacional pode ser visualizada metonimicamente, pois o autor desvela a gênese dessa crioulezão, destacando as tendências das valorizações das culturas: a europeia apropriada e continuada pelas classes mestiças mais abastadas, enquanto a cultura local é preservada e continuada pelas classes mestiças e locais menos abastadas. De qualquer maneira, a questão da identidade em Pepetela não se encontra desvinculada da questão da classe social e também da liberdade humana.

No romance *A gloriosa família*, a mudez do narrador constitui uma alegoria, que tanto pode ser lida em seu sentido literal, como representando a mudez da própria história dos locais. Ou seja, sua deficiência fisiológica representa conotativamente um impedimento à “voz” dos historicamente vencidos no confronto entre grupos e classes sociais, cuja história foi silenciada pela escrita dominante, alfabeticamente consolidada na tradição eurocêntrica. Essa alegoria é discutida mais detalhadamente no capítulo sobre o narrador de Pepetela.

4.6. A contradição dialética em Pepetela

Foi discutida anteriormente a impossibilidade de a dialética aparecer como estilo da escrita dominante no paradigma do pós-modernismo teorizado por Jameson. Por isso, é preciso tratar da definição da dialética, rapidamente, e mostrar (embora já o tenham feito outros críticos) como essa relação de oposição se constitui e se organiza em termos de enunciados em um e outro discurso.

Em *A gloriosa família*, a oposição característica da dialética se organiza na contraposição que o narrador estabelece, por meio do intradiscurso, entre o casamento de Rodrigo Van Dum com Nzuzi - filha de um fidalgo do reino do Kongo -, assegurado pelo

patriarca branco, Van Dum, e o impedimento que sua filha Rosário Van Dum sofre por querer casar-se com um príncipe negro, Thor, tornado escravo. Ou seja, desvela a condição do escravo. Nzuzi era livre; Thor não. O discurso, então, põe em questão a condição e o lugar social e elide ou neutraliza a questão da pertença racial no tempo histórico-diegético.

Entre outras, destaca-se, ainda, a relação entre a expulsão de brancos em um barco rumo ao Brasil e a saída de escravos na mesma direção. Do primeiro grupo todos se apiedam e do segundo, só a indiferença é capaz de resumir a situação. Novamente, a condição do escravo é posta em relação com a condição do livre. E outra oposição está nos enunciados sobre as relações que as mulheres escravas mantêm com os brancos e, mesmo engravidando, são recusadas como esposas, a exemplo de Chicomba, enquanto uma livre, mesmo tendo sido prostituta e já assassinado um homem, como Angélica, pode ser tomada como esposa, apesar dos percalços. A oposição entre “livres” e “escravos” em *A gloriosa família* transcende a questão da cor, da raça ou da mestiçagem. O que se encontra em jogo é o “lugar social” e não a cor. Em essência, há uma oposição fundamental entre o homem feito instrumento e o homem-indivíduo. Dessa maneira, o narrador prescinde de um discurso pela raça e confirma um discurso materialista, ou seja, fundado na pertença a um grupo social identitário, mas principalmente, relacionado à classe – livres - ou casta – escravos - a que pertença.

Outra contraposição que se estabelece, também pelo intradiscurso, efetua-se entre as punições decretadas pelos portugueses em relação aos judeus e a tolerância dos holandeses em relação aos mesmos. E, ainda, a contraposição entre as punições dos portugueses aos quimbandas e adivinhos locais e a tolerância dos holandeses em relação a essas práticas. Encontra-se, então, desvelada a relação “intolerância religiosa” versus a “tolerância religiosa”. Essas oposições, no entanto, afastam-se de binarismos definitivos e são opostas no seguinte esquema a_1 versus a_2 ; a_2 versus a_3 ; a_3 versus a_4 , etc.

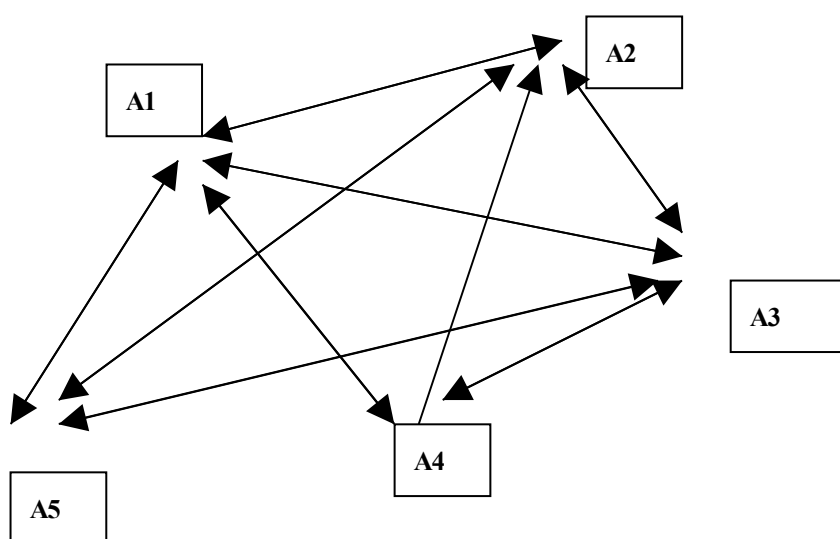
Outra oposição se encontra no discurso entre o lucro dos acionistas e o investimento na colonização. Ao contrapor a situação da Companhia das Índias e suas ações no território em relação à atuação de Nassau no Brasil, o narrador estabelece uma contraposição entre investimento particular e investimento social. No segundo, a cultura, a tecnologia e a modernização articuladas por Nassau geram benefícios a muitos grupos sociais, enquanto no primeiro, o investimento particular, característico do modelo forjado em Angola pela companhia, o objetivo único é o lucro da Companhia das Índias e, diretamente, o lucro dos acionistas, uma elite minoritária e estrangeira.

Em *Memorial do Convento*, esses pontos, em que a dialética se estabelece, já foram abordados por outros estudiosos do romance, assim como a carnavalização da literatura que,

de alguma maneira, também se pauta sobre a dialética, ou seja, a oposição entre o alto e o baixo desfeita em situações onde emergem a categoria do *livre contato familiar*; e a *profanação*, em que o sagrado contrasta com o mundano e, geralmente, se desfaz nele. E, ainda, as *mésalliances* formais (ou informais), capazes de comungar uniões entre indivíduos muito diversos, entre alto e baixo, entre nobre e vulgo, além da categoria da *excentricidade*, em que o que é sério e sisudo torna-se ornamentado e decorativo, vulgarizado.

Entre estes se destacam as construções dialéticas que opõem as elites e a plebe, os judeus e os cristãos-velhos; os cristãos-novos e os judeus; o alto clero e o baixo clero (principalmente o noviciado); as mulheres e os homens; o povo da metrópole e o povo do campo; o projeto do povo e o das elites; a fé e a razão; a teologia e o materialismo histórico; a mulher da elite e a mulher do povo; o filho do rei e o filho do pedreiro; o rei e o mendigo; o fidalgo e o mendigo; o clero e o povo; o rei e o soldado, etc. Em Saramago, o binarismo também não se mostra radicalizado. As antíteses se mostram em comparações várias, opondo no mesmo esquema de Pepetela. Exemplo: D. Maria Ana versus as mulheres do povo que ficam à janela; D. Maria Ana em sua dor pela perda do filho e Inês Antónia (no intradiscurso); D. Maria Ana e Blimunda; D. Maria Ana e Madre Paula (no intradiscurso), Blimunda e Inês Antónia (sobre ter filhos) etc. Assim, teríamos a_1 versus a_2 ; a_1 versus a_3 ; a_1 versus a_4 ; a_1 versus a_5 , a_4 versus a_2 , etc.; talvez uma contradição em forma de teia, ou de rede.

Modelo esquemático das Relações Dialéticas



Sob essa perspectiva, não se pode explicar a dialética dessas formações discursivas em termos exatamente binários, mas como relações, em que “teias discursivas” são traçadas ao longo do intradiscurso na totalidade da ficção, “aberta”, segundo Humberto Eco (1976).

Em Saramago e Pepetela, muitos enunciados remetem a sentidos outros, a imagens que se conformam a partir de um dito, enquanto o leitor imediatamente evoca um “não-dito”, ou seja, um sentido “outro” que não se encontra ali enunciado, mas que pode ser pressuposto ou subentendido, constituindo metáforas, metonímias, alegorias, simbolizações, inferências de tipos diversos. No entanto, neste trabalho, destacam-se somente estas, com o objetivo de desvelar as características de um discurso excêntrico, que reporta às realidades locais, afastadas dos modelos, valores, usos e tradições do centro difusor de idéias.

A singularidade dos contextos implica, também, a singularidade dos discursos. No entanto, essas singularidades remetem a universais, os quais se afastam de uma totalidade como o sistema de globalização, e se projetam em relação aos espaços que revelam simetrias culturais, como populações mestiças oriundas de processos de colonização de profundo assentamento em certos países da África, do Caribe, da América do Sul, da Ásia, ou seja, lugares excêntricos.

4.7. O Tempo Social da Narração e o Tempo Histórico-Diegético da ficção

É preciso lembrar que o romance histórico se constitui como a “base germinal” para a organização do novo romance histórico; é preciso recapitular que uma das características indicadas por Lukács (1965) como determinante do gênero teorizado por ele é a paráfrase de um período histórico plasmado na diegese que atenda a uma cronologia dos fatos históricos, o qual percorre todo o “pano de fundo” ficcional.

Muito se tem discutido sobre as temáticas de *Memorial do Convento*, enquanto a abordagem minuciosa do tempo diegético ainda não foi traçada. Assim, com o objetivo de demonstrar que essa característica apontada por Lukács como determinante do romance histórico persiste também no novo romance histórico (nos objetos de estudo desta tese), comprovando seu vínculo com outros do subgênero que os precedem. O mesmo acontece em *El Reino de Este mundo*, de Carpentier, em *Nzinga Mbandi*, de Pacavira, e também em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela, os quais mantêm um pano de fundo histórico que sugere a representação de uma ordem cronológica crescente e simétrica ao tempo histórico-diegético de cada um dos romances, salvo algumas analepses ou prolepses

que, quando enunciadas, geralmente surgem enfatizadas por marcadores temporais cronológicos explícitos ou implícitos.

4.8. O momento de produção – Tempo Histórico ou Social da Narração

Normalmente, a ficção refere-se a um tempo, ou seja, o que em teoria literária se considera como o Tempo Histórico ou Tempo social, que, nesta tese considera-se como o momento de produção, uma vez que se trata da avaliação do discurso composto na narrativa, procurando definir-lhe características tanto discursivas quanto em relação ao gênero. Ao lado do tempo Histórico ou Social – momento da produção do romance - encontra-se o Tempo da Diegese, em que aparece a cronologia dos fatos da diegese (anos, meses, semanas, dias, horas e outros índices de tempo diegético). No entanto, no romance histórico e assim, também, no novo romance histórico, o tempo da diegese é, também, Histórico. Pois ele remete a um Tempo Diegético que é o Passado Histórico, afastado do Momento de Produção e afastado do Momento da Recepção. A esse tempo, denominamos Histórico-diegético.

Entre o tempo da narração e o tempo da diegese, encontram-se relações de ordem, de duração e de frequência. Entre as relações de ordem encontram-se as: a) acronias; b) anacronias – analepses e prolepses.

Por outro lado, nas relações de duração, podem ser encontradas pausas (suspensão de tempo diegético), elipses (supressão de tempo diegético), as cenas (isocronias) e os sumários. As relações de frequência admitem discursos repetitivos, iterativos e singulativos.

Uma das características dos romances históricos e também dos novos romances históricos é o amplo emprego de marcadores temporais, os quais possam assegurar ao leitor o princípio da informatividade, localizando-o no tempo histórico diegético em que se encontra inserido pelo pacto inicial estabelecido com o narrador, favorecendo a compreensão do momento histórico ao qual se referem os enunciados da ficção.

Esses marcadores temporais podem ser explícitos ou implícitos. São explícitos quando trazem definitivamente o momento, século ou período, mês, semana ou dia a que se refere o enunciado, ou podem ser implícitos quando se utilizam de outras formas de marcar o tempo, a partir de ocorrências que lhes determinam o sentido, ou seja, fatos históricos e canonizados, personagens e fatos relacionados às suas vidas que são reconhecidamente públicos. Assim, pode conciliar, implícita ou explicitamente, o público e o privado - ou o público e o existencial.

4.9. O Tempo Histórico-diegético em *Memorial do Convento* e *A Gloriosa família*

Em Saramago, o autor se vale dos dois recursos e, ainda, de um outro muito interessante, que é marcar o tempo histórico em função das biografias das personalidades históricas principais ou secundárias, quais sejam, os fatos mais importantes realizados, suas datas de aniversário, casamento, coroação, batizado, etc.. Mas também o faz por meio das datas de aniversário das personagens ficcionais, especialmente pelas idades de Baltasar e Blimunda, o que indica uma forma implícita de marcar o tempo histórico. Associando a idade de Baltasar (personagem metaficcional), a de Bartolomeu Lourenço e Domenico Scarlatti – personalidades históricas nascidas no ano de 1685 -, é possível deduzir o tempo cronológico da narrativa sem maiores dificuldades, pelos pressupostos. Assim, também, pela idade de Blimunda que, ao início da narrativa tem dezenove anos e, relacionando sua idade à de Baltasar, é possível deduzir o ano em que se dão os fatos históricos. Essa é a forma de intersecção discursiva entre o plano público e o existencial a que alude Jameson. Todos os acontecimentos existenciais ou privados possuem correlação direta com o plano público – as datas que marcam importantes fatos históricos nacionais.

Do início do primeiro capítulo ao sexto, se encontra o tempo implícito, por inferências em relação ao intradiscorso, e se reporta ao início de 1711, pois o narrador indica que a rainha chegou “há dois anos” da Áustria; seguido pelo tempo psicológico do segundo capítulo. O relato de uma das anuais procissões que antecedem a Quaresma, em que as tradições religiosas são encenadas pela paródia, também se situa no primeiro semestre de 1711. Também no capítulo seguinte, é possível deduzir o tempo histórico pelas inferências do interdiscorso, ou seja, o leitor “calcula” mentalmente, a partir dos enunciados da personagem Baltasar: “na grande entrada de onze mil homens que fizemos em outubro do ano passado e que se terminou com a perda de duzentos nossos e debandada dos vivos, acossados pelos cavalos que os espanhóis fizeram sair de Badajoz” (SARAMAGO, 2001, p. 34); concluindo-se, então, ser o ano de 1711.

Da mesma maneira, a morte de D. José, imperador da Áustria – dezessete de abril de 1711 -, e irmão de D. Maria Ana Josefa, a qual está de luto é indicativo que se está no mesmo tempo histórico-diegético. No mesmo ano acontece um auto-de-fé, o que indica ou confirma a data de 26 de julho de 1711, em que são penitenciados: na ficção, Sebastiana Maria de Jesus, e, na realidade histórica, Miguel de Castro Lara e Maria Coutinho, judaizantes, tios maternos de António José da Silva, o autor brasileiro de comédias com quem moravam ele e o irmão.

Ao afirmar Bartolomeu Lourenço: “Pois eu faz dois anos que voei”, referindo-se às duas demonstrações de vôo de balões não-pilotados realizadas em 1709 (agosto)⁸⁸, cuja primeira foi um fracasso e a segunda deu certo. Uma terceira tentativa, dias depois, dera-lhe o título de “padre voador” ou somente “Voador”. Por dedução interdiscursiva, conclui-se, então, que a narrativa se encontra no ano de 1711; e também o batizado de D. Maria Bárbara, indica que a narrativa se encontra em dezembro de 1711.

No capítulo oitavo, o tempo cronológico é marcado por uma referência ao capítulo anterior, “o ano é já outro” (SARAMAGO, 2001, p. 73), que indica o ano de 1712.

Ao referir-se a um outro auto-de-fé no meio do capítulo nono, em que foram penitenciados, segundo a história cento e quarenta e uma pessoas, mas, segundo o ficcionista, “cento e trinta e sete” pessoas, (p. 92-3); no entanto, as coincidências se percebem, pois segundo a história oficial, é o primeiro auto-de-fé⁸⁹ em que aparecem negros e mulatos cristãos-novos, os quais também são indicados pelo ficcionista, por meio dos enunciados “e também esta preta de Angola, caso novo, que veio do Rio de Janeiro com culpas de judaísmo” (...), e este mulataz de Caparica, que se chama Manuel Mateus, mas não é parente de Sete-Sóis, e tem por alcunha Saramago, sabe-se lá que descendência a sua será, e que saiu penitenciado por culpas de insigne feiticeiro” (SARAMAGO, 2001, p. 93). Nesse auto-de-fé, do dia 9 de julho de 1713, também foram penitenciados João Mendes da Silva e Lourença Coutinha, os pais de António José da Silva. No capítulo seguinte, o tempo se mantém no ano de 1713, o que se pode deduzir pelo intradiscorso de Blimunda: “minha mãe foi degredada para Angola por oito anos, só se passaram dois, e não sei se está viva” (SARAMAGO, 2001, p. 101). Ora, se Sebastiana foi degredada em 1711, a narrativa se encontra em 1713, ainda.

No capítulo décimo primeiro, a volta do padre Bartolomeu Lourenço da viagem que fizera à Holanda marca o tempo cronológico, como se comprova pelo enunciado: “três anos inteiros haviam passado desde que partira” (SARAMAGO, 2001, p. 113). Se ele partiu no capítulo nono, cuja data é 1713, retorna em 1716, ou seja, três anos depois, marcos cronológicos coincidentes com a História oficial.

Na metade do capítulo seguinte, o tempo cronológico aparece explícito no enunciado do narrador, “retome-se a exclamação, dezassete de novembro deste ano da graça de mil

⁸⁸ Enciclopédia *Grandes Personagens da Nossa História* (volume I, 1969, Editora Abril Cultural, São Paulo/SP). Contribuições do álbum *Figuras da Baixada Santista* (editado em 17/5/1968 pelo jornal *Cidade de Santos*), de *Veja Santos* (Olao Rodrigues, 2ª edição, 1975, Santos/SP); *Enciclopédia Mirador Internacional* (1980), *Encyclopaedia Britannica* do Brasil Publicações Ltda., São Paulo/SP, e do suplemento infantil *A Escolinha*, do *Diário Oficial* de Santos, de 23/10/1971.

⁸⁹ DINES, Alberto. *Cronologia da Vida de António José da Silva. Família, Inquisição, Vida e Obra*. In: <http://www.fclar.unesp.br/cenrodeestudos/ojudeu/cronologia.html>

setecentos e dezassete” (Idem, p. 130-1) enuncia que a pedra seria abençoada pelo rei na base da construção do Convento, Houve, então, um avanço temporal para 1717.

O capítulo décimo segundo tem o tempo cronológico marcado pelo narrador “sente-se o calor da manhã adiantada, oito de junho de mil setecentos e dezenove [1719], que é que vem agora aí, vem as comunidades” (Idem, p. 149), por ocasião da procissão do Corpo de Deus.

O comentário do narrador, no capítulo décimo quarto, quando se antecipa a enunciar que “já vão onze anos passados” (do vôo do último balão), e o rei pergunta ao seu capelão fidalgo Bartolomeu Lourenço: “Verei voar a máquina um dia” (Idem, p. 155), conduz o leitor a perceber que se trata do ano de 1720, pois o primeiro balão voou em 1709. A data é coincidente com a fundação da Real Academia de História, pelo decreto de 8 de dezembro de 1720. Ao final do capítulo, no entanto, ainda em relação à data do vôo, Bartolomeu Lourenço é quem informa que “há doze anos que isso foi” (SARAMAGO, 2001, p. 161). Então, a inferência indica o ano de 1721. Entre este capítulo e o próximo há uma elipse temporal.

No décimo quinto, ao final do capítulo, uma referência ao tempo cronológico surge quando Bartolomeu Lourenço diz: “não quero que tornem a rir de mim, como há quinze anos fizeram” (SARAMAGO, 2001, p. 181). Ora, se o balão voou em 1709, em agosto, então significa que a narrativa encontra-se no ano de 1724.

A história se estende lentamente ao capítulo seguinte, em que o ano histórico de 1724 é mantido, pois há o “discurso repetitivo” que determina o tempo entre o vôo do primeiro balão construído por Bartolomeu Lourenço “há quinze anos voou um balão no paço” (Idem, p. 184), enquanto esperam que el-rei venha à abegoaria reconhecer o novo invento, a Passarola. A passagem do tempo pelo ano de 1724 é indicada explicitamente pelo narrador com marcadores cronológicos: “agosto acabou, setembro vai em meio, já andam as aranhas a tecer os seus fios na passarola” (Idem, p. 185). O que indica que a Passarola teria decolado em fins de setembro de 1724, na ficção, pois um outro marcador temporal é usado no momento em que ela pousa: “setembro estava no fim e o dia não fora quente” (Idem, p. 197). Assim, na diegese, entende-se que o padre Bartolomeu Lourenço fugira para a Espanha em fins de setembro de 1724.

Os marcos cronológicos se encontram implícitos no capítulo décimo quarto e é preciso recorrer a subentendidos para detectar o tempo histórico da diegese, pela idade de Baltasar – a mesma do padre Bartolomeu – quando o protagonista se dirige ao matriculador das obras do Convento: “trinta e nove anos, embora com alguns cabelos brancos” (SARAMAGO, 2001, p. 204). Por esta “chave discursiva”, deduz-se, no intradiscurso, que a diegese ainda se encontra em 1724. Nesse capítulo, uma prolepse evidente, que se refere à entrada de Junot, o general

de Napoleão, em Mafra, refere-se ao ano de 1808, mas o narrador a faz por um procedimento livre de “desnudamento” (TOMACHÉVSKI, 1971, p. 199-200). No entanto, essa referência é breve, e a diegese segue o curso pelo ano de 1724, até o final do capítulo, pois vem a notícia, trazida por Domenico Scarlatti, da morte de Bartolomeu Lourenço de Gusmão, na Espanha: “foi no dia 19 de novembro” (SARAMAGO, 2001, p. 216); e, na narrativa já são meados de dezembro, como se observa pela trama do narrador e seus marcos cronológicos: “Meados de dezembro, voltava Baltasar para casa ao fim do dia” (Idem, p. 214). Vale observar aqui as marcas temporais que atribuem à diegese o sentido de verossimilhança com a realidade histórica, ou seja, Bartolomeu desaparece em fins de setembro, adoece na Espanha, falece em meados de novembro e a notícia chega um mês depois, em dezembro de 1724 a Mafra. O que se observa é uma simetria entre o tempo histórico-diegético e o tempo social-histórico da História Oficial. Na realidade, é essa a data da morte de Bartolomeu Lourenço de Gusmão: 19 de novembro de 1724.

O tempo da diegese é reiterado pela referência ao intradiscurso no capítulo décimo oitavo, pois segundo o narrador “já lá vão oito anos, foi lançada a primeira pedra da basílica” (Idem, p. 220), o que indica a diegese localizada no ano de 1725. Ainda ao final do capítulo, um outro marco cronológico confirma o tempo, pela voz da personagem Baltasar: “o certo é ter nascido aqui, há quarenta anos feitos, se não me enganei a contar” (Idem, p. 227). Ora, 1685 mais quarenta, indica as personagens em 1725.

No capítulo décimo nono, a isocronia diegética é lentamente desenvolvida pelo narrador, revelando sumários de tempo que indicam rotina: “durante muitos meses, Batasar puxou e empurrou carros de mão” (Idem, p. 231); O narrador se esmera também em acompanhar os passos dos homens que vão a Pêro Pinheiro buscar a grande pedra *Benedictione*, enquanto o tempo é marcado em meses: “logo se pôs quente o dia, nem admira, se julho é” (Idem, p. 234), em que se percebe estar a diegese no ano de 1726. Também no enunciado “e num repente achou-se em Jerez de los Caballeros, quinze anos atrás,” (Idem, p. 237), encontra-se outra confirmação desse marco cronológico na diegese. O capítulo se encerra com o resumo dos dias gastos na viagem de volta “oito dias”, marcados, um a um no enredo, cuja trama acompanha os passos dos homens, dia a dia.

A idade da personagem Blimunda é utilizada como marco temporal na determinação do tempo cronológico da narrativa: “dezasseis anos passaram desde que a vimos pela primeira vez”. O narrador, em seu pacto com o leitor, diz “vimos”, eu e você, leitor, “vimos” no capítulo quinto, quando ela tinha “dezanove anos” (Idem, p. 54). Então, conduz o leitor a deduzir que Blimunda está com trinta e cinco anos. Por isso, fica claro que, no vigésimo

capítulo, o tempo cronológico se situa no ano de 1726, pois no capítulo quinto é representado o auto-de-fé de 1711. A ficção acompanha o tempo histórico-cronológico, pois, mesmo tratando-se de “fábula”, “conto de fadas”, como diz o narrador, o tempo se alinha ao tempo real do passado, como se observa ao referir aos mecanismos da Passarola, caída no Monte Junto: “não se acreditaria que estão aqui vai para quatro anos” (Idem, p. 261), o que indica que estão há três anos e alguns meses. Como caiu em fins de setembro de 1724, mais três anos, indica a passagem do tempo para o ano de 1727.

No capítulo vigésimo primeiro, as idades dos infantes D. Maria Bárbara e D. José marcam o tempo: “ela de dezassete anos, ele de catorze” (Idem, p. 269). D. Maria Bárbara nasceu em 1711, portanto, a diegese se encontra no ano de 1728. Outra prova é a ordem do rei para que se averiguasse a coincidência entre a data de seu aniversário e um domingo, para a sagração da Basílica de Mafra, à qual responderam os secretários que “tal coincidência se daria daí a dois anos, em mil setecentos e trinta” (Idem, p. 280). É o ano de 1728 no tempo histórico-diegético, simétrico ao tempo cronológico da História oficial.

O início do capítulo vigésimo segundo conduz a uma dedução a respeito do casamento das princesas e dos príncipes: “os casamentos estão feitos desde mil setecentos e vinte e cinco” e “só agora, quase um lustro passado” (Idem, p. 288), o que indica o ano de 1729. Mas o marco temporal cronológico vem em seguida, “largou João Elvas de Lisboa e passou a Aldegalega nos primeiros dias deste mês de janeiro de 1729” (Idem, p. 290). Neste capítulo, o tempo cronológico será contado aos dias na diegese, de maneira que indicará as fases mais importantes do ritual de troca das princesas: “quando D. João V atravessou o rio no dia oito de janeiro” (Idem, p. 291) [janeiro de 1729].

O marco cronológico se refere à troca das princesas, no capítulo vigésimo terceiro, é oferecido pelo enunciado do narrador: “há mais de ano e meio, (...), quando levou a princesa à fronteira” (Idem, p. 311), o que, por dedução intradiscursiva, indica o segundo semestre de 1730. O tempo cronológico marca também o desaparecimento de Baltasar, que subiu com a Passarola, decolando do Monte Junto, em vôo não planejado.

O capítulo vigésimo quarto é uma seqüência do anterior e, por isso, mostra Blimunda preocupada com o sumiço de Baltasar. Ela aguarda um dia e, no dia seguinte, vai atrás do seu amado, mas não diz nada à família sobre a existência da máquina. Três dias depois, ainda não há notícias de Baltasar, dias antes do dia da sagração da Basílica, que aparece em marco cronológico explícito na diegese: “Enfim, chegou o mais glorioso dos dias, a data imorredeira de vinte e dois de outubro do ano da graça de 1730, quando el-rei D. João faz quarenta e um anos e vê sagrar o mais prodigioso dos monumentos que em Portugal se levantaram”

(SARAMAGO, 2001, p. 340); e o indicativo do tempo é reiterado ao final do capítulo, “oito são os dias da sacração e este é o primeiro” (Idem, p. 342).

Um sumário temporal se apresenta no vigésimo quinto, e último, capítulo desse Memorial, “durante nove anos, Blimunda procurou Baltasar” (Idem, p. 343), o que indica que a diegese se encontra no ano de 1739, confirmação que se tem ao observar Blimunda, no caminho em direção ao Rossio, em Lisboa, “completava um itinerário de há vinte e oito anos” (Idem, p. 347); Esse fato histórico que só pode ser compreendido pelo subentendido no interdiscurso da história oficial, que indica o ano de 1711, data em que sua mãe Sebastiana foi penitenciada em um auto-de-fé, exilada para Angola. Entende-se que na diegese do último capítulo acontece um outro auto-de-fé, o de 18 de novembro de 1739, confirmação que se tem pela referência à personagem histórico-literária António José da Silva, o Judeu, “um que fazia comédias de bonifrates” (Idem, p. 347), observação de uma personagem anônima. Ao lado, foi executado Baltasar, ambos na fogueira. Cada um em um extremo: Baltasar à extrema esquerda, António José à extrema direita de quem observa a fila de fogueiras: onze supliciados. A narrativa se fecha em 1739, no auto-de-fé.

Embora na trama o discurso se comporte como uma linha sinuosa que refaz o passado - e, por vezes, remete ao presente, ao futuro e, ainda, a certos fatos ou momentos históricos situados entre o tempo histórico-diegético e o tempo da enunciação-, a linha cronológica mantém-se como um fio quase ininterrupto, em seqüência de anos, meses e dias, de acordo com os fatos diegéticos enunciados, como nos romances históricos tradicionais. Porém, as inovações técnico-formais, imprimindo ao texto a aparência de tempo presente; ou seja, pelas prolepses articuladas pelo narrador em relação ao tempo da diegese, pelos comentários, remetem-no ao subgênero - novo romance histórico.

Em *Pepetela*, parece não pairar qualquer dúvida quanto ao seu vínculo como novo romance histórico. As datas são demarcadas logo no início da narrativa, seja pela epígrafe que inicia o primeiro capítulo, indicando o tempo cronológico – fevereiro de 1642 – ou pela data que aparece no próprio texto: “Luanda ficou vazia naquele 25 de Agosto de 1641” (PEPETELA, 1997, p. 15), indicando a fuga dos portugueses, e, mais adiante, em analepse, é contada a entrada dos navios na baía de Luanda, no dia 24 de Agosto [de 1641] (Idem, p. 19). Ou seja, o tempo histórico-diegético inicia-se em 1642, e, em analepse, retorna-se ao momento da invasão.

No segundo capítulo, parece claro o marco temporal que indica o tempo diegético é indicado no início do capítulo – maio de 1643. A epígrafe que acompanha a data indica o ataque ao arraial do Gango, no dia 17 de maio. Nesse capítulo há referências ao acordo de Paz

firmado: “No ano passado, um dia chegou a notícia que a paz tinha sido ratificada quer pelo rei de Portugal quer pelos Estados Gerais de Holanda” (Pepetela, 1999, p. 54), indicando acontecimento histórico do ano de 1642. No capítulo seguinte, é ainda o mesmo ano, e o mês é setembro. Mas a epígrafe é o excerto de um relatório das personalidades históricas Pieter Moortamer e Cornelis Nieulant, de 11 de setembro de 1641.

O capítulo quarto indica que é o início do ano de 1644, janeiro, porquanto a epígrafe apenas faz referência à fuga do governador Pedro César, um excerto do livro de Silva Rego; enquanto o quinto representa julho do mesmo ano, cuja epígrafe alude à prematura morte, em 1644, de Georg Marcgraf, cientista alemão, vítima de febres em Angola.

O capítulo seguinte já indica que é junho de 1645, enquanto a epígrafe é um excerto de uma carta de 1632, em que o Governador da época alerta o rei sobre a corrupção dos que vão a Angola; e o capítulo, que representa novembro de 1645, e possui um excerto de uma carta de Cornelis Ouman ao Conde Maurício de Nassau, então no Brasil, recomendando-se a si mesmo para ser diretor da Companhia em Luanda, chegando em novembro de 1645.

O capítulo oitavo indica que é abril de 1646, e o excerto é de uma carta de Francisco de Sottomayor ao rei de Portugal, datada de 1645 e contando as dificuldades que tivera para estabelecer contatos comerciais com os holandeses no território, enquanto o nono mostra o final do ano de 1646, ou seja, dezembro, enquanto a epígrafe refere-se a um excerto de uma Carta do pe. Antonio Vieira ao Marquês de Nisa, relacionando a produção de açúcar no Brasil e a mão-de-obra angolana.

No capítulo décimo a indicação é de março de 1647, e não há epígrafe; enquanto no décimo primeiro é novembro do mesmo ano, e a epígrafe retirada da uma Carta do padre Bonaventura de Taggia a Monsenhor Ingoli, datada de 1646, diz que os portugueses serão vitoriosos na guerra contra os holandeses, uma constatação.

Em relação ao encerramento da narrativa, no capítulo décimo primeiro, o excerto da Carta do padre Antonio do Couto, que indica o ano de 1648, também na epígrafe, revela que é agosto o tempo cronológico, e fala da chegada dos colonialistas vindos do Rio de Janeiro para ocupar Luanda; também nos enunciados do capítulo décimo segundo há referências a esse fato histórico, quando aporta no dia 12 de agosto de 1648 a esquadra comandada por Salvador Correi da Sá: “foi no dia 12 de manhã que apareceram as velas brancas” (Idem, p. 379), de maneira que todos os capítulos localizam fatos reconhecidos da história oficial, indicando uma linearidade cronológica. E, assim como em Saramago, se a trama oscila entre analepses e prolepses, o enredo mantém um fio cronológico linear, em que a passagem do tempo

diegético atende a uma ordem crescente no acontecimento dos fatos durante os sete anos de permanência dos mafulos (flamengos) em território angolano.

A análise detalhada do tempo histórico, respeitada a linearidade e seqüência cronológica dos acontecimentos e processos reais, registrados pela história oficial foi necessária, pois há certa discussão sobre a questão da não-correspondência de determinadas ficções históricas serem “confundidas” em termos teóricos com o novo romance histórico que, de alguma maneira, mantém em seu discurso esse vínculo com a realidade da historiografia oficial.

De fato, o que se altera de maneira evidente no novo romance histórico é a visão, ou seja, o comprometimento ideológico de seu narrador ou narradores com a feitura de uma historiografia que não pode condizer com a oficial.

Não se trata logicamente de nostalgia ou saudosismo de um momento passado, mas como uma refacção, a qual remete à percepção não somente do deslizar do tempo, mas da repetição de estruturas e cadeias que tornam singulares as vidas dos homens. Dos vencedores – os que contam a História – assim como a vida dos vencidos – os que não podem contar sua própria história.

Assim, demonstrou-se que tanto um, quanto outro romance obedece a uma cronologia coincidente com os fatos da história oficial, inclusive reproduzindo as datas dos acontecimentos históricos. Neles, o insólito, as doses repetidas de eletrochoque e do irreal, só ocorrem no discurso ficcional, enquanto a paráfrase e a estilização da história se mantêm vinculadas com a realidade, afastando qualquer relação com a esquizofrenia – relacionada ao conceito laciano – quanto qualquer vínculo com o pastiche. Não há ironia vazia, nem desintegração e descontinuidades da linguagem, portanto, se encontram as narrativas desvinculadas das características apresentadas por Jameson (2001) como pós-modernistas.

Se puderem vincular-se com quaisquer “pós”, necessariamente seria com a situação de pós-colonialidade, que tanto envolve o ex-colonizador quanto o ex-colonizado.

5. DAS INVASÕES

*Só que agora porque o meu espaço e tempo foi agredido para o defender por vezes dessituo do espaço e tempo o tempo mais total. O emendo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.
(Manuel Rui)*

As invasões de espaços físicos sempre foram uma constante em quase todos os lugares do mundo e também no universo do europeu, tanto em seus próprios territórios quanto em territórios de outros povos, durante a Idade Medieval e mesmo no período do Renascimento. Mas a partir do século XV, com a descoberta de novas terras em outros continentes, essas invasões e ocupações se tornam práticas constantes dos europeus, com o objetivo de angariar novos fornecedores de mercadorias para o comércio intercontinental.

No espaço da literatura, essas invasões são representadas no século XV e XVI, mas também nos séculos seguintes, denominadas sob o termo heróico de “conquistas”. Essa visão do conquistador como herói, dono de “novos” territórios, armado de superior tecnologia de guerra foi amplamente divulgada entre os povos do mundo por meio da História e da Literatura: escritos pautados em uma visão eurocêntrica, oriunda do “fundo da idade grega” (MIGNOLO, 2001, p. 118), especificamente na forma de escrita alfabética.

Quanto aos povos “invadidos”, suas Histórias e Literaturas, oriundas de outros tipos de registros, não puderam sobreviver intactas aos assédios e pressões das novas formas de cultura que se impunham e, ao longo do tempo, poucos registros escaparam do total aniquilamento, restando somente alguns fragmentos culturais que conduzem a caminhos intermitentes, porém capazes de originar na contemporaneidade uma escrita da história dos “invadidos”.

Nos novos romances históricos do século XX, muitas paráfrases e paródias dessas histórias encontram-se presentes nas escritas ficcionais como uma maneira de dar voz aos vencidos, indicando tantas vezes, as profundas perdas, tanto destes quanto dos vencedores, como indica Carlos Fuentes (1992, p. 17-18) ao escrever sobre a América Latina.

Essa forma de contar se encontra no romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), de Pepetela que, reunindo escritas da História reconhecida como oficial e de outras histórias locais, sem registro escrito, organiza um discurso que trata de uma invasão em terra já invadida, ou seja, a ocupação holandesa pela poderosa Companhia das Índias de certos espaços do continente africano. Espaços anteriormente ocupados por portugueses, cujas referências ao mesmo tipo de invasões ocorridas nas costas brasileiras, antes e durante o período histórico (1641-1648) que o romance representa, são constantes.

5.1. As invasões da Companhia das Índias

A Companhia das Índias Ocidentais, de capital holandês, já ocupava as terras brasileiras (Pernambuco e Maranhão) desde 1637 – segunda investida dos holandeses sobre pontos de produção de açúcar –, de onde passaram a controlar esse comércio com a Europa. A ocupação da cidade de Luanda, um espaço anteriormente pertencente ao reino de Ngola (Angola), construída pelos portugueses em 1576, já era prevista pelos conquistadores holandeses, que procuravam negociar, há muito tempo, com o reino do Congo e outros nas costas africanas; e aconteceu em função da necessidade de fornecimento de mão-de-obra para várias colônias portuguesas no mundo, especialmente Pernambuco e as ilhas caribenhas.

A crise dinástica que levou Filipe II de Espanha ao trono de Portugal – como Filipe I – fez com que os inimigos dos espanhóis – a exemplo dos holandeses – também se tornassem inimigos dos portugueses, cessando as transações comerciais com estes. Assim, há interrupção das relações comerciais entre a Holanda e Portugal, motivo que os leva a buscar os produtos de seu comércio no lugar de origem: as colônias.

Em 1624, a Companhia das Índias Ocidentais ataca Salvador, na Bahia, mas há resistência organizada pelo Bispo local, o qual incita ameríndios, negros e brancos pobres a lutarem até a morte contra os “infieis protestantes”. Seis anos depois, os holandeses retornam às costas brasileiras e atacam Pernambuco, obtendo sucesso e controlando a saída de açúcar dos engenhos brasileiros. Essa situação dura até 1640, quando Portugal se torna independente da Espanha e firma contrato com o novo rei de Portugal, D. João IV, que permite aos holandeses permanecerem em terras ocupadas pelos portugueses, e já invadidas, até 1650. Em 1641, a Companhia das Índias Ocidentais ocupa além de São Tomé e Príncipe, também, Luanda e Benguela, com o objetivo de continuar o tráfico de mão-de-obra para os engenhos do nordeste brasileiro. Mas a convivência entre portugueses e holandeses nas Colônias – tanto no Brasil quanto em Angola – não se torna, mesmo após o acordo Comercial, uma relação tranqüila, antes prevalecem antigas tensões. Em 1640, na Igreja de N.S. da Ajuda da Bahia, atual Salvador – BA, no Brasil, o Pe. António Vieira questiona a Deus em seu Sermão:

Se determináveis dar estas mesmas terras aos piratas de Holanda, por que lhas não destes enquanto eram agrestes e incultas, senão agora? Tantos serviços vos têm feito esta gente pervertida e apóstata, que nos mandastes primeiro cá por seus aposentadores⁹⁰, para lhes lavrarmos as terras, para lhes edificarmos as cidades, e, depois de cultivadas e enriquecidas, lhas entregardes? Assim se hão de lograr os hereges e inimigos da fé dos trabalhos portugueses e dos suores católicos? *Em queis consevimus agros*⁹¹: eis aqui para quem trabalhamos há tantos anos! (VIEIRA, 2009, p. 78-9)

5.1.1. A Companhia das Índias em Luanda: uma outra ordem

É essa história de invasão dos territórios angolanos pela poderosa Companhia das Índias Ocidentais, com todo seu aparato administrativo e militar, que o narrador de Pepetela conta no romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*.

No entanto, não representará tão-somente uma paráfrase da história ao lado da ficção de personagens medianos, compondo um romance histórico nos modelos luckásianos. Seu objetivo é questionar a visão da história oficial, parodiando-a. Para articular uma paródia da história oficial, por meio da releitura da História, produzida sob a visão eurocêntrica, parafraseia também essa história em muitos momentos, fundindo *factum* e *fictum*, articulando um plano público ou histórico e um plano existencial ou individual (JAMESON, 2007, p. 185). Dessa maneira, caracteriza os detalhes da invasão, pela antiga luneta de um mercador

⁹⁰ Hospedeiros, aqueles que distribuem aposentos.

⁹¹ Paráfrase de Virgílio.

negreiro, flamengo e católico romano, residente em Luanda há muito tempo, e amigo dos portugueses, o protagonista Baltazar Van Dum, retratado ironicamente pelo narrador mestiço:

Desse ponto à frente de sua sanzala viu ele os barcos dos mafulos fazerem explorações à entrada da baía, dias depois de entrarem decididamente pela barra, dispararem uma salvas para intimidar e depois ficarem na expectativa. No dia 24 de Agosto [1641], os vinte navios dos mafulos se colocaram em formação de combate, ocupando todo o mar desde a ponta da Ilha de Cassondama. (...) Viu também os escaleres e baleeiras deixarem os navios, comandados pelo tenente-coronal Henderson, soube mais tarde. (...) Baltasar deu ordem de recuo e foi um ver se te avias, a família, os escravos a apanharem o que podiam, móveis, roupas, comidas e animais. Estavam nessa confusão quando começaram os tiros, provocados pelos soldados que tinham ido reforçar o Cassondama e que voltaram para trás ao se aperceberem que os flamengos desembarcavam mais perto da cidade (PEPETELA, 1997, p. 19-20).

A invasão traz consigo uma nova ordem e um novo sistema. Nessa ordem, inclui-se uma nova crença, também cristã, como a dos portugueses. Os holandeses eram, entretanto, praticantes do protestantismo, especificamente o calvinismo, oriundo das Reformas protestantes, por isso, considerados hereges e infiéis pelos católicos que da cidade de Luanda fugiram às pressas, assim como a família de Baltazar Van Dum, que retorna logo depois. A cidade se torna praticamente deserta de população civil; Luanda se transforma em um território quase que exclusivamente militar, ou seja, povoada de soldados holandeses e mercenários franceses, entre outros que atuam nas forças de ocupação. Além desses, encontram-se os Diretores das Companhias das Índias, os funcionários administrativos, os comandantes das forças militares, e uns e outros que tiveram coragem de permanecer na cidade tomada.

Os escravos que até então eram comercializados pelos portugueses e outros comerciantes instalados na cidade de Luanda, justamente com essa finalidade, a partir da invasão, só podiam ser negociados através da Companhia, o que vem alterar todo um “sistema” organizado – também invasor e caótico - há quase um século.

A situação dos antigos invasores – os portugueses que ali se instalaram desde o início do século XVI (MENEZES, 2000, p. 114) – tornou-se precária, pois ficaram recuados para o interior, concentrados principalmente no forte de N. Sra. De Muxima e N. Sra. de Massangano, onde aguardavam um milagre e o retorno para Luanda. Em Benguela, a cidade costeira foi dividida ao meio e, quem não retirou para o interior do território, pôde permanecer em um dos “lados”.

A segurança para os que ficam se mostra comprometida, menos para alguns espertalhões, a exemplo do protagonista do romance *A gloriosa família*, Baltasar Van Dum, o qual transita entre um grupo e outro e, embora temeroso, não recua, por medo de perder sua posição de mediador na venda de escravos; e assim pensa ser “útil” tanto aos portugueses que ali se encontravam quanto à Companhia Holandesa que acabava de se instalar, enquanto outros comemoram a chegada de um inimigo de seus inimigos. Como diz Benvindo, o filho de Van Dum: “A Jinga agora não é nossa inimiga, pai. (...) É aliada dos holandeses, recebeu-os com grandes festas” (PEPETELA, 1997, p. 25).

Se para os portugueses, a invasão pelos holandeses das cidades de Luanda e Benguela concretizou-se como um verdadeiro castigo, como desespero, morte e fuga, para outros, como Garcia II - rei do Congo –, Dom Agostinho Corte Real - governador da Ilha de Luanda (território do Congo) –, e para Jinga Mbandi - rainha da Matamba - o acontecimento foi celebrado com grande satisfação. Naquele momento histórico, vários Estados estavam em disputas internas contra os portugueses, dentre eles, os dois reinos.

Pepetela trata de revelar a desordem instalada pelas invasões, dissimulada pela aparente ordem militar estabelecida pelos holandeses no entreposto comercial de Luanda.

Conta o narrador que, no momento da invasão já há um sinal de Acordo entre o rei de Portugal, D. João IV, o Príncipe de Orange, o qual deveria ser ratificado por conter cláusulas que ainda não agradavam inteiramente aos dois monarcas. Enquanto o acordo não se definia, convinha aos que decidiram ficar na cidade certas precauções. É assim que Baltasar é tido como suspeito, por entenderem os diretores da Companhia das Índias que ele estabeleceria comunicação com a Fortaleza de Massangano, enviando informações. Por isso, Van Dum aconselha à família:

O que quero que compreendam é que a nossa posição é muito delicada. Estamos ainda entre os portugueses e os mafulos, mesmo se neste momento estamos a viver com os holandeses [mafulos]. (...). Portanto, prudência, prudência. E que o Altíssimo nos proteja, porque o rei D. João IV de Portugal nada manda agora, e o Príncipe de Orange está muito longe para nos defender. Também não sei por que o faria.... (PEPETELA, 1997, P. 25).

Assim, dividido entre duas culturas que não lhe são estranhas – considerando a sua origem flamenga e sua longa vivência com os portugueses - e, ainda, exposto às tradições e as culturas dos negros – de diferentes etnias - abrigados nas mais de vinte cubatas de sua Sanzala, Van Dum protagoniza o mercador negreiro, oportunista, que transita por todos os grupos, buscando vantagem comercial pela diplomacia ou, como prefere, pela política e pela

astúcia. Por isso, sempre alerta aos da Casa Grande e, ainda, aos filhos do Quintal: “Não somos bem vistos, porque estávamos com os portugueses. Por isso temos que fazer como o macaco, não vi nada, não ouvi nada, não falei nada” (PEPETELA, 1997, p. 21).

A invasão pelos holandeses, de fato, só prejudica a situação de Baltazar, pois agora se encontra em dificuldades para negociar novas vendas de escravos. As “peças” compradas no interior por Diogo, pumbeiro, seu filho do Quintal, não são suficientes para manter o nível dos negócios que Baltazar realizava na época em que os portugueses ocupavam Luanda, por isso busca adaptar-se à nova ordem, estabelecendo a política de boa vizinhança com os mafulos e, sempre que pode, apóia ocultamente os portugueses.

5.1.2. Pilhagens e Saques

Como parece regra, toda invasão é também seguida de pilhagem, por isso, narrador enfatiza que Luanda não escapou ileso desta prática. Assim que chegaram, os mafulos invadiram as casas abandonadas pelos portugueses, apropriando-se de qualquer coisa de valor abandonada na saída apressada dos moradores. Assim, os pertences dos portugueses passam às mãos dos mafulos. E como observou o Capitão Savigny, personalidade histórica transformada em personagem:

- Já viu a confusão que ele [Moortamer, diretor da Companhia] armou? Sabemos que pediu a demissão do tenente-coronel Henderson porque este nos apoiou no caso do saque de Luanda. O Moortamer queria que devolvêssemos tudo o que foi saqueado, pois isso seria propriedade da Companhia, imagine. Esse animal nem o direito de saque dos soldados respeita. Então como vão arranjar militares no futuro? É mesmo por causa da esperança do saque que os homens combatem, ou não? E até já quis intervir em assuntos estritamente militares. (PEPETELA, 1997, p.32)

O narrador enfatiza a responsabilidade da autoridade portuguesa pelo grande saque praticado em Luanda, pois o Governador Pedro César de Menezes retardou a saída dos comerciantes que pretendiam retirar, assim que avistaram a frota invasora, o que teria reduzido a quantidade de bens abandonados. Os saques, as violências e as fugas apressadas de civis, homens, mulheres e crianças revela a história da invasão como catástrofe no plano existencial, tanto dos invasores portugueses que viviam em Luanda, quanto de seus escravos que os acompanham.

Por outro lado, a ausência de uma forte resistência à invasão dos holandeses colocou Menezes em situação difícil, pois não queria parecer um covarde que entrega a cidade sem

luta. Apesar de tudo, tratou de garantir sua confortável situação, fugindo com duas carroças carregadas de ouro para o forte de Santa Cruz, onde articulou uma farsa para não merecer o título de “covarde”, atribuído pelos que governava. Para isso, diz o narrador, usou da astúcia de um primo, que conseguiu arrancar uma lista de assinaturas dos que se encontravam no forte. E, com o “consentimento” da maioria do povo, recuou para a parte alta da cidade.

Sob essa perspectiva, a invasão, na ficção, desencadeia um processo de exposição e rebaixamento de certas figuras públicas muito referenciadas, a exemplo de Menezes, visto a partir de então como corrupto, pois suas riquezas acumuladas, parte dela ilicitamente, ficam expostas ao julgamento e à crítica pública. Segundo o narrador, a história da farsa foi contada por um morador; muitos não acreditaram, mas o capitão António Abreu de Miranda acreditou e condenou a covardia do governador, que prejudicara os comerciantes:

Com efeito estes [comerciantes], na véspera, já desconfiados da capacidade ou da vontade de resistência dos militares portugueses, ao verem tantos barcos holandeses na baía, quiseram começar a arrumar as mercadorias para as porem a salvo fora de Luanda, porém o governador ameaçou com a pena de morte quem o fizesse, pois isso minava a moral dos soldados e moradores, porque ali todos defenderiam a cidade ou todos morreriam, e começariam já a morrer os que quisessem retirar as riquezas, numa atitude antipatriótica de descrença no valor quase divino das tropas portuguesas, comparadas por ele aos troianos que dez anos resistiram aos gregos. O governador afinal nem ripostou ao ataque e só tiveram uma parte da noite para arrumar as mercadorias e as retirar da cidade, no meio da debandada dos escravos ... (PEPETELA, 1977, p. 20).

Como se observa, se a invasão dos holandeses surge como desventura para uns, para outros é um ato de absoluta ventura, a exemplo dos escravos presos, prontos para o embarque em direção à América e outras colônias, os quais se aproveitaram da confusão e da desordem e debandaram, voltando à sua antiga situação de liberdade. Dessa maneira, os portugueses perderam muitas riquezas, principalmente essa mão-de-obra, sem a qual os brancos não poderiam viver mesmo nas cidades, além dos bens materiais, dos móveis e imóveis que terminaram nas mãos dos holandeses.

O consentimento para que o antigo ocupante continue próximo a Luanda coloca os invasores holandeses em situação de risco. E, assim, estes permaneceram sempre na iminência de um ataque dos portugueses que, em 1643, já haviam organizado um arraial próximo ao entreposto e, embora alegassem não haver pretensão militar contra a Companhia das Índias, iam aos poucos se armando e planejando a recuperação da cidade. Acreditavam que os da

Companhia os aceitavam ali, pois facilitava a negociação de escravos. No Arraial do Gango se encontrava, também, Menezes.

As notícias que chegam ao território angolano sobre os ataques que os portugueses organizam contra a Companhia das Índias nas terras do Brasil, fazem aumentar o receio de uma tocaia e de um possível massacre, pela proximidade do Arraial do Gango, pondo em alerta os soldados holandeses. No entanto, o narrador deixa subentendido no discurso que o principal interesse dos soldados se concentrava nas riquezas, das quais pretendiam se apropriar, principalmente do ouro dos portugueses, que fez com que os soldados da Companhia se adiantassem e invadissem o arraial do Gango:

(...) de modo que apesar de todos os avisos, os portugueses dormiam confiadamente, mesmo as sentinelas, quando os mafulos se aproximaram ainda noite cerrada e ao primeiro cantar do galo daquele dia de domingo, 17 de maio, investiram pelo arraial, disparando para as cubatas, matando umas dezenas, entre os quais o incauto sargento-mor [António Bruto], e prendendo o Governador, os padres, as mulheres e as crianças, correndo de um lado para o outro à procura dos tesouros, sem encontrarem tesouros propriamente ditos, pois se sabia que os Jesuítas há muito tinham enterrado os seus, as pratas das igrejas também estavam camufladas e o governador tinha feito outro tanto às suas riquezas, provavelmente em Massangano, pois com ele só tinha duas caixas misteriosas e vinte e oito potes de moedas que o Croesen [Secretário da Companhia] apanhou, por ter sido o primeiro a entrar na casa de Pedro César (...) (PEPETELA, 1997, p. 66)

Na invasão e ataque ao Gango, os soldados da Companhia das Índias não deram chance aos portugueses, como aconteceu na invsasão à cidade de Luanda, quando os mafulos demoraram dois dias para desembarcar e muitos tiveram tempo de fugir, levando alguns de seus principais pertences. Ao contrário, o cerco ao Gango foi forte e os mafulos aprisionaram os que puderam, além de massacrar os soldados e civis do sexo masculino. Novamente, a desventura de alguns constituiu fortuna de outros. Nessa ocasião, todos os escravos que haviam sido aprisionados para venda e embarque, ou que serviam aos brancos no Arraial, trataram de fugir em debandada para os matos, salvo uns e outros, que terminaram aprisionados e levados com os brancos, incluindo o governador Pedro César de Menezes, o qual se sujeitou a um desfile humilhante, em fila, pelas ruas de Luanda, rumo ao Presídio. Embora o governador não tenha permanecido no Presídio com os outros, mas em prisão domiciliar, a situação torna alterada a personagem, e revela a história das invasões como caos, desespero e miséria, como conta o narrador:

(...) Ao ouvir os vivas e as gargalhadas que os flamengos disparavam à frente da bodega, Pedro César de Menezes levantou a cabeça e olhou de frente para os inimigos. Notou o meu dono, que não batia palmas nem sorria e estava pesarosamente com o chapéu na mão e lhe fez discreto aceno de cabeça. (...) Pedro César era de porte médio e muito direito, cheio de empáfia de fidalgo, mas as feições tinham envelhecido muito desde que o vira pela última vez e estava bastante mais magro. Os olhos brilhavam, não sei se de raiva ou de loucura, (...) me distraí a ver as filas de homens, mulheres e crianças que conhecia, todos desesperados, sem saber o que lhes aconteceria (...)

Atrás dos portugueses passaram os escravos, carregando as mercadorias e bens espoliados. Os flamengos tinham apanhado poucos escravos, claro, não é difícil imaginar, os da minha condição escaparam para o mato aos primeiros tiros, a esta hora estão a chegar às terras de Jinga, onde encontrarão proteção. (PEPETELA, 1997, p. 68)

Deportados para o Brasil em um barco sem comandante, os prisioneiros vagam durante muito tempo, sujeitos à sede e à fome, condenados à própria sorte. Quanto ao Governador Menezes, sua detenção se configura como prisão domiciliar no antigo Colégio dos Jesuítas, depois transformado sede da Diretoria da Companhia das Índias. Lá, pode receber visitas, fazer exigências, entre outras coisas, tudo graças ao acordo que estava em vias de ser assinado pelo rei de Portugal e o de Holanda. Entre as exigências do Governador encontrava-se a da devolução de duas arcas com suas riquezas, capturadas no Gango e levadas à cidade por Croesen, o secretário de olhos ambiciosos, as quais desapareceram magicamente, segundo o Capitão Van Dort, personalidade histórica:

(...) É um detido especial, apenas não pode sair de casa. Quer dizer, ele tem um estatuto em que pode reclamar a devolução das arcas. E foi o que primeiro fez. O Hans Molt foi visitá-lo e ele exigiu que lhe restituíssem as arcas, sem querer dizer o que continham, dando a entender que seriam roupas, mas todos sabemos e ele a mim mais tarde não negou. Prata e jóias. (...) - (...) Que ia ver o que podia fazer, as arcas tinham sido confiscadas pela Companhia como espólio de guerra. Uma asneira dizer aquilo, pois o Menezes, que não é nada parvo, disse logo, mas nós estamos em guerra? E o fanático do Hans Molt gaguejou, não respondeu, voltou a dizer vou ver o que se pode fazer e foi então que se descobriu que ninguém sabia das arcas. Está a correr um inquérito. Entretanto o Menezes insiste, pois o Hans Molt disse que as arcas foram confiscadas pela Companhia. Como podem as coisas desaparecer do armazém da Companhia? (...) (PEPETELA, 1997, p. 72)

Certamente, na narrativa, o tesouro do Governador não foi encontrado, pois o que fica implícito é que bem poderia ter sido o próprio secretário Croesen, muito interessado na fortuna de Menezes e em outras riquezas, a apoderar-se das arcas que foram enviadas para a cidade por ocasião do ataque ao Gango. Fato é que, ao revelar a depredação, o narrador faz questão de deixar implícito que nas situações de caos, nesta ou naquelas que ocorrem em

guerras civis, quem tem a perder são os vencidos, sejam invasores ou locais, pois a guerra espalha o caos. E, no caos, os oportunistas é que enriquecem.

O narrador faz questão de processar pela voz de Ambrósio um outro motivo que teria levado ao ataque do Arraial do Gango: a política da força, ou seja, os portugueses desejavam isolar os mafulos em Luanda, cercá-los, impedi-los de ter contato com o interior e negociar escravos, até convencê-los a abandonar a cidade (PEPETELA, 1997, p. 228).

Por isso, a prisão de Menezes termina por afrouxar sua lealdade aos interesses do rei de Portugal, e sua fuga para o interior (articulada por Van Dum e um escravo vindo do interior, com o apoio oculto dos diretores da Companhia das Índias) inverte a ordem dos acontecimentos, pois o Governador passa a concordar com a política dos conselheiros de Massangano, que incentivavam as negociações dos escravos com a Companhia. O próximo Governador, no entanto, vem para pôr fim a essa situação. Segundo Ambrósio:

(...) O governador Menezes voltou para Massangano e proporcionou o estabelecimento das trocas comerciais, o que permitiu o Nicolau ir buscar mais de cem escravos lá dentro. Este governador [Sottomayor] pode ter o plano de tomar Luanda ou pelo menos fazer que os holandeses a abandonem. Para isso tem de impedir o comércio entre o interior e a costa. Não é louco, é outra política. (PEPETELA, 1997, p. 228)

As palavras de Ambrósio não agradavam a seu pai, Van Dum, embora percebesse que o filho tinha razão. E, ainda, segundo o narrador:

(...) se o rei de Portugal não renunciara 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. Por que não teria vindo Sottomayor com instruções para 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. (PEPETELA, 1997, p. 228-9)

O destino, no entanto, reservara para o defensor dos interesses do rei de Portugal, Sottomayor, um caminho um tanto tortuoso no que se referia ao alcance de seus objetivos. Segundo a personagem António de Oliveira Cadornega que escrevia uma história sobre Angola, a imagem de Sottomayor em sua escrita: “- Depende do futuro. Como o homem que nos faz retomar Luanda e portanto um herói sem mácula. Ou o homem que nos empurrou para a perda total. Neste último caso, não haverá crônica” (Idem, p. 269).

5.1.3.O apreço dos militares pelas guerras e as dificuldades de sobrevivência

A fama de Henrique Dias, mestiço brasileiro e defensor dos portugueses no Brasil contra os holandeses já havia chegado a Luanda, que até os inimigos, como o Major Gerrit Tack ou Dom Agostinho, Governador da Ilha de Luanda, o que em diálogo comenta sobre a articulação de uma outra invasão para retirar os holandeses de Luanda e Benguela: “- Ouvi dizer que o rei de Portugal prepara uma armada para atacar Luanda. E que um dos comandantes seria exactamente Henrique Dias”. Essa hipótese, no entanto, é descartada pelo major que acredita que “Quando se sabem muitos detalhes de uma operação planeada pelo adversário, é porque nada é verdade” (PEPETELA, 1997, p.108-9).

O narrador faz questão de frisar que militares como o Major Gerrit Tack e o Mani-Luanda (D. Agostinho) possuem uma preferência por contarem sobre as guerras, e que para ambos estas aparecem como um jogo, atento à declaração de Tack sobre seu possível enfrentamento com um temido comandante: “Mas muito gostaria de enfrentar em combate o comandante Henrique Dias”. (Idem, p. 109). Para o narrador irônico e, nesta passagem, debochado e bêbedo, as histórias de guerras parecem estórias para dormir, pois as ouvia juntamente com Baltazar, que não podia se retirar enquanto as histórias não terminassem:

O que nunca mais acontecia, pois o major falava, falava, sangue e canhões, canhões e sangue, e eu ia bebendo o maluvo, e depois vinha a cavalaria em cima dos alazões espanhóis e mais os cavalos da Camargue dos franceses, e eu bebendo sem que ninguém reparasse ou dissesse trava aí, estás a exagerar, e tenho muita pena, gostaria de continuar o relato não só das batalhas do major e de Dom Agostinho Corte Real (...) (PEPETELA, 1997, p. 109)

Ao ironizar dessa maneira na cena, o narrador deixa implícito o desejo latente de enfrentamento em guerras dos dois comandantes de Exércitos, valendo lembrar que D. Agostinho Corte Real prepararia com Jinga uma Coalizão contra os portugueses, daí a alguns anos, a qual ele comandaria pessoalmente, todo orgulhoso e exigindo que dela participassem todos os homens de sua família.

O interesse pelas lutas se consolida nas dinâmicas representadas na ficção, e são configuradas como forma de retratar a realidade caótica daquele momento histórico, repleta de divisões internas no interior dos próprios grupos em conflito. E, se havia divisões internas nos territórios invadidos – em que se enfrentavam sobas Jagas contra outros sobas, por vezes aliados ao Reino da Matamba, às vezes contra este, ou ainda, aliados aos portugueses e, às vezes, contra estes; havia também enfrentamentos entre o reino da Matamba e os portugueses,

nos acertos e desacertos com o Reino do Kongo e, principalmente, contra os portugueses; mas o mesmo se pode afirmar com relação aos holandeses, pois entre os que se encontravam tanto em Luanda quanto no Brasil havia os defensores do Conde Nassau e aqueles que não o apreciavam. Assim, quando os Dezanave [Conselho do Rei] de Holanda pediram ao príncipe de Orange que retirasse Nassau de Pernambuco e foram atendidos, muitos comemoraram, segundo o narrador:

A notícia [da partida de Nassau] tinha chegado num barco acabado de ancorar. E logo a cidade se dividiu, uns tantos mafulos festejavam nas bodegas, outros lamentavam. Não me apercebi imediatamente das fronteiras dessas diferenças, foi preciso o meu dono explicar mais tarde aos filhos as minudências da política, afinal o conde Maurício era mais apoiado pela gente de Amesterdão [Amsterdã] e odiado pelos da Zelândia, mais duros no seu calvinismo e mais belicistas, porque parte da sua fortuna se fazia a pilhar barcos inimigos. Aos corsários convinha a guerra que justificava os saques. (PEPETELA, 1997, p. 151)

Importante observar que o narrador enfatiza os divergentes interesses em conflito nas terras invadidas. A modernização de Nassau incomodava àqueles mais truculentos há muito tempo. Viam em suas iniciativas de progresso nas regiões brasileiras luxúria e desperdício. Muitos, como Nassau, desejavam desenvolver nesses espaços cultura e tecnologia de época, ciência, estudos, progresso, enquanto a outros só interessava o roubo e o furto. E, na maioria das vezes, vencem os segundos.

Algumas das benesses, inseridas na colônia brasileira, seriam enviadas para Angola, tanto que lá aportou o engenheiro de águas, diques e canais, Daniel Boreel, encarregado de fazer um projeto no Rio Kuanza, o qual teria a função de levar água a Luanda; além do pintor Barlaeus, que retrata em desenhos e gravuras as paisagens do território, e outros, como o geógrafo Georg Marcgraff – pesquisador de Ciências da Natureza, que morreu cedo, vítima das febres. Eles possuem em comum o espírito de Nassau, que pretendia levar ciência, arte e outras tecnologias às terras recém ocupadas.

As invasões são, geralmente, acompanhadas de situações difíceis, pois em território angolano, os invasores se deparam com estranhas condições bioclimáticas às quais não estão adaptados, de maneira que muitos soldados flamengos e membros da diretoria sucumbiam, assim como os invasores portugueses tornam-se vítimas de doenças transmitidas por mosquitos, às quais não tinham imunidade.

Assim, são inúmeras as passagens em que o discurso do narrador e das personagens se concentra na dificuldade dos que chegam e se deparam com as chamadas “febres” ou

“paludismo”, cuja ciência de época é incapaz de amenizar. Esse fator, juntamente com as diferenças climáticas leva tantos ao leito durante muito tempo ou, principalmente, à morte. Dos sobreviventes, o narrador imagina um quadro macabro, em que todos aparecem bebendo, verdes de paludismo (PEPETELA, 1997, p. 174), um humor soturno; implicitamente irônico se demora, contando sobre os muitos que “morrem como moscas” diante das febres locais.

O narrador sempre se refere à cor esverdeada dos flamengos ou dos portugueses que sobreviveram às febres locais, ironizando pelo riso sombrio as desgraças dos que se ocupam com tantas ambições materiais. Porquanto, Van Dum acredita que as febres locais são oriundas dos “miasmas” das águas, cujo tratamento dos europeus inclui os sangramentos e outras práticas médicas utilizadas na época. A contextualização do ambiente de época conforma-se um retrato capaz de estabelecer relação dialética com a evolução da medicina no presente e, principalmente com as práticas usadas pelos curandeiros locais, mais eficientes que as dos europeus no combate às epidemias locais.

5.1.4. Os expulsos forçam seu retorno

Com a expulsão dos portugueses para o interior, os que se encontravam fora de Luanda ou de Benguela e desejavam retornar aos negócios, não o podiam fazer, pois encontravam-se impedidos de desembarcar quaisquer mercadorias que não estivessem sob o controle da Companhia. Assim, António Teixeira de Mendonça e Domingos Lopes de Sequeira organizaram um grupo vindo da Bahia, inclusive com soldados do Exército de Henrique Dias, com o objetivo de socorrer os abrigados em Massangano, reforçando-os com munições e tropas para que resistissem por mais algum tempo aos ataques dos locais (as tropas de Jinga que não lhes davam tréguas, e, ainda, alguns sobas Jagas que, há muito tempo desejavam que os portugueses saíssem do território, entre outros locais que lhes faziam a estadia impossível. No entanto, o reforço esbarrou em muitas dificuldades, devido às adversas condições do território, por isso é destacado um único e corajoso soldado, o qual se aventura pelo mato em direção ao caminho que conduzia a Massangano. O soldado António Manuel é uma espécie de herói dos portugueses que, apesar de destemido e valente, termina em situação caótica, devido ao clima inóspito e outros inconvenientes característicos do local, como relata o narrador, ironicamente:

O soldado andou dois dias até descobrir os barcos fundeados no Quicombo. Mas as tropas já tinham desembarcado e avançado para norte. Como os holandeses controlavam a barra do Kuanza, a única maneira de um exército chegar clandestinamente a Massangano era desembarcar entre Benguela e o Kuanza e atravessar a irredutível Kissama. O soldado levava ordens de estabelecer contato e ajudar no que pudesse. Assim, avançou atrás dos expedicionários, os quais alcançou antes do rio Cuvo, chamado Keve noutras regiões. (...)

Mas corria o mês de abril de um ano particularmente chuvoso. Os matos estavam inundados, havia charcos por todo o lado. E febres. Os soldados iam sendo atacados e cada vez menos eram os sãos que podiam transportar os doentes. (...) E cerca de cem atravessaram o Cuvo, comandados pelo sargento-mor Domingos Lopes de Sequeira, entrando em território que tradicionalmente era hostil aos portugueses. Entre eles o soldado António Manuel que, como era da terra, devia saber línguas para servir de intérprete. Só que os jagas não queriam conversa em nenhuma língua e os atraíram para uma emboscada de onde só escaparam quatro, entre os quais o soldado António Manuel, perito na arte de se camuflar (...) (PEPETELA, 1997, p. 193-4)

E assim terminou a aventura dos portugueses e brasileiros que vieram em socorro de Massangano. Ao receber a notícia de que o sargento-mor Domingos Lopes de Sequeira havia tombado em combate, António Teixeira de Mendonça decidiu instalar-se perto Quicombo e lá permanecer no aguardo de uma outra expedição.

A chegada de Francisco de Sottomayor, que vem governar os lugares ocupados pelos portugueses no território angolano, pela partida de Menezes, acontece logo em seguida - Junho de 1943 -, depois do ataque dos jagas da Kissama contra os de Domingos Lopes Sequeira. Sottomayor procura no porto do Quicombo os sobreviventes, agora comandados por António Teixeira de Mendonça, e ordena aos moradores de Benguela que abandonem a cidade, juntando um exército de aproximadamente quatrocentos homens. Mas ao aproximar-se de Suto, impedido de subir pelo Kuanza, ali montou um arraial e, quando abordado por um patacho holandês, enviou uma carta dizendo que tinha um exército de mil e duzentos homens, fazendo os holandeses tremerem. Os mafulos contavam com apenas trezentos soldados naquele momento em Luanda. Redinckove, então Diretor da Companhia, protestou:

Que os amigos, quando chegam a casa alheia se apresentam ao dono, não agem como espias camuflados. Que os mafulos não queriam fazer a guerra, mas se os portugueses não abandonassem imediatamente a costa, não haveria outra solução, pois o desembarque era um rompimento do tratado de paz. (PEPETELA, 1997, p. 219)

Sottomayor viera para alterar a situação que se encontrava ali: os portugueses encurralados e as antigas ocupações portuguesas, além dos lucros oriundos dos negócios da

terra, sob o poder holandês. Ao encaminhar-se para a Ilha do Ensandeira (por essa época, já assassinado) e ali assumir o Governo, transferido pelo próprio Menezes, Sottomayor trata de encenar em seu percurso e, posteriormente, em seu discurso, um espetáculo que atemorize os holandeses, de acordo com o narrador:

Os soldados holandeses observaram aquele aparato todo, com canhões e bandeiras bem à vista, foram contando os soldados portugueses, confundiram soldados e carregadores, inflacionaram os números e só mandaram dizer para Luanda é muito gente e muita arma, estamos lixados. Com tambores a rufar e estandartes ao vento, Sottomayor indicava aos mafulos que não vinha para brincar, o seu brio e o nome ilustre da sua família não lho permitiam, mas para pelejar, como se devia a um verdadeiro fidalgo do rei de Portugal. Pelos vistos, os flamengos, tornados fracos e tímidos pelos males do paludismo, acreditaram mesmo nas farroncas. (PEPETELA, 1997, p. 220)

Nas entrelinhas do discurso que parafraseia a História sobre as tentativas de recuperação de terras pelos portugueses, fica clara a impaciência dos expulsos das cidades em aguardar o final do acordo entre os reis dos dois países: Portugal e Holanda. Para os portugueses, permanecer fora das cidades significava a perda da fortuna, a sujeição aos ataques de inimigos, o desconforto em relação à vida da cidade, a sujeição às doenças que desconheciam e, principalmente, deixar os negócios, as cidades que construíram e as terras nas mãos dos holandeses. Mas o que provavelmente gerou tantas tentativas de retorno teria sido mesmo a ambição dos ganhos fáceis com o comércio de mão-de-obra escrava, agora controlado unicamente pelos holandeses, mesmo que vez ou outra fornecessem os escravos, com lucro certamente reduzido. O que os incitava à resistência e à luta era, no fundo, a árvore das patacas, a mesma árvore que Baltasar Van Dum visualizou antes de embarcar para Luanda.

5.1.5. Invasores de outros povos

Quando os portugueses retiram para o interior, terminam por ocupar espaços pertencentes a outras comunidades, ou que se encontravam anexados a territórios ou reinos já consolidados há muito tempo. Entre esses territórios, os de Jinga eram muito visados, e os portugueses desrespeitavam quaisquer acordos. Assim, a rainha os perseguia onde estivessem. Após ser vencida na batalha do Dande, e ter muitos dos seus aprisionados (inclusive as

irmãs), e muitos soldados mortos, a rainha bateu em retirada com seus generais –, mas não por muito tempo, pois ela retornaria para outras vitórias.

Sottomayor, então, entusiasmado pela vitória contra a rainha, trama recuperar Luanda, segundo a personagem Jacinto da Câmara “Ele diz isso à boca cheia”, mesmo alegando que não teriam tropas para tanto.

Em toda a narrativa, a figura de Jinga, perseguindo os que lhe invadem o território e também controlando o tráfico de escravos que, na maioria das vezes tratava de impedir, pois muitos eram “gente sua”, e não lhes dava trégua, chegando mesmo a formar várias Coalizões com os mafulos e o reino do Kongo para impedir que os portugueses continuassem a escravizar seus súditos. Por isso, uma das forças-motrizes desse romance se concentra também na relação conflituosa entre os povos que já ocupavam o território no momento em que os flamengos invadem as cidades de Luanda e Benguela.

A presença dos reinos do Kongo e do Reino de Ngola, já consolidados há séculos naqueles territórios, demarcava possessões que também haviam sido invadidas pelos portugueses, concentrados no momento histórico-diegético no interior, ocupando novos espaços, tudo em função dos valores relativos à instalação de uma nova ordem mundial que se iniciou com o fim do feudalismo e o advento dos Estados Absolutistas europeus e, principalmente, pelo princípio da acumulação de capital sob a égide do mercantilismo que, nas colônias inaugura o “capital escravista-mercantil”⁹² (PIRES; COSTA, 2000, p. 90).

O controle, o monopólio e o tráfico de pessoas para o trabalho escravo sempre foi capaz de gerar certa “mais-valia”. Essa intenção de acúmulo e o advento do monopólio, deferido pelo Império, surtiu o efeito de devastação, exploração e caos econômico sobre as populações locais. No entanto, essas forças devastadoras terminavam por atingir, também, os que iam para as colônias à força, ou imbuídos de melhores intenções, a exemplo dos expulsos por crimes políticos, no primeiro caso, e dos artistas e pesquisadores, no segundo.

Nas invasões, sempre há uns e outros que desejam melhores condições de vida nos lugares onde se encontram, independente de serem estadias provisórias ou definitivas. Assim, o príncipe de Orange pagara ao engenheiro Daniel Boreel para que verificasse as condições de abastecimento de água em Luanda, pois fora informado das dificuldades de abastecimento pelo próprio Boreel e outros cientistas e artistas, como Marcgraf ou talvez Barlaeus. O estudo durou alguns meses e o narrador associa a transição de Boreel, figura histórica, tornada personagem secundária, ao núcleo de Van Dum. Na ficção, ele funciona como o amor

⁹² Ver COSTA, I. del Nero da.; PIRES, J. M. "A fórmula do capital escravista-mercantil". *Estudos Econômicos*, v. 24, n. 3, p. 527-532, set/dez. 1994.

platônico de Matilde Van Dum e, ainda, funciona como chefe e amigo de Ambrósio, o qual passa a ajudá-lo no projeto de um canal.

Mas o narrador de *A gloriosa família* faz questão também de esclarecer a situação da Companhia das Índias, revelando que o projeto se inicia inviabilizado, pois segundo o mestiço:

O levantamento [de dados físicos] estava no fim, segundo informara Ambrósio da última vez que veio na sanzala, depois ficariam em Luanda para desenhar o mapa, implantando no papel o canal e as cotas todas, uma técnica revolucionária mesmo na Holanda. Talvez então a Companhia se convencesse e iniciasse as obras do terreno. Ou o próprio Príncipe de Orange, chefe de Estado das Províncias Unidas, o qual já pagava o salário de Boreel, pudesse avançar algum dinheiro para o arranque das escavações. Mas o engenheiro tinha dúvidas, acrescentou Ambrósio, a Companhia não podia com um gato pelo rabo, quase falida. E a Holanda tinha outras urgências bem mais importantes que uma cidade perdida nestes matos e morrendo de sede. (PEPETELA, 1997, p. 286)

É na desordem da guerra e da devastação gerada pelas invasões, produzidas pelos Impérios conquistadores que os projetos de avanço científico e cultural se encontram emaranhados. Assim, o poder dos que comandam e suas ambições se sobrepõem aos sonhos de mudança e transformação dos que lutam pela permanência.

O que o narrador procura desvelar, com inserções de ciência e arte no momento da invasão, é o estatuto que a Holanda ocupa naquele momento – século XVII - no mundo europeu em relação à ciência e às técnicas, e destaca a maneira como esse país europeu mantinha sob suas colônias um olhar diferente dos outros colonizadores.

Segundo a personagem Marcgraf, Maurício de Nassau teria sido denunciado aos Dezanove de Holanda como articulador de uma conspiração para perpetuar-se como Príncipe das terras do Brasil, mas o que de fato incomodava a Companhia eram os gastos que este fazia com artistas e cientistas na época em prol do desenvolvimento das colônias:

- Os parasitas somos certamente nós – disse Marcgraf. – Sim, a Companhia nunca viu com bons olhos o que se gastava com o estudo do país e as obras feitas para melhorar o Recife. Era uma cidade infecta no tempo dos portugueses, passou a ser uma cidade agradável de se viver. Os jardins, os lagos, as estufas botânicas, as ruas novas... Para os Dezanove, melhorar o modo de vida dos habitantes é esbanjamento inútil. (PEPETELA, 1997, p. 151)

Parece evidente que essas iniciativas de pesquisa e descobrimento pelo conhecimento racional e o desenvolvimento das artes nas colônias invadidas soa como iniciativa de

Maurício de Nassau em oposição à Companhia das Índias, a quem interessava somente o lucro dos acionistas. Sobre a possibilidade de virem a ser realizadas obras em Luanda, diz o pintor Barlaeus o que pensa a Companhia e também os Dezanove:

- E ter um grupo de cientistas e de artistas para conhecerem e darem a conhecer as realidades do Brasil, é luxúria – disse Barlaeus. – Porque para a Companhia das Índias Ocidentais, a ciência e a arte estão a mais e os cientistas e artistas são parasitas, ociosos, vivendo das migalhas dos poderosos. Para os Dezanove, a única ciência válida é a mecânica, que ajuda a melhorar o rendimento do trabalho, o resto é especulação, arte do demônio. (PEPETELA, 1997, p. 151)

É importante observar que, para certo grupo da poderosa elite burguesa internacional, a arte e o artista representam a subversão aos valores do progresso, pois se alinham ao ócio, à vida supostamente parasitária, mentalidade que sobrevive entre grupos pequeno-burgueses, ainda, na contemporaneidade.

Alguns historiadores modernos definem a história como o conjunto de acontecimentos caóticos Hayden White (E.U.A.), Paul Ricoeur, Roland Barthes (França), Reinhart Kosellek, Eberhard Lämmert e Hans Robert Jauss, (Alemanha), de maneira que, mesmo estando associados, algumas imprevisíveis necessidades de uns ou outros povos mudam-lhe os rumos. Assim, entre os acontecimentos caóticos, Luanda passaria a outras mãos, pois uma burguesia colonial portuguesa instalada no Brasil, acompanhada por portugueses e brasileiros, sob o comando de um homem nascido em Cádiz, na Espanha e fidalgo da Casa de Portugal é quem retomaria o controle de Luanda, Benguela e outros entrepostos de tráfico de pessoas.

5.1.6. Invasores contra invasores

No Brasil, uma grande expedição se preparava há muitos meses para vir a Angola restabelecer o comando de Luanda, com o objetivo de devolver o controle do tráfico de escravos aos portugueses que se encontravam nos fortes do interior, já empobrecidos, sujeitos a viver dos pequenos negócios. E, embora o acordo com a Holanda sobre a permanência dos mafulos em terras sob controle português vigorasse até 1950, os colonialistas portugueses em terras brasileiras não puderam esperar, tamanha a urgência de mão-de-obra escrava para os trabalhos e, claro, os lucros que lhe vêm por acréscimo. Por isso, a expedição chega a Luanda em agosto de 1948. Segundo o narrador:

Soubemos mais tarde que a esquadra portuguesa saíra do Rio de Janeiro forte de quinze barcos e mil e quatrocentos soldados e chegara às costas de Angola por alturas do Quicombo, onde fez aguada. Era comandada pelo general Salvador Correia de Sá e Benevides, de nobre família que dominava há décadas o Rio de Janeiro, e investir muito dinheiro na expedição. Seis barcos eram pertença do Rei de Portugal, sendo o resto a contribuição dos colonos do Rio, desesperados por não terem acesso ao melhor porto de embarque de escravos de toda a África ocidental. (PEPETELA, 1997, p. 380-81)

Os barcos não atacam e aguardam durante três dias o retorno do director Ouman que se encontrava preparando um cerco a Massangano, de onde voltou rapidamente. Quando os portugueses vindos do Rio de Janeiro desembarcam ocultamente, mesmo exaustos da longa viagem e às portas de uma luta que não podiam prever o tempo de duração, buscam logo onde celebrar uma missa. Esse gesto é elementar para que se compreenda um tempo em que os apelos religiosos se mostravam essenciais em face do desconhecido, ou seja, a possível morte. Mas, se para os colonialistas vindos do Rio, era lógico, para o narrador angolano, soa como algo um tanto estranho:

Pensei não ter ouvido bem. Que procurassem um sítio bom de onde pudessem bombardear a Fortaleza do Morro, ou onde pudessem arranjar água, tudo bem, eram preocupações normais. Mas gente que há muito tempo não tocava terra, vinda do outro lado do mar, a primeira coisa que queria logo que sentiu chão firme debaixo dos pés era mamar uma boa missa, sim senhor, isto é fé. Apesar de filho de sacerdote, tive de reconhecer que ainda muito tinha para aprender. (PEPETELA, 1997, p. 396)

Em seguida, iniciaram a ocupação da cidade, contra a resistência dos holandeses refugiados nas fortalezas, que respondiam com fogo cerrado:

Foi um bocado depois que começamos a ouvir as bombardas. Como o céu tinha ficado limpo, se via o fumo sair da fortaleza do morro, de onde atiravam sobre os assaltantes. E também se ouviam salvas de mosquetes. Baltazar mandou Nicolau organizar um serviço de informações com os forros do quintal, Kundi e Ngonga. (...) (PEPETELA, 1997, p. 399)

No entanto, os informantes não trazem as notícias esperadas, pois o primeiro assalto português foi um fracasso, uma vez que as tropas do Rio de Janeiro falharam na armação tática da luta, deixando espaço para que os soldados holandeses e seus mercenários se reorganizassem e resistissem nas fortalezas e fortes de Luanda:

(...) chegou Ngonga dizendo o assalto foi um fracasso, os portugueses não atacaram ao mesmo tempo, os do esporão central chegaram à edificação muito mais cedo do que as outras alas e receberam todo o fogo em cima, há muitos mortos e feridos, recuaram em desalinho e com a raiva visível nos corações (...).

Verdadeiro prodígio foi, no entanto, o que aconteceu de madrugada. Estavam os portugueses a lamber as feridas e sem saber o que fazer de seguida, quando viram se agitar um pano branco na fortaleza do Morro, e tão branco era o pano que os olhos pisados e distantes de Nicolau também o viram. (...) (PEPETELA, 1997, p.399 e 402)

Assim, os invasores vindos das terras brasileiras põem em fuga pelo mesmo caminho que vieram - o mar - os invasores holandeses. Mas a história de invasões no território angolano certamente não se fecha aí. A partir de então, o avanço dos portugueses por outras terras do território, invadindo e ocupando, e posteriormente, colonizando, perduraria ainda, por muitos séculos.

Dessa maneira, a ordem anteriormente rompida se restabelece e as portas do tráfico de escravos para o Brasil e outros portos do mundo encontrariam resistências somente no interior dos territórios angolanos, na figura de alguns chefes de Estados. Apesar das tentativas de coalizões locais contra os invasores, articuladas principalmente pela rainha Nzinga, as divisões internas impossibilitam uma efetiva ruptura com a nova ordem imposta pelos mercadores de escravos naquele espaço e o tráfico duraria até o final do século XIX.

A devastação é reinstalada com alteração das dinâmicas locais, pela ação dos representantes do Império. Ações violentas são articuladas em nome do mercantilismo, em que os chavões da ordem eurocêntrica contrastam com o esfacelamento de aldeias e famílias locais. As comunidades entram em crise, desfazendo-se. As dinâmicas internas perdem sua mobilidade intrínseca e dão espaço às dinâmicas externas. Grandes áreas ficam despovoadas, sendo integradas no sistema que precede à acumulação de capital na forma da modernidade⁹³.

5.1.7. Reflexos no presente

Ao criar um narrador mestiço, representante da mistura de raças e culturas que transitaram pelo território no século XVII, um ex-escravo de Jinga, o autor pretende revelar pela visão de um angolano as relações conflituosas entre as diversas sociedades no território. No entanto, ao articular esse discurso, provoca nos leitores a reflexão sobre a capacidade dos que possuem poucas tecnologias e poder de, ao se aliarem, dominarem os que possuem muita

⁹³ Vale lembrar que entende-se aqui o termo modernidade no sentido que lhe oferece Jameson, em seu *Modernidade Singular* (2005), ou seja, como sinônimo de capitalismo.

tecnologia e poder. Assim, ele revela como Baltasar Van Dum (embora o ironize), consegue, via política e diplomacia, equilibrar-se entre dois inimigos e, ainda, como Jinga, a rainha da Matamba, ao propor Coalizões guerrilheiras, termina vencedora.

O discurso sobre as invasões revela também que a luta por ocupação de terras e espaços estratégicos sempre foi uma constante em toda a história do homem, em um momento, o ano de 1997, em que muitas empresas internacionais procuram apoderar-se de territórios onde as riquezas abundam. Ao tratar da forma como os portugueses e os próprios holandeses se aproveitam das divisões internas para manterem-se em território hostil, busca conduzir à reflexão o leitor, revelando que as divisões internas que provocaram a guerra civil só favoreceram àqueles que pretendiam apropriar-se de terras e ganhar muito dinheiro fornecendo materiais necessários à guerra.

Durante toda a narrativa, o que mais se enfatiza é que a guerra atrapalha os negócios. Essa visão dos mercadores locais e também da burguesia invasora é muito marcada no discurso do narrador e também no das personagens.

A ascensão de uma burguesia local emergente, no período pós-independência de Angola, e oriunda, muitas vezes, da classe política que, pouco a pouco, passa a se apoderar de pertences do Estado, via corrupção, “amiguismo” e clientelismo, na atualidade, pode encontrar seu reflexo no percurso e comportamento da personagem Van Dum, o qual, de alguma maneira, transita politicamente pelas instâncias de poder instaladas no território no século XVII, consolidando, no entanto, seu próprio poder. Ele também se apodera de forma acintosa de riquezas locais (o trabalho humano) para enriquecer, por isso, funciona como um paralelo pela simetria em relação à representação desse negociador. Ao mesmo tempo, revela que a questão do oportunismo nas colônias de profundo assentamento possui origem histórica.

Alguns questionamentos que aparecem no romance, enunciados pela voz do narrador mestiço ou das personagens, guardam, nos implícitos, uma atualidade que põe perplexo o leitor de *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, como se estivesse a perguntar-lhe sobre o presente, como se o interrogasse sobre os rumos da política da década de 1990 e suas consequências evidentes sobre os negócios do Estado e os interesses do povo angolano na atualidade. Trata-se de um paralelo, o qual pode ser estabelecido pelo leitor por meio dos subentendidos que parecem evidentes para quem bem conhece a condição social e política angolana, na atualidade. Segundo a personagem Simon Dots, um dos capitães do exército holandês:

Pode uma colonização ser exitosa se feita apenas em função do lucro dos acionistas? Pode uma Companhia colonizar sozinha um território? Não haverá de haver uma política de Estado, concebida por políticos e não comerciantes? Porque esta é uma questão essencial. Quem manda nos territórios é a Companhia. E esta só pensa no benefício dos accionistas, senão estes desistem, os capitais são aplicados noutra coisa. Aliás, nem se sabe neste momento se a Companhia vai continuar ou vai ser dissolvida, porque não está a dar os lucros que esperavam. Na minha opinião, tem de ser o Estado a suportar a colonização, providenciando os recursos para a ciência, a arte, a melhoria de vida dos habitantes, a defesa, etc. (...) (PEPETELA, 1997, p. 151-152)

Ao enfatizar a situação e as relações da Companhia na colônia, revela seu poder de controle, mas questiona suas formas de atuação, de tal maneira que, se substituir no excerto acima o vocábulo “colonização” por “sociedade” e o termo “colonizar” por “desenvolver” tem-se um discurso absolutamente atual e repleto dos ideais do período de lutas pela independência. Esse questionamento sobre as formas da atuação do Império pode servir para ilustrar a atual atuação do Governo local sobre a situação de Cabinda, lugar onde abundam interesses estrangeiros sobre o controle do território⁹⁴. Segundo Solival Menezes:

Internamente, muito há que ser superado em Angola, pois vários setores produtivos ainda se encontram destruídos, funcionando com algum nível de adequação apenas os segmentos de mineração e de exploração de petróleo (em que atuam empresas estrangeiras em parceria com o governo) e alguns segmentos reativados (por nacionais ou estrangeiros) a partir do processo de privatização posto em prática a partir de 1992 (MENEZES, 2000, p. 386).

O papel de poder exercido pela Companhia no romance encontra sua atualidade na contemporaneidade – preferivelmente a década de 1990 - ao considerar-se o grande poder que as transnacionais exercem nos países pobres do mundo, tanto no que se refere à exploração de mão-de-obra barata local, quanto ao seu papel de consolidar o estabelecimento de vínculos e ligações com o comércio internacional, o controle de preços dos produtos locais, etc. Enfim, uma outra espécie de controle, agora via econômica, exercem as grandes companhias sobre as populações, as culturas e a economia dos países pobres e mesmo dos chamados “emergentes”.

Por isso, tantos críticos e teóricos têm utilizado o termo “neocolonialismo” para explicar esse momento singular em que as guerras civis na África têm beneficiado tanto certos setores da burguesia predadora internacional. Essa nova espécie de controle, do grupo dos países mais ricos do mundo sobre os países mais pobres, é exercida também via instituições

⁹⁴ É importante verificar que hoje Cabinda se conforma como uma rica região, sujeita a interesses estrangeiros e que uma luta ali só interessaria aos estrangeiros, que poderiam explorar o petróleo a um custo menor. Enquanto há divisões internas, os oportunistas é que enriquecem.

internacionais oficiais, as quais controlam e regulam as condições de existência, das atividades e práticas políticas e econômicas desses países. Tratam de impor como metas índices representativos em determinadas áreas sociais e econômicas, exigindo-lhes práticas econômicas e políticas alinhadas às dos países do centro, ou de certa maneira, que coadunem com o pensamento e ideologia de uma burguesia internacional.

Sob essa perspectiva, a representação do controle sobre Luanda do século XVII pela Companhia das Índias funciona como um microcosmo, capaz de produzir uma analogia, vencendo o tempo e o espaço, como faz o próprio narrador, e sugerir, no macrocosmo, as formas de controle que recaem sobre o país, guardadas as singulares diferenças. Esse controle é na atualidade exercido por uma gama variável de companhias, cuja exploração se consolidaria via economia e ideologia de mercado, oferecida como vantagem a uma classe política que terminaria, também, por imiscuir-se à classe empresarial, como espécies de “negociadores”, muito semelhantes ao personagem Van Dum ou ao Governador Menezes.

Esse ponto axial, estendido como uma das linhas diretrizes de crítica no romance, autoriza a defesa de que há um conjunto de formações discursivas que se contrapõem, ironicamente, a essa ideologia de mercado, própria do “neocolonialismo”, e persiste nas entrelinhas de *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, ilustrando uma situação semelhante à que se apresenta após 1992 no território: o capitalismo predatório. Se no século XVII o monopólio e o interesse se apoiavam sobre o capital escravista-mercantil, na contemporaneidade se apóia no capital industrial-financeiro, ou seja, indicando a terceira fase daquele momento inicial do capitalismo, que se deslinda nas páginas do romance.

É ver para crer; tanto que o filho escolhido para “coletar” as “peças” [que representam os lucros] no interior e vendê-las para a Companhia é justamente o filho do Quintal, Nicolau; ou seja, o local, que mesmo tendo sido ignorado pelo pai branco durante anos, é elevado à condição de “reconhecido” no momento em que o comerciante [empresário] necessita dele para suas transações. O mesmo tipo de reconhecimento oferecido por alguns povos do chamado “circuito de países de capitalismo avançado” ou “centro”, os quais mantêm, em Angola, suas transnacionais, mas impõem enormes dificuldades à entrada de angolanos e outros africanos para trabalhar em seus países. Um reconhecimento de “fachada”.

O conjunto das formações discursivas que criticam a divisão interna no romance, apontando as possibilidades de coligação entre os locais, produz inferências, cujos subentendidos são analisados como projeções das possibilidades desperdiçadas no período pós-independência, quando os movimentos tornados partidos políticos, ao invés de coligarem-se, entraram em conflito. Esses conflitos terminaram por facilitar a penetração dos

estrangeiros, os quais buscaram prevalecer e enriquecer sobre o caos instalado no país, empobrecendo os que lutaram e o povo em geral. Essa fragilidade econômica conduziu a população a uma situação que a coloca novamente na mão da burguesia predadora.

Como todo predador é também um executor, no romance algumas personagens sugerem essa relação, mas que é consolidada na figura de Dimuka, o carrasco mandado do flamengo, disposto a punir seus iguais, em implícita referência àqueles que se puseram a liderar a execução do seu próprio povo no período pós-independência, aceitando incentivo de estrangeiros que queriam manter o controle já exercido ou explorá-los posteriormente para manter a guerra civil. Assim, pela morte de Thor, pode ser representada a execução sumária das possibilidades de liberdade dos pacíficos ou dos heróis. Essa é apenas uma, entre as diversas analogias que se encontram no romance, como possibilidade de leitura da atualidade dessa narrativa.

Talvez, por isso, a literatura de Pepetela tenha desistido de representar heróis e tenha se concentrado, nos últimos trabalhos, em configurar uma série de anti-heróis, pois através deles é possível contar mais facilmente as histórias não-contadas de perversidade e exploração. Uma história de devastação, produzida pelos Impérios, pelos pensadores e articulares dos grupos do Centro.

5.2. As Invasões em *Memorial do Convento*

Em *Memorial do Convento*, a questão das invasões no país não se encontra explícita, menos ainda se encontram sob essa óptica. Na realidade, é pela leitura dos implícitos que se encontram nos enunciados e no subtexto, pelo subentendido que se pode detectar essa condição de “país invadido” por estrangeiros e interesseiros, por Instituições opressoras que se lá encontravam desde 1536, no reinado de D. João III.

A entrada de recursos incalculáveis no país, a partir do descobrimento e exploração das minas de ouro e outros metais preciosos em Minas Gerais, no Brasil, em pleno século XVIII, e também em Mato Grosso, fez aumentar muito a quantidade de lucros que anualmente se acumulavam nos cofres da fazenda pública portuguesa, além dos recursos que já afluíam ao país vindos da Índia, África e outras colônias portuguesas espalhadas pelo mundo. Assim, em *Memorial do Convento*, o narrador revela ao leitor parte da riqueza que se destinava ao rei no século XVIII:

[o] guarda livros [que] vai escriturando no rol os bens e as riquezas, de Macau as sedas, os estofos, as porcelanas (...), de Goa os diamantes brutos, os rubis, as pérolas, a canela (...), de Diu os tapetes, os móveis (...), de Melinde o marfim, de Moçambique os negros, o ouro, de Angola outros negros, (...), o marfim (...), de São Tomé a madeira, a farinha de mandioca, as bananas, (...) de Cabo Verde alguns negros, a cera, o marfim, os couros (...), dos Açores e Madeira os panos, o trigo, (...) e dos lugares que hão-de vir a ser Brasil o açúcar, o tabaco, o copal, o indico (...) o cacau, os diamantes, as esmeraldas, a prata e o ouro, que só deste vem ao reino, ano por ano, o valor de doze a quinze milhões de cruzaados, em póe e amoedadado, (...) tudo somado, (...) entram nas burras de el-rei para cima de dezasseis milhões de cruzados (...) (SARAMAGO, 2001, p. 218-9)

No entanto, esse dinheiro nunca foi aplicado no sentido de oferecer ao povo condições materiais que tornassem suas vidas menos difíceis, minimizassem suas angústias e sofrimentos. Ao contrário, o dinheiro que entrava era todo destinado a manter e assegurar a condição da família real em sua posição de poder, articulando com as classes que lhe poderiam fazer oposição – como a Igreja e a nobreza – uma espécie de vínculo indissolúvel, capaz de sustentar a divisão de classes existente desde sempre. Tanto que em pleno século XVIII Portugal ainda não possuía uma classe média.

Entre as classes intermediárias, encontravam-se os comerciantes, que o narrador descreve em dois momentos: o comércio das mulheres vendedoras no mercado de peixes e os pequenos burgueses que vendem alimentação nas casas de pasto que se montaram na Vila de Mafra, as quais exploram os trabalhadores, deixando-lhes pouco ou nada para enviar às famílias E, como diz Francisco Marques, a vida deles é que “vai boa”:

(..) mas os pobres como nós têm que comprar tudo, (...) o que é que eu posso fazer com os duzentos réis de jornal, tenho de pagar o que como aqui na casa de pasto e o púcaro de vinho que bebo, a vida vai boa é para os donos das vendas de comida, e se é verdade que vieram obrigados de Lisboa muitos deles, eu por necessidade vivo e necessitado continuo. (SARAMAGO, 2001, p. 224)

Quanto às comerciantes de Lisboa, parece que existem desde sempre ali. Elas parecem representar um extrato importante da sociedade, não somente pelo trabalho que exercem, mas porque revelam pelos enfeites e asseio pessoal que possuem uma condição diferenciada, uma condição intermediária que indica o surgimento de uma classe que seria majoritária brevemente, porém, jamais dominante: a pequena burguesia. É preciso observar como as descreve o narrador:

Sete-Sóis atravessou o mercado de peixe. As vendedeiras gritavam desbocadamente aos compradores, provocavam-nos, sacudiam os braços carregados de braceletes de ouro, batiam juras no peito onde se reuniam fios, cruces, berloques, cordões, tudo de bom ouro brasileiro, assim como os longos e pesados brincos ou argolas, arrecadas ricas que valiam a mulher. Mas, no meio da multidão suja, eram miraculosamente asseadas, como se as não tocassem sequer o cheiro do peixe que removiam à mão cheia. (SARAMAGO, 2001, p. 41)

Observa-se então a existência de uma classe próspera de mercadores que, no entanto, não seriam capazes de acumular tanto a ponto de expandir seus negócios em um nível industrial ou prometer essa situação de transformação às próximas gerações que os sucederam.

As despesas com a Igreja se mostravam pelas incontáveis somas que eram destinadas à construção e manutenção de conventos, mosteiros, Igrejas, e outras instituições cujo único objetivo se relacionava às coisas da fé. Embora nessas instituições se desenvolvessem certos tipos de trabalho, a manutenção de uma forma artesanal de produção não permitia que o restante da sociedade fosse de alguma forma beneficiada por essas benesses. Então, a ajuda que partia dessas instituições em direção ao povo se dava pela “caridade” e era atribuída como forma de “esmola”. Essa relação de caridade também é ironizada pelo narrador, quando Baltasar pede esmola em Lisboa:

Na falta [de dinheiro e de esmolas], aí estavam as irmandades para a esmola e as portarias dos conventos que proviam ao caldo e ao tassalho do pão. E um homem a quem falte a mão canhota não tem muito de que se queixar se ainda lhe ficou a destra para pedir a quem passa. Ou exigir com um ferro aguçado. (SARAMAGO, 2001, p. 40)

No reinado de D. João V, dada sua incondicional fé e ligação com a Igreja, esses recursos são amplamente estendidos. Então, muito dinheiro é dispendido nessas construções e manutenção dos “recolhidos” nesses claustros e clausuras. Por outro lado, a própria Instituição do Santo Ofício é paga pelo rei e, em Alexandre Herculano (2002), pode-se ter uma idéia de quanto custava esse “serviço”, geralmente solicitado pelo rei que, segundo alguns historiadores, “usava-os” em seus sórdidos propósitos, em troca da existência de uma única religião em Portugal, como desejava o rei de Espanha e também muitos nobres. A invasão do território por essa força de poder incomensurável determina a forma da história do povo português. Por isso, o narrador parodia os pensamentos do rei:

Vá pois ao frade e à freira o necessário, vá também o supérfluo, porque o frade me põe em primeiro lugar nas suas orações, porque a freira me aconchega a dobra do lençol e outras partes, e a Roma, se com bom dinheiro lhe pagámos para ter o Santo Ofício, vá mais quanto ela pedir (...) a troco de embaixadas e presentes (...) encomendem-se à Europa [artes e ofícios] para o meu Convento de Mafra, pagando-se, com o ouro das minhas minas e mais fazendas (...) (SARAMAGO, 2001, p. 219)

Por outro lado, ao examinarem-se as páginas dos processos do Santo Ofício, muitos historiadores constataram, ao longo desses anos todos, que muitos dos processos eram de interesse do próprio rei e da nobreza, principalmente quando os penitentes ou condenados eram detentores de grande poder econômico, como muitos senhores de engenho brasileiros e outras famílias de cristãos-novos abastados de Portugal. Retirados os bens dos que vão exilados, podem ser “entregues” ao rei ou distribuídos a quem melhor interesse. De maneira que, se entre a procissão de penitentes nos autos-de-fé vão alguns pobres e desventurados da fortuna, muitos são oriundos de berços muito afortunados.

Assim, em *Memorial do Convento*, tantas vezes se depara com os comentários do narrador que, ironicamente, faz questão de revelar o poder dessa Instituição sobre todo o povo português e os interesses escusos que se mantêm em torno dos condenados e penitenciados do Santo Ofício:

Outra contrariedade é o auto-de-fé, não para a Igreja, que dele aproveita em reforço piedoso e outras utilidades, nem para el-rei que, tendo saído no auto senhores de engenho brasileiros aproveita da fazenda deles, mas para quem leva seus açoites, ou vai degredado, ou é queimado na fogueira (SARAMAGO, 2001, p. 92)

É o que se observa, por exemplo, com o pai de António José da Silva, o advogado João Mendes da Silva, que tinha lavoura de cana em Inhaúma, embora morasse na Candelária, no Rio de Janeiro, penitenciado em nove de julho de 1713, em Lisboa. Ou de Brites Cardoso, avó do escritor brasileiro, também penitenciada no mesmo auto, proprietária do engenho de Concava, em São João do Meriti, atual Água Clara. É importante observar que a família do brasileiro é toda ela penitenciada, não sobrando muitos membros que possam contestar ou reparar as conseqüências das sentenças condenatórias. Escapam somente os que fogem para a Inglaterra.

Enquanto presos e, posteriormente, condenados ou degredados, os “réus” não tinham como administrar suas propriedades, as quais eram confiscadas e transferidas às mãos da Coroa Portuguesa, por isso, tantas vezes, a delação era “premiada”.

Assim, as incursões, ou invasões do Santo Ofício não se restringem às terras européias, antes, seus braços, como os das transnacionais da atualidade, ou o Fundo Monetário Internacional ou o Banco Mundial - se estendem às semi-periferias e periferias do sistema naquele momento histórico. Tanto que em Angola, são presos e condenados hebreus, assim como em Luanda, como se vê em *A gloriosa família*, de Pepetela; e, no Brasil, dela são vítimas poetas, advogados, escritores, e até padres⁹⁵.

A construção de obras de arquitetura no território português, principalmente ligadas à Igreja, também era chamariz de estrangeiros para a região, como se vê pelo arquiteto, “João Frederico Ludovice, que é alemão” (Idem, p. 270), os músicos da capela real, que são italianos, como diz o narrador de *Memorial*:

Se o arquitecto é alemão, se italianos são os mestres dos carpinteiros e dos alvenúes e canteiros, se negociantes ingleses, franceses, holandeses e outras reses todos os dias nos vendem e nos compram, está muito certo que venham de Roma, de Veneza, de Milão e de Génova, e de Liége, e da França, e da Holanda, os sinos e os carrilhões (...) [enumera muitos objetos importados] e dos países do norte navios inteiros carregados de tabuado para os andaimes (...) tudo quanto é Europa vira consoladamente a lembrança para nós, para o dinheiro que receberam adiantado, muito mais para o que hão de cobrar no termo de cada prazo e na obra acabada, ele é os ourives do outro e da prata, ele é os fundidores do sino, (...) ele é os armadores dos navios (SARAMAGO, 2001, p. 220)

O narrador observa então uma invasão de estrangeiros no setor de trabalho do país naquele período histórico na relação com a incomensurável evasão de recursos para a Europa, enfatizada ironicamente, indicada nos enunciados seguintes como uma situação deveras negativa em termos econômicos.

Os gastos da Igreja com bens não-duráveis, como adornos, paramentos, panos, ornamentos para festas, missas e procissões, capazes de deixar o povo mais simples admirado e encantado, também constituem desperdícios de recursos de valor incalculável. Como exemplos, o narrador descreve os ornamentos grandiosos da procissão do Corpo de Deus, as da Páscoa, as da missa da Sagração da Basílica de Mafra, entre outros. E não escapam à crítica os excessos de gastos despendidos por ocasião das solenidades e comemorações da realeza, como o Cortejo do casamento dos príncipes.

E finalmente, Portugal se depara com a situação de pobreza que viria, mas que D. João V não acredita. Entretanto, a história deixa claro que esse rei deixou Portugal à beira da

⁹⁵ Entre esses exemplos, destacam-se o poeta e jurista Gregório de Matos e Guerra e o padre António Vieira.

falência econômica. Esse desastre do Império, cuja falência se abateria sobre o povo e sobre si mesmo é “profetizada” pela personagem do guarda-livros:

Saiba Vossa Majestade que, haver, havemos cada vez menos, e dever, devemos cada vez mais. Já o mês passado me disseste o mesmo, E também o outro mês, e o ano que lá vai, por este andar ainda acabamos por ver o fundo ao saco, um no Brasil, outro na Índia, quando se esgotarem vamos sabê-lo com tão grande atraso que poderemos então dizer que estávamos pobres e não sabíamos. Se vossa majestade me perdoa o atrevimento, eu ousaria dizer que estamos pobres e sabemos. (SARAMAGO, 2001, p. 274) (grifos nossos).

Essa relação com a Europa e o apreço pelo importado, desenvolvida de maneira tão voraz pela realeza e a nobreza portuguesa do XVIII, que devotava ao consumo de produtos importados grande valor, pode encontrar o seu reflexo no presente, ao desvelar o mesmo fetiche que os objetos exercem sobre a classe média na contemporaneidade. Assim, o desequilíbrio na balança comercial portuguesa entre entradas e saídas (via importação), termina por provocar um “déficit econômico” que levaria o país à derrocada.

E, como toda derrocada econômica, seria sempre paga com a força de trabalho e a miséria dos mais humildes do país, o que revela o poder do Império e seu caráter de devastação presente na temática da ficção de Saramago, uma das características também apontadas por Menton (1991) em muitos novos romances históricos da América Latina.

6. ...ÀS FOGUEIRAS....

Come-se à luz das fogueiras, e a terra está fazendo concorrência ao céu, onde lá há estrelas, aqui estão lumes, Saramago.

O domínio do fogo na História da humanidade representa um avanço da espécie humana, pois somente após o domínio desse elemento se inicia a Idade dos Metais, modificando a forma de alimentação e vida humana na terra. Para os gregos, Hefesto, o deus manco e feio, fundia metais em parceria com os Ciclopes, pois dominava o fogo. Assim, criava maravilhas com seu trabalho.

Em certas sociedades africanas, o mito de Ogun, deus da guerra, imagem arquetípica do soldado, é também o deus do ferro, da metalurgia. Ele representa desde o ferreiro ao cirurgião, todos os que utilizam o ferro (e o aço, conseqüentemente) em seu trabalho. É o arquétipo da conquista da civilização humana, consolidada na idade dos metais. Orixá de personalidade violenta, obstinada, constante, viril, disciplinada, quando não rígida, está ligado ao mistério das árvores, conseqüentemente a Oxalá.

Em várias mitologias, o fogo une o ferreiro e o poder de criação ao universo mítico e, portanto, une o trabalho aos deuses. No entanto, longo da história do homem, o fogo funcionou como elemento de criação, de construção, como um dos quatro elementos criador da vida e da Natureza, mas também, tantas vezes, como elemento de destruição.

Em Angola, a fogueira se consubstancia um símbolo da noite, nos territórios angolanos, ainda no presente, gerando a energia do calor e da luz e, principalmente, nos kimbos onde se mantém ainda a força das tradições dos antepassados. É um símbolo de força, capaz de reunir ao seu redor as danças que alegram os homens e também aos deuses.

A relação do homem com a natureza passa pela necessidade de associação de seu corpo e de sua vida com os elementos dessa mesma natureza: a terra, o ar, a água e o fogo, cada qual relacionado a uma necessidade vital. No entanto, para o africano, a árvore tem também uma simbologia muito importante, pois, pelas crenças ancestrais, nelas se alojam os espíritos dos antepassados.

O fogo aquece os corpos dos homens durante a noite, livrando-os do frio, dos animais ferozes, dos mosquitos e de outros inimigos que possam inquietá-los ou destruí-los. Por isso, muitas fogueiras são acesas, ou uma grande fogueira principal, em torno da qual se reúne quase toda comunidade, cantando, dançando, dizendo histórias, celebrando suas alegrias e espantando suas tristezas e frustrações. É assim, coletivamente, como símbolo de unidade que a fogueira é concebida pelas sociedades tradicionais angolanas.

A chegada do europeu, no entanto, traria modificações a esse paradigma de representação das fogueiras para as sociedades angolanas, ao verificarem os que tomavam contato com os invasores que as fogueiras tanto eram utilizadas pelos estrangeiros com fins parecidos com aqueles usados no espaço local, quanto para outros fins que muitos dos naturais desses territórios desconheciam.

As fogueiras que reúnem colonizadores e colonizados, livres e escravos em *A gloriosa família*, no arimo [fazenda] do Bengo, administrada por Nicolau, um filho do Quintal de Van Dum, ainda guarda uma das funções da fogueira das sociedades tradicionais, pois evoca a celebração pela visita ou chegada de alguém, de acordo com o narrador:

Depois do jantar ficámos muito tempo à roda da grande fogueira que foi preparada para receber o patrão. E conversaram todos, escravos e donos. Menos eu, claro, que estava ali para acompanhar Baltazar e ouvir tudo. O mais curioso nem era tanto o que se dizia, muitas até eram estórias que eu já conhecia, de Jinga, dos makotas e sobas da área, dos portugueses e dos mafulos, de como chovia e de como corria o rio Bengo, de como kiandas saíam das águas para ajudar ou prejudicar as pessoas, de como os pássaros cantavam ou determinado kimbanda curava a infertilidade. O engraçado eram as línguas das conversas (...) (PEPETELA, 1997, p. 114)

O ato de contar histórias (makas e missossos) ao redor da fogueira, geralmente pelo griô, é encenada sob a perspectiva de releitura do narrador, que insere no discurso essa prática

como comum também entre os europeus do mesmo século, tanto que se encontram, na cena, negros, mestiços e brancos, em um diálogo como iguais. Ou seja, é ao redor da fogueira que a igualdade entre as raças pode ser exercida. Assim, os códigos lingüísticos que utilizam também são variados: flamengo, português, kimbundo, etc..

Acesa para receber o visitante, a fogueira no arimo do Bengo é capaz de gerar o calor necessário para aquecer o corpo do que não dispõe de roupas -, um artigo disponível apenas para as classes⁹⁶ mais abastadas de África -, a exemplo do narrador-escravo que usa apenas uma tanga:

Noite bem entrada, fomos dormir. Baltazar e filhos numa casa de pau a pique (...). Os escravos foram para as cubatas. Eu preferi ficar ao lado da grande fogueira, cujas brasas afugentavam o frio durante a noite. E não havia mosquito que resistisse ao fumo, preferiam a escuridão das cubatas ou o capim dentro do rio (PEPETELA, 1997, p. 115)

Uma fogueira no quintal de Baltazar Van Dum ilumina as figuras de Thor, o príncipe da Lunda e de Chicomba, jovem escrava. Em volta dela, o fogo atiça os desejos, agora submetidos a uma outra ordem: a da submissão aos amos, que os impede de dar vazão aos instintos humanos. Segundo o narrador:

Thor devia querer apagar o fogo que alastrara a mão dela no seu sexo. Se levantou, não apagou a fogueira. Entraram os dois na cubata e voltei para a varanda, cheio de tesão também eu, imaginando as cenas que se passariam no escuro. Chicomba era de fato uma moça apetecível. E não me pareceu nada ter mau feito, como dissera Nicolau. (...) (PEPETELA, 1997, p. 237)

O próprio narrador trata de estabelecer uma relação dialética entre a fogueira que o aquece, as fogueiras em que se celebram com canto e dança as divindades da noite - simbólicas para as sociedades tradicionais de Angola - e a visão do católico Governador Menezes sobre essas práticas ao redor da fogo. A contraposição cultural revela que ele incompreendia as relações do homem local com o elemento natural e toda a simbologia que a fogueira representa naquele tipo de sociedade. Por isso, o narrador trata ironicamente tanto a fala do governador quanto seu comportamento repressor em relação aos rituais, aos quais impunha sempre os mais severos castigos, desde amputações até outros mais perversos, implicitamente comemorados pelo nobre:

⁹⁶ De acordo com *História de Angola*, do GTHE, as classes sociais já iniciavam seu aparecimento nas sociedades angolanas, antes da chegada dos portugueses.

(...) Imaginem, dizia o governador, que homens e mulheres formam uma roda, quase nus, e então, ao ritmo dos tambores, dançam se contorcendo em movimentos lascivos e chegam mesmo a juntar os umbigos dos homens com os das mulheres, numa alusão a actos que me envergonho de designar. Uma noite dessas fizeram uma dessas festas satânicas no terreiro ao lado do forte de Massangano e mandei a tropa acabar com aquilo. Os soldados cercaram os dançarinos, cortaram as orelhas de alguns, foram chicoteando outros pelas ruas da vila. Se gabava o Menezes, nunca mais esqueceriam a lição, fugiriam de bailes como o diabo da cruz. (PEPETELA, 1997, p. 155)

Ao destruir as possibilidades de canto, dança e outros rituais das sociedades tradicionais à roda das fogueiras, a ideologia religiosa dos portugueses, presente na diegese, termina por desestruturar todo um contexto cultural, cujas tradições envolvem uma visão circular do mundo e, nisso, a roda em torno da fogueira investe na sustentação desse paradigma do círculo e dos ciclos como um dos alicerces do pensamento africano. Impedir e destruir essas manifestações significa impedir o homem africano do século XVII de reorganizar-se como indivíduo e como grupo, restabelecendo seu senso de coletividade.

Assim, a fogueira e suas relações com os ritos noturnos são enfatizadas na diegese, sob outra visão, a do colonizador, o qual condena todo o cenário que envolve a celebração da alegria e da tristeza, externada pela dança e pelo canto, pelas histórias, enfim, pela arte do angolano, cuja expressão envolve diretamente o próprio corpo.

Essa constitui outra maneira de revelar como a civilização e seus valores ideológicos foram capazes de dismantelar as formas culturais existentes no território, retirando do homem angolano os suportes psico-sociais que sustentam sua coletividade, e sua identidade.

6.1. As fogueiras dos colonialistas católicos

No romance *A gloriosa família*, muitas histórias populares dos séculos anteriores ao XVII emergem como “encaixes” no enredo, e se reportam a um tempo anterior àquele em que os holandeses passam a ocupar Luanda e Benguela, em um procedimento anacrônico ou por meio de analepses, ou seja, ao tempo dos portugueses, a partir da memória do narrador e de certas personagens. E, por isso, as formas de imaginar as funções do fogo e da fogueira aparecem em contradição ou opostas às funções das fogueiras no seio das sociedades locais.

O advento da Contra-Reforma trouxe o retorno da Santa Inquisição na Espanha, na França e em Portugal, em diferentes momentos, cuja extensão de suas forças chega às colônias. Para esta instituição religiosa, somente o poder dos castigos, entre os quais se incluía destruir pelo fogo as heresias e também os hereges, poderia fazer com que o mundo

fosse banido do “pecado” e da “devassidão”. Assim, a fogueira toma outro significado entre os locais angolanos, que se alegravam com o fogo, mas passam também a temê-lo.

Para explicar as ações da Inquisição, o narrador já trata nos primeiros capítulos do romance de esclarecer essa presença e suas práticas nos territórios ocupados. Essa presença encontra-se ilustrada na conversa íntima de Matilde Van Dum com o padre da Companhia de Jesus, [Anônimo?] sobre as dúvidas religiosas e as visões da moça, com quem acaba fornicando, segundo o narrador:

O padre coçou a cabeça e hesitou. Olhou para ela mais a sério. A conversa estava a caminhar para assuntos de bruxaria, o que não lhe agradava nada. O Santo Ofício era inflexível, feiticeiros acabavam sempre na fogueira. O chefe principal da Inquisição estava ali no Bengo, sempre pronto a espiar uma heresia ou uma tendência satânica. Ainda mais atento agora, com a crise aberta pela ocupação dos hereges, ali a dois passos. (...) (PEPETELA, 1997, p. 49)

E para ilustrar essas práticas constantes, não faltam relatos no romance de várias ocorrências em que a ideologia e os poderes do Santo Ofício estão presentes, tanto em Luanda quanto nos fortes e presídios do interior. Assim, a história do vigário da diocese de Massangano, que queimava os ídolos dos locais encontrados pelo caminho, não passaria despercebida, cuja reprodução da história oficial se encontra “deslocada” para um paradigma diferenciado, sob o olhar do mestiço batizado, praticante de sincretismo religioso, o narrador:

(...) Quem ficou a governar a diocese de Massangano desapareceu certa noite, sem nunca mais se saber do seu paradeiro. Claro que se falou de feitiço, porque este vigário tinha a mania de queimar todos os ídolos que encontrava. Ídolos para ele eram estatuetas representando os antepassados, ou os chifres de mbambi com pós misteriosos dentro que dão força aos utentes, ou unhas de leão para adivinhar a sorte, ou tendões secos de animais que servem para pulseiras mágicas. Queimava tudo. Fazia verdadeiras incursões militares pelas fazendas ao longo do Kuanza, pelos kimbos da região, ou mesmo pelas casas de Massangano, à procura de objetos sacrílegos. Uma noite desapareceu para sempre, apenas ficando um ligeiro fumo e estranho cheiro de enxofre. (PEPETELA, 1997, p. 98)

Os termos *ligeiro fumo* e *estranho cheiro de enxofre* funcionam certamente como ironia do narrador, o qual insinua que, ao exalar enxofre, o padre jesuíta, sim, é que teria parte com a figura mítica do rei das trevas que, diz o senso comum, exala enxofre.

Outros, como o Padre Tavares, homem possivelmente ligado à Inquisição, também se regozijavam em queimar ídolos e outros amuletos das crenças animistas tradicionais que os nativos carregavam junto ao corpo, de acordo com o discurso de algumas personagens, entre

elas Matilde Van Dum e, ainda, de acordo com a crítica irônica do narrador. Mas é a voz do próprio padre Tavares que se mostra propícia na paráfrase para contar as peripécias em busca de tais ídolos:

- Há muitos anos atrás, andava eu a catequizar a área da lagoa da Kilumba, quando cheguei com meus dois línguas a um kimbo do soba Kitelo. Este soba se dizia cristão, era mesmo baptizado. (...) o povo estava todo reunido no terreiro principal, a adorar uma grande estátua de madeira, de pelo menos um metro de altura. Faziam aquelas macacadas que o gentio faz, quando nas suas cenas de feitiçaria abjecta. De repente, se põem a dançar naquela desvergonha, quase nus, e depois umas mulheres se atiram para o chão e ficam a xinguilar, o que eles chamam essas tremuras nos ombros e braços, como se possuídas pelo senhor das trevas. (...) E lá consegui desenterrar o pesadíssimo feitiço, embrulhei-o numa esteira e amarrei-o ao dorso da minha mula. No meio das invectivas e ameaças do gentio, que brandiam as azagaias e batiam, possessos, com os pés no chão. (...) De madrugada, voltei a amarrar o pedaço de madeira na esteira, o amarrei na mula e saímos da sanzala sem nos despedirmos, acompanhados pelos milhares de guerreiros que nos ameaçavam por trás. (...) Mas ao fim de uma milha desistiram da perseguição e pude tranquilamente fazer uma fogueira e queimar aquela obra do demônio. Dessa vez era um único ídolo, mas foi uma grande colheita. Valeu por milhares de outros, como os que queimei aqui. (PEPETELA, 1997, p. 199-200-1)

Ao retirar e queimar o manipanso que os habitantes do kimbo ofereciam em símbolo aos seus deuses da natureza, para que viesse a chuva, o padre Tavares provocou uma enorme interferência no sistema de crenças dos habitantes do kimbo; e, talvez, pelo ato mesmo de subtrair e destruir o ídolo, as tenha fortalecido ao invés de enfraquecê-las, pois naquele ano não chovera na Kilumba, de acordo com as próprias palavras do padre.

O narrador articula uma dialética que demonstra a força do discurso do colonizador, amparado na mesma forma de representar dos nativos, ou seja, por meio de objetos representativos, porém, válida a do padre, pois se tratava de sua fé, ao indicar que em um kimbo que tinha uma grande cruz de madeira, e não um manipanso como símbolo, chovera o ano todo. Dessa maneira, o narrador irônico desvela a ideologia religiosa e sua propagação por meio do discurso do padre.

Conta o narrador que o padre Tavares, desde a chegada, percorreu todas as cubatas dos moradores do quintal da Sanzala para ver se encontrava algo que representasse obra demoníaca, mas o que encontrou havia posto na fogueira sem o protesto de seus donos.

Não só ídolos eram queimados pelos colonizadores católicos, pessoas também eram incluídas entre os “objetos demoníacos” destruídos pelo fogo, uma extensão da Inquisição portuguesa sem direito a defesa, nas terras invadidas ou em fase de colonização. Entre esses,

encontravam-se famosos curandeiros locais e kimbandas. Um deles – Sukeko – foi convocado a curar o Governador Menezes, que contava às gargalhadas, fingira uma grave moléstia para atrair o curandeiro até a fortaleza de Massangano, acompanhado de um soba amigo. Sukeko fora covardemente atraído, como revela o narrador, pelo que ouvira:

E trouxe o kimbanda em grande estilo, com um séquito numeroso de dançarinos com ngomas, marimbas e pandeiros, enquanto o Sukeko vinha numa rede transportada entre dois cavalos, o mesmo sucedendo com o soba. (...) Só que, ao tentarem atravessar o rio Lucala para entrarem na vila, foram cercados pela infantaria portuguesa e com alguns tiros foi afastada a multidão que os acompanhava. O kimbanda e o soba foram presos. (...) Ngola Kiaito ficou em minha casa, tratado como um amigo prisioneiro, disse o Menezes. Mas o Sukeko foi para as masmorras. Vários padres falaram com ele tentando doutriná-lo para renegar as suas práticas diabólicas. Mas Sukeko dizia com grande arrogância, não sei o que é isso de diabo, eu apenas curo as pessoas com os conhecimentos que tenho das ervas desta terra e ajudado pelos espíritos dos antepassados. Duas vezes lhe disseram para renegar as suas práticas e duas vezes ele disse que essas práticas realmente curavam. Vendo que não podia convencer o feiticeiro a abraçar a religião cristã, mandou o governador erguer enorme pira de lenha num algo junto da igreja de São Benedito, para queimar Sukeko na fogueira, como mandava a Santa Inquisição. Não se sabe por que razão, o chefe dos carrascos resolveu garrotear o kimbanda antes de o lançar na fogueira. Castiguei-o, foi despromovido e mandado para Cambambe, (...), pois eu tinha dado ordens para o feiticeiro diabólico ser lançado vivo dentro da fogueira, para sentir o fogo como uma antecâmara do inferno, (...) (PEPETELA, 1997, p. 154-5)

As mesmas fogueiras que ardem na Europa, especialmente na Espanha do século XVII e, ainda, em Lisboa, encontram seus fogachos nas colônias ibéricas, onde os considerados praticantes de heresias contra o catolicismo são queimados vivos.

Basta lembrar que, em 1708, é posto fim ao antonianismo – surgido em 1702, no Kongo, pregado pela aristocrata Kimpa Vita, sacerdotisa, batizada Beatriz no catolicismo, cuja pregação de uma religião sincrética, levou-a diretamente à fogueira. Ela foi presa, e respondeu à arguição feita pelo capuchinho Bernardo Gallo, sendo condenada a morrer queimada como herege do catolicismo. A sentença foi executada em 1708 e ao seu lado, foram queimados seu "anjo da guarda" – Santo António -, acusado de ser seu amante, pai de seu filho, e o São João do catolicismo congolês (BOXER, 1981). Ou seja, a Inquisição mostra seu braço estendido às colônias, em concorrência com as religiões locais.

Esse discurso ideológico do céu e do inferno, que lança os infiéis e os “hereges” ao fogo eterno expandiu-se como base de sustentação de um sistema em que a religião se sobrepunha a quase todas as outras formas de pensamento, funcionando como a única

ideologia que prometia algo no futuro: o reino do paraíso aos seguidores de seus dogmas. Os discursos revelam que, enquanto os pobres se ocupavam das coisas do céu, as elites se ocupavam das coisas do céu, mas principalmente das coisas da terra.

O discurso sobre as opressões inclui não somente os nativos, que sofrem o crivo das ameaças de governantes e padres inquisidores, mas também os cristãos-novos e os hebreus, geralmente degredados por crimes contra a fé, que praticam suas crenças sigilosamente no território. A imposição de outras crenças aos locais pela força e pelo terror desencadeia uma situação caótica, pois os destitui de sua sustentação emocional.

A perseguição aos cristãos-novos [ex-judeus convertidos ao catolicismo] não escapa ao narrador, que enfatiza as ameaças do novo governador de Angola, Francisco de Sottomayor de levá-los aos inquisidores, definida pela expressão “a pau”, pau de lenha, a temida fogueira. Segundo Nicolau, o genro de Van Dun, Manuel Pereira, cristão-novo contara:

que a primeira coisa dita pelo novo governador foi que os cristãos-novos tinham de se pôr a pau, pois estavam com demasiado poder e tudo fizeram para que ele não chegasse a Massangano. Que eram os cristãos-novos os principais conselheiros do antigo governador e só pensavam nos negócios, sobretudo com os holandeses. Por isso tentaram sabotar a missão dele, atrasando-o ao máximo e arranjando todas as dificuldades e ratoeiras. Mas que ele, Sottomayor era um fidalgo à antiga e ia continuar atento, sem se deixar enganar por artimanhas de judeus e de mouros, que eram quase todos os ricos desta terra. (PEPETELA, 1997, p. 227)

Se na metrópole, a cidade-sede das execuções sumárias da Santa Inquisição era Lisboa, na colônia era Luanda, até o momento em que os portugueses ficam ilhados em Massangano, onde se concentram, então, as elites investidas do poder de inquirir, julgar e condenar, com poderes semelhantes aos inquisidores oficiais de Lisboa. Assim, os que viviam nas imediações da fortaleza, ou que eram capturados nas cidades e se enquadravam nos crimes indicados pelos Inquisidores do Santo Ofício poderiam ser julgados e também condenados. Diz o narrador que:

Massangano, como Benguela ou Luanda, era centro onde se juntavam as bruxarias da distante Lunda, do Planalto ou do Kongo, com as trazidas da Europa. Misturas por vezes explosivas que a Inquisição desconseguia desarmar. Para descobrir um feiticeiro era preciso um adivinho, o qual interpretaria sabiamente as mensagens dos búzios ou dos intestinos de cabrito, como todos calculamos. Ora, a Inquisição sempre confundiu adivinho com feiticeiro, queimava ambos os suspeitos. (...) (PEPETELA, 1997, p. 290-1)

Ao reescrever essas histórias sob sua perspectiva, ou seja, a local, o narrador revela a perversidade dessas execuções, tanto no que diz respeito às confusões do Santo Ofício, ao confundir as práticas de medicina natural com feitiço, quanto ao confundir adivinhos com feiticeiros. E, ainda, outras confusões pouco explicáveis pela lógica humana.

Outros, no entanto, escaparam ilesos na época dos portugueses e permaneceram em Luanda, após a sessão de averiguação de suas práticas, mesmo sendo reconhecidos feiticeiros, os quais contaram com o apoio de pessoas que asseguravam que as denúncias de práticas heréticas não procediam. Um exemplo é a velha Tia Anita, personagem que resistiu ao interrogatório e não foi submetida a torturas como outros. Se a fogueira ardeu para muitos, não chamuscou a esta, como nos diz o narrador:

Não era uma kimbanda que cura as doenças e pode adivinhar o que vai acontecer, que os brancos descuidadamente chamam feiticeira. Ela era a própria, a que faz morrer ou adoecer para sempre. Muita gente foi defendê-la, porque temia que uma maldição sua atirada para a cidade atingisse muitos habitantes. E o chefe dos inquisidores, que na época era um espanhol de má catadura e humor, chamado Vogado, também recebeu uma ameaça de morte se a mandasse para a fogueira. Pelos vistos, o padre Vogado acreditou na feiticeira e tia Anita saiu dos calabouços, indemne e ainda mais temida. (PEPETELA, 1997, p. 339)

Outras labaredas ainda conseguem queimar, talvez mais que o próprio fogo na pele, os sonhos das pessoas que se encontram ligadas a determinados projetos, sejam sociais, ou científicos, tantas vezes, mutilados pelos acontecimentos caóticos que a História reserva aos homens de certos grupos sociais em determinado tempo histórico. Para Ambrósio, filho mais intelectualizado de Baltazar Van Dun, que havia despendido tempo, juntamente com o engenheiro Daniel Boreel, no projeto de engenharia de águas sobre a construção de um canal que abasteceria Luanda, as chamas representam a destruição da utopia projetada. Assim, com ela é queimada a possibilidade de qualquer melhoria de vida na cidade, enquanto o intelectual se desespera, pois sabe que o tempo dispendido no projeto não pode ser recuperado, bem como os cálculos, as idéias, enfim, o estudo geral e demorado. A saída dos holandeses permitiu que o exército dos colonialistas, vindo do Brasil, invadissem o Palácio dos Diretores da Companhia e se apossassem dos papéis e tudo que lá havia, simbolicamente indicando a destruição dos dias de poder dos mafulos sobre as terras dominadas por portugueses, incluindo entre os papéis o projeto de águas de Daniel Boreel, como nos conta o narrador interpretando as palavras do intelectual, filho de Van Dum:

E vi naquele crepúsculo trágico que caía sobre a cidade os soldados entrarem no colégio vazio, pilharem tudo que puderam e depois trazerem papéis e mais papéis para o largo, onde os queimaram em verdadeiro auto da fé, pois eram escrituras dos demoníacos hereges calvinistas, os mais peçonhentos que há, adoradores do diabo, que conspiram tudo o que tocam e por isso só o fogo pode purificar as coisas que as mãos deles seguraram, excepto as moedas, claro está, essas são bem-vindas porque são imunes a todo o contágio, metais tão nobres como os corações da verdadeira fé. E vi o lençol de gravuras que era o mapa que desenhámos a se contorcer em dores no meio do fogo criminoso, fogo que me queimava por dentro, labareda a labareda, mais destruidor do que o próprio inferno. Desconsegui de salvar o projecto e o mapa, meu pai, e a nossa cidade continuará a sofrer da sede, por mais quanto tempo? Séculos, respondeu Matilde (...) Matilde certamente pensou, nem isso Daniel Boreel conseguiu aqui criar, mais uma obra inacabada, que vazio! (PEPETELA, 1997, p. 401)

E, claro, o retorno dos portugueses a Luanda traz não somente as fogueiras de tudo o que foi tocado pelos hereges, infiéis, mas novamente as mesmas práticas que desde sempre executaram contra os ditos “judeus” e conversos acusados de práticas heréticas. Assim, Pinheiro da Bodega que, por seu sobrenome de “árvore” se observa ser um “cristão-novo”, ao retornar de um kimbo do interior, onde fora buscar uma nativa para se casar, é preso e lançado às chamas:

Foi também por amor ao simbolismo que o governador [o General Salvador Correia], no dia seguinte ao da partida dos holandeses fez prender o Pinheiro da bodega, à entrada da cidade, quando ele regressava todo feliz com sua mulher, acabados de casar. Ele nem se apercebeu das modificações na terra, até ouvir a ordem de parar em português. Pinheiro não chegou a ser julgado pelo crime de ter vindo para Angola durante a ocupação holandesa, o que implicava argumentações e procedimentos judiciais lentos e aborrecidos. Foi expeditamente queimado numa fogueira por ser judeu e ter fugido de Portugal para a Holanda quando ainda era criança. (...) (PEPETELA, 1997, p. 405)

Se as fogueiras eram usadas para a celebração nas sociedades africanas, esse novo uso do fogo para destruir objetos e pessoas perdurou por muito tempo e terminou por incorporar-se, de alguma maneira, nas mentes de algumas pessoas que assimilaram esse procedimento, tanto que na década de 1990 ateava-se fogo aos ditos feiticeiros em plena rua, em Luanda, sem qualquer julgamento ou cerimônia que indicasse “purificação da alma”.

A simbologia da fogueira africana e do fogo representando a celebração, alegria e festa aos deuses - parte dos rituais de danças, cantos e formas artísticas e, ainda, maneira de reestruturar a condição do homem da sociedade africana, restituindo-lhe o equilíbrio emocional e o equilíbrio coletivo e social -, permaneceu intacta nos lugares e povoações que

conseguiram ilhar-se da aculturação do europeu e de suas perversas formas de usar o fogo: com o duplo sentido do útil e do destrutivo.

O papel utilitário do fogo em Angola e na África do século XVII, de forma geral se encontra diretamente associado às questões de sobrevivência, a exemplo das incursões que faziam pelos matos, quando as caravanas dos compradores de escravos utilizavam várias fogueiras com o objetivo de espantar animais ferozes, como relata o narrador:

(...) Fiquei de novo com as orelhas no ar. Nicolau se referiu ao ataque de um leão à caravana, de noite. Coisa espantosa, pois os leões tinham medo do fogo e a caravana certamente dormia com muitas fogueiras acesas. O ataque felizmente foi mal sucedido. O leão tentou puxar um escravo pelas pernas para fora da zona de luz, onde o mataria tranquilamente. O homem é o que estava mais afastado da fogueira. (...) (PEPETELA, 1997, p. 230)

Quando as fogueiras estão por se apagar, e somente as brasas iluminam fracamente a madrugada, elas deixam de iluminar também a verdade, pois é nesse ambiente que se podem esconder os grandes sigilos ou crimes. Dessa falta da luz do fogo é que se aproveita Dimuka para esconder, a mando de D. Inocência, as colheres de prata na cubata de Dolores. No Quintal da sanzala de Baltazar Van Dum estava armada a cena por D. Inocência para incriminar a escrava e retirar-lhe o filho, Gustavo, neto da senhora Van Dum. Como relata o narrador, única testemunha ocular do fato:

Todos dormiam no quintal e caminhamos silenciosamente, ele por causa da missão desconhecida que levava, eu porque o seguia às escondidas. O capataz se dirigiu para o mais fundo do quintal e se aproximou da cubata de Dolores. Suspeitei logo que o assunto tinha a ver com a coxa, ou melhor com Gustavo. Mas as fogueiras estavam só com brasas e desconsigui ver o que ele fez. (PEPETELA, 1997, p. 364)

Se a ausência de fogo alto pode encobrir as sombras, não se pode assegurar que o excesso de fogo, usado como forma de comunicação à distância, garantirá sempre a compreensão. Quando aporta na baía de Luanda, a esquadra dos colonialistas chegados do Rio de Janeiro está pronta para uma nova invasão e para a retomada da cidade de Luanda para os portugueses. Na ocasião, Nicolau e Jaime da Câmara procuram uma maneira de se comunicarem com os “brasileiros”, convidando à praia deserta alguns dos soldados e, assim, passar-lhes informações úteis para que vencessem a batalha. E, para isso, armam uma imensa fogueira, a qual eles imaginam que seria vista ao longe:

(...) Ele e Nicolau fizeram a fogueira maior possível, dançaram durante horas à volta dela, gritando e acenando para os barcos. Nada. Impossível que não tivessem reparado neles, o fumo se via no mínimo até à Corimba. Os portugueses deviam achar que se tratava de uma cilada e não arriscaram mandar um bote ou uma chalupa para saber do que se tratava. (PEPETELA, 1997, p. 394)

E o fogo como veículo que propicia a comunicação sempre foi utilizado por diferentes sociedades, a exemplo dos extintos ameríndios norte-americanos, que faziam sinais de fumaça para mandar seus recados de uma sociedade à outra. Na África, a forma usual de comunicação sempre foi o tambor, seu som forte que se espalha pelos vales e florestas. No entanto, a fogueira sempre funcionou como uma forma de comunicação não-verbal, imagética, simbólica, pois agrupava ao seu redor toda a comunidade para a celebração das tradições, o repasse da cultura, quando o griô ao redor dela se assentava para contar sobre os homens de outros tempos, como os escritores do nosso tempo, que vêm à luz contar histórias passadas de vitórias e derrotas, de vencedores e, principalmente, de vencidos.

6.2. As fogueiras dos holandeses calvinistas

Se os holandeses que viviam nas cidades faziam fogueiras à noite, iluminação essencial em uma cidade do século XVII, então conta o narrador que não precisavam ir muito longe para obter a lenha que lhes fornecia energia para arderem, pois, segundo o mestiço, igrejas abandonadas não faltavam e madeira nelas para alimentá-las: “A sacristia estava suja, por não ser varrida durante três anos. E quase despida. Apenas uma velha estante, vazia, jazia no chão. Escapara miraculosamente aos que procuravam madeira para alimentar fogueiras (...)” (PEPETELA, 1997, p. 156). Embora acesas com a madeira dos bancos das igrejas, não possuíam qualquer sobrecarga de simbolismo sacro. Apenas fogo útil para iluminar os espaços e caminhos e aquecer do frio das madrugadas.

A Igreja do Corpo Santo, por exemplo, é um dos pontos de “fornecimento de lenha” para os que dela não dispõem facilmente, como diz o narrador: “durante uns tempos ainda teve restos de bancos e armários, mas agora já não tinha nada, porque a madeira fora aproveitada para as fogueiras.” (Idem, p. 211)

Se certos padres e mesmo o Governador Menezes apreciavam tanto destruir os ídolos das religiões animistas locais, os invasores calvinistas não se mostravam assim tão diferentes em suas intenções, pois muitos deles, além de criticarem as imagens que havia nas igrejas católicas, desejavam também destruir os símbolos de fé que os portugueses carregavam

consigo, junto ao corpo. Então, pensavam também em armar uma fogueira e queimá-los. Por isso, em relação aos objetos místicos de ouro e prata dos portugueses, certos holandeses mantinham intenções secretas, segundo o secretário Croesen:

- (...) Apenas estava a reflectir uma verdade da nossa verdadeira religião [calvinismo] e que a sua, capitão Savigny [católico], lamento dizer-lhe... Era um acto de amor a Deus despojá-los [aos católicos] desses objectos de pecado. Eu sei que os padres deles queimam os ídolos que encontram nas mãos dos nativos, porque esses ídolos pagãos são objectos do Mal. Muito bem. Mas têm o mesmo tipo de objectos, de ídolos infectos, só que nem todos são de madeira, muitos são de ouro e prata. Para eles, esses ídolos já são sagrados. Pois mereciam também ser queimados. Era só isso que estava a dizer, não me compreendam mal, meus senhores. (PEPETELA, 1997, p. 38)

Ao dar voz ao protestantismo, expondo os portugueses e seus ídolos de ouro e prata, o narrador deixa claro que o mesmo tipo de prática condenada pelos católicos é também prática própria. Pela polifonia, a dialética se organiza entre protestantismo, catolicismo e animismo. O que se confronta são os materiais utilizados e as ideologias religiosas teorizadas por um e outro grupo, o que, de alguma maneira, retira-lhes o direito de julgar a religião dos locais.

Embora não se tenha sinal na narrativa de que esse tipo de fogueira [para queimar ídolos católicos] fora acesa, outras, no entanto, decretam uma espécie de morte de parte da História dos homens de determinado tempo e lugar. Assim, na fuga do governador Menezes para Massangano, este mandou os feridos e os arquivos do governo subirem o rio a bordo de umas chalupas, que encalharam por causa da seca do rio. Segundo o narrador:

(...) Um jesuíta protestou, mas os documentos, senhor? Pedro César não o quis ouvir. Subam o rio que assim ficamos mais leves para fugir rápido para Massangano, os papéis valem menos que as riquezas e os feridos menos que os são. Acontece que o rio levava pouca água, pois se estava na época do cacimbo, e as chalupas encalharam logo ali acima. 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 à chegada dos mafulos. (PEPETELA, 1997, p. 121)

Uma imensa fogueira terminou por destruir parte importante da história – os documentos oficiais – e também os feridos. É a imagem do fogo como destruição dos fatos e dos homens.

Dessa maneira, as questões culturais são representadas na narrativa sob um viés diversificado, em que três formas culturais, com filosofias religiosas diferenciadas e

divergentes, se confrontam sob o signo de certa racionalidade e materialismo que emerge das entrelinhas discursivas; pois ao opor uma ideologia à outra, uma crença à outra, depreende-se um sentido “outro”, oculto nas entrelinhas discursivas, ou seja, a da importância da economia e da matéria, apesar de tanto discurso sobre a fé e a transcendência. Se a alma é exaltada, todas as ações giram em torno do bem-estar e da matéria. Por isso, é que o texto representa com muita propriedade o drama do homem barroco. Assim, a fé se opõe aos prazeres da vida, mas se o discurso diz pela alma, a prática diz pelo corpo.

6.3. As fogueiras em Portugal

No romance *Memorial do Convento*, as fogueiras e, dessa forma, o fogo são representados com a função do útil e, principalmente, do terror. Ao tratar de uma época em que as luzes do cientificismo já estavam acesas na próspera e brilhante Paris, capital do mundo, com seu racionalismo e seu humanismo acima de todas as outras formas de pensar, Portugal ainda se encontra às escuras, encenando os primeiros passos do que acredita significar avanço e progresso – a construção de edifícios religiosos e palácios suntuosos – quando, na verdade, caminhava rumo a um sistema que mais se assemelhava a um feudalismo centralizado. O discurso do narrador revela, então, a semelhança do momento histórico-diegético o o tempo em que havia a ausência de ciência, e remonta o texto ao princípio da humanidade, concretizando uma analogia:

A lua, hoje, virá muito mais tarde, já minguante, todo o acampamento estará a dormir. Come-se à luz das fogueiras, e a terra está fazendo concorrência ao céu, onde lá há estrelas, aqui estão lumes, porventura ao redor delas, no princípio do tempo, se teriam também sentado os homens que arrastaram as pedras com que se fez a abóbada celeste, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 245).

Para o narrador racionalista ou materialista, se o céu tem abóbada, teria sido criada pelos humanos, no princípio do tempo e, para construí-la, teriam eles arrastado pedras, como aquela de Pêro Pinheiro, para uma espécie de abóbada da entrada do Convento de El-Rei. É uma construção metafórica, cujo sentido implícito confirma que todo grande trabalho é coletivo: “os homens que arrastaram as pedras”.

Nas cenas da coroação do Patriarca, o chefe da Igreja em Portugal, a iluminação é mantida pelas tochas que, acesas aos montes, forneciam o lume necessário a uma precária visão noturna; também as casas, ainda se encontravam sujeitas à luz de lareiras e candeias. Estas funcionavam à base do fogo, usando óleo como combustível. As velas de cera também

eram usadas na iluminação e, principalmente, nas orações, acesas às centenas. Era, portanto, Portugal na noite, um país de sombras que se moviam pelos clarões do fogo.

Assim, os cenários de *Memorial do Convento* são iluminados pelas imagens das Sete-Luas, dos Sete-Sóis, pelas tochas, lumes e fogueiras que crepitam por toda narrativa. Nos acampamentos, são as tochas que iluminam os homens, deixando claro à noite o ajuntamento de barracas e construções provisórias que os abrigam, em verdadeiro amontoado humano:

Em baixo distingue-se confusamente o traçado dos caboucos, negro sobre sombra, há-de ser ali a basílica. O terraplano começa a encher-se de homens, estão a acender fogueiras, alguma comida quente para começar o dia, restos de ontem, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 201)

Se as fogueiras são os lumes da terra em oposição às estrelas do céu, Saramago pinta um retrato do terreno aberto e “negro sobre sombra”, repleto de pontos brilhantes de fogo, como um céu, na terra, ilumina o texto e a vida dura dos homens que comem hoje os restos de ontem. Os dias, assim como a comida são, também, “restos de ontem”.

6.4. A fogueira e as histórias

No entanto, é o papel da fogueira que ainda funciona no romance como símbolo de unidade entre os homens, pois é ao redor da fogueira que estes conseguem manter acesa a chama que dá sentido à vida difícil, como a dos incansáveis trabalhadores da construção de Mafra, uma vida vivida sob a insígnia da alienação de uma época voltada à transcendência em seus discursos e às transgressões em suas práticas. À volta da fogueira se reúnem os homens para contar as histórias de suas próprias vidas ou para ouvir contos de fadas que terminam sem um sentido previsto, sob a voz de um Manuel Milho, da mesma forma como fazem os naturais de Angola:

Baltasar fora à procura de José Pequeno, os dois encontraram Francisco Marques, e, com mais alguns, arrumaram-se em redor duma fogueira, que a noite arrefecia. Mais tarde chegou-se-lhes Manuel Milho que contou uma história, Era uma vez uma rainha que vivia com seu real marido em palácio, mais os filhos, que eram um infante e uma infanta (...) (SARAMAGO, 2001, p. 242)

À volta de outras fogueiras nos dias que se sucedem, intercalados pelo dia da morte de Francisco Marques, Manuel Milho prosseguirá essa história, cujo sentido pode ser

interpretado de inúmeras formas, não como uma fábula com final feliz, mas como a realidade dura dos que buscam descobrir quem realmente são. “Como se fazem homens”. Pois, segundo Manuel Milho, “cada dia é um bocado de história, ninguém a pode contar toda”, numa clara referência à própria forma como se faz a história da humanidade, dia a dia, e pouco a pouco, sobre os eventos extraordinários, mas também sobre aqueles que passam despercebidos, mas são essenciais. Assim, podem se questionar os trabalhadores da fé sobre o que poderiam ou desejariam ser: “Como é que um boieiro se faz homem, e Manuel Milho respondeu, Não sei. Sete-Sóis atirou o calhau para a fogueira e disse, Talvez voando” (SARAMAGO, 2001, p. 254).

À volta da lareira, o fogo aceso aquece as reuniões noturnas da família Sete-sóis, em que a humildade e a explicação irracional das coisas domina o contexto, como um reflexo da realidade e das formas de perceber o mundo, em uma época de escassa explicação científica dos fenômenos naturais. Porquanto, os irmãos conversam sobre a passagem do estranho objeto no céu de Mafra, ou seja, a Passarola de Bartolomeu Lourenço, a qual vôou por cima da construção do Convento, quando muitos dos que a viram aceitaram como um milagre: a visão do Espírito Santo:

(...) E Álvaro Diogo, soprando um tição da fogueira, respondeu que sim, que passara uma coisa por cima da obra, Foi o Espírito Santo, insistiu Inês Antónia, disseram-no os frades para quem os quis ouvir, e tanto foi o Espírito Santo que se fez a procissão de graças, Pois seria, resignou-se o marido, e Baltasar, com os olhos em Blimunda que sorria, Ele, há coisas no céu que não sabemos explicar, e Blimunda devolvendo a intenção, Soubéssemolas nós e as coisas do céu teriam outros nomes. Ao canto da lareira dormitava João Francisco, sem carro nem junta de bois, sem terra nem Marta Maria (...) (SARAMAGO, 2001, p. 202)

Depreende-se desse diálogo, na cena da Casa de Sete-Sóis, exatamente a divergência ou a contradição na perspectiva dos olhares sobre o mesmo objeto. Assim, para os que não conhecem os fatos, é possível atribuir-lhe um significado dito por alguém que julgam ter mais sabedoria. Então, como “disseram os frades” – que as personagens supõem conhecerem mais da “verdade” que os trabalhadores -, por isso, Inês Antónia e Álvaro Diogo confiam na voz da “autoridade”, enquanto os subversivos Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas calam, embora saibam da outra “verdade”, e dizê-la, ou seja, contrariar o “já-dito”, conformado com a ideologia de época, poderia significar a perdição.

Inês Antónia acredita no que diz o frade, pois no seu universo de conhecimento, a única explicação para sua lógica pouco racionalista encontra-se na “voz da autoridade”. Outra

explicação qualquer, afastada do seu universo de conhecimento soaria como ilógica. Depreende-se, então, desse discurso, que as idéias divulgadas são aquelas que se “ajustam” a uma ideologia pré-estabelecida, na qual se encontram as personagens inseridas; assim como em outras ideologias, nas quais se encontram os homens inseridos, envolvidos, e das quais só se pode desviar em termos teóricos ou práticos, ou contestá-las, quando se tem consciência de seus mecanismos e abrangência; sempre considerando que o homem, em qualquer contexto e tempo histórico em que se encontre, é um animal ideológico.

6.5. As chamas e a morte

Entre as ideologias que contestaram as formas do catolicismo, é possível encontrar as ideologias religiosas de Lutero e Calvino, de maneira que, na transição das formas econômicas do feudalismo para o capitalismo, essas novas manifestações religiosas que se afastavam de alguma maneira dos dogmas do catolicismo, principalmente no tocante à usura, às práticas espúrias de manipulação do capital, à venda de indulgências, entre outras, coadunaram com as idéias de empréstimos a juros, da livre concorrência, e, posteriormente, do liberalismo, entre outros; no entanto, essas formas terminaram por significar nada mais que uma justificação à ideologia do capitalismo em seu estágio mercantil e escravista-mercantil, ou seja, a fase originária do sistema da modernidade. Para alicerçar essa afirmação convém lembrar do comportamento de Lutero quando pressionado pelos camponeses liderados por Thomas Müntzer, que desejavam uma reforma social – o anabatismo -, ou seja, a igualdade das palavras bíblicas estendidas às suas classes, no que foram duramente castigados. Entre o campesinato e a elite, Lutero optou pela segunda.

Assim, as conseqüências da Reforma Religiosa se espalhavam pelo mundo europeu, e a Contra-Reforma tratava de sufocá-las de todas as maneiras, buscando restaurar o poder da Igreja romana. Entre as maneiras de reprimir essa oposição à ordem dominante, encontravam-se os castigos, por isso o narrador revela o símbolo da fogueira como o mais terrível suplício para as almas dos condenados pela Inquisição. Daí sua aura aterrorizante, já a partir de reinado de D. João III. Segundo Alexandre Herculano, os cristãos-velhos portugueses foram, por iniciativas próprias, movidos por sentimentos de vingança e pouco cristãos no sentido estrito do Novo Testamento, os primeiros a praticarem execuções com cenas de violência e horror, culminando em fogueiras para queimar os “hereges” no país:

(...) Era a primavera de 1506 [reinado de D. Manuel] (...) e a 15 do mês ordenou-se a procissão da penitência, que, (...) recolheu-se na [Igreja] de S. Domingos. (...) No excesso da exaltação religiosa houve quem cresse ver aí, e talvez visse, uma luz estranha. Espalhou-se logo voz de milagre. (...) No domingo seguinte ao meio dia, celebrados os ofícios divinos, examinava o povo a suposta maravilha, contra cuja autenticidade recresciam suspeitas no espírito de muitos dos espectadores. Achava-se entre estes um cristão-novo, ao qual escaparam da boca manifestações imprudentes de incredulidade acerca do milagre. A indignação dos crentes, excitada, provavelmente pelos autores da burla comunicou-se à multidão. O miserável blasfemo foi arrastado para o adro, assassinado, e queimado o seu cadáver. O tumulto atraía mais concurso de povo, cujo fanatismo um frade excitava com violentas declamações. Dois outros frades, um com uma cruz, outro com um crucifixo arvorado, saíram então do mosteiro, bradando *heresia, heresia!* O rugido do tigre popular não tardou a reboar toda a cidade. As marinheiros de muitos navios estrangeiros fundeados no rio vieram em breve associar-se à plebe amotinada. Seguiu-se um longo drama de anarquia. Os cristãos-novos que giravam pelas ruas desprevenidos eram mortos ou mal feridos e arrastados, às vezes semivivos, para as fogueiras que rapidamente se tinham armado, tanto no Rocio como nas ribeiras do Tejo. (...) Nesta praça foram queimadas nesta tarde trezentas pessoas e às vezes, num e noutro lugar ardiem há um tempo grupos de quinze ou vinte indivíduos. (HERCULANO, 2002, p. 81-2)

Embora tenham sido exortados por frades a agirem dessa maneira, foi o próprio povo quem tomou a iniciativa de queimar os ex-judeus, então conversos ao catolicismo. A origem dessa fúria advinha de tempos passados quando os hebreus, homens de muitos negócios e conhecimentos ocupavam, em reinados anteriores, importantes postos na sociedade. Dedicavam-se a profissões associadas a cobranças de impostos, eram os que cuidavam da administração e do erário público, de tal maneira que os cristãos-velhos, e, principalmente a plebe, via-se muito ofendida por sua opulência no vestir, no viver, no morar bem, na exibição pública de peças de ouro, entre outros bens e propriedades que possuíam os hebreus. Também acreditava o povo que a presença dos judeus ou “infieis” é que trazia castigos divinos como a fome e a peste, presentes naquele momento histórico.

Mas, a partir de 1496, com a expulsão pela Espanha de mouros e judeus – até então conviviam quase pacificamente com os cristãos - que não quiseram se converter ao catolicismo, seus privilégios como classe foram pouco a pouco retirados, inclusive muitos dos filhos de hebreus menores de quatorze anos foram enviados para São Tomé, de maneira que os que não partiram terminaram residindo em Portugal como verdadeiros escravos.

Finalmente, no reinado de D. João III, a Inquisição obtinha toda a liberdade de punição em Portugal. Por isso, no reinado de D. João V, abordado em *Memorial do Convento*, em que há uma continuidade dessas práticas iniciadas a partir do reinado de D. João III, é recriada a representação de cenas triviais para o povo, ou seja, que já ocorriam há mais de

dois séculos, com certos intervalos, no país. Por isso, o auto-de-fé só poderia ser representado entre o cômico e o sério. Se para uns era drama, tragédia, para outros, era festa. Não havia oposição prática que pudesse abalar as estruturas do pensamento único naquele momento histórico e naquele contexto, a não ser as resistências dos que são posteriormente exilados ou mortos, ou seja, de qualquer maneira, calados.

É muito mais a essência de um discurso monódico, próprio dos governos totalitários e de ideologias que favorecem a uma só classe – nesse caso, duas – que o narrador estabelece como linha mestra, condutora do discurso crítico em *Memorial do Convento*. Um discurso de pensamento único, de ideologia monódica, que somente o narrador e uma ou outra personagem questionam, o qual chega às raias de desautorizar a denominação “humanista”, ou seja, os passados séculos XVI a XVIII, em que práticas desumanas eram constantes no solo ibérico, quando o ódio e a xenofobia tomaram perversas formas. Diz Carlos Fuentes que:

As considerações que guiaram a política de Isabel e Fernando [os reis de Espanha] não foram somente religiosas. Seu interesse incluía aumentar o caudal da monarquia com a expropriação da riqueza das mais industriosas castas da Espanha. É verdadeiramente irônico que os benefícios imediatos que a Coroa Unida recebeu foram apenas uma esmola comparados com o que, indiretamente e imediatamente, perdeu. Em 1492, de uma população total de sete milhões, só havia na Espanha meio milhão de judeus e conversos. No entanto, uma terceira parte da população urbana estava formada por descendentes de judeus. (...) Mas, sobretudo, a expulsão dos judeus (e dos mouros) significou que a Espanha, efetivamente, privou-se a si mesma de muitos dos talentos e serviços que mais tarde necessitaria urgentemente para manter sua altura imperial. Árabes e judeus eram os doutores e cirurgiões da Espanha (...) Eram os banqueiros, os comerciantes, os penhorantes e a ponta de lança da nascente classe capitalista na Espanha⁹⁷. (FUENTES, 1992, p. 90)

Por isso, nada estranha ao público –, o povo, personagem coletivo no romance - as cenas que para o leitor do presente possam parecer cruéis e deprimentes. Tanto que até a rainha não se furtaria a assistir o espetáculo religioso, não fossem os enjôos da gravidez. O narrador expõe a impressão que a rainha grávida teria dos autos-de-fé, pressupondo que não

⁹⁷ Texto original: Las consideraciones que guiaron la política de Isabel y Fernando no solo fueron religiosas. Su interés incluía aumentar el caudal de la monarquía con la expropiación de la riqueza de las más industriosas castas de España. Es verdaderamente irónico que los beneficios inmediatos que la Corona unida recibió fueran apenas una pitanza comparados con lo que, mediata e inmediatamente, perdió. En 1492, de una población total de siete millones, solo había en España medio millón de judíos y conversos. Sin embargo, una tercera parte de la población urbana estaba formada por descendientes de judíos. (...) Pero sobre todo, la expulsión de los judíos (y más tarde de los moriscos) significó que España, en efecto, se privó a sí misma de muchos de los talentos y servicios que más tarde necesitaría urgentemente para mantener su estatura imperial. Árabes y judíos eran los doctores y cirujanos de España, (...) Eran los banqueros, los comerciantes, los prestamistas y la punta de lanza de la naciente clase capitalista en España. (FUENTES, 1992, p. 89-90).

há ali qualquer sentimento de piedade em relação aos condenados, ao contrário, uma “cerimônia tão levantadeira das almas, acto tão de fé”:

(...) ainda sofre dos enjôos naturais que, no entanto, também não bastariam a desviar-lhe a devoção e os sentidos de vista, ouvido e cheiro solene da cerimônia, tão levantadeira das almas, acto tão de fé, a procissão compassada, a descansada leitura das sentenças, as descaídas figuras dos condenados, as lastimosas vozes, o cheiro da carne estalando quando lhe chegam as labaredas e vai pingando para as brasas a pouca gordura que sobejou dos cárceres. (SARAMAGO, 2001, p. 47)

Dessa maneira, em *Memorial do Convento*, um lugar carnavalizado, a Praça Pública, o Rossio, em Lisboa, onde se reúne o povo para assistir as execuções, será cenário privilegiado para revelações, de tal maneira que nesse lugar se desvela aos olhos do leitor o parentesco filial de Blimunda e Sebastiana Maria de Jesus, a mãe condenada ao degredo para Angola. Embora escapando da fogueira, tanto Sebastiana quanto a filha sabem que ela não retornará do exílio. Sebastiana representa os exilados, que indo em direção às terras africanas de colonização portuguesa ali permaneceriam ou pereceriam, em face às difíceis condições de vida.

Também no espaço da praça pública revela-se a atração definitiva e a união indissolúvel do soldado sem a mão esquerda, Baltasar Sete-Sóis e Blimunda, que se conhecem em pleno auto-de-fé, como se somente ali pudesse ser, de tal maneira que lhe diz a mãe, em pensamentos, implicitamente, que aquele homem pode protegê-la, cuidá-la, uma vez que ela já não pode mais:

(...) enfim o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, ai, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que não me conhece ou me despreza, (...) e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales, Blimunda olha só (...) e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, ai, não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais, e Blimunda disse ao padre, Ali vai minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis. (SARAMAGO, 2001, p. 51)

Se as fogueiras e os degredos pela fé são tristezas para uns poucos, é extrema alegria para muitos e, ainda, lucros para alguns, cuja fortuna sorriu. O narrador também analisa os sentimentos e emoções que as fogueiras do auto-de-fé, e todo seu cenário, como espetáculo

público, causava no povo, de modo geral, que festejava euforicamente em torno dos condenados, cujos “crimes” apontados eram de natureza diversa, bem como os castigos:

Porém, hoje é dia de alegria geral, porventura a palavra será imprópria, porque o gosto vem de mais fundo, talvez da alma, olhar esta cidade saindo de suas casas, despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se no Rossio para ver justicar a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros, fora aqueles casos menos concorrentes de sodomia e molinismo, reptizar mulheres e solicitá-las e outras miuçalhas passíveis de degredo ou fogueira. São cento e quarenta e quatro pessoas que hoje saem, as mais delas vindas do Brasil, úbere terreno para diamantes e impiedades, sendo cinqüenta e um homens e cinqüenta e três mulheres. Destas, duas serão relaxadas ao braço secular (SARAMAGO, 2001, p. 48).

O discurso sobre o apreço do público pelos autos-de fé constitui um dos pontos altos da narrativa. Esse sentimento popular não se pautava exclusivamente na sensação de punição pelas divergências religiosas, mas em outros sentimentos bastante mundanos e afastados das teorias religiosas do cristianismo, como se observa em Alexandre Herculano (2002). Documentos de época revelam que o objetivo dos conselheiros de Portugal, no primeiro momento do batismo obrigatório, era desfazer as ambigüidades religiosas, convertendo todos ao cristianismo, como indica Nachman Falbel, ao citar Frei Pedro Monteiro, cujo texto de época torna explícito ainda outros interesses:

Foy em 1492, época glorioza em que os Moiros deixarão de teer domínios sobre terras da Ibéria, expulsos ao fio único de numerosas espadas christãas. O Reino de Hespanha havya seer apenas christão e por as razão grande numero de judeos cruzarõ a fronteira e foram ter cõo refugiados a Portugal, pagando por ser refugio a El-Rey Dom João II, pae de Dom Manoel El Venturozo. Mais tarde, Dom Manoel fazia a coorte aa filha dos Reys de Espanha, e Dom Fernando de Castela havya de dar sua filha em cazamento a Dom Manoel, pero se non houvesse mais do que christães no Reino de Portugal. E assi El-Rey Dom Manoel pensou expulsar de esta terra todos los judeus que nela eran, pero ouvio que lhe dizian, mandar fora os judeus era mandar fora o que alimentaua o Reyno, e assi El-Rey ordenou que se baptizassem todos, pera que o pays fosse christão e ele El-Rey podesse cazarse e os judeus non se issem. Por bem isso ocorreo no ano do Senhor de 1497, e os que acordaran christãos dormiron christãos velhos, porque os que acordaron judeus dormiron christãos novos, e bem assi o forõ per a ley, de ali por diante. (MONTEIRO, s/d)

Com a conversão forçada de 1497, os cristãos-novos passam a ter os mesmos direitos dos cristãos-velhos, o que não agrada definitivamente ao povo. No entanto, resolve o

problema do rei, que não quer perdê-los como colaboradores, mas quer casar-se sob a exigência do rei de Espanha.

Não apenas Herculano, mas também o narrador de *Memorial do Convento* torna explícito que, em toda a história, os eventos aparentemente desvinculados de interesses econômicos não se constituem como tal, pois as execuções e os degredos a que são condenados os julgados da Inquisição favorecem as classes dominantes da época: o rei e o alto clero. Estes se apropriavam dos bens que os condenados eram obrigados a deixar para trás. Assim, o discurso não deixa implícito, mas explícito, o caráter de perversidade dessas perseguições e, ainda, os interesses materiais, por vezes mais fortes que os espirituais:

Outra contrariedade esperada é o auto-de-fé, não para a Igreja, que dele aproveita em reforço piedoso e outras utilidades, nem para el-rei que, tendo saído no auto senhores de engenho brasileiros, aproveita da fazenda deles, mas para quem leva seus açoites, ou vai degredado, ou é queimado na fogueira, vá lá que desta vez saiu relaxada em carne só uma mulher, não será muito o trabalho de lhe pintar o retrato na igreja de S. Domingos, a lado de outros chamuscados, dispersos e varridos, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 92)

O discurso do narrador torna explícita a temática da devastação que os Impérios impõem a outras culturas, não somente em África, na América, mas no próprio território, pela perseguição a mouros e hebreus, principalmente os segundo, tornados pela lei e pela força, cristãos-novos. Esse período ibérico representa definitivamente o barroco, como modo de pensar e estética, em que a simbologia se mostra desde o interior das igrejas até os pescoços de homens e mulheres, por isso, o narrador discorre sobre a simbologia que envolvia essas execuções, indicando simbolicamente os destinos de cada um dos condenados, de maneira a servir de exemplo e alerta para os que não seguiam adequadamente a fé:

(..) por diferenças de gorro e sambenito se conhece quem vai morrer e quem não, embora um outro sinal haja que não mente, que é ir o alçado crucifixo de costas voltadas para as mulheres que acabarão na fogueira, pelo contrário mostrando a sofredora e benigna face àqueles que desta escaparão com vida (...) e isso sim, é tradução visual da sentença, o sambenito amarelo com a cruz de Santo André a vermelho para os que não mereceram a morte, o outro com as chamas viradas para baixo, dito fogo revoltado, se confessando as culpas a evitaram, e a samarra cinzenta, lúgubre cor, com o retrato do condenado cercado de diabos e labaredas, o que, passado a linguagem, significa que aquelas duas mulheres vão arder, não tarda. (SARAMAGO, 2001, p. 49)

A execução dos condenados pelo Santo Ofício como “hereges”, na verdade constituía-se como festa, como espetáculo e comemoração e esse aspecto cruel da violência dessa

ideologia o narrador trata de deixar explícito em seu discurso, via palavras e imagens que articula, recompondo um cenário de época tantas vezes capaz de reencenar na ficção a realidade daquele momento histórico:

Grita o povinho furioso impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, alanzoam os frades, a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio e por isso vai se curvando e recurvando como se determinasse chegar a toda a parte ou oferecer o espectáculo edificante para toda a cidade. (SARAMAGO, 2001, p. 50)

A metáfora da serpente revela não somente a imagem da procissão do auto-de-fé vista em sua forma serpenteada, se esgueirando pelas ruas da cidade, mas desvela pelas características peçonhentas do animal a representação dos venenosos ou malignos sentimentos que acompanham a multidão em festa. Já Odil José de Oliveira Filho (1997) associou esses eventos aos processos de carnavalização da Literatura, teorizado por Mikhail Bakhtin (1997, p.104-8), em que a praça pública é capaz de reunir o alto e o baixo, onde todos os códigos de formalidade entre as classes sociais e gêneros são abolidos.

Segundo Alexandre Herculano, a reinstauração do Santo Ofício na Espanha, já a partir de 1492, e seus processos de execuções incentivaram o povo português a exigir tais procedimentos de julgamento e execução, como espetáculos públicos também no país. Pago pelo rei, o Santo Ofício cumpria o papel de Tribunal, criado para julgar os “crimes contra a fé”. Segundo o historiador e romancista Alexandre Herculano, o comportamento do povo, atiçado por alguns membros da Igreja, exigia a presença do Santo Ofício:

(...) Era o que sucedia em Portugal naquela época [de D. João III]. As classes inferiores detestavam os cristãos-novos, como o próprio rei detestava. Da parte do povo, havia, até certo ponto, como já em outro lugar advertimos, fundamentos para a malevolência. A riqueza monetária e, em grande parte, o comércio e a indústria estavam nas mãos da gente hebréia, e esta não podia deixar de aproveitar-se freqüentemente dessa vantagem para se vingar dos seus inveterados inimigos, daqueles que haviam assassinado ferozmente milhares de irmãos seus. Era uma luta muitas vezes oculta, mas permanente, e que de dia em dia se exacerbava por novos agravos. (HERCULANO, 2001, p.95-98)

São essas discordâncias oriundas do século XVI que culminariam em dois séculos de perseguições, denúncias, retrocesso científico, cultural e identitário que *Memorial do Convento* procura resgatar ao apresentar o século XVIII em Portugal ainda imbuído desse sentimento de divisão e de desigualdades. Assim é que a maioria dos cristãos-novos saiu do

país e os que permaneceram sobreviveram mendigando, como nos últimos nove anos vive a personagem Blimunda, um quarto de cristã-nova, ou seja, que tinha sangue judeu.

Em determinadas cenas, o narrador não somente estabelece uma relação de máxima proximidade em relação aos condenados, como chega a integrar-se entre eles, como um elemento a mais, um condenado a mais. Quanto ao povo, embora em muitos momentos o narrador se encontre entre ele, não adere à maioria, nos momentos de zombarias e execuções. Antes, identifica-se com os que sofrem, não deixando de enfatizar ironicamente o eufórico comportamento coletivo:

Já passou Sebastiana Maria de Jesus, passaram todos os outros, (...), foram açoitados os que esse castigo haviam tido por sentença, queimadas as duas mulheres, uma primeiramente garrotada (...), outra assada viva por perseverança contumaz (...), diante das fogueiras armou-se um baile, dançam os homens e as mulheres, el-rei viu, comeu e andou, com ele, os infantes, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 51-2) (grifo nosso)

Degredada para Angola no auto-de-fé, Sebastiana Maria de Jesus, a mãe de Blimunda, foi condenada por “ter visões”, e também, por ser marrana⁹⁸. Embora tenha escapado da fogueira, os presídios de Angola constituíam também locais inóspitos e de difícil sobrevivência. E, mais, no capítulo nono o narrador inclui uma personagem-figurino, Manuel Mateus, alcunhado Saramago, entre os condenados da Santa Inquisição, juntamente com três moças, saindo em um dos autos-de-fé, acusado, como elas, de feitiçaria, entre as pessoas condenadas ao degredo na África:

Que se há de dizer, por exemplo, desta freira professa, que era afinal judia, e foi condenada a cárcere e hábito perpétuo, e também esta preta de Angola, caso novo, que veio do Rio de Janeiro com culpas de judaísmo, e este mercador do Algarve que afirmava que cada um se salva na lei que segue, porque todas são iguais (...) e este mulataz da Caparica que se chama Manuel Mateus, mas não é parente de Sete-Sóis, e tem por alcunha Saramago, sabe-se lá que descendência será a sua, e que saiu penitenciado por culpas de insigne feiticeiro, com mais três moças que diziam na mesma cartilha, que se dirá de todos estes e de mais cento e trinta que no auto saíram, muitos irão fazer companhia à mãe de Blimunda, quem sabe se ainda está viva. (SARAMAGO, 2001, p. 93)

Saramago, então, surge como “insigne feiticeiro” juntamente com as moças, também acusadas do mesmo crime. Ironia, ou metáfora, fato é que “insigne”, ou seja, “notável”, é a forma como o narrador articula esses relatos, cujos subentendidos revelam um outro interesse: enviar gente e colonizar o território angolano com aqueles homens e mulheres que a

⁹⁸ O marranismo constitui uma das “linhas” teológicas do judaísmo.

sociedade e a igreja consideravam criminosos ou desprezáveis. É preciso enfatizar que, os que escapavam da fogueira em Portugal, em caso reincidente de “práticas demoníacas” ou “heréticas” no local do degredo, poderiam novamente ser acusados e condenados por reincidência e perseverança.

Parece essencial a compreensão de uma época em que recai sobre a Igreja toda a responsabilidade pela execução de determinados elementos da sociedade quando, tantas vezes, a pressão e a denúncia popular é que levavam muitas pessoas aos tribunais do Santo Ofício.

Sob essa perspectiva, não se trata de retirar ou minimizar a culpabilidade da Igreja pelas desventuras dos perseguidos e condenados, antes de revelar que o Santo Ofício era uma Instituição da Igreja, autônoma e composta por grupos de grandes poderes. Trata-se de desvelar, ainda, o quanto havia de interesses escusos no seio do povo e certos membros da própria igreja nesses processos contra a fé católica, devendo lembrar que muitos integrantes da própria Igreja também eram passíveis de condenação, evidentemente, os que possuíam pouco ou nenhum poder político dentro da Instituição.

Por isso, o narrador se coloca à parte nesses espetáculos e se mantém além do tempo e do espaço redesenhado na ficção; ele não se alinha a uma visão monológica, como todo o povo que, no sentido geral se mantém sob o estigma da alienação ideológica. Antes, o narrador atualiza e determina na representação a relação dialética, necessária ao questionamento dos fatos da história oficial, enquanto compõe na ficção uma espécie de fábula que remete ao sonho e às vontades fechadas como nuvens, no interior das mentes dos homens daquele tempo. Assim, o narrador sente como se também fosse queimado no auto-de-fé e, estabelecendo uma alegoria, desencadeia os princípios de um racionalismo materialista ausente, naquele momento histórico:

Domingo é o dia do Senhor, verdade trivial, porque dele são todos os dias, e a nós nos vêm gastando os dias se em nome do mesmo Senhor não nos gastarem mais depressa as labaredas, por duplicada violência que é a de me queimarem quando por minha razão e vontade recusei ao dito Senhor ossos e carne, e o espírito que me sustenta o corpo, filho de mim e de mim, cópula direta de mim comigo mesmo, infuso do mundo sobre o rosto escondido e por isso ignorado. No entanto, é preciso morrer. (SARAMAGO, 2001, p. 52)

Ao opor corpo e espírito, mesmo que o sentido seja o do racionalismo associado à mente, à lógica, e negando que esse espírito seja algo transcendental, profere um comentário que certamente poderia ser o do condenado, pois os raros ateus, artistas e alquimistas também

eram acusados de feiticeiros ou de praticarem outras crenças como o judaísmo, de heresias, de visões e outras manifestações semelhantes.

Porém, é preciso atentar para o fato de que o discurso do corpo e da mente é que compõe o homem do materialismo histórico. Quanto ao pronome “nós”, que indica coletividade, fala o narrador em nome daqueles que se dedicam às causas da fé, como personagens daquele momento histórico, de maneira que estando naquele tempo, tais idéias e práticas constantes lhe consumiram o tempo cronológico da vida mundana, da qual abre mão em nome da religião, de maneira que não haveria tempo para o resto. Assim, é capaz de plasmar as emoções do homem do barroco que, por vontade própria ou não, deveria seguir os rumos da ideologia transcendente, embora preferisse o mundano.

Na fogueira da Inquisição ficcional perece o personagem Baltasar Sete-Sóis, ao lado da personalidade histórica António José da Silva⁹⁹, escritor de comédias bonifrates, trinta e quatro anos de idade, nascido do Rio de Janeiro, filho de cristãos-novos, transposto como personagem-figurino para a narrativa. O trabalhador e o artista, unidos pelas chamas, as mesmas que destroem os projetos sociais e artísticos. A fogueira simbólica é capaz de, alegoricamente, abarcar todas as formas de destruição dos sonhos e sonhadores, como o par que ali está, exposto em 1739. A cena da morte é, claro ficcional, no entanto, a data e a execução do Judeu são históricas, reais.

Como conta o narrador, a personagem Blimunda, amada de Baltasar, depois de procurá-lo durante longos nove anos por todo território português, passava pela sétima vez em Lisboa, e descendo ao Rossio, entendeu que ali acontecia um auto-de-fé. Era o dia 18 de outubro de 1739, momento em que termina a narrativa, coincidente com um evento da história oficial, pois nesse dia, de fato, aconteceu um auto-de-fé no Rossio, em que foi executado o artista nascido no Brasil, António José:

⁹⁹ Filho de advogado, António José da Silva nasceu no Rio de Janeiro em 1705 e, em 1712 é levado, com toda a família para Lisboa, onde deveriam responder a processos movidos pela Inquisição. Assim, desde cedo, António respira a um clima de terror, até que em 1726 ele próprio é preso sob a acusação de judaizante, enquanto cursava Cânones em Coimbra. Mas nesse mesmo ano se reconcilia com a Igreja Católica, embora seja obrigado a usar o sambenito de baeta amarela, a marca do cristão-novo. Conclui o curso de Cânones, transferindo-se para Lisboa, onde exerce a advocacia. Compõe poemas e peças de teatro – “óperas” – pelas quais seria reconhecido depois de sua morte. Em 1737 é novamente preso pela Inquisição, de cujo cárcere sai condenado à morte. Ele é queimado num auto-de-fé em outubro de 1739, a que o narrador de José Saramago faz questão aludir em *Memorial do Convento*. (Ver CORRADIN, Flávia. *António José da Silva, o Judeu: Textos versus (Con)Textos*. Org. Francisco Maciel Silveira. São Paulo, Cotia, 1998). Escreveu, entre outros, *O diabinho da mão furada*, a que Saramago também faz alusão no romance. (Ver CABRINI JR., Paulo de Tarso. *Uma novela infernal*. Dissertação de Mestrado, UNESP – Assis, 2002)

Entre os mil cheiros fétidos da cidade, a aragem noturna trouxe-lhe o da carne queimada. Havia multidão em S. Domingos, archotes, fumo negro, fogueiras. Abriu caminho, chegou-se às filas da frente, Quem são perguntou a uma mulher que levava uma criança ao colo, De três sei eu, aquele além e aquela são pai e filha que vieram por culpas de judaísmo, e o outro, o da ponta, é um que fazia comédias de bonifrates e se chamava António José da Silva, dos mais não ouvi falar. São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e à Blimunda. (SARAMAGO, 2001, p. 347)

Se o operário subversivo que constrói sonhos de voar, Baltasar, orientado pelo gênio inventor, termina na fogueira por dizer que voou, ao seu lado encontra-se o intelectual e artista, o escritor de mãos destruídas pelas torturas. O operário e o artista. O que se depreende dessa cena é a idéia de que não somente os que sonham a liberdade são destruídos, mas também os que se desviam, como opositores às teorias dominantes. Com a destruição dos corpos e mentes dos que pensam, só restam as vontades, recolhidas pelos sobreviventes, no caso a mulher que tudo vê, que pode compreender o que de fato sucedeu, que conhece a verdade de uma “outra” história.

É importante ressaltar que as fogueiras se encontravam então, como antecâmara do inferno, lugar idealizado para os que não se alinhavam teoricamente e, principalmente, praticamente, a uma ideologia que se pretendia uniforme. Essa relação encontra-se hoje presente na ideologia de mercado. Como diz Jameson: a religião foi substituída pelo mercado, que a todos submete: governos e governados.

A atualidade da contradiscursividade irônica do narrador de Saramago, que se opõe à significação do discurso de uma só voz, dominante no período representado no romance – o século XVIII em Portugal - se encontra no momento da escrita associado a certa voz monódica que se evidencia na contemporaneidade do momento de produção, ou seja, os anos 80 e 90 do século XX.

As indecisões dos portugueses em procurar um caminho próprio, com os projetos socialistas articulados no pós 25 de abril de 1974, aponta para sua imersão no sistema integrado da Comunidade Européia, a qual reflete a mesma adesão à política da Espanha do século XV – a adesão a uma única ideologia religiosa, agora substituída pela de mercado - que culminou nessas formas de relação no país em pleno século XVIII.

Memorial, além de ser um romance que retrata os dilemas de um período histórico, alerta, analogicamente, apontando para o presente e o futuro, por isso tantas vezes o narrador faz referência ao futuro e ao presente.

6.6. Tudo que é sólido desmancha no fogo

1982, o ano de publicação do romance *Memorial*, é um momento crucial nos rumos da política portuguesa em termos do modelo econômico adotado a partir de 25 de abril de 1974¹⁰⁰ e que se encontra agonizante, apontando para uma possível inserção no modelo dominante eurocêntrico, quase único da modernidade, quando os projetos sociais iniciam sua queda. Se o ano de 1974 pode representar o sonho de voar dos humildes, com os projetos de Reforma Agrária¹⁰¹, então o ano de 1980 pode bem representar a derrocada desse sonho, que se precipita na direção de uma rápida fase de destruição, seqüestrado pelas instituições dominantes. Entre 1974 e 1980 decorrem exatamente sete anos.

Entre 1975 e 1976, vários escritórios do PCP são incendiados e seus partidários são perseguidos. No momento dos ataques e fogueiras ateadas aos escritórios do partido comunista, o escritor José Saramago já era um seu integrante e trabalhava em um jornal, o *Diário de Notícias*. Foi justamente o momento em que os planos de socialismo pareciam ir “de vento em popa”, como a Passarola de Gusmão. No entanto, um grupo de militares resolveu “normalizar o país”. Esse grupo interferiu também na Imprensa e decidiu pôr todo mundo na rua, também no *Diário de Notícias*. Entre eles, o escritor Saramago, então jornalista. Mas Saramago aproveitou o “bota fora” para tornar-se de fato o grande romancista. Nesse mesmo ano surgiu *Levantado do Chão* (1980) e, dois anos depois, *Memorial do Convento*. O “vôo” na carreira de romancista de Saramago é oriundo não exatamente da Revolução, mas da derrocada dela.

¹⁰⁰ A ala esquerda do MFA – Movimento das Forças Armadas toma o poder, liderada por Otelo Saraiva de Carvalho, e apoiada pelo CCP, enquanto as famílias das elites direitistas abandonam o país. Nos anos que se seguem, muitas empresas são estatizadas e tem seqüência a Reforma Agrária, mas a massa de refugiados em fuga das colônias provoca uma situação de caos social, político e econômico que terminou por favorecer a retomada do poder pelas elites locais. O enfrentamento entre esquerdistas moderados e radicais no interior da MFA enfraquece a esquerda e propicia o fortalecimento da direita. Representa-se, então, o início da queda dos projetos utópicos já em execução. A Reforma Agrária, iniciada juntamente com os Sindicatos de trabalhadores logo após a Revolução – foram criadas cerca de quinhentas unidades de produção coletivas, com propriedade estatal da terra e organização do modelo similar aos kolkholz. Essas unidades ficaram conhecidas como UCP – Unidades Coletivas de Produção. Apesar disso, nenhuma terra foi doada a camponeses ou famílias de agricultores.

¹⁰¹ Ver BARRETO, António. “Reforma Agrária y Revolución en Portugal (1974-1976)”. In *Revista de Estudios Políticos Nueva Época*. n. 60-61 – Abril – Septiembre, 1988 (p. 413-429)

Em 1976, nas eleições livres, um democrata é eleito: António dos Santos Ramalho Eanes. A partir de 1977, os Sindicatos foram perdendo poder institucional; proprietários e trabalhadores começam a negociar sem a interferência dos Sindicatos, enquanto áreas estatizadas são, pouco a pouco, restituídas a seus antigos proprietários. Eanes é reeleito em 1980, enterrando definitivamente qualquer sonho socialista. Inicia-se a queda política dos grupos de esquerda. A ideologia monódica da modernidade globalizada adentra o país, como a monoideologia religiosa do século XVIII.

Essa alegoria da queda da utopia se encontra plasmada no próprio romance, quando o padre Bartolomeu, ao perceber que seu projeto, já concretizado e testado, pode levá-lo à fogueira, pela perseguição da Inquisição e de todas as perseguições que tem sofrido, inclusive no meio acadêmico, procura queimá-lo e, assim, morrer junto com ele, mas é impedido:

(...) e na aflição do pesadelo ambos acordaram, não tinham dormido muito, havia um clarão como se o mundo estivesse a arder, era o padre com um ramo inflamado que pegava fogo à máquina, já a cobertura de vime estalava, e de um salto Baltasar pôs-se de pé, foi para ele, e deitando-lhe os braços à cintura puxou-o para trás, mas o padre resistia, de modo que Baltasar o apertou com violência, atirou-o ao chão, calcou a pés o archote, enquanto Blimunda batia com o pano de vela as chamas que tinham alastrado ao mato e agora, aos poucos se deixavam apagar. Vencido e resignado, o padre levantou-se. Baltasar cobria com terra a fogueira. Blimunda perguntou (...) por que foi que deitou fogo à máquina, e Bartolomeu Lourenço respondeu, (...) Se tenho de arder numa fogueira, fosse ao menos nesta. (...) (SARAMAGO, 2001, p. 198)

O intelectual e inventor Bartolomeu Lourenço, a partir de então, inicia um momento de murmurações e dúvidas, e passa a noite em tentação. Sentindo-se impotente face à ideologia, ele acredita, no entanto, que se igualou no momento do vôo ao criador, já que pode também criar. Suas dúvidas o levam a fugir e, posteriormente, sabe-se que está na Espanha, onde veio a falecer. A Espanha - ilha de Lanzarote – também termina por ser o exílio de Saramago, mas ali vive para contar ao mundo essas histórias de perseguidos, de exilados e de explorados.

Se no romance *A gloriosa família*, o projeto desenhado pelo engenheiro Boreel, arde na fogueira dos que reocupam Luanda, em *Memorial do Convento*, é o próprio projeto já executado que é lançado às chamas. Fato é que ambos os momentos da produção – 82 em Portugal e 97 em Angola -, tanto em um país quanto em outro, o sentimento de projetos utópicos destruídos ou em vias de destruição, é uma realidade, como se constata nas entrelinhas do discurso.

Como se sabe, projetos utópicos são empreendimentos modernistas, o que autoriza lembrar Marshall Berman: “nossas construções e realizações mais criativas estão fadadas a se transformar em prisões e sepulcros caiados; para que a vida possa continuar, nós ou nossos filhos teremos de escapar delas ou então transformá-las” (BERMAN, 2007, p. 12). E espera que a humanidade compreenda que ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar” (Idem, p. 24).

Se o projeto da Passarola não desmancha no ar é porque o operário pôde salvá-lo, na ficção de *Memorial*, porém, mais tarde sugere o texto que teria “desmanchado no ar”, ou mais provavelmente, nas chamas das instituições dominantes, pois nada mais se sabe dele depois do último vôo com seu construtor, Baltasar. Quanto ao projeto de canalização de Angola, o intelectual, apesar dos esforços não consegue salvá-lo das chamas, e ele “desmancha no ar”, antes mesmo de ser iniciado.

Se os romances tratam de utopias, não deixam, porém, de exercer a dialética de projetar os seus fracassos. São os impulsos da nobreza comerciante e seus sistemas ideológicos que, nas ficções, se encarregam de destruir esses projetos sob o signo de uma ideologia dominante. No entanto, em sua essência, a destruição desses projetos não é diferente das destruições ocasionadas por todo o mundo moderno em que se encontra inserido o homem, como se observa na origem mesma do sistema. Segundo Berman:

Não obstante, a verdade é que, como Marx o vê, tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. “Tudo que é sólido” – das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas. (BERMAN, 2007, p.123)

Assim, o projeto da construção do Convento, embora ainda não inserido no modelo capitalista de produção, mostra na cena alguns processos desse modelo, no discurso da narrativa, o qual traz em seu bojo as divisões de tarefas, tamanha a empresa, traz em seu aparato as barracas de Mafra, que serão postas abaixo após o término da construção, traz o deslocamento de massas, mesmo sob pressão e força, traz a prostituição para o local de construção no espaço ficcional, traz os acidentes de trabalho, traz o excesso de cansaço, traz o questionamento sobre o que são os trabalhadores, traz a destruição do campesinato local, a desapropriação de terras, o esfacelamento das famílias mais pobres, a tristeza dos homens e

mulheres afastados pelo trabalho, traz a dissolução das relações na sociedade local, traz a sensação de incompletude aos personagens, menos a Baltasar, que executou sozinho um projeto completo capaz de decolar. Assim, em *Memorial do Convento*, na vila de Mafra, tudo que era sólido, também desmanchou no ar. Ou melhor, foi substituído por uma verdadeira “fábrica” da fé. Mas o Convento de Mafra não se assemelha a um monumento burguês¹⁰², ao menos em seu exterior, antes, tornou-se um local de turismo para a burguesia viajante dos séculos XX e XXI. É o mercado substituindo a religião.

O mesmo sentido de destruição se insinua com as incursões e fogueiras no texto de *A gloriosa família*, as quais, invadindo e queimando, vão destruindo, pouco a pouco, todos os costumes e tradições, e todo aparato de evolução que vinha sendo construído: das formas de produção e distribuição, até o armazenamento de excedentes, ao longo de tantos séculos pelos locais, suas formas de viver e pensar, seus costumes, foram, pouco a pouco, desmanchando no ar. E sendo substituídos por outras formas, oriundas do contato e do confronto entre as culturas diferenciadas. É o fenômeno do acúmulo de capital em suas formas mais grosseiras, mais primitivas. Se não podem representar o sistema em si, representam as ações burguesas em suas origens no processo de acúmulo de capital.

Em Angola, a deportação de pessoas, o esfacelamento das famílias – as mães vão em direção ao desconhecido, ao trabalho escravo, e os filhos ficam – homens morrem nas viagens, morrem pelo trabalho, pela fome, pela sede, pelas doenças e necessidades: um sinal de que da riqueza das elites de época só pode representar o caos para os vencidos.

O modernismo, no entanto, não suporta essa sobrecarga histórica da retomada de um tempo tão longínquo do presente, o que tem levado muitos críticos a esquivarem-se de situar certos romances, como *Memorial do Convento* e *A gloriosa família*, como pertencentes a essa ou aquela estética do presente. Poder-se-ia considerá-los como objetos do pós-modernismo. No entanto, a pergunta que não cala é exatamente essa: em qual dos conceitos ou definições do que seja o pós-modernismo [ou pós-modernismos] poder-se-ia relacionar o gênero ou subgênero?

Nesta tese, concluímos que ambos os romances se encontram melhor vinculados aos enunciados que os associam aos pressupostos teóricos de uma crítica da pós-colonialidade; ou

¹⁰² Ver BERMAN, Marshall, 2007, p. 123. “O pathos de todos os monumentos burgueses [leia-se literalmente e metaforicamente] é que sua força e solidez na verdade não contam para nada e carecem de qualquer peso em si; é que eles desmantelam como frágeis caniços, sacrificados pelas próprias forças do capitalismo que celebram. Ainda as mais belas e impressionantes construções burguesas e suas obras públicas são descartáveis, capitalizadas para rápida depreciação e planejadas para se tornarem obsoletas; assim, estão mais próximas, em sua função social, de tendas e acampamentos que da “pirâmides egípcias, dos aquedutos romanos, das catedrais góticas”.

seja, à crítica pós-colonial ou pós-Independência, no caso de *A gloriosa família*, e à crítica da pós-colonialidade, no caso de *Memorial do Convento*. Essa constatação encontra seu suporte na observação da crítica que os romances tecem aos sujeitos do Império, às suas práticas e valores, ao Monopólio, tanto de produtos quanto de pessoas, e, por extensão, implicitamente, ao Imperialismo (LENINE, 2005), cujo monopólio é o principal sustentáculo econômico.

A crítica sustentada tanto em *A Gloriosa Família* quanto em *Memorial do Convento* traz em seu discurso a temática da devastação articulada pelos Impérios sobre as formas culturais do “outro”, o diferente, o colonizado. E essa temática também é encontrada entre os novos romances históricos latino-americanos, de forma recorrente. Além dessa temática, outras são enfatizadas, como a crítica às ideologias totalitárias, à voz monódica no poder, à força das vontades de líderes de poder incomensurável, sejam reis, Imperadores ou ditadores, a crítica à submissão imposta por um grupo de homens a outros.

7. NARRADORES EXCÊNTRICOS E ESPECTROS IRÔNICOS

Deixem entrar a África na grande Cena da História
(CÉSAIRE, Aimée, 1956)

O romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), de Pepetela, parece atender ao apelo de Césaire expresso na epígrafe acima, pois se configura como um grande cenário, uma gigantesca cena passada no território angolano, em meio à qual um narrador telúrico permite a entrada da África e, principalmente, do africano - escravo, deficiente, mestiço -, em um importante evento da História: o da ocupação holandesa dos entrepostos de Luanda e Benguela, pelos flamengos, no século XVII, construído em sintonia com o subgênero novo romance histórico.

A obra é organizada a partir de muitos recursos técnicos originais, constituindo criação inovadora e, por isso, algumas categorias dessa narrativa chamam imediatamente a atenção do leitor. Entre elas, encontra-se a instância da enunciação, ou seja, o narrador, que participando da narrativa também como personagem irá transitar por um eixo temporal – pois viveu aquele século, mas não se encontra mais nele, uma vez que se configura como projeção anímica de um outro tempo.

O narrador angolano possui uma configuração original, não exclusivamente pela forma de enunciar, mas principalmente pelas condições de existência que declara possuir

como entidade ficcional, originária de um contexto que o situaria na posição de personagem “animista” ou integrante do "maravilhoso", segundo a teoria da literatura.

Trata-se de um escravo que Baltasar Van Dun recebera como presente da rainha Jinga Mbandi e que conduzia como "guarda-costas", um objeto que lhe atribuía *status*; mudo de nascença e, principalmente, obediente. Tendo presenciado grande parte da vida íntima desse colonizador, conhecendo-lhe a vida pública e a privada, o escravo jurou contar – como vingança – a história "desconhecida" desse poderoso senhor que constituiu em terras angolanas uma "gloriosa família". Para isso, ele se desloca no espaço e no tempo para contar, por meios sobrenaturais – o que, na leitura de um ocidental será visto como modo fantástico -, uma História desenraizada dos interstícios da História oficial e desentranhada das histórias orais.

7.1. O animismo angolano, o fantástico ocidental e o maravilhoso

No espaço da Teoria da Literatura, o fantástico encontra-se em definições bastante generalizadas, ou, ainda, muito específicas, tanto que alguns teóricos apontam-no como um conjunto de percepções capaz de nomear um gênero, ou ainda, como um feixe de traços que pode ser localizado em diferentes gêneros narrativos: a epopéia, os contos fantásticos, as fábulas, o realismo fantástico, entre outros gêneros, o que torna necessária essa revisão do fantástico para que se compreenda como se assoma a possibilidade de existência desse narrador e de outros eventos que serão constituídos no decorrer do romance de Pepetela.

Quanto ao maravilhoso, sua origem é antiga. Aristóteles já havia utilizado o vocábulo maravilhoso em seu *Ars Poetica* (século IV a. C). Segundo ele, o maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas na epopéia, porque ante nossos olhos não agem actores chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso¹⁰³. E o define como um elemento do irracional ou do sobrenatural¹⁰⁴.

Northrop Frye, em seu *Anatomia da Crítica*, retoma certos conceitos de Aristóteles e delimita uma série de modos literários¹⁰⁵, entendendo que exista, também, o maravilhoso nos diferentes gêneros e o aponta no modo imitativo elevado, na epopéia e na tragédia, e, nestes, ainda, a possibilidade de ocorrência de traços do fantástico.

Nas elaborações de Tzvetan Todorov, o teórico entende que Frye incorre em algumas

¹⁰³ Aristóteles, *Poética*, s/d, p. 30.

¹⁰⁴ O vocábulo sobrenatural aqui se refere ao sobrenatural pela visão européia, ou seja, o que foge ao natural segundo uma visão eurocêntrica.

¹⁰⁵ Frye, s/d, p. 40-41

ilogicidades e indica a determinação dos gêneros como histórica ou teórica. Opta por tratar o fantástico como gênero teórico¹⁰⁶, e diferencia três categorias que se encontram em eixos mais próximos ou mais afastados da representação da realidade, a saber: o estranho (ou misterioso), o fantástico e o maravilhoso e, ainda, duas outras categorias intermediárias: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Considera-os como gêneros e não como modos, entendendo que as diferenças se encontram nas estruturas que explicam os elementos sobrenaturais presentes, ou ausentes, na narrativa.

Para Todorov, se o fenômeno sobrenatural que provocava a incerteza do leitor e da personagem se resolve no final da narrativa de forma racional, encontra-se o gênero estranho (ou misterioso). Assim, o fenômeno que pretendia escapar às leis físicas do mundo real, tal como a ciência o explica, não passa de um engano dos sentidos e pode ser resolvido e esclarecido por essas mesmas leis. No entanto, se o fenômeno sobrenatural permanece sem explicação, ou seja, se o leitor permanece na dúvida, predomina o fantástico; e se após o final do relato, observa-se que não há explicação que se enquadre nos parâmetros da racionalidade ocidental nos encontramos no domínio do maravilhoso. Tal seria o caso dos contos de fadas, fábulas, lendas, e certos romances que criam mundos inexistentes no real, onde os detalhes irracionais fazem parte tanto do universo ficcional quanto de sua estrutura.

Para Todorov, o fantástico se encontra entre o estranho e o maravilhoso, e só se mantém como gênero fantástico enquanto o leitor implícito, ou a personagem, encontra(m)-se em estado de dúvida ou incerteza entre uma explicação racional e uma irracional. Ou seja, o gênero fantástico caracteriza-se em função de uma vacilação, de uma incerteza do leitor ou da personagem. Dessa forma, Todorov estabelece a conceituação do gênero em um ponto exterior à obra em si, ou seja, na relação entre a obra e sua recepção.

Também Todorov indica o maravilhoso como um gênero, sob cujo rótulo abriga todas as obras que possuem em seu interior aspectos do sobrenatural, da magia, inexplicáveis no mundo real. No caso do maravilhoso como gênero, tanto o herói quanto o narrador aderem aos aspectos inexplicáveis e estabelecem com o leitor implícito um pacto de leitura e aceitam sem surpresa as leis que se encontram sob a insígnia da ficção, sendo inadmissível questioná-las no âmbito da realidade.

Da mesma forma, em 1985, Rosemary Jackson em seu *Fantasy: The literature of subversion* (2001), ao buscar a origem dos modos fantástico e maravilhoso, procura ler Todorov e outros autores que tratam do fantástico como modo ou gênero, além do

¹⁰⁶ Todorov, 2006, p. 12

maravilhoso, descrevendo-o no capítulo "O fantástico como um modo"¹⁰⁷. Então, segundo a teórica:

Na cultura secularizada, o impulso para a alteridade não é deslocado para as regiões alternativas de céu ou inferno, mas é direcionado para áreas ausentes desse mundo, transformando-o em uma alternativa de exceção do outro conhecido ou familiar, do confortável. Ao invés de uma ordem alternativa, cria a "alteridade". Esse mundo é re-colocado e des-locado. O termo usual para a compreensão e expressão do processo de transformação e deformação é "paraxis". Isso significa ao lado do axio [eixo], ou aquela linha que se encontra de um ou outro lado do eixo principal, aquela linha que se encontra ao lado do corpo principal. Paraxis é uma noção informando a relação do lugar, ou espaço, do fantástico, porque implica uma ligação inextricável [emaranhada] ao corpo principal do real, o qual protege e ameaça. O termo paraxis é relativo a uma técnica empregada em ótica [...] (JACKSON, 2001, p. 19)

Esta área paraxial pode ser tomada para representar a região espectral do fantástico, cujo [universo] imaginário não é inteiramente real [objeto], nem inteiramente irreal [imagem], mas está localizado em algum lugar indeterminado entre os dois. Esse posicionamento paraxial determina muitas das estruturas e características estruturais e semânticas da narrativa fantástica: esses meios de estabelecer essa realidade são inicialmente miméticos ["realística", apresentando um mundo objetivo do objeto], mas depois se move em direção a outro modo que parece ser maravilhoso (não-realista ou "irreal", representando impossibilidades evidentes), onde não cessa a inicial sobreposição no "real". Tematicamente, também, como nós podemos ver, o fantástico joga com dificuldades na interpretação dos eventos/coisas como objetos ou como imagens, assim desorientando a categorização da escrita do "real". (JACKSON, 2001, p. 20).

Jackson destaca a violação que a fantasia impõe ao real, contrapondo-se a ele, subvertendo-o, negando-o e insistindo nessa negação. Entendido como categoria por Marcel Brion, como abertura posta ao lado do real, por Bataille, entre outros, Jackson percebe que as aberturas sintáticas violentas nos trabalhos fantásticos do século XIX antecedem as mesmas aberturas encontradas em *Ulysses* e em *Finnegans Wake*, de Joyce.

Os títulos de muitas fantasias indicam uma atividade de abertura, apreciando com frequência as noções de (1) invisibilidade, (2) impossibilidade, (3) transformação, (4) ilusão desafiante. Em muitos trabalhos, o mundo real é substituído, seu eixo central é dissolvido e distorcido de modo que as estruturas temporais e espaciais desmoronem.

Ela destaca que os traços fantásticos, rompendo sozinhos as verdades redutoras,

¹⁰⁷ Jackson, 2001, p. 13.

introduz verdades múltiplas, contraditórias: chega a ser polissêmico. (JACKSON, 2001, p. 23). Para ela, o impossível é o reino da polissemia e da inscrição de um outro significado, o "onde" que não pode ser dito. Este significado é produzido por um processo de relativização que cresce fora do jogo, sobre as ambivalências. Assim, ela expõe a importância das construções dos mundos aparentemente impossíveis, que não poderiam ser, mas são, por meio dos quais a fantasia expõe as definições de cultura e, ainda, que essas definições e imagens encontram-se submetidas a um deslocamento histórico.

As sociedades não-secularizadas admitem crenças diferentes das culturas de sociedades secularizadas a respeito do que constitui a "realidade". As apresentações das alteridades [o Outro] são imaginadas e interpretadas diferentemente, de acordo com Jackson. Ela enfatiza que para um tipo de sociedade o mesmo fantástico introduz a ficção do que se denominou "maravilhoso", enquanto para outra se produz o "estranho". Ou seja, Jackson vincula a produção do fantástico, do maravilhoso e do estranho à questão cultural, atingindo a posição assumida por Todorov.

Ela observa que o estranho (ou misterioso), proposto por Todorov, não pode ser tratado como um *gênero* mas vai além disso: propõe o fantástico como *modo*. Então, a classificação proposta por Jackson, seria: modo mimético – o que pode ser explicado pela razão –; modo fantástico – o que permanece como incerteza ou vacilação [pelo narrador, personagem e leitor] e, ainda, o modo maravilhoso – o que não busca qualquer explicação racional. Diz Jackson:

Para ver o fantástico como uma forma literária, precisa-se fazer distinção em termos literários, e o misterioso ou estranho não é um destes – não o é como categoria literária –, enquanto *o maravilhoso é* [uma categoria literária ou um gênero]. Talvez seja mais útil definir o fantástico como um modo literário do que como um gênero e colocá-lo entre os modos literários opositivos do maravilhoso e do mimético¹⁰⁸. [T.M.] (JACKSON, 2001, p. 32) [*grifo nosso*]

Para Todorov, o fantástico seria um gênero característico do século XIX, com tendências a desaparecer, em função do aparecimento da psicanálise, que trataria de explicar os fenômenos inconscientes, tornando o gênero desinteressante. No entanto, o fantástico encontrar-se-á sempre presente em todos os sistemas literários do mundo, mesmo na contemporaneidade.

A presença do fantástico indicado por Edgar Morgan Forster (1969) é teorizado como um pressuposto de um dos aspectos – a fantasia –, considerada como integrante ou como uma

¹⁰⁸ Jackson, 2001, p. 32.

das categorias do romance. Para Forster, a fantasia é elemento essencial, daí que a obra de arte pode ser vista como "uma entidade que tem leis próprias, que não são as da vida diária", de maneira que:

quando o fantástico é introduzido, produz um efeito especial: alguns vibram, outros engasgam. O fantástico requer uma adaptação adicional devido à singularidade de seu método ou tema – algo como uma apresentação à parte num espetáculo onde, além do preço original de entrada, deve-se ainda pagar mais uma moeda de seis pences. Alguns leitores pagam-na com prazer. (...) Outros recusam-se com indignação e estes têm a nossa sincera consideração, pois não gostar do fantástico em literatura não significa ter aversão à literatura. Nem mesmo implica em pobreza de imaginação, apenas uma falta de inclinação para ir ao encontro de certas exigências feitas. (FORSTER, 1969, p. 86)

Para Forster, o fantástico não se configura como um gênero, mas como um traço presente e integrante da fantasia, esta considerada como um dos "aspectos" do romance, entre outros que o compõe, ou seja, percebe-o como uma construção textual. Quanto às formas que o fantástico pode assumir, o teórico diz que se tratam de artifícios:

poderíamos fazer uma lista dos artifícios usados pelos escritores de pendor fantástico, tais como a introdução de um deus, fantasma, anjo, macaco, monstro, anão ou feiticeira, na vida de todos os dias; ou a introdução de homens comuns em paragens que não são do homem, o futuro, o passado, o interior da terra, a quarta dimensão; ou, ainda, mergulhando na personalidade ou dividindo-a; ou, ainda, o artifício da paródia ou adaptação.¹⁰⁹ (FORSTER, 1969, p. 88-89)

Forster não se refere a qualquer hesitação ou vacilação em relação ao fantástico, pois o vê também como construto literário, ou seja, imagem. Para ele, o fantástico inclui-se no que se considera como "fantasy" na literatura inglesa. O fantástico se encontra em muitos romances, em diferentes literaturas mundiais, em diferentes períodos. Mas, no século XX, esse artifício da fantasia se encontra também associado à paródia.

Dessa maneira, o narrador de *Pepetela* pode ser visto como "entidade fantástica" por um leitor alinhado ao racionalismo da cultura ocidental, enquanto é visto como personagem mimética por um leitor angolano, alinhado ao animismo africano.

No animismo africano, a crença de que os espíritos dos mortos (principalmente dos antepassados) podem atravessar o tempo e o espaço para realizar ações em outro tempo e lugar, de assoprar ao ouvido dos vivos, de indicar ações, de abrigar-se nas copas das árvores, encontra-se, ainda, consolidada entre grande parte da população. Essa forma de pensar e sentir

¹⁰⁹ Forster, Idem, p. 88-89

o mundo é singular em muitas sociedades africanas ainda não totalmente contaminadas pela cultura do ocidente europeu.

É por meio desse fenômeno animista que o narrador de *A gloriosa família* é capaz de “projetar-se” no espaço e no tempo para contar (assoprar no ouvido do autor) essa história ficcional que se compõe com a apropriação, a paráfrase, a estilização e a paródia da história oficial e da oralidade.

No entanto, como o fantástico, geralmente, não se organiza como um gênero definitivamente, mas como um “momento de indecisão ou incerteza”, segundo Todorov (2006), a personagem-narrador do romance exige que o leitor estabeleça ela um pacto ficcional em torno da possibilidade de sua existência na instância enunciativa. Esse pacto conduzirá a dois posicionamentos que variarão em função da cultura e da questão geográfica, ou seja, o fantástico como conceito histórico varia em função de espaço e tempo: o leitor alinhado à visão de mundo ocidental racionalista há de compreender essa configuração do narrador como: a) uma construção do modo “maravilhoso pagão” se admitir a leitura de alegorias (o narrador como representante de toda uma classe de cidadãos calados pelo silêncio que a escravidão impõe) ou uma entidade fantástica; e, ainda, b) o leitor alinhado à visão de mundo africana e seus contextos culturais espalhados pela América Latina, vinculado ao animismo das tradições religiosas, que optará por compreender essa configuração do narrador como uma construção “mimética”¹¹⁰, ou seja, como realidade, ou elemento integrante do animismo africano. No entanto, a figura do narrador funciona também como alegoria. E, então, o fantástico se mostra insuficiente para explicar essa leitura alegórica.

Para esclarecer essa posição e situação do narrador no romance de Pepetela, é necessário que nos mobilizemos em torno do conceito de "modo maravilhoso", imiscuido no romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, não somente no que diz respeito à própria possibilidade de existência dessa entidade situada na instância narrativa, como em diversas ocorrências e elementos que permearão todo o texto e, via de regra, apontados pelo próprio narrador, que é o principal encarregado de redesenhar o contexto cultural de uma época, demarcado por todos os tipos de elementos culturais africanos, em oposição aos elementos da ideologia católica e protestante, oriundas do cristianismo. Estes constituirão um conjunto discursivo pautado em um conjunto de crenças, os modos de vida, idiossincrasias e

¹¹⁰ Conceito de Rosemary Jackson (2001, p.) para definir o que Todorov (2006) chama de gênero estranho, mas ela prefere ver como “modo mimético”, ou seja, resolver-se-ia o fantástico como ligado à realidade, ou ao real. Nesse caso, a realidade das sociedades tradicionais africanas, ou seja, a possibilidade de um espírito de um antepassado deslocar-se no espaço e no tempo e estabelecer contato com alguém no presente, contando-lhe uma história.

percepções alinhadas às crenças das sociedades e comunidades locais que integram os considerados "discursos excêntricos".

Nos enunciados, organizados no romance *A gloriosa família*, encontrar-se-ão tanto os elementos do maravilhoso cristão, ou seja, as alusões a milagres e rituais cristãos, sejam oriundas das crenças católicas ou das crenças protestantes, geralmente parodiadas e, ainda, os elementos do maravilhoso local, ou seja, do animismo das crenças locais; assim como os elementos do *folk-lore*, ou seja, lendas relacionadas ao imaginário local.

O narrador de Pepetela configura-se como personagem quase protagonista (mulato, filho de um padre napolitano (italiano) com uma negra); sendo um narrador homodiegético (é narrador e quase protagonista) e também autodiegético; representa um grupo silenciado da história oficial, por isso é ele o eleito para contar essa história; o narrador se pretende neutro, mas não consegue a proeza. Sua pretensa neutralidade já é absolutamente irônica, como uma construção do impossível de sua existência pela lógica do racionalismo ocidental. Ele destrói a lógica convencional e racional do realismo burguês, ao afirmar que tratou de contar a história, transcendendo o tempo e o espaço. Telúrico, mantém um vínculo com a ancestralidade de seu território, pois foi criado pela Mokambo, batizada D. Bárbara pelos portugueses, a irmã de Nzinga Mbandi; é um narrador que devora a história oficial, por meio de um processo antropofágico, e, ao fazê-lo, organiza uma contradiscursividade à História oficial, revelando sutilmente que os invasores e os colonizadores portugueses não eram tão diferentes; para atingir seus propósitos o narrador ridiculariza o herói medíocre do romance histórico tradicional ao confrontar seu "telurismo" com os interesses centrados sobre o comércio e o lucro, especialmente, os lucros e interesses pessoais; e, assim, destrói o herói construído pela história oficial, apresentando o anti-herói da História.

Além das características inovadoras, seu discurso termina por desvendar a imposição dos valores do centro, ou seja, dos valores econômicos e culturais do colonizador ao colonizado a partir do próprio processo de mestiçagem, pois é o paternalismo representado pela figura de Van Dun que imporá os aspectos religiosos e sócio-culturais do branco a toda família, com integrantes negros e mestiços. Por isso, traça um panorama acerca das apropriações culturais, discutindo a questão da mestiçagem no território angolano e desmitificando a origem mestiça dos povos que hoje habitam o país: não são originários somente de brancos portugueses, mas também de outros povos europeus. Procurando discutir as questões da imposição religiosa que suportaram a ideologia da colonização em África, o narrador estabelece um jogo dialético entre essas questões e suas práticas no interior do

território, demarcando a contradição pela perseguição de uns sobre outros, no tocante às práticas de apropriação de espaços, economia e no tocante às questões religiosas.

Uma característica do narrador reiterada nos enunciados da narrativa é sua mudez. É preciso observar que a mudez do narrador é muito relativa. Na verdade, sua mudez é suprida pela capacidade de uma comunicação no plano do animismo (ou fantástico), em um tempo deslocado, anacrônico, num espaço deslocado, um “entre-lugar”, o qual desloca também as convenções do “centro” racionalista, e constitui um “outro centro” de veiculação de idéias e cultura, um *excêntrico*.

Sua habilidade em descrever os fatos se consolida na associação com o autor, um “escriba” muito eficaz – o autor -, que também funciona no plano do animismo, pois é capaz de sintonizar-se com ele e de “transcrever” sua comunicação sobrenatural. E, mais, é preciso compreender que, na modalidade do discurso indireto livre, a voz do narrador – que plasma suas idéias através da mão do autor - passa a observar pelos olhos, a organizar um juízo pela sua consciência e a “quase falar” pela boca de certas personagens.

O narrador, então, se expressa pela escrita, ao referir-se a si mesmo enquanto personagem, de tal maneira que, contra uma somatória de informações “equiecentes” no que concerne à personagem, ele termina por imprimir às palavras alheias a sua própria lógica de pensamento e/ou sua subjetividade, identificando-se com certas personagens pela proximidade, pela consciência das situações. (TACCA, 1983, p. 77).

Vale observar que, na abordagem pelo viés cômico, essa proximidade do narrador, muitas vezes tem o objetivo de escancarar ao público o íntimo, o privado de certas personagens ou grupos sociais, que se afasta de uma moral pré-estabelecida, revelando o “baixo”, ou as baixezas que se colocam aos representantes de determinadas classes sociais ou grupos. Estabelece a oposição entre o plano público e o privado ou existencial.

A mudez do narrador de *A gloriosa família* pode ser vista sob duas perspectivas: primeiramente, como uma forma de imiscuir as crenças da ancestralidade (animistas) à narrativa histórico-ficcional, abrindo espaço para que o modo maravilhoso pagão, enredado ao discurso oficial possa conviver e confrontar-se no nível da ficção. Nesse caso, o silêncio do antepassado, seria substituído por um contato mental, ou seja, é como se o espírito “ditasse” as idéias ao escriba do romance, conferindo maior verossimilhança à escrita ficcional, uma vez que a história é contada justamente por alguém que teria vivenciado aquele período: um anônimo da História oficial; e, em segundo lugar, como alegoria de uma mudez histórica, ironizando a relutância do Ocidente em aceitar as Histórias orais guardadas pelas sociedades

africanas como um discurso oficial. Neste segundo caso, o "maravilhoso pagão" desaparece em relação à instância narrativa e se abre o modo mimético.

Mas, na presença de alegoria, a representação remete o narrador novamente ao modo maravilhoso, pois só o maravilhoso permite a leitura alegórica. O fantástico, não, segundo o próprio Todorov (2006, p. 63). Vale enfatizar que a alegoria implica a existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras ou conjunto de palavras, às vezes dizem que o primeiro sentido deve desaparecer, outras, que os dois devem estar presentes juntos, e este duplo sentido da leitura encontra-se indicado na obra de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer, segundo Todorov (2006, p. 64-5).

Todorov faz uma ressalva, pois "se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural e, no entanto, não é necessário tomar as palavras no sentido literal, mas em outro sentido que não remete a nada sobrenatural, já não há lugar para o fantástico." Existe, então, uma gama de subgêneros literários entre o fantástico (que pertence a esse tipo de texto lido no sentido literal) e a alegoria pura que não conserva mais que o sentido segundo, o alegórico. Essa gama de subgêneros se constituirá em função dos fatores: o caráter explícito da indicação e a desaparecimento do sentido primeiro.

No entanto, para Rosemary Jackson (2001, p. 26), a partir do século XIX, o fantástico se afirma *na* categoria do real, e introduz as áreas que podem ser conceituadas somente por termos negativos, de acordo com o realismo do século XIX: o impossível, o irreal, o inominado, o disforme, o irreconhecível [ou desconhecido] e o invisível. Tudo isso poderia ser denominado como uma "categoria burguesa do real que está sob ataque". É essa referencialidade negativa que constitui o significado do fantástico moderno.

Assim, o aspecto alegórico da mudez refere-se exatamente a uma impossibilidade na fala, a um "silenciamento", ou ao registro escrito da história. E, ainda, o termo "analfabeto" - a outra característica desse narrador -, confirma a ausência de escrita. No entanto, por não ser surdo, o narrador compreende várias línguas, funcionando como um "tradutor silencioso", pois dominava, na mente - em seu silêncio fisiológico -, não apenas as línguas locais, mas ainda francês, português e holandês.

Se a escrita e a fala são diferentes códigos, a contestação da escrita oficial do europeu só poderia efetivar-se por uma outra escrita, talvez nem tão oficial, mas oriunda de uma outra perspectiva: a que outrora era "muda", ou aparentava ser muda. A mudez do homem africano na história oficial se encontra, então, representada pela mudez fisiológica, uma maneira de ironizar o comportamento do europeu em relação à África como um todo.

Segundo a fala de Baltasar Van Dun, anti-herói no romance, que reconfigura a personalidade histórica do conquistador de ideais burgueses, o narrador é "mudo e analfabeto". Diz o mafulo, em resposta à pergunta do português Domingos Fernandes:

- Desculpe, amigo Van Dum, mas tenho uma pergunta há anos para lhe fazer e depois sempre acontece qualquer coisa que me distrai e não a faço. Mas é a seguinte. Tem tanta confiança assim neste seu escravo mulato? Porque ele anda sempre consigo e ouve todas as conversas. Não tem medo que ele acabe por revelar algum segredo?

O meu dono deu uma gargalhada que acordou os espíritos em descanso no cimo 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 em 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 kimbundo... Umas frases e 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. (PEPETELA, 1999, p. 392)

Para Van Dun, o fato de um mudo presenciar suas ações, observar seus feitos, ou seja, ouvir [pois o narrador não é surdo], e também ver, não o ameaça, pois o negreiro não considera que os mudos também se comunicam por códigos gestuais, imagens, pinturas, etc. Ou seja, o fato de estar privado do código oral e do escrito, segundo Baltazar, o faria digno de absoluta confiança. No entanto, Van Dum subestima as capacidades e habilidades de seu subordinado, pois o acreditando incapaz, permite que se aposses de detalhes de sua vida pública e, principalmente, da vida privada. O contradiscurso, ou seja, o paradoxo no discurso se encontra na voz do próprio escravo que ironiza a ingenuidade do colonizador:

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. Bem gostaria de poder falar para lhe dizer que até francês aprendi nos tempos dos jogos de cartas. E que bem podiam baixar a voz no 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 idéia. 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)

O analfabetismo determina a impossibilidade de um registro historiográfico pela escrita. Essa impossibilidade de produzir uma história de escrita alfabética, nos moldes do Ocidente, é alegorizada e ironizada pela construção do narrador que não atende aos parâmetros da racionalidade e do documento, ao se enquadrar na convenção de ficcionalidade,

enquanto o "apagamento" do registro dessa história ironiza o próprio apagamento do registro histórico de uma história construída pelas sociedades locais.

A invisibilidade do narrador na ficção, imposta pelas próprias personagens, metaforiza esse apagamento, enquanto a História vai sendo captada pelo próprio narrador: sempre às escutas, pelas paredes, pelas janelas, atrás das portas, ou seja, pelos desvãos, alegoriza, ainda, essa capacidade de investigação da própria história, de uma "busca" nos desvãos dos registros oficiais e não-oficiais, na forma mesma como essa História do colonizado pode ser reestruturada.

O narrador de Pepetela concentra em si duas facetas: é personagem, narrador auto e homodiegético, mas, principalmente, é uma entidade que reencarna o estatuto da própria história africana. Por isso, é excêntrico, por demarcar um outro centro de valores e cultura oposto ao centro de valores da modernidade (entendida como capitalismo), da racionalidade cartesiana, em que a categoria burguesa do real se encontra sob ataque, ao propor uma outra lógica de pensamento, uma lógica cultural excêntrica.

Faz-se necessário, então, demonstrar a configuração desse narrador como alegoria da própria História angolana. Localizado em um lugar "atrás" da personagem principal, também transita entre os diferentes grupos sociais, propiciando uma visão ampla do espaço físico, relatando detalhes da ambientação histórica, social, política e econômica.

O narrador não contará somente uma saga de seu próprio povo, mas tratará de subverter a visão estereotipada de sua própria história e contar uma história sobre o colonizador, seus valores e ações sobre os povos do território. Aqueles mesmos colonizadores que o integraram como "objeto", como "peça" na História oficial, agora são objetos de sua fala, transcrita pelos "poderes do pó da pamba", pela mágica. É o modo maravilhoso imiscuído à "realidade" questionada e desautorizada da historiografia oficial.

Narrando, ele vai atuar nos "desvãos" da História registrada, no "entre - lugar" da escrita, nas entrelinhas de uma história do centro, no espaço do "não-dito", coadunando assim com o lugar que ocupa na cena da enunciação na ficção – um "entre-lugar" no tempo e no espaço -, mas tangenciando todos os grupos, de maneira que possa ter uma visão quase ilimitada, e, por vezes, limitada, sobre os fatos e eventos, que lhe permitem produzir o *fictum*; e, assim, tecer o contexto na ficção, construindo um discurso afastado das convenções do centro, um discurso *excêntrico*.

Ao reconstruir sua própria história, reorganizando o presente, o passado e o futuro diegéticos, afirma sua identidade como indivíduo e como representante de um grupo social relegado à ausência na representação histórica.

A ficção em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, assim como a história oficial parafraseada e/ou reescrita pela paródia, é, principalmente, o produto de "uma desforra por tanto desprezo". E, transcendendo todas as impossibilidades e dificuldades, o desejo se realiza, propiciado pelo comportamento reiterado do branco em "subestimar a capacidade", ou seja, tornar invisível a alteridade do sujeito negro ou mestiço local. E a desforra concretizar-se-ia, claro, configurada por meio do "feitiço", ou seja, das crenças locais, da mitologia e suas forças mágicas, que providenciam os eventos no tempo e no espaço. Veja o que diz o narrador:

(...) Usando poderes desconhecidos, dos que se ocultam no pó branco da pomba ou nos riscos traçados nos ares das encruzilhadas pelos espíritos inquietos. Fosse de que maneira fosse, tive a certeza de o meu relato chegar a alguém, colocado em impreciso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal como testemunhei. (...) (PEPETELA, 1999, p. 394) (grifo nosso).

Essa "revelação" do vínculo do narrador com o imaginário africano surpreende parcialmente, pois todo o enunciado já desvela o perfil telúrico da personagem-narrador, ou seja, seu vínculo com o território, deflagrado a partir de sua própria origem. Também a questão da mestiçagem racial, como filho de branco e negra e, ainda, a origem mestiça desvinculada do colonizador português, pois é filho de um padre italiano. Seu vínculo às crenças e mitologias locais lhe permite o acesso às mágicas e aos feitiços, além da possibilidade de estar presente em um outro tempo e contar essa história do passado no futuro, pelos poderes ocultos no "pó branco da pomba" ou pelos poderes dos "riscos traçados nos ares das encruzilhadas pelos espíritos inquietos".

E então nos perguntamos se estamos diante do real ou do fantástico. E a resposta se encontra associada novamente à vinculação do leitor em um ou outro universo cultural. Para um leitor alinhado à racionalidade ocidental, parece evidente que o texto o coloca diante do "fantástico". Para um nativo angolano, provavelmente, do mimético, do real.

Mas o fantástico, como *gênero*, como propõe Todorov (2006), ou *modo*, como propõe Jackson (2001), de qualquer maneira não se constitui um estado ou definição permanente, salvo em raras exceções. Então, um outro posicionamento será adotado pelo leitor, tendendo ao "estranho" [mimético], ou ao "maravilhoso". Assim, será necessário um pacto desse narrador ocidental em torno do modo maravilhoso, uma vez que a personagem do narrador é a própria alegoria do silêncio histórico.

O narrador, então, não opõe uma visão racionalista e outra animista, antes, como personagem, faz questão de tecer por sua própria conta e credo todo o imaginário que envolve lendas, contos, credices, adivinhas, feitiços, etc. Por isso, o leitor alinhado ao pensamento racionalista ocidental necessita, de antemão, estabelecer esse pacto ficcional com o narrador: o acordo tácito de que vai adentrar um universo bastante desconhecido, o qual não se sujeita aos questionamentos sistemáticos pautados em noções essencialmente racionalistas.

No texto pepeteliano, o que se destaca é a exposição dos recursos, técnicas e estratégias utilizadas na criação da diegese e da trama ficcional, com uma visualização dos enunciados metaficcionais. E veja o que diz o narrador sobre si mesmo, sobre sua função e as estratégias de composição que utilizou para contar essa história:

O meu dono começou a andar para casa e eu lá fui atrás, era para isso que existia. Não falou ao major da mijada que dera nos calções, devia ter vergonha. Mas era evidente. Eu não vi, mas quem sou eu para entrar na casa onde despacham os nobres directores da majestática Companhia das Índias Ocidentais? Tinha uma certa curiosidade em conhecer o director Nieulant. Diziam ser o melhor dos dois representantes de toda poderosa Companhia, fundada para colonizar os territórios à volta do Atlântico. Mas tive de ficar na rua, à espera de Baltazar Van Dum. Tudo o que possa vir a saber do ocorrido dentro do gabinete será graças à imaginação. Sobre este caso e sobre muitos outros. Um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade. Apenas uma coisa lhe não podem amarrar: a imaginação. Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonogados, tapando os vazios. (PEPETELA, 1999, P. 14) (grifo nosso)

Essa exposição das formas e técnicas de construção da ficção enquadra-se no que Menton (1999, p. 43) considera como "aspectos metaficcionais", ou seja, os comentários específicos do autor ou do narrador, que inclui a crítica ou a teoria, sobre as maneiras "como" construiu a própria ficção. Ou seja, denuncia sua existência e todo o "processo" de construção do romance, uma das características do novo romance histórico.

A imaginação é o recurso, então, para “completar os relatos” que constam nos documentos oficiais, consultados pelo autor que os explicita em epígrafes nos inícios de onze dos doze capítulos e, ainda, na abertura do romance.

Esse narrador de Pepetela pode não ter acesso aos espaços sociais mais importantes do entreposto comercial de Luanda no século XVII, mas não se furta em contar as fraquezas humanas e as baixezas de seu amo, justamente com o objetivo de expô-lo a um processo de riso e, pela sátira a esses comportamentos burgueses, aniquilar a aura de superioridade que sempre deu contorno ao estereótipo do colonizador branco. É justamente contra esses mitos da superioridade do colonizador que os discursos de *A gloriosa família* serão arquitetados.

O narrador é um escravo mestiço que presenciou parte do século XVII, em Angola. Mas é importante observar a forma como o narrador revela o “como” Antonio de Oliveira Cadornega - transformado de personalidade histórica em personagem do romance, e também observador desse período - produz suas anotações, e o quanto transfere de ideologia, ao contar sua versão sobre o acontecido no dia da fuga dos portugueses de Luanda para a fortaleza de Nossa Senhora de Muxima. Ironicamente, nesse momento crucial, de vida e morte, o governador português Pedro César de Meneses preocupa-se unicamente em salvar sua própria fortuna, tendo impedido, segundo o narrador, que os outros moradores portugueses de Luanda fugissem antes do ataque e salvassem seus pertences. Veja o quadro que mostra as tendências da "história oficial":

O certo é que esses rumores contra o governador e as críticas à muita riqueza que em dois anos de governo tinha acumulado não se propagavam abertamente, pelo menos nas conversas. E vi alguns a defender energicamente o governador, como por exemplo o jovem soldado António de Oliveira Cadornega, que tinha chegado a Luanda no mesmo barco de Pedro César e que era conhecido pelo "segundo Camões", por andar sempre com um caderninho a tomar notas, talvez a fazer poemas. (PEPETELA, 1999, p. 41) (grifo nosso)

Ao opor seu próprio discurso às práticas de Cadornega – a exemplo de defender o governador -, o narrador constrói no discurso o subentendido de que a história escrita pelo historiador era "tendenciosa", pois defendia "energicamente" a autoridade portuguesa, representante do colonialismo e, assim, justificava essa forma de relações, por isso não era muito "confiável". A revelação dessa parcialidade na escrita de Cadornega, ou seja, do historiador e sua História, construída sob um olhar eurocêntrico, favorecedor das classes dominantes, constitui-se objeto de crítica do narrador de Pepetela, uma vez que encena, paralelamente, uma história que não foi contada: a história dos escravizados, dos que tiveram as vidas destruídas pela separação das famílias, a exemplo do narrador e sua mãe biológica. Encena a tragédia existencial face à história oficial das elites investidas de poder. Veja como se constrói um paradoxo sobre a parcialidade da escrita histórica:

Foi também aí que o meu dono soube, não sei se através do Miranda se do próprio, das reservas postas pelo comandante do forte de Santa Cruz, Matias Teles Barreto, à ordem verbal dada pelo governador para abandonar aquela posição (...) Frei João de Angola [primeiro branco a nascer em Angola], segundo o meu dono, não devia ter a melhor opinião sobre a palavra de Pedro César de Menezes, nosso governador. Nisso se juntaria ao António Abreu de Miranda, eram grandes compinchas, aliás. (PEPETELA, 1999, p. 41)

Se Cadornega protege as ações históricas do governador, a voz do povo, ou seja, as opiniões dos locais, como Frei João de Angola e António Abreu de Miranda, insinuam que as idéias tecidas na historiografia não se alinham à realidade histórica.

O rebaixamento da personalidade histórica – Pedro César de Menezes - que representa a realeza portuguesa na colônia explorada – Luanda e imediações -, é uma técnica narrativa que acompanha a paródia da história oficial. Observemos que essa é uma técnica também utilizada pelo narrador de *Memorial do Convento*, de José Saramago.

Quanto ao “caderninho” de Cadornega, certamente refere-se à forma de fazer história convencionalizada pela maneira ocidental, ou seja, depoimento de testemunhas que conhecem os fatos. No entanto, é de supor que essas testemunhas encontram-se envolvidas pela ideologia dominante de época¹¹¹. Por isso, é preciso perguntar-se quem escreve, por que escreve, como escreve, qual o lugar social que ocupa no sistema de relações? Qual lugar ocupa no espaço do conhecimento? Qual sistema ideológico mobiliza seu *modus vivendi*?

7.2.O conhecimento do XVII e do XVIII

Os estudos sobre o saber e o conhecimento em Foucault revelam que o princípio do saber e do pensamento no período que abarca o início do século XVII até o final do século XVIII se pauta na "ordenação" e na classificação (taxinomia, mêtthesis, genesis), cujos suportes lógicos ordenariam também outras formas de sistemas que se percebem não-relacionados.

O que há em comum entre o século XVII e XVIII? Segundo Michel Foucault (2002), são comuns as formas de percepção do universo e a organização do saber relativo ao mundo que se conhece e o novo mundo que se descobre a partir do século XVI. A comparação do que se conhece com o novo é um dos eixos essenciais na descrição das formas desconhecidas, em que os termos disfóricos são reservados às segundas. Entre eles, um retorno à racionalidade e à lógica clássica. A imaginação e a capacidade de dedução por uma lógica que se afasta dessa racionalidade é uma das principais estratégias utilizadas pelo narrador, enquanto suas técnicas narrativas se encontram explícitas ou esclarecidas em outros momentos da narrativa, como se observa:

¹¹¹ Ver GOULART, A. 2007, p. 140. No artigo, o crítico mostra que Cadornega, em sua escrita da história deixa clara essa questão de “como” escrever, pelas palavras do próprio historiador: Chega a ser uma questão moral. Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso contar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam no tinteiro, não interessam para a história”. (CADORNEGA, 1972, p. 269)

E como os directores desconfiavam do meu dono, porque vivia com os portugueses nesta cidade já há vinte e cinco anos e era católico ainda por cima, havia [o comandante Henderson] de defender o meu dono só para chatear os directores. Isso mesmo acabou por reconhecer o major em conversa com Baltasar, mas mais tarde, bem mais tarde, eu é que 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, saltitando da amizade do major para os negócios e o sofrimento que se passou e passa nesta terra, embora este seja de diminuir um pouco, melhor mesmo é imaginar coisas engraçadas, se for impossível imaginá-las boas. (PEPETELA, 1999, p. 16) (grifo nosso).

Assim, a imaginação é o principal combustível desse narrador que escreve um novo romance histórico; mas uma história em que a fantasia não se encontra acobertada, antes se imiscui aos fatos ficcionais, num entrançado que remete o leitor a uma profunda reflexão sobre a construção da própria História; ou ainda, a um discurso que desvenda a origem do sistema capitalista, desvelando o *gênesis* da economia da modernidade, a partir do capital mercantil-escravista do século XVII e dos seguintes. Entre todas as formas de liberdade, restou-lhe apenas uma: a liberdade da imaginação:

Mas a minha condição de escravo não me dá o direito de manifestar sentimentos, juízos. Apenas tenho a liberdade da imaginação e por isso entendo a razão da súbita nostalgia do meu dono, quando devia rir e dar pinotes por não lhe terem cortado a esbranquiçada cabeça. (Idem, p. 18)

É importante observar que o narrador pepeteliano tem certa facilidade não só em imaginar, mas em transgredir o tempo cronológico, como ele mesmo declara, cujo procedimento se encontra também em *Memorial do Convento*. Tem facilidade em ordenar o espaço e a referência espacial no entreposto comercial de São Paulo de Assumpção de Luanda, utilizando palavras encadeadas que procuram reconstituir ou delimitar um espaço, a exemplo das descrições das subidas e descidas de Van Dum até o Palácio dos Governadores, bem assim como a localização das Igrejas da cidade, uma a uma.

Esse recurso é característico da forma de se pensar os processos de ordenação do espaço físico, social, assim como outros fenômenos e materiais, processos característicos de representação do saber dos séculos XVII e XVIII, por meio da visão eurocêntrica. Essa forma de criar perspectiva corrobora a verossimilhança da obra que, embora tratados como detalhes secundários, institui uma forma de referendar a questão do signo e sua visão e representação nesse período histórico, de acordo com Foucault (1966, p. 99-100).

A abordagem desse período histórico pelos autores contemporâneos – Pepetela (século XVII) e Saramago (século XVIII) - traz no discurso da História que lhe é simultânea – os recortes da História oficial presentes nos textos – esse sentido da Ordem, da Origem, e também da Classificação. Sentidos esses que são desbaratados pela paródia dessa mesma Ordem na ironia do discurso.

Assim, utilizando muitas vezes a taxionomia para organizar as construções com a mesma funcionalidade, refaz a maneira de pensar dos burgueses (capitalistas), e seu princípio de ordenação. Eis algumas delas:

Pelas cidades, nas esquinas das ruas, se via estranhas transações de tecidos, botas, pratos, armas, jóias, marfim, mel, panelas, e as coisas mais incríveis. Tinham também aumentado as rixas e os combates singulares, pois o afluxo de bens novos provocava sempre ambições e invejas. (PEPETELA, 1999, p. 74)

Se a experiência com a linguagem até o século XVII se baseava em relações de similitudes e, a partir do princípio desse século, o discurso básico da ciência se equilibrou sobre o tripé *máthesis*, *taxinomia* e *gênesis*, é preciso reconhecer que o contexto europeu, motivado pelos grandes "achamentos" marítimos, encontrou-se impulsionado por essa idéia necessária de classificação e ordenação. Assim, todos os elementos materiais e abstratos estranhos, encontrados nos mundos recém-descobertos, a ciência tratou de comparar com o conhecido, inclusive seus povos.

A enumeração, a somatória, o valor de troca, as diferenças entre os povos, animais e plantas precisavam enquadrar-se em quadros de semelhanças e diferenças ou, como prefere Foucault (2002), de identidades e diferenças que se refletiriam de qualquer maneira nas formas de elaborar o saber. Um saber que tinha como centro o pensamento do conquistador e, como excêntrico quaisquer outras formas de perceber o mundo. Assim, as identidades e diferenças prevalecem nas relações desse contexto, articulado por Pepetela, cuja proposta sintetiza uma forma de relação que se afaste da apresentada no momento diegético que a ficção critica.

7.3. O olhar crítico do Narrador

Apesar de escravo, o narrador de *A gloriosa família* se diferencia dos demais, mas não chega à condição de forro, pois no fundo sente medo de Dimuka, o fiel servidor de Baltazar

que também serve de carrasco. Vejamos o que ele mesmo escreve sobre sua relação com a personagem Dimuka, o qual punia escravos sem questionamentos:

Devotado a Baltazar, é temido e odiado pelos escravos e meio desprezado pelos forros. Tem prazer em dar chicotadas nos castigados. E anda sempre de olhos nos escravos e a fazê-los correr. Menos a mim, eu só dependo do meu dono. Sinto um arrepio quando tenho de passar perto de Dimuka, mas em mim não manda. Nem dá chicotadas. (PEPETELA, 1999, p. 30)

O leitor compreende que este não é um escravo que tem uma vida qualquer. Trata-se de um escravo que serve de guia ou guarda-costas, de companhia do senhor. No fundo, um troféu que o amo exhibia, como prova do engano e do presente da poderosa rainha da Matamba. Atento às conversas entre o dono e os principais da Companhia das Índias Ocidentais, procura atentar para questões fundamentais, como as relações de troca, e suas bases de permuta:

Ainda continuaram a discutir esse assunto, mas distraí-me, pois não entendia nada, nunca na minha vida tinha tocado num dinheiro qualquer, nem libongo, nem cruzado, nem real, nem zimbo. Onde já se viu escravo com dinheiro, mesmo uma soma insignificante. (...) Essas razões financeiras eu não percebia muito bem, sou muito mau de contas, mas que os zimbos de Benguela constituíam uma das causas mais importantes das más relações do rei do Kongo com os portugueses, lá isso era conhecido. (...) (PEPETELA, 1999, p. 43)

Referindo-se aos roubos que os portugueses faziam ao Congo, procurando no fundo do mar os zimbos (moeda corrente do comércio do reino do Congo), o narrador demonstra como a economia foi gradativamente controlada pelos colonizadores: pelo furto e pela substituição da moeda local por estrangeira. Assim, entre um enunciado e outro que trata das relações capitalistas no território, determina uma das forças-motrizes que movem a narrativa: desmascarar a origem do sistema capitalista, apoiado nas invasões, no furto e na escravidão. E assegura, assim, a temática da desordem provocada pela devastação do poder do Império sobre as terras descobertas.

Esse narrador pepeteliano é o grande condutor da narrativa e observe-se que os perfis das personagens se encontram praticamente submetidos à subjetividade de sua perspectiva, ou seja, à focalização; e sua opinião sobre os objetos e categorias da própria narrativa sofrem o crivo de sua subjetividade, a exemplo de:

Até ver, dizia o Hans Molt, sujeito torto que eu tive ocasião de conhecer quando chegou no barco, pois estávamos no porto a ver se vinham as fazendas com que o meu dono nervosamente esperava. Não simpatizei com ele, devo confessar. Era muito parecido com o *predikant*, desde o físico enfezado e os gestos nervosos, à voz sempre com uns tons acima do normal, voz de certezas (PEPETELA, 1999, p. 56) (grifo nosso).

As sutilezas que envolvem o narrador se iniciam com o engendrar criativo de sua existência ficcional, como personagem da narrativa, mas principalmente instância enunciativa, mas não se esgota nesses quesitos, pois sua configuração envolve outras noções.

7.4. A focalização e a extensão da descrição

Uma das configurações se relaciona ao poder do narrador em focalizar e à interdição que, como se observa, encontra-se relacionada à questão de estabelecer a verossimilhança narrativa e atribuir maior veracidade às palavras enunciadas, inserindo inclusive o recurso do ruído de comunicação, que encena uma interrupção no processo de observação que a personagem engendrava:

[...] Baltazar voltou a se aproximar do Major, que conversava com os mesmos oficiais que tinham desembarcado primeiro. O major bateu no ombro de Van Dum. O meu amigo Baltazar Van Dum. O capitão... Um flamengo gordo e vermelho se pôs a gritar para o Pinheiro, mesmo atrás de mim, e perdi as apresentações. Não havia pressa, acabaria por conhecer os nomes dos chegados. [...] (PEPETELA, 1999, p. 57) (grifo nosso).

Os gritos da personagem anônima na bodega interferem na "audição" e, por isso, essa "parte da história" ele, o narrador, não pode contar ao leitor nesse momento do intradiscorso, ou seja, "perdeu a cena" da apresentação e não pode dizer como se chamavam os oficiais que acabavam de desembarcar do barco que havia chegado a Luanda. Entre essas estratégias, encontram-se também os momentos em que a interferência no relato é visual, ou seja, o narrador não pode ver a cena, mas somente ouvir:

Ambrósio estava com tanta curiosidade como eu. Tentou entrar na sala de jantar para ouvir a conversa. Mas o pai enxotou-o sem cerimônias, estamos numa conversa particular, e ele voltou para a varanda, olhando com inveja para mim. Lhe fiz sinal para se sentar ao meu lado, contra a parede, mesmo por baixo da janela. Ele sorriu com gratidão, sentou, escutou [a conversa de Van Dun com o licenciado Guerreiro]. (PEPETELA, 1999, p. 64)

Comprometido com a lei da informatividade no discurso, o narrador angolano procura solucionar outros problemas de focalização, por exemplo, para plasmar os pensamentos de seu amo; pois sua existência no tempo do enunciado – diegético - concomitante com a sua onipresença no tempo da enunciação - embora oscile entre a onisciência e a visão parcial -, dificulta-lhe a total onisciência e, por isso, vez ou outra, busca exprimir os pensamentos e sentimentos do amo e de outras personagens, por meio de uma estratégia ficcional singular:

O meu amo fez uma cara de grande admiração, mas não disse nada. Era bem possível que os mafulos vendessem pólvora e mesmo armas. Já não eram inimigos, tinham um acordo de paz. Embora disputassem o mesmo território. Os holandeses pouco se interessavam pelo interior, queriam era dominar a costa. Por isso não iam aceitar de bom grado que os portugueses montassem um porto no Bengo, este plano ia dar bronca, pensou Baltazar. Eu lia esses pensamentos na cara dele. (PEPETELA, 1999, p. 60)

Então, como traduzir os pensamentos do amo, se estava ali, em carne e osso, no século XVII? Então só poderia mesmo adivinhar, ou ler na face de Van Dun. Mas não é somente nessa ocasião que se vale desse tipo de estratégia. Em outras circunstâncias, também se esmera em "ler" na face da personagem o que lhe passa pela mente:

O licenciado Guerreiro entrou na machila, como convém a um embaixador, pois os balanços dos passos dos carregadores ajudam a digestão. Mas certamente que desta vez o licenciado não adormeceu, mesmo embalado pelos suaves solavancos, ia demasiado preocupado, li na cara dele. (PEPETELA, 1999, p. 65)

Dessa maneira, pela descrição externa, mais que pela invasão do íntimo das personagens, o narrador tenta adivinhar seus pensamentos e emoções, percebendo, sentindo e deduzindo. Imbuído do sentido de plasmar todo o contexto de época, detalhando as relações entre os grupos e personagens, o narrador se concentra principalmente nas divergências e contradições que marcam as relações locais, sempre envoltas em interesses econômicos e políticos. Dele não escapam as rusgas entre adversários políticos ou mesmo entre os inimigos, sobre os quais opina com ironia tantas vezes repleta de humor cáustico:

Ele [Tenente-coronel Henderson] já andava a pedir o regresso há muito, só viera pra conquistar a cidade, mas depois era mesmo necessário recambiá-lo, (...) E decidiram despachar também o Moortamer, ficou o Nieulant sozinho. O irónico da coisa é que os dois adversários, que tanto se guerrearam em Luanda, acabaram por embarcar no mesmo navio, nesse aspecto ninguém ganhou. Devem ter dividido a cobertura do barco com um risco, deste lado ficou eu, desse lado ficas tu. [...] (PEPETELA, 1999, p. 55).

A opinião pessoal do narrador, muitas vezes se encontra presente, como no excerto acima “devem ter dividido a cobertura do barco com um risco...”, o que considera “o irônico da coisa” [do fato]. Ao emitir juízo de valor, o autor desvincula o romance do modo de narrar imparcial, ou seja, aquele em que o narrador procura manter-se afastado dos fatos e das personagens do romance. Assume, então, uma posição: de sátiro.

Assim, o narrador articula sátiras das situações, das relações, e dos costumes, principalmente sobre os valores dos colonizadores e dos invasores. É preciso, então, observar como se organiza seu discurso irônico.

7.5. As ironias do narrador

Na análise que se desenvolve nesta tese afirma-se a constituição do discurso do narrador entremeado pela apropriação, a paráfrase, a estilização e, principalmente, pela paródia da história oficial, de maneira que a constituição dessa paródia será revelada pela explicitação do recurso da ironia, utilizado pelo narrador em diferentes enunciados do romance *A gloriosa família*. O discurso é sempre oscilante entre o tom cômico e o sério, característico da carnavalização bakhtinina¹¹².

Segundo Audemaro T. Goulart (2007, p. 146), o narrador é “a irônica manifestação de um agente que não age” (...), mas “que contrabalança o descompasso entre a sua interioridade e o mundo, rindo das diferenças, ironizando seus superiores, através de um recurso muito simples: contar a vida deles”. É exatamente “contando” a vida deles, no entanto, centrando suas atenções para o que Jameson (2007, p. 185) aponta como imprescindível no romance histórico, as relações no plano existencial – o privado. Essas relações dialetizam com o público.

Se o que é público, a respeito dos superiores do narrador, consta em registros da história oficial e documentos de época - pois a maioria de seus superiores são personalidades históricas muito ou pouco conhecidas transpostas como personagens para a narrativa -, o que poderia ser existencial ou privado é, na ficção, revelado com profunda ironia. Ou seja, funciona como elemento desmitificador da superioridade do europeu e de sua cultura ocidental, de centro, que inclui a razão ocidental sobre o colonizado e sua cultura excêntrica.

Assim, o principal alvo do narrador é o protagonista da narrativa, o holandês (mafulo) Baltazar Van Dum, de nacionalidade flamenga, mas que professa a religião católica. Logo no

¹¹² BAKHTIN, 1981, p. 104-108

Prólogo, Van Dun é apresentado em um excerto da história oficial como personalidade secundária desta, e ocupará, ao lado do narrador, um lugar protagônico. Pelo recurso da “apropriação”¹¹³, Pepetela inclui uma descrição oficial da personalidade histórica, e sua metamorfose em personagem ficcional, tornando explícitos os processos de construção do texto:

Em a cidade assistia hum homem por nome Baltazar Van Dum, Flamengo de Nação, mas de animo Portuguez que havia ido dos primeiros Arrayaes para a Loanda com permissão de quem governava os Portuguezes, o qual esteve posto em risco de o matarem os Flamengos, [...] e vendo o perigo em que estava , [o Major de Armas] o avizou secretamente, em como o hião a prender, e o porquê; que viesse logo dar parte ao Senhor Director do que havia, e se desencontrasse com os que o hião a prender, porque elle os mandava pela calçada, que viesse elle por Santo Antonio ou sua Igreja; tanto que teve este avizo veyo pellos ares, como a quem lhe não hia nisso menos do que a vida em sua presteza; chegado que foi ao Collegio onde o Director rezidia, lhe deo parte de haverem chegado aquelles Negros de Masangano com a carta ainda fechada; olhou o Director para elle, dizendo-lhe ah! Van Dum, Van Dum! A tua Cabeça, a tiveste mui arriscada... (CADORNEGA, 1972, 334-335)

É importante observar como o narrador apresenta a personagem, paralelamente à história que terminou de ser contada por Cadornega, ele conta o que não está escrito ali, mas que somente ele viu. Se o relato de Cadornega se encontra no espaço do público [a história oficial registrada nos moldes do Ocidente], o discurso ficcional, como “memorial”, o qual atravessa o tempo, se constitui como contradiscurso, como paródia do histórico relato, a contra-história possível, em uma “memória” possível dos eventos da vida privada de personalidades tornada personagens, porém repleta do cômico, do irônico. Ironia já iniciada pelo tratamento picaresco que dá a Baltazar todo o tempo, “o meu dono”:

O meu dono, Baltazar Van Dum, só sentiu os calções mijados cá fora, depois de ter sido despedido 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. (PEPETELA, 1999, p. 11)

O excerto acima destrói o estereótipo construído em torno dos “negreiros” que se instalaram no território angolano – vale lembrar que Van Dum é um traficante de escravos – cuja coragem e astúcia é muitas vezes exaltada, por enfrentarem a morte em terras tão difíceis de viver, além de lutarem pela sobrevivência no enfrentamento com os locais.

¹¹³ SANT’ANNA, 1985, p. 80-106

Mas não somente a coragem sofrerá o crivo da ironia, mas também os hábitos, ou seja, um dos elementos que faz parte do modo de vida dos colonizadores europeus no século XVII: a falta de asseio. Esta surgirá em mais de uma construção no romance:

O suor escorria pelo pescoço e ia empapar a camisa branca e fina, aos folhos. Desta vez usava uma camisa limpa, mas já tinha o cheiro azedo dos homens brancos, era inevitável. Eu, atrás, lá ia suportando o pivete. Devo dizer que também já estava habituado, eram muitos anos a andar no rasto daquele perfume de sovacos deslavados. (PEPETELA, 1999, p. 30-1)

O uso do termo “perfume” para designar o “mau cheiro” e, ainda, de “pivete”, sinônimo de “perfume resultante da queima de certas substâncias aromáticas”, constroem o paradoxo necessário à instalação da ironia, ou seja, Baltazar misturava perfume ao cheiro de suor produzido pelas bactérias, resultante da falta de banho. Essa relação tem ainda a intenção implícita de revelar que muitos aspectos dos modos de vida das sociedades excêntricas são superiores às dos europeus, e não inferiores. E esse é um dos pontos: a higiene pessoal, considerando o hábito de tomar banhos diários dos africanos.

A insistência de Van Dum em preservar os modos de vida europeus são finalmente carnavalizados, quando, em uma cena que reúne os habitantes do quintal (escravos) e os da Casa Grande (os filhos), aproximando o alto e o baixo da sociedade – categorias da *familiarização* e da *excentricidade*¹¹⁴-, transforma-se em espetáculo público do qual todos se riam: é o banho do patrão, o senhor, exposto só de ceroulas em pleno quintal, o espaço carnavalizado bakhtiniano.

A mesma crítica a esse hábito europeu se estende aos outros brancos que estavam no território como soldados ou mercadores, consolidando a ironia. No excerto abaixo, os homens que se encontram na bodega do Pinheiro não escapam à focalização cômica:

E todos riram. Mandaram vir mais bebidas, mas Baltazar disse tenho de ir e se despediu até logo à tarde na Dona Maria. Para mim foi um alívio, pois lá dentro era só empurrões e mau cheiro daqueles brancos todos suados com as fardas de tecido grosso e mais as correias que atravessavam o peito e as meias altas e as botas fedorentas. Para não falar das vezes que as malditas botas pisavam os meus pés descalços. [...] (PEPETELA, 1999, p. 59)

Dentre as várias formas de construir pela paródia a personagem do Amo e Senhor, cuja mão pesava sobre todos os capturados, o Anônimo narrador não se furta a ironizar sobre o próprio peso de Van Dum, que se tornava cada vez mais gordo e sedentário:

¹¹⁴ BAKHTIN, Mikhail, 1981, p. 105-8.

[...] Ainda por cima, não andámos cem metros e caiu-nos em cima uma tremenda carga de água. Não foi fácil chegarmos à sanzala, pois a chuva batia com tanta força que escorregávamos constantemente na lama que imediatamente se formou. Eu que sou magro ainda me equilibrava mais ou menos. Agora o meu dono, cada vez mais redondo, deve ter andado mais pelo chão que em pé. (PEPETELA, 1999, p. 63)

As causas do peso de Van Dun associam-se à “vida mansa” que se pôde obter em terras angolanas, apesar das doenças, das dificuldades de abastecimento, das divisões internas, das guerras. Sua política de “bons acordos” o fizeram permanecer e manter seu espaço de convivência, mais pela esperteza do que por virtudes que pudesse ter. Antes, é a própria astúcia que o faz equilibrar-se entre os grupos, ao passo que o narrador não enxerga qualquer possibilidade de “ser”.

A possibilidade de o escravo, submetido, atuar como sujeito de sua própria história não encontra lugar. Por isso, só pode falar de um outro lugar. Um lugar em que já se sente sujeito da própria história, contando não uma relação passiva e tranqüila do processo colonial, mas a tensão característica desse processo, sempre conduzida pela força bruta e pela superioridade da tecnologia bélica.

O tom da crítica pós-colonial predomina nos pressupostos e subentendidos do discurso do narrador de Pepetela, uma crítica cuja contradiscursividade se arma em ideologia teórica contra os desmandos dos invasores, de seus valores, de suas idéias, construindo uma contra-ideologia que se mantém pelo viés da resistência bélica e cultural das populações locais. Essa crítica muitas vezes, é explícita.

A depredação das sociedades locais, pela deportação de pessoas, rumo ao outro continente, à escravidão, a luta pela posse das terras cultiváveis, a submissão dos locais, tornando-os escravos, as constantes mortes dos resistentes às invasões de espaços estratégicos configura-se como principais temáticas capazes de revelar o caos da História, caos esse determinado pelos valores e pela força do colonizador e das “conquististas”.

Caos e barbárie que são implicitamente, porém, insistentemente, criticados pelo narrador, ao desvelar a situação corriqueira dos locais: “um escravo não tem direito algum, a única liberdade que tenho é saltar no tempo com a imaginação”. A ausência de direitos, a falta de liberdade, que conduzem o homem à situação subhumana desvelam a forma de exploração das colônias, a imposição do regime do Império, ao qual se seguiria o modelo do Imperialismo no final do XIX. Assim, massacrado por uma história que lhe reservou destruição e dissabores, busca revelar “o sofrimento que se passou e passa nesta terra [de

Angola]”, o narrador se sente impotente diante das incertezas que lhe vêm das estratégias internacionais; por isso, compreende que para poder sobreviver a tamanhas atrocidades “(...) melhor mesmo é imaginar coisas engraçadas” (PEPETELA, 1999, p. 16). É o texto de Pepetela criticando a barbárie em terras angolanas, por meio do sério e do cômico.

Em muitos dos novos romances históricos latino-americanos, a crítica aos colonizadores e invasores é também constante. A crítica aos invasores e suas barbáries e, na verdade, um dos principais eixos que movimentam *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier.

8. UM AUTOR E SEU POVO: O NARRADOR SARAMAGUIANO

E o discurso ficcional não seria, também ele, uma procura da verdade feita através da visão mágica que a criação permite? Pelos caminhos da ciência e da arte, da razão e da emoção, não pretende o homem chegar a um ponto comum – o da revelação do mistério de existir?
Teresa Cristina Cerdeira

Chegar a um ponto comum, refletir sobre a realidade e sobre a verdade da realidade textual, vista sob outra perspectiva: aquela que não pôde, por motivos óbvios, ser exposta no momento histórico. Então, os caminhos da arte podem levar à reflexão, pela visão mágica, como propõe Cerdeira (1989, p. 24), ao analisar *Memorial do Convento*.

Segundo Odil José de Oliveira Filho (1993, p 15-6), o romance de Saramago possui um “espírito de síntese entre o tradicional e o moderno”, entendendo que as relações que estabelece cumprem-se em dois sentidos: “um que se encaminha em direção à narrativa do passado literário português e outro que se abre em direção ao presente”. Entende-se, então, esse presente como o momento de produção do romance. Para isso, constrói um narrador que se multiplica em “vozes” que encarnam pessoas verbais diferentes, ao longo da narrativa.

Ao compor esse romance, José Saramago organiza na categoria narrador, assim como em outras das categorias, uma ruptura com as formas do romance com viés histórico ou

notadamente com os romances históricos – no sentido lukácsiano – (SEIXO, 1987, p. 32) que já haviam sido produzidos no sistema da literatura portuguesa.

No romance, o narrador se constitui como uma instância que tanto oscila em relação às pessoas do discurso – “voz” verbal (a terceira impessoal, a primeira do singular e a primeira do plural) -, quanto em relação à focalização, em relação ao tempo histórico de “onde” fala, ocupando um eixo temporal digressivo e progressivo pelos séculos de história, e, ainda ao posicionar-se “entre” as personagens, torna implícita a posição da “voz” narrativa em diferentes “lugares” de enunciação. Um claro exemplo é quando reflete sobre a situação do maneta Baltasar: “é o que se vê, e pode gabar-se da sorte, que há mil anos, se calhar, ainda não se fabricavam ganchetas a fazer de mãozinha, como daqui a outros mil anos” (SARAMAGO, 2001, p. 203), em que o narrador desliza nesse eixo temporal, insinuando a evolução tecnológica.

Entende-se, assim, que não há um único sujeito do discurso, antes, que o narrador encena diferentes “sujeitos enunciadore”, os quais são múltiplos em sua unidade.

O narrador de Saramago, como o de Pepetela, não possui um nome. E, diferentemente do narrador angolano, o narrador saramaguiano não se apresenta, ao menos como categoria, com forma e conteúdo, como personagem integrante e participante da toda a narrativa. No entanto, inúmeras vezes, ele integra a multidão, utilizando pronomes que deixam claro que “ele” se encontra ali, como voz, como enunciado e discurso, imerso naquele tempo histórico-diegético, construído também de discurso, um discurso oriundo da História oficial, de um passado com o qual o narrador contracena; oriundo também de outras histórias, quando emerge de uma voz “entre” o povo daquele período histórico.

Miguel Real (1995) compreende, alinhando-se a Arnaldo José Saraiva (1994, p. 168), que esse posicionamento do narrador, como enunciador “entre” o povo, seria uma “*vox populi*”, quando “ouve-se uma voz que conta uma estória com aparte e comentários, uma voz que se diria impessoal e intemporal, como a *vox populi* ou a *vox dei*, com marcas da oralidade popular (...)”. Organizado sintaticamente assim “a *vox populi* ou a *vox dei*”, implica em uma tradução: “a voz do povo” **ou** a “voz de Deus”. A tradução certamente seria “a voz do povo é a voz de Deus”; uma voz materialista, certamente opondo o povo a Deus, a qual somente poderia ser proferida por “alguém” entre a multidão, uma vez que o povo - ao qual a “voz” se mescla – é representado pela alienação. Os que fogem à regra são o casal, o padre e os condenados, além do narrador oscilante, como se vê no intradiscurso.

É interessante observar como o narrador (não o autor, que é declaradamente ateu) faz questão de separar os rituais da igreja que venera a Deus, de um outro Deus, suposto pelo

narrador enquanto surge como voz que representa o homem do tempo histórico-diegético. Provavelmente, um Deus mais justo que o estereotipado pelos dogmas:

(...) dizem algumas poucas palavras, ditas já foram, são horas de despedir, tira chapéu, põe chapéu, mas ali ainda o cardeal vai ao quarto da rainha, onde as continências se repetem, ponto por ponto, até que enfim desce o cardeal à capela onde se vai cantar o Te Deum laudamus, louvado seja Deus que tem que aturar estas invenções. (SARAMAGO, 2001, p. 83) (grifo nosso)

Nesse excerto, como em outros não citados, pode ser observada uma “não-coincidência” entre autor e narrador. Pela ironia, o narrador admite a possibilidade de Deus. Não um deus pressuposto pelos dogmas da Igreja, mas um outro, que não suportaria o excesso de cerimônia, de ritual, de medidas, de cortesia. O mesmo acontece nos discursos de Bartolomeu: “Encomendemo-nos ao Deus que houver” (SARAMAGO, 2001, p. 188)

Ou, ainda, quando não há uma constatação, pela “paródia”, da crença na existência de um Deus, antes, verifica-se pela estilização que o narrador admite a existência de “algo superior”, que determinaria a existência da vida, assim, confirmando uma personagem inserida naquele período histórico-diegético; e, ao mesmo tempo, validando a existência de uma ideologia dos dominados, que não se mostra na história oficial:

Mas Deus, ou quem lá no céu decide da duração das vidas, tem grandes escrúpulos de equilíbrio entre pobres e ricos e, sendo preciso, até às famílias reais vai buscar contrapesos para pôr na balança, a prova é que, por compensação da morte desta criança [o filho de Inês Antónia], morrerá o infante D. Pedro quando chegar à mesma idade, e porque, querendo Deus, qualquer causa de morte serve, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 103) (grifo nosso).

Por esses enunciados, verifica-se um narrador alinhado por vezes ao seu tempo histórico-diegético e, simultaneamente, um “subversivo” falando a partir de um “outro lugar” na enunciação, no mesmo tempo verbal, parodiando e ironizando. Ao confirmar os enunciados do já-dito, pela paráfrase ou pela estilização, o narrador confirma as FI – formações ideológicas - dominantes e, ao ironizar, as questiona; ao duvidar ou contestar o narrador articula uma reflexão contra-ideológica, resultante da filosofia transcendente¹¹⁵. Assim, a instância do narrador só pode representar o “subversivo calado” que pode ter se mantido “entre” o povo daquele período histórico: cristãos-novos, judeus, ateus, etc.. Um povo que, segundo Cerdeira da Silva (1989, p. 35) “adquire forma e identidade, nem que, para

¹¹⁵ A ideologia transcendente é oriunda do materialismo histórico.

isso, a ficção se incumba de nomeá-los para dar-lhes vida. Preenchendo as ‘zonas silenciosas’, as zonas esquecidas dos sem-história”. O narrador, na verdade, preenche com a escrita ficcional os “vazios textuais” da história oficial, ao articular um “discurso contra-ideológico”¹¹⁶, um discurso reflexivo sobre a alienação, desconstruindo-a.

8.1. Uma voz: muitas vozes

Miguel Real comenta outros posicionamentos sobre a voz do narrador que, ao apresentar Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, quando se refere ao “nós” elíptico, presente em “na grande entrada de onze mil homens que fizemos em Outubro do ano passado e que se terminou com perda de duzentos nossos”.

Analisando esse enunciado, constatamos que em “outubro do ano passado” é o tempo da narrativa e, se nesse momento histórico, o narrador diz nós “fizemos”, significa que também se encontra incluso entre os soldados. Como se observou em capítulo anterior, o narrador não é o autor, mas a instância criada por aquele, capaz de “estar” em “lugares” construídos pela enunciação. E esse lugar enunciativo corresponde ao tempo passado da história. Essa instância que se desloca em Saramago por um eixo temporal, estando ora em um tempo definitivamente passado – o da narrativa - como esse, ora estando no tempo da enunciação – o momento da produção do romance – a década de 1980 do século XX, e mesmo em um tempo futuro. No entanto, a história que vai narrando, se encontra no presente do indicativo: uma inovação formal, que aproxima o leitor do tempo histórico-diegético proposto.

Miguel Real prefere entender a primeira pessoa do plural como “aparente impessoalidade colectiva” (Real, 1995, p. 24). Mas se pode entender também como “personalidade histórica inominada” inserida na coletividade, funcionando como uma voz dos “silenciados da história”. Cerdeira da Silva (1989, p. 34) também observa esses lugares, pois entende que “o narrador desloca o eixo tradicional de leitura do passado”.

Para o crítico (1995, p. 25) a mudança abrupta da primeira pessoa do plural para a primeira pessoa do singular só pode manifestar “não uma visão pessoal, não uma perspectiva mental, ideológica, mas uma forte marca ontológica, (...) não definidora do enredo principal, mas singularizadora da humanidade como um todo (...)”. (SARAMAGO, p. 54). Para ele, esse representa o momento vital da história da humanidade, ou do homem que, sabendo-se

¹¹⁶ O discurso contra-ideológico a que se refere Cerdeira atende à questão da contradiscursividade, ou seja, ele constitui FI – formações ideológicas – que operam contra a ideologia religiosa de época, assunto já discutido em capítulo anterior.

mentalmente liberto, descobre que “o que presumia ser o Espírito mais não é que o filho mental de si próprio, ou seja, (...) uma projeção feuerbachiana e marxista” (REAL, 1995, p. 25).

Assim, ele conclui que o narrador de *Memorial do Convento* se transmutará das terceiras pessoas para a primeira do plural (nós, nosso, nossos, etc.) quando se refere ao coletivo cuja história está narrando, assim provando que está dentro dela ou é ela; e para a primeira pessoa do singular (eu, mim) quando quer evidenciar uma forma de marca ontológica que orientará as personagens ou definirá a verdade da própria humanidade (Idem, p. 26).

Essa é uma transmutação muito interessante, especialmente singular e seletiva. De fato, o narrador de Saramago toma a forma “nós” nas cenas em que se reúnem os homens pobres e os trabalhadores, e também quando as personagens são os perseguidos e os condenados, e principalmente quando se trata de fazer a crítica aos desmandos da elite.

A partir dessa constatação, é possível enumerar quatro formas pelas quais o “nós” ocorre em *Memorial do Convento*. Em primeiro lugar, há o **nós** como voz do povo português, como um apelo ao povo da própria época, em que o enunciado traz implícita a questão da formação do estereótipo das pessoas sem ao menos ouvi-las, uma crítica implícita às perseguições e preconceitos da época:

Já o padre Bartolomeu Lourenço regressou de Coimbra, já é doutor em cânones, confirmado de Gusmão por apelativo onomástico e firma escrita, e nós, quem somos nós para nos atrevermos a taxá-lo do pecado de orgulho, maior bem nos faria à alma perdoar-lhe a falta de humildade em nome das razões que deu, assim possam ser-nos perdoados os nossos próprios pecados, esse e outros, que ainda o pior de tudo não será mudar de nome, mas de cara ou de palavra. (SARAMAGO, 2001, p. 154) (grifo nosso)

O sobrenome “de Gusmão” foi atribuído a Bartolomeu Lourenço por um padre da Igreja, não é nome de batismo ou de família. Essa relação com a mudança de nome se estende como efeito de sentido a todos os hebreus que foram obrigados ao batismo e à mudança de nome, para que permanecessem na fé cristã. Assim, os cristãos-velhos os reconheciam exatamente por essa nova forma de serem nomeados. Ao mesmo tempo, sabe-se que na Igreja, muitos assumiam nomes mais ligados aos do evangelho. No excerto, o narrador fala pelo povo: nós, portugueses, não vamos condenar a esse padre brasileiro.

E, ainda, para falar em nome do povo, reivindicando mais justiça, ao revelar para onde se dirigem as riquezas que provém das colônias, que apenas “atravessam” o país, graças às ações de um rei perdulário, deixando o povo na miséria:

De Portugal não se requeira mais que pedra, tijolo e lenha para queimar, e homens para a força bruta, ciência pouca. Se o arquitecto é alemão, se italianos são os mestres e carpinteiros e dos alvenús e canteiros, se negociantes são ingleses, franceses, holandeses e outras reses todos os dias nos vendem e nos compram, está muito certo que venham de Roma , de Veneza, de Milão e de Génova, e de Liège, e da França, e da Holanda, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 219) (grifo nosso)

Ou ironizando sobre o excesso de devoção por ocasião do tremor de terra sentido em Lisboa, seguido de grande tempestade:

Na presunção de que seja o demónio o autor do distúrbio [tempestade e tremor de terra], tudo quanto é mulher, ama, criada ou escrava, está de joelhos no oratório, Maria Santíssima, Virgem Nossa Senhora, enquanto os homens pálidos de morte, sem mouro ou tapuia em quem meter a espada, debulham as contas do rosário, padre-nosso, ave-maria, afinal, se tanto chamamos por estes, o que nos falta é pai e mãe. (SARAMAGO, 2001, p. 213) (grifo nosso)

Assim, ao confrontar a ignorância sobre os fenômenos físicos naturais com a ciência, o narrador ironiza sobre a forma de pensar e sentir do povo daquele período histórico. Também critica a nobreza, associando a ela todo o povo português que tem o poder de decisão: mandatários, governadores gerais, donos de engenhos, fidalgos, nobres, etc., os fabricantes dos “conceitos” e preconceitos sociais, muitos deles cristãos-velhos:

(...) diga-se aqui para nós e sem outras desconfianças, este sublime engenho, estas prendas e memórias nascidas e criadas em terras de que só temos requerido o ouro e os diamantes, o tabaco e o açúcar, e as riquezas da floresta, e o mais que nela ainda virá a ser encontrado, terra doutro mundo, amanhã e pelos séculos que hão-de vir, sem contar com a evangelização dos tapuias, que só ela nos faria ganhar a eternidade. (SARAMAGO, 2001, p. 60) (grifo nosso)

O narrador destaca o engenho, a potencialidade intelectual e a capacidade dos homens nascidos em terras do Novo Mundo (América, África subsaariana), cuja terra de origem só servia para a exploração de recursos naturais, sem qualquer reconhecimento de seus nativos, tomando como exemplo Bartolomeu Lourenço, a quem a minoria mais “cultura” ignorava ou ridicularizava.

Em uma segunda perspectiva, é possível verificar um **nós** que se apresenta como voz da humanidade, de maneira que um enunciado que remete à reflexão se mostre inovador e construtor do pensamento humano, avaliando outras maneiras de ver o mundo, como construções filosóficas:

Deveria isto bastar, dizer de alguém como se chama e esperar o resto da vida para saber quem é, se alguma vez o saberemos, pois ser não é ter sido, ter sido não é será, mas outro é o costume, quem foram seus pais, onde nasceu, que idade tem, e com isto se julga ficar a saber mais, e às vezes, tudo. (SARAMAGO, 2001, p. 100) (grifo nosso).

Ou, ainda, no excerto, quando novamente se alia ao leitor e ao trio construtor de sonhos de voar, obrigando o leitor a observar com cuidado a expressão “nós vamos”:

(...) na vida cada um tem sua fábrica, estes ficam aqui a levantar paredes, nós vamos a tecer vimes, arames e ferros, e também a recolher vontades, para que com tudo junto nos levantemos, que os homens são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascer sem asas e fazê-las crescer, isso mesmo fizemos nós com o cérebro, se a ele fizemos, a elas faremos, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 134) (grifo nosso).

Nesses enunciados, o narrador alia-se à trindade humana, então, tem-se a impressão que são Blimunda e Baltasar os que estariam proferindo tais enunciados, mas logo se observa uma contra-ideologia ao pensamento de época. No tempo diegético da narrativa – século XVIII -, não se tinha conhecimento ainda da evolução das espécies humanas – teoria de Darwin -, por isso, não poderia qualquer das personagens saber sobre a evolução do cérebro humano a partir dos primatas. Trata-se de um enunciado do narrador, assumindo a voz da ciência e da humanidade e projetando alegoricamente a possibilidade do triunfo da transformação da sociedade pelo povo. Nós: eu, o narrador, Blimunda, Baltasar e você, leitor, vamos recolher as vontades, presas em “nuvens fechadas”, capazes de fazer decolar o projeto, promover o vôo, ou seja, a transformação social.

Em uma terceira perspectiva, encontra-se o **nós** articulado como voz capaz de reunir intimamente narrador e leitor, de maneira a restabelecer um pacto já afirmado no início da narrativa, ou seja, no momento em que ele convida o leitor a adentrar os aposentos reais, agora, convidando-o a olhar com os olhos críticos da protagonista. Veja que não somente no excerto que se segue, mas em muitas construções ao longo do discurso, esse pacto será reafirmado:

(...) a ver chegar o cardeal D. Nuno da Cunha que vai receber o chapéu das mãos de El-Rei,(...) traz um coche de respeito que não leva ninguém dentro, só o respeito, mais a estufa para o estribeiro (...) que somando a isto tudo os cocheiros e liteireiros é uma multidão para servir um cardeal só, quase íamos esquecendo o criado que lá vai adiante com a maça de prata, lembrou a tempo, feliz povo este que se regala de tais festas e desce à rua para ver desfilar a nobreza toda, que primeiramente foi à casa do cardeal buscá-lo, depois o vem acompanhando até ao paço, aonde já Baltasar não pode ir nem entram os olhos que tem, mas conhecendo nós as artes de Blimunda, imaginemos que ela está aqui, veremos o cardeal subindo por entre as fileiras de guardas (...) (SARAMAGO, 2001, p. 82) (grifo nosso)

Assim, o narrador restabelece seu pacto de intimidade com o leitor: “eu e você”, nós juntos “imaginemos” – função conativa da linguagem – que Blimunda está aqui, e que, com os meus olhos de poeta e os seus de pensador, de imaginador, nós “veremos” o cardeal subindo. Trata-se do restabelecimento do pacto de intimidade, que inicialmente deslocou tanto o narrador quanto o leitor para o passado.

Ou, ainda, em construções como esta que indica uma relação com o intradiscurso sobre o que ainda será contado, mantendo a atenção do leitor:

Regressou o padre Bartolomeu Lourenço da Holanda, se sim ou não trouxe o segredo alquímico do éter, mais tarde o saberemos, ou não tem esse segredo que ver com alquimias de tempos passados, porventura uma simples palavra bastará para encher as esferas da máquina voadora, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 113)

Ousado, o narrador de Saramago, convida constantemente o leitor a observar e imaginar com ele, sonhar com ele, posicionando-se no “entre lugar”, inclusive do interior da Passarola:

Muito melhor veríamos, e muito mais, se olhássemos de alto, por exemplo, pairando na máquina voadora sobre este lugar de Mafra (...) não há melhor miradouro que este onde estamos, não faríamos ideia da grandeza da obra se o padre Bartolomeu Lourenço não tivesse inventado a passarola, a nós nos sustentam no ar as vontades que Blimunda juntou dentro das esferas de metal, lá em baixo outras vontades andam, presas ao globo terra pela lei da gravidade e da necessidade (...) mas os homens, se os quisermos ver, tem de ser de mais perto. (SARAMAGO, 2001, 230-1) (grifo nosso).

O narrador convida o leitor a observar e, simultaneamente, desvela todo o processo de focalização tanto do espaço da construção – pelo afastamento – melhor visto, quanto da focalização dos homens - pela proximidade.

E, finalmente, é possível identificar um outro **nós**, articulado como opinião pessoal do narrador onisciente:

(...) e o padre Francisco Gonçalves, como lhe competia, respondeu, Todo o saber está em Deus, Assim é, respondeu o Voador, mas o saber de Deus é como um rio de água que vai correndo para o mar, é Deus a fonte, os homens o oceano, não valia a pena ter criado tanto universo se não fosse para ser assim, e a nós parece-nos impossível poder alguém dormir depois de ter dito ou ouvido dizer coisas destas. (SARAMAGO, 2001, p. 120) (grifo nosso).

Nas orações sublinhadas, a opinião pessoal do narrador que se coloca como pessoa plural, indicando que poderia estar alinhado ou não ao pensamento do leitor, ou o “nós” da modéstia, como homens que pensam. Bartolomeu indica em seu discurso que todo saber de Deus flui para o homem, que o recebe, e assim, o aplica, tornando-se, de alguma maneira, parte de Deus. Por dedução, todo saber está no homem, que o recebe de Deus. No “já-dito” do discurso universal se encontra um ideológico dominante, pois segundo a Bíblia “o saber dos homens é loucura aos olhos de Deus”. Mas a subversão neste caso, é da personagem, não do narrador. E o narrador se mostra pasmo com a fala de um homem da Igreja como Bartolomeu, por isso, acredita que seja impossível “dormir”, que tem o sentido de “pegar no sono” ou, conotativamente, “permanecer alienado” a certos recortes dos escritos sagrados que podem restringir a liberdade de pensamento do homem. Por isso, seria difícil dormir aos dois homens da Igreja, depois de “ter dito” – Bartolomeu – e “ter ouvido dizer” – Francisco Gonçalves – “coisas destas.”

Sob essa perspectiva, não são as coisas que se diz, exatamente o que perturba os dois padres, mas as interpretações que delas advêm, ou seja, seus implícitos, sua contradiscursividade a um discurso “bem sucedido” e determinado pela Ordem da época.

8.2. O afastamento ideológico e a terceira pessoa

Em muitas aglomerações de povo o narrador se torna terceira pessoa, e afasta sua focalização das cenas carnalizadas e profanas, como em certas procissões, em que o narrador se encontra “parado”, como se fosse um dos assistentes de alguma sacada ou rua. E, ainda, quando expõe o povo que grita, uiva e dança nos autos-de-fé. Nesses atos, o narrador não se “inclui”. Ou seja, essa “voz”, ou “personalidade inominada” é seletiva com relação aos grupos de personagens aos quais se imiscui. Como no excerto:

Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, alanzoam os frades, a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio e por isso se vai curando e recurvando como se determinasse chegar a toda parte ou oferecer o espectáculo edificante para toda a cidade, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 50)

É possível observar que, nos momentos em que a alienação ideológica se concretiza, pelos enunciados, o narrador se afasta; e o “nós”, de “nós, os portugueses”, torna-se “ele, eles”, para referir-se ao “povinho”. Este é tratado com termos disfóricos, como “grita”, “guincham”, “alanzoam”, relacionados à sátira dos hábitos e rituais que se condensam na metáfora da “serpente”, representante da maldade humana, expelida publicamente pelo processo catártico de expurgo da repressão, cujo alvo do “povo” recalcado se torna os condenados da Inquisição.

O mesmo se pode observar em relação ao povo que segue o rei e a elite, em comemorações e homenagens, quando o narrador se afasta, pela focalização e na “voz” verbal. Não é o “nós”, de “nós, os portugueses”, mas o “eles”, o “povo” alienado:

(...) depois el-rei com a sua corte, juiz e vereadores da terra, corregedor da comarca, e grande número de gente, passante três mil, se não se enganou quem a contou, e tudo isto por causa de uma simples pedra [da fundação], juntou-se aqui um poder de mundo, clarins e timbales atroando os ares superiores e inferiores, e a tropa de cavalaria e infantaria, mas a guarda alemã, e outra vez o povo, muito povo, tanto povo, nunca a vila de Mafra vira tal ajuntamento, porém, não cabendo todos na igreja, entram os grandes e dos pequenos só os que cabem e tiveram artes de insinuar-se, (...) SARAMAGO, 2001, p. 131)

Nos termos grifados, encontra-se subentendida a pesquisa aos documentos da história oficial, e sua paráfrase e estilização na escrita: “quem a contou”, ou seja, quem contou o número de gente, quem registrou nos escritos de época pesquisados pelo autor, referidos através do narrador. Os recursos de construção são revelados ao leitor, explicitamente.

Quando o narrador se aproxima dos “trabalhadores” de Mafra e dos “construtores da utopia” – Bartolomeu, Blimunda e Baltasar –, a focalização geralmente é interna. Ele conhece seus sentimentos, suas reações, seus desejos e os trata pelo “tom” do sério. Ao passo que ao aproximar-se da elite também é “invasor” de seus sentimentos, desejos e reações, mas os trata pelo viés do “cômico” - pela “ironia”, chegando às raias da sátira.

Não se pode esquecer que, segundo Jameson (2007, p. 17), uma das características do romance histórico é exatamente “o comentário interpretativo de um historiador (ficcionalista?)

sobre eventos que qualquer romance histórico bem realizado parece sempre, de algum modo, conter ou implicar”. Mas os comentários aqui são do ficcionista, o qual interpreta os fatos da história, por isso Cerdeira da Silva (1989, p. 52) entende que “o narrador faz o salto do historiador contemporâneo, que não perde de vista as relações com o presente, sem o que o discurso da história perde a sua significação e o seu sentido”. E, principalmente, vale lembrar que uma das características fundamentais do novo romance histórico teorizado por Menton consiste na “subordinação da reprodução mimética de certo período histórico a conceitos filosóficos transcendententes”. (MENTON, 1993, p. 273-5). E esses conceitos filosóficos oriundos do materialismo histórico perpassam os comentários do narrador que dá o “salto do historiador contemporâneo”.

Assim, o narrador de Saramago, um narrador do “nosso tempo” (SILVA, 1989, p. 36), vale-se de conceitos filosóficos que transcendem ao tempo histórico da narrativa para avaliar o mesmo período. No entanto, não parece impossível que certas mentes pensantes daquele período histórico pudessem proferir esses enunciados sob essa mesma perspectiva.

(...) todos a pensarem na salvação da alma, alguns convencidos de que não a perderam, outros duvidosos enquanto se não acharem no lugar das sentenças, porventura um deles pensando secretamente que o mundo está louco desde que nasceu. Passa a procissão entre filas de povo, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 28) (grifo nosso).

Esse que pensa que “o mundo está louco”, poderia ser o sujeito representado pela voz que se anuncia como “nós”. Assim, a voz do narrador em terceira pessoa, indica que já naquele momento, como o da contemporaneidade, o homem se mostrava um objeto descartável. Naquele momento, porque significava mão-de-obra desqualificada ou não servia mais para o trabalho, na contemporaneidade, em função do funcionamento do mercado. Por isso, compara o homem e o objeto e deixa explícito quem vale mais¹¹⁷:

Juntam-se os homens (...) amanhã serão escolhidos. Como os tijolos. Os que não prestarem, se foi de tijolos a carga, ficam por aí, acabarão por servir a obras de menos calado, não faltará quem os aproveite, mas se foram , mandam-nos embora, em hora boa ou má hora, Não serves, volta para a tua terra, e eles vão, por caminhos que não conhecem, perdem-se, fazem-se vadios, morrem na estrada, às vezes roubam, às vezes matam, às vezes chegam. (SARAMAGO, 2001, p. 287)

¹¹⁷ É importante observar que a perspectiva que o narrador expõe, valorizando mais o objeto do que o homem é característica da classe dominante da época. E que essa perspectiva tem sua analogia no presente histórico, ou seja, o momento da produção do romance, a década de 1980 e também a contemporaneidade globalizada.

A perspectiva é materialista, mas não propõe uma revolução. Apenas resistência. E a resistência sempre esteve presente, em toda a história do homem, o que ocorre é que os discursos dos dominados não se encontram em registros oficiais.

É preciso ainda enfatizar que, como foi visto, no novo romance histórico, teorizado por Menton, uma das características é exatamente “a metaficção ou os comentários do narrador sobre a criação de seu próprio texto” (MENTON, 1993, p. 273-5). E esse processo de reflexão sobre o próprio fazer textual só pode estar associado ao momento de produção, ou seja, ao instante e instância da enunciação.

Em outra ocasião, o próprio narrador indica a existência de uma “anacrônica voz”, para justificar o uso de uma expressão da contemporaneidade, uma “gíria” ou termo popular, no intradiscurso, localizado no século XVIII: uma maneira de justificar-se de “outras anacronias” praticadas em toda a extensão do discurso. Veja-se esse excerto de texto, que comenta os grandes esforços empreendidos pelos trabalhadores de Mafra para moverem a gigantesca pedra Benedictione:

Apenas não teríamos o orgulho de dizer a sua majestade, É só uma pedra (...) por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seicentos homens que não fizerm filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrônica voz. (SARAMAGO, 2001, p. 248) (grifo nosso).

Uma anacrônica voz utilizada em muitos momentos da narrativa. Ora, se o narrador se desculpa pela anacrônica voz, deduz-se pelo pressuposto e pelo subentendido que ele se localiza naquele tempo histórico – “aqui”, o século que estou contando -, mas faz um deslocamento pelo eixo temporal para falar sobre o presente. Nos trechos sublinhados depreende-se esse deslocamento, característico de novos romances históricos.

8.3. O narrador “dialoga” com o leitor e com as personagens

Entre o pacto inicial que o narrador estabelece com o leitor e os frequentes momentos em que chama a atenção do segundo para o texto, convidando-o a imaginar, seja usando a primeira pessoa do plural ou o impessoal, neste momento, o narrador dirige-se explicitamente ao narratário ou leitor implícito, alertando ainda o leitor real para a realidade da cena ficcional:

Se achar [leitor] que não tem o caso suprema dificuldades é porque [você] não levou esta pedra de Pêro Pinheiro a Mafra e apenas assistiu sentado, ou se limita a olhar de longe, do lugar e do tempo desta página. (SARAMAGO, 2001, p. 249)

Esse diálogo também possui um efeito intertextual e interdiscursivo, um recurso de apropriação¹¹⁸, pois nos remete ao texto *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1889), de Machado de Assis, no qual consta “olhar de longe, do lugar e do tempo desta página”.

O narrador “dialoga” também com certas personagens, sejam elas atuantes na narrativa, ou imaginárias –fantásticas¹¹⁹ -, a exemplo do Anjo Custódio, enquanto remete o discurso à paródia do ritmo da oração:

E agora que farás tu, Anjo Custódio, (...) aqui tens estes três que não tarda se erguerão aos ares (...) claro está que não faltam santos invocáveis, mas nenhum é como tu, aritmético, tu sim, que sabes as treze palavras, (...) podes já começar pela primeira palavra, que é a casa de Jerusalém onde Jesus Cristo morreu por todos nós, é o que dizem, e agora as duas palavras, que são as duas Tábuas de Moisés onde Jesus Cristo pôs os pés, é o que dizem, e agora as três palavras, que são as três pessoas da Santíssima Trindade, é o que dizem, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 187)

Essa voz que se dirige ao “tu”, em um explícito diálogo com a personagem, já havia sido empregado quando o narrador se dirige ao filho de Inês Antónia que brinca, anunciando em “profecia” a realidade da morte que o espera.

8.4. Focalização

Quanto à focalização, é possível deparar-se com esse narrador por vezes onisciente, por vezes, parcial, ou seja, que possui uma focalização restrita a certos locais, a certos ângulos e perspectivas, especificando sua forma ou técnica de construção do enunciado ou discurso ficcional, como se observa:

¹¹⁸ SANT’ANNA, 1985, p. 100-106.

¹¹⁹ FORSTER, 1969, p.88-9

[...] e esta informação se dá, primeiro, por ser verdadeira e sempre servir a verdade para alguma coisa e, segundo, para auxiliar a quem se dedica a decifrar certos actos cruzados, ou palavras cruzadas, quanto as houver. (SARAMAGO, 2001, p. 23)

Os momentos em que o narrador fica impedido ou restringido de focalizar amplamente são sutilmente enunciados como "falhas" na observação do tempo histórico-diegético, no qual o narrador se encontra tantas vezes imiscuído, como personagem inominada, como veremos em outros excertos: “(...) beijou-lhe a mão ou o cordão do hábito, se não a fimbria, isto não se averigou bem (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 23).

Assim, quem averigua os fatos e os eventos é o narrador, declarando-se um observador nesse momento, em que "não averigou bem". Para averiguar muito bem os fatos, o enunciador desse discurso precisa situar-se entre a possibilidade de movimentar-se no tempo, entre o momento da revisão do registro histórico, da pesquisa do texto documental – tempo da enunciação - e o momento do acontecimento ficcional – tempo do enunciado, da diegese, ou seja, o século XVIII.

A focalização interna pode ser exemplificada pelos monólogos interiores, ou por aproximações que o narrador faz em relação às personagens, a exemplo dos discursos indiretos livres, quando ele se encontra muito próximo delas, como ao focalizar João Frederico Ludovice, o arquiteto, ironicamente, remedando-lhe os pensamentos:

Este rei não sabe o que pede, é tolo, é néscio, se julga que a simples vontade, mesmo real, faz nascer um Bramante, um Rafael, um Sangallo, um Peruzzi, um Buonarroti, um Fontana, um Della Porta, um Maderno, se julga que basta vir dizer-me, a mim, Ludwig, ou Ludovice, (...) Quero S. Pedro, e S. Pedro aparece feito, quando o que eu sei fazer é só Mafras, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 270-1)

Ou, em focalização interna explica motivos emocionais para o comportamento das personagens: “é sabido que Baltasar vai beber, mas não se embriagará. Bebe desde que soube da morte do padre Bartolomeu Lourenço, triste morte, foi um abalo muito grande, como um terramoto profundo que lhe tivesse rachado os alicerces (...)” (Idem, p. 223-4).

A focalização externa ocorre sob a perspectiva de um observador, parado em um ponto, do qual observa as procissões, os espetáculos, ou a partir da perspectiva de certas personagens que observam do alto para baixo, como no vôo da Passarola; ou como Baltasar, do Alto da Vela. Também a focalização externa das personagens pode ser muito próxima ou distante, definida por expressões, como “vem aí”, “lá vem”, etc.; além do afastamento: “aquela mulher ali é que é a viúva, não sabemos que nome tem” (Idem, p. 251)

A necessidade de movimentação revela um narrador inquieto em relação ao lugar em que se posiciona, estando por vezes próximo, ou muito distante; no alto ou no baixo. O mesmo acontece em relação ao tempo, por isso está sempre situado em um eixo cronológico, em que o passado ou o futuro dos homens não se encontra fechado, mas aberto, ou seja, oscilante entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, e, muitas vezes, nem em um nem em outro, mas instalado em um tempo intermediário, um “entre lugar”, como o de Pepetela. Observe-se esse recorte: “[...] e se para completa ciência do caso importa saber que outro caminho tomaram até o destino, diga-se então [...] são nomes e lugares de que só ficou recordação [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 24).

Representar o tempo passado implica também em recompor o cenário de *Memorial do Convento* e as velhas construções que o tempo fez desaparecer, ou que só ficaram na “recordação”, por meio dos desenhos, fotos ou escritos, ou seja, documentos históricos, o narrador indica que se encontram na “recordação”.

Miguel Real¹²⁰, em estudo sobre o romance *Memorial do Convento*, recupera as opiniões de muitos críticos, como António José Saraiva, Adriana Alves de Paula Martins, Teresa Azinheira e Conceição Coelho, António Moniz, Elvira S. Presedo e Maria Alzira Seixo, inserindo suas concepções sobre o narrador de Saramago. Ele trabalha o estatuto do narrador, pelo viés da voz narrativa, com bastante perfeição, indicando, a partir da classificação de Gérard Genette: a) os enunciados em que o narrador se apresenta como Heterodiegético, ou seja, quando se coloca “fora” do discurso, nas descrições, sentenças e profecias, proferindo um discurso do “ele”, “eles”; b) os enunciados em que o narrador se coloca como Homodiegético e intradiegético, ou seja, participa como uma “uma entre as outras personagens da ficção” inominada da ficção, proferindo um discurso coletivo; c) os enunciados em que o narrador se apresenta como Autodiegético, ou seja, quando profere um discurso em que se anuncia como personagem que expressa ontologicamente uma objetividade marcante. (REAL, 1995, p. 26).

8.5. O narrador utiliza recursos metalingüísticos e metaficcionais

Em *Memorial do Convento*, o narrador, utiliza recursos metalingüísticos quando se refere à própria linguagem e metaficcionais, quando se refere discursivamente, ou intertextualmente a outras ficções. Assim, o faz de três maneiras bastante explícitas.

¹²⁰ Ver REAL, Miguel, 1995, p. 19-26.

Primeiramente, refere-se explicitamente ao intradiscurso, em termos de significação e o comenta ironicamente:

(...) por este pouco se descobre como está perdida uma religião que vai largando esquecidos e lhes manda um Jesus mal encomendado, fosse ele o autêntico, acabavam-se os esquecimentos (SARAMAGO, 2001, p. 148)
D. João V e o seu povo aplaudem a mísera morte, que nem o touro, ao menos, se pode defender e morrer matando. Cheira a carne queimada, mas é um cheiro que não ofende estes narizes, habituados que estão ao churrasco do auto-de-fé, e ainda assim vai o boi ao prato, sempre é um final proveito, que do judeu só ficam os bens que cá deixou. (Idem, p. 96-7)

Em uma segunda forma, refere-se explicitamente ao vocabulário de época, ou às diferenças regionais de uso, atualizando sua aplicação; ou ainda à organização sintática:

(...) e se, como então, agora escrevêssemos bisconde e biscondado, não faltaria zombarem de nós pela vergonha de tal pronúncia do norte em terras do sul, (...) se vergonha realmente for, decerto não ficará maior se lhe chamarmos bergonha. (SARAMAGO, 2001, p. 105)

Por vezes, assume o papel de “tradutor” dos próprios arcaísmos que constrói, e, metalinguisticamente retoma-os para traduzi-los em linguagem mais facilitada ao leitor, revelando seus processos de apropriação da linguagem dos textos do setecento e oitocento:

(...) enquanto outros operários partem com os malhos a outra pedra grosseira que há-de servir para alicerces, este de quase seis metros de profundidade, metros é o que dizemos hoje, que entãõ tudo se media a palmos, afinal continua a ser por eles que se medem os homens (...) (SARAMAGO, 2001, p. 127)

Projeta FIs - formações imaginárias¹²¹ – em relação aos seus possíveis leitores, ironizando sobre o que elas poderiam conter, por isso, procura recursos metalinguísticos, contruindo paráfrases de seu próprio intradiscurso, revelando as estratégias de composição:

Do lado esquerdo do evangelho, quer-se dizer, do lado esquerdo de quem esteja virado para o altar, que só não é mor porque é único, e estaS explicações não devem parecer mal, quem cuida ele que nós somos, alguns ignorantes, dão-se estas minúcias porque atrás de crença e ciência dela sempre vêm tempos incréus e ciências outras, sabe-se lá quem nos virá a ler (...) (p. 129)

¹²¹ ORLANDI, Eni. 1987; PÊCHEUX, Michel, 1988.

E, sob uma terceira forma, alude à própria ficção que vai contando, expondo suas formas de construção tanto em relação ao intradiscurso quanto ao interdiscurso:

(...) não tem a viagem [do Voador] história, salvo a das pessoas que por estes lugares moram, claro está que não podemos deter-nos no caminho e perguntar, Quem és, o que fazes, onde te dói, (...) a quantos destes irá suceder entortar-se-lhes a história que tinham para entrarem nesta que vamos contando (...) (p. 115)(grifo nosso)

Esses procedimentos que se definem como metaficcionais e metalinguísticos são também características gerais e recorrentes dos novos romances históricos latino-americanos: “a metaficção ou os comentários do narrador sobre os processos de criação” (MENTON, 1993, p. 43).

Entre os comentários do narrador sobre o seu próprio fazer, encontram-se os que aludem à maneira ideológica de se produzir a História no passado, a qual o narrador questiona abertamente, como se observa:

no fim se acertarão os erros com que se faz a história (SARAMAGO, 2001, p.291).
 porque a verdade caminha por seu próprio pé na história, é só dar-lhe tempo, e um dia aparece e declara, Aqui estou, não temos outro remédio senão acreditar nela, vem nua e sai do poço como a música de Domenico Scarlatti, que ainda vive em Lisboa. (Idem, p. 272) (grifo nosso)

Dessa maneira, os enunciados se encadeiam de maneira que os conteúdos ficcionais, tantas vezes, são as escritas da própria história, refeita através dos séculos, de detalhes que se foram deixando perder pelo caminho do próprio fazer histórico.

8.6. A linguagem do narrador

Parece clara a forma pela qual o narrador de Saramago se esmera em construir um enigma com palavras para tratar da própria maneira como construirá esse discurso, já considerado por certos críticos como barroco, cujo propósito seria cruzar actos, palavras. No entanto, oferece certas informações, no próprio enunciado, que se prestam a "decifrar" ou decodificar essas palavras cruzadas, esses actos, ou seja, o burilamento característico de uma construção escrita que recupera certas formas retóricas utilizadas no seiscento e no setecento.

Moniz (1995, p.16) atenta para a “linguagem mimeticamente setecentista” que o narrador emprega no capítulo segundo, em que se sobressaem construções da estética barroca da maravilha, em mistura com a “intriga de sabor picaresco (...), sobretudo espanhol”.

Segundo Real (1995, p.36-7), o estilo de Saramago no romance “é improvisado, dialogal, coloquial, oral”, quando o autor permite que as palavras sigam o “curso conotativo, o fluxo semântico, caudaloso, torrencial”. Um fluxo que “elide pontuação, sinalética separadora, que funda toda a história numa frase particular”. Resumindo, ele entende que “um leve tom jocoso-parodístico atravessa uma história trágico-maravilhosa”.

De acordo com Odil José de Oliveira Filho (1993, p. 49), a forma estrutural é construída como paródia, “sobre o discurso moralista e retórico dos inícios da ficção portuguesa”. A posição assumida é radical, “mas paródica no sentido carnavalesco, o que implica não a negação pura e simples do parodiado, mas a busca de sua superação dialética”.

Dentre as subversões do discurso, Oliveira Filho indica que o discurso paródico subverte as formas do discurso laudatório, o que ocorre pela “curiosa incorporação de vozes”, a qual agrega o murmúrio anônimo (boato), o discurso ético dos costumes, incluindo o discurso religioso.

No diálogo entre Scarlatti e Bartolomeu sobre a obra e as mãos do artista, o trocadilho que segundo o narrador, inserto naquele tempo, diz tratar-se de “um gracioso jogo de palavras, um brincar com o sentido que elas têm, como nesta época se usa”:

Como se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas, Fala das mãos, Falo das obras, tão cedo nascem logo morrem, Fala das obras, Falo das mãos, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que as escrevo, Fala das mãos, falo das obras. (SARAMAGO, 2001, p. 160)

Neste tipo de construção, esses enunciados são organizados com o objetivo de encobrir o sentido, ocultá-lo, ou produzir o ludismo, característico do conceptismo. A língua italiana e o latim engrenam-se por vezes ao lado do português arcaico e do contemporâneo:

il signor Scarlatti só chegou há poucos meses, e por que hão de os estrangeiros tornar os nomes difíceis, se tão pouco custa descobrir que é Escarlate [sinônimo de Vermelho] o nome deste, e bem lhe fica (...) em Nápoles nascido há trinta e cinco anos (SARAMAGO, 2001, p. 155) assim o homem é quase Deus, ou será afinal o próprio Deus, sim, sim, se em mim está Deus, eu sou Deus, sou-o de modo não trino ou quádruplo, mas uno, uno com Deus, Deus nós, ele eu, eu ele, Durus est hic sermo, et quis potest eum audire (Idem, p. 168) (grifos nossos).

Na segunda citação, os paradoxos do sermão revelam o conflito interior da personagem Batolomeu, pois o papel do cientista letrado entra em conflito com a doxa teológica e a construção em latim procura encerrar o dilema.

8.7. O contador de histórias e outros contadores

O narrador oficial conta histórias entre a narrativa que vai desenvolvendo, por meio de um processo discursivo denominado “encaixe”, o qual já foi detectado por António Moniz (1995, p. 23), ao referir-se ao conto de um episódio bélico ocorrido entre franceses e portugueses no Rio de Janeiro), entre outros episódios, como os dos milagres dos franciscanos, que ocupa todo o capítulo segundo, além de outras lendas e contos ditos pelo narrador. Pelos encaixes, estabelece um outro pacto de informatividade com seus leitores. No entanto, elegerá outros narradores que também contarão histórias, participando assim da narrativa toda a sociedade portuguesa de época, representada nessas figuras, uma nova proposta de se construir a história: ouvindo os sons de muitas vozes.

Mas o contador de histórias procura viabilizar no discurso a democratização da palavra e a oferece a outros narradores. Embora o narrador principal controle sempre o andamento do discurso, bem como a distribuição dos “tons” sério e cômico, ou sério-cômico, em relação aos fatos e personagens, vez e outra, também oferece suas vozes a outros narradores, atribuindo a estes a mesma importância que ele tem. Assim, é capaz de tornar explícito no próprio processo de construção do discurso sua tão desejada igualdade entre os homens e mulheres, independentemente de seus “lugares sociais”. Antes, reivindica uma igualdade entre esses lugares e sujeitos enunciadoreis.

Entre esses narradores, encontram-se o barqueiro, quando na barca que leva Sete-Sóis a Lisboa pelo rio Tejo, toma a palavra e diz que vai contar uma história, ou seja, o narrador autoriza um outro “contador”:

“Boa foi a que sucedeu ontem, quem quer ouvir, (...) Então foi assim, (...) chegou aí uma frota inglesa, que está além, em frente da praia de Santos, e traz tropas que hão de ir para a Catalunha, para a guerra com as outras que cá estavam à espera, mas veio também com ela (...) umas cinquenta mulheres de má vida (...) mas o capitão do navio entendeu, (...), que em Lisboa a poderiam fazer melhor e assim se aligeriou da carga, mandou pôr as mulheres em terra (...) (SARAMAGO, 2001, p. 39)

Ao acompanhar o soldado chegado da guerra, o narrador aporta com a personagem e alguns homens da plebe que estão em uns telheiros, junto ao muro do Convento da Esperança, onde passam a noite, entre eles João Elvas, que havia sido soldado e naquele momento se encontrava na rufiagem e toma a palavra para concluir uma história de crime iniciada por personagem inominada:

Tomou então a palavra João Elvas, que declarou, Foi grande chacina, e deve ter sido feita em vida da infeliz, porque teria sido rigor demasiado tratar assim um cadáver, e porquê, quando o que ali se via era o retalhado das partes sensíveis e menos mortais, só alguém de coração mil vezes danado e perdido pode ter praticado tal crime (...) (SARAMAGO, 2001, p. 45)

É importante observar que o próprio narrador já havia contado histórias populares no capítulo segundo do livro, e que as lendas urbanas e histórias verídicas da época, que provavelmente não figurem na história oficial constam provavelmente em outros documentos de época. Então, o narrador inclui em seus discursos as histórias da gente comum. Para isso, usa como técnica, compor personagens “contadores” que representem as classes sociais: clérigos, trabalhadores, mendigos, ladrões, etc.

O narrador cederá a palavra aos trabalhadores de Mafra, constituindo narradores secundários, ou seja, autodiegéticos que narram suas próprias existências, revelando suas origens, como uma maneira de desvelar a identidade portuguesa a partir da classe trabalhadora. Entre eles, o jornaleiro de Cheleiros, Francisco Marques, capaz de entender as diferenças entre as classes abastadas e sua própria classe, pois “os pobres como nós têm de comprar tudo (...), nem temos empregos ou comendas no paço, que é que eu posso fazer com os duzentos réis de jornal, tenho de pagar o que como aqui (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 224); o boieiro de Torres Vedras, José Pequeno, o órfão, companheiro de bois, que lamenta o destino: “não tenho pai, nem mãe, nem mulher que minha seja, nem sei sequer se o nome certo é este, ou se tive algum antes” (Idem, p. 225); o lavrador de Pombal, Joaquim da Rocha, que perdeu todos os filhos, porque “todos morreram antes de fazerem dez anos, (...) tinha lá um cerrado de renda, mas não dava para comer” (Idem, p. 225) ; o tanoeiro do Porto, João Anes, que deixou “a família no Porto, lá se vão governando, há dois anos” (Idem, , p. 226); o desempregado do Alentejo, Julião Mau-Tempo, o qual veio para Mafra “por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva, (...) é um país de guerras, com os espanhóis entrando e saindo como em casa sua” (Idem, p. 226-7) ; o soldado de Mafra, Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, cuja família tinha “um cerrado (...), mas, com tanto mexer de aterros, já lhe perdi o sítio, (...) o que se chama fome, não passámos, mas

fatura ou suficiência nunca soubemos o que era” (Idem, p. 228); e o contador de histórias de Santarém, Manuel Milho, o qual totalizarão uma roda de sete homens, cada qual de um canto do país, contando suas desventuras, suas misérias, suas necessidades. Dentre os sete, destaca-se o contador de histórias, Manuel Milho:

O meu nome é Manuel Milho, venho dos campos de Santarém, um dia os oficiais do corregedor passaram por lá com pregão de haver bom jornal e bom passadio nestas obras de Mafra, vim eu, e mais alguns, (...) dois que vieram comigo ficaram naquele aluimento de terras que houve no ano passado, não gosto dos sítios daqui, (...) mas porque sinto falta do rio da minha terra, (...) e quando um homem quer ver (...) se envelheceu muito, a água é o espelho que passa e está parado, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 225)

Além de personagem e narrador autodiegético secundário, Manuel Milho se constrói como um “contador de histórias”, desvelando em seu contar o mesmo processo utilizado por Sherazade nos contos de *As mil e uma noites*, pois a história não termina em um só dia. Segundo Moniz (1995, p. 34-5), trata-se de uma “história de evasão” ou “fuga do real” elaborada por um sistema folhetinesco, em voga no século XIX. A história se concentra sobre um questionamento fundamental da existência humana: “o que é ser homem, o que é ser mulher”.

As histórias pessoais dos narradores autodiegéticos, em Mafra, revelam as misérias por que passam os homens daquele tempo; seus anseios não se resumem a servir el-rei ou a Deus, menos ainda à Igreja, pois estão em Mafra pela necessidade de sobrevivência, eles já vendem a força de trabalho como único bem que possuem. E o narrador de Saramago alerta para esse “renovar das cadeias” - como diz o narrador de Carpentier -, indicando no *Memorial* antes de abrir a palavra aos narradores: “ainda que seja o da mesma e repetida história”. A história repetida refere-se com certeza à situação que a classe dominante relega às classes dominadas ao longo da história do homem. A repetida história de renovar as cadeias de exploração, seja por meios diferentes, mas em essência, semelhantes.

O narrador Omnisciente “cria”, ainda, um outro narrador virtual, “um fidalgo” que tem acesso às pessoas reais para narrar a João Elvas o cortejo da família real em direção ao encontro da troca de princesas e príncipes na fronteira de Portugal e Espanha. Para isso, o narrador convoca o leitor, reiterando o inicial pacto de cumplicidade e intimidade, alegando que “João Elvas só vê cavalos, gente e viaturas, não sabe quem está dentro nem quem vai fora”. Por isso cria uma fantasia de enunciação narrativa: “mas a nós não nos custa nada imaginar que ao lado dele se foi sentar um fidalgo caridoso e amigo de bem-fazer (...)

daqueles que tudo sabem da corte e cargos, ouçamo-lo com atenção”¹²², transferindo a voz narrativa ao fidalgo:

(...) olha João Elvas, depois dos tenentes e das trombetas e atabaladeiros que já passaram, (...) vem agora o aposentador da corte com os seus subalternos, (...) aqueles seis cavalos são correios do gabinete, (...) depois aparece a berlinda com os moços do guarda-roupa, para que é esse espanto, sua majestade não é pobretão como tu, que tens só que trazes em cima do corpo, e outra vez não te espantes com essas berlindas cheias de clérigos e padres da Companhia de Jesus, nem sempre galinha, nem sempre sardinha, uma vezes companhia de Jesus, outras vezes companhia de João, ambos reis, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 293)

A história oficial conta que o fidalgo na Espanha do século XVI e XVII ocupava uma posição bastante difícil na sociedade, pois seus códigos de honra o impossibilitavam de exercer trabalhos em que fosse preciso usar a força, e também porque requeriam posição especial por serem cristãos-velhos, em sua maioria. Assim, sem dinheiro, mas com uma posição honrosa, equilibravam-se entre a alta classe e a plebe, mas no reinado de D. João V foram muito favorecidos por esse monarca que lhes outorgou direitos e pensões.

O narrador principal oferece também voz ao **quadrilheiro**, que se torna narrador autodiegético secundário em certo momento da narrativa. Eles representam a guarda pública ou a polícia de época, que atendem às ordens de superiores, estando sempre prontos a prender ou a espancar as pessoas publicamente. Por ocasião da prisão e envio de trabalhadores a Mafra, a partir de 1728, são eles quem encaminham os “presos” até a construção. O narrador dá então voz a um deles:

á direita, o mar onde navegam as nossas naus, senhoras do líquido elemento, em frente, para o sul, está a famosíssima serra de Sintra, (...), e a vila, lá em baixo na cova, é Mafra, (...) e não sou eu, simples quadrilheiro às ordens, quem a tal leitura se vai atrever, mas sim um abade beneditino a seu tempo, e essa será a razão que tem para não vir assistir à sagração da bisarma, porem, (...) há muito trabalho para acabar, por causa dele é que vocês vieram das longes terras onde vivíeis, (...), estamos em tempo de transição, e agora que já viram o que vos espera, sigam lá para adiante, que nós, ficando vocês entregues, vamos buscar mais. (SARAMAGO, 2001, P. 286-7)

Também a **rainha**, que atravessa o enredo construída por enunciados organizados predominantemente pelo discurso indireto e indireto livre, finalmente, terá uso da palavra em um grande “conselho” que dará a Maria Bárbara, a filha que está prestes a casar-se:

¹²² SARAMAGO, 2001, p. 292

Olha, minha filha, os homens são sempre uns brutos na primeira noite, na outras também, mas esta é pior, eles bem nos dizem que vão ter muito cuidado, (...) não sei o que lhes passa pela cabeça, põe-se a rosñar, a rosñar, como uns dogues (...) do sofrimento ninguém nos livra, e agora vou mandar chamar o senhor Scarlatti para nos distrair dos horrores desta vida, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 298)

Além de dar voz à rainha, permite que D. Maria Bárbara, a infanta casadoira questione sua posição e seu lugar social, em função da vontade real, a qual ela constata que a reduz a “nada”, assim como os homens que vão amarrados para Mafra, enunciados articulados pelo tom do sério:

Senhora mãe e rainha minha (...), e em Mafra sei que se constrói um convento por causa de voto em que fui parte , e nunca ninguém de cá me levou a vê-lo (...) [resposta da rainha], Então é nada esta infanta que eu sou, nada os homens que vão além, nada este coche que nos leva (...) (SARAMAGO, 2001, P. 304).

A resposta da rainha, que afirma a “real vontade” de D. João faz a princesa meditar sobre a insignificância do resto, pois “o resto é nada”. A constatação pela princesa de que ela, como a mãe, é apenas mais uma peça no jogo do poder, a faz reconhecer seu lugar social, não como mulher, mas como peça de troca, capaz de assegurar o controle do poder à dinastia real. O “nada” que indica uma intertextualidade com o discurso sartreano.

8.8. Os monólogos interiores: discurso paródico

Ainda funcionando como focalização interna, o narrador articula monólogos interiores. Por ocasião da divisão da metrópole do Império português em Lisboa patriarcal e metropolitana, na cerimônia em que o Patriarca recebe sua coroa, o narrador organiza um discurso em forma de monólogo interior, atribuindo voz ao **Patriarca** e, sem qualquer anúncio, cede a “palavra” ao religioso, pois expressa seus pensamentos mais íntimos:

Ah, gente pecadora, homens e mulheres que em danação teimais viver essas vossas transitórias vidas fornicando, comendo, bebendo mais que a conta, faltando aos sacramentos e aos dízimos, que do inferno ousais falar com descaro e sem pavor, (...) olhai o que está passando, o pálio de oito varas, e eu, patriarca, debaixo dele, com a sagrada custódia na mão, ajoelhai, ajoelhai, pecadores, (...) dai a César o que é de Deus, a Deus o que é de César, depois cá faremos as contas, distribuiremos o dinheiro, pataa a mim, a ti pataca, em verdade vos digo e hei de dizer, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 151-2)

O monólogo compara Cristo ao Patriarca, enfatizando-lhe as diferenças, opondo a humildade e o desprendimento das coisas materiais, propostas por Cristo, ao luxo e ambição sugerida no monólogo interior do Patriarca. O narrador, em seguida, trata de organizar um monólogo em que o **Rei** tem os pensamentos expressos, e, assim, articula o vínculo das personagens no discurso como forma de representar o vínculo inseparável que se estabeleceu na realidade que representa o romance, entre a Igreja e o reino de D. João V:

E eu, vosso rei, de Portugal, Algarves e o resto, que devotadamente vou segurando umas destas sobredouradas varas, vede como se esforça um soberano para guardar no temporal e no espiritual, pátria e povo, bem podia eu ter mandado em meu lugar um criado, um duque ou um marquês para fazer-me as vezes, (...) ajoelhai, ajoelhai lá, porque vai passando a custódia e eu vou passando, Cristo vai dentro dela, dentro de mim a graça de ser rei na terra, ganhará qual dos dois, o que for de carne para sentir, eu, rei e varrasco, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 152)

Novamente por ocasião da aplicação dos recursos públicos da coroa, o narrador articula um monólogo interior, de maneira a desvelar ironicamente a maneira de pensar do rei D. João que justifique sua reputação tanto de Magnânimo quanto de perdulário, o gastador oficial que, ao falecer, deixou a fazenda e o povo português endividados:

Medita D. João V no que fará a tão grandes somas de dinheiro (...) Vá pois ao frade e à freira o necessário, vá também o supérfluo, porque o frade me põe em primeiro lugar nas suas orações, porque a freira me aconchega a dobra do lençol e outras partes, e a Roma, se com bom dinheiro lhe pagámos para ter o Santos Ofício, vá mais quanto ela pedir (...) e se desta pobre terra de analfabetos, de rústicos, de toscos artífices não se podem esperar supremas artes e ofícios, encomendem-se à Europa, (...) pagando-se com o ouro das minhas minas e fazendas (...) (SARAMAGO, 2001, p. 219)

No excerto, Saramago parodia a história oficial, mas não a deforma completamente, pois utiliza diferentes orações estilizadas dessa história como garantia de uma referência à realidade descrita nos escritos e documentos de época. O que faz é ironizá-los.

Ao criticar a maneira como o rei utiliza os recursos públicos, o narrador pressupõe que uma melhor aplicação dos recursos das colônias deveria ter sido feito, assim como o desdém do rei pelos artífices da época. Critica, ainda, implicitamente, a preferência da realeza e das altas classes pelos artigos e serviços importados da Europa, em detrimento dos serviços nacionais, condenando implicitamente o fascínio que a Europa exerceu e ainda exerceria sobre Portugal.

Através das palavras, organiza um discurso polifônico, no qual as diferentes classes sociais se encontram representadas, seja pelo viés do sério ou do cômico. Os trabalhadores, que representam o povo, o Patriarca, que representa a Igreja, o Rei, representante da realeza e da nobreza que o circunda, e o fidalgo, equilibrando-se entre os pobres e a elite.

Enquanto o narrador principal se ocupa de tratar pelo viés do sério os humildes, outros narradores, a exemplo do fidalgo, não se eximem de tratar ironicamente a situação do mendigo Elvas.

Segundo Seymour Menton (1993), ao avaliar uma série de novos romances históricos, em diferentes publicações, a representação dos poderosos se revela nessas produções sempre pelo viés da crítica dos narradores, ou seja, pela ironia e pela paródia. E, ainda, o teórico aponta como característica essencial do novo romance histórico justamente a polifonia que se encontram tanto no romance de Saramago quanto no de Pepetela.

E, dando voz às diferentes classes sociais e grupos, como as mulheres, por exemplo, o narrador desvela as mazelas da sociedade de época, o poder máximo do patriarcado, o poder do Santo Ofício sobre o povo, a elite e, ainda, a arraia miúda da própria Igreja, o poder do rei sobre o povo, obrigado a mobilizações pelo território e sacrifícios em nome da fé.

Ao opor a vontade real às inúmeras vontades presas em nuvens fechadas dos homens comuns, o narrador desvela a força do poder do Império, seu poder de devastação sobre as famílias, sobre os desejos, sobre os ser, transformando tudo em “nada” como constata a princesa D. Bárbara.

9. PERSONAGENS E PERSONALIDADES

O êxito do cômico tende a ser um índice de doença social e, ao mesmo tempo, um primeiro esforço de cura: a resposta da vida à corrosão da morte. (Kothe, 2000, p. 46).

A sátira tende a voltar-se contra os poderosos do momento, uma espécie de vingança dos fracos. Só que ela é possível tão-somente na proporção em que estes [personagens] fracos não são fracos (...) (Idem, p. 44)

E.M. Forster, em 1927, abre discussão sobre a personagem romanesca, considerando-a como um elemento intrínseco à obra, e sujeita às demais categorias da narrativa (a estória, as pessoas, o enredo, a fantasia, a profecia, o padrão e o ritmo). Em seu trabalho, classifica as personagens em dois grupos: personagens planas e redondas.

O teórico considera como “personagem plana”, as chamadas "humorous" no século XVII, às vezes chamadas “tipos, às vezes, caricaturas” (FORSTER, 1969, p. 54); a que apresenta um só aspecto, encarado como dominante ou socialmente mais evidente, e que podem ser configuradas por duas ou três facetas que remetem ao humano, sendo melhores quando cômicas. Podem ser uma caricatura ou uma idealização abstraente (tipo).

A caracterização “redonda”, dada por Forster, a qual Ataíde (1973, p. 43) considera como "indivíduo dinâmico", requer espaço e ênfase na narrativa, sendo reconhecida por sua

capacidade de "surpreender de modo convincente" (FORSTER, 1969, p.61). O crítico inglês considera, ainda, que as personagens representam "pessoas", pois "os protagonistas numa estória são, ou pretendem ser, seres humanos" (FORSTER, 1969, p. 34), não são capazes de abranger a totalidade do ser humano e que, mesmo uma personagem real ou histórica, como a rainha Vitória, ao ser inscrita na narrativa, constitui-se em elemento ficcional. Esse aspecto nos interessa de perto, na medida em que, nos romances objetos deste estudo, não raramente, diversas personalidades históricas transformam-se em personagens. O teórico destaca, ainda, o caráter verbal na construção das personagens. Sob esse aspecto, a questão lingüística é posta em relevo: "o romancista (...) arranja uma porção de massas verbais (...), dá-lhes nomes e sexos, determina-lhes gestos plausíveis e as faz falar (...) e talvez se comportarem consistentemente. Essas massas verbais são as suas personagens" (FORSTER, 1969, p.34). Diz ele sobre a personagem extraída da história oficial:

Se uma personagem num romance é igual à Rainha Vitória – não parecida, mas exatamente igual, então de fato é a Rainha Vitória, e o romance, ou toda a parte dele que aludir a essa personagem tornar-se-á uma Memória. Uma *mémoire* [Memória] é baseada nos fatos. (...)

A vida oculta é, por definição velada e, quando se mostra através de sinais exteriores, não é mais oculta, já entra no domínio da ação. E a função do romancista é revelar essa vida oculta na sua fonte: contar-nos mais sobre a Rainha Vitória do que se poderia saber e, desse modo, compor uma personagem que não é a Rainha Vitória da História. (FORSTER, 1969, p. 34-5)

Nos objetos deste trabalho, as personalidades históricas encontram-se tanto no círculo das personagens principais, quanto no das secundárias e, ainda, como personagens-figurino. Algumas se prestam, mesmo, a sustentar o discurso da história oficial em torno dos acontecimentos, como garantia de vincular o discurso ficcional e o discurso histórico na diegese. No entanto, os enunciados construídos pelo narrador em torno de cada uma delas remetem exatamente à definição de Forster: não são mais as personalidades da História, mas personagens possíveis. E o que resta, então, são os espectros daquilo que elas e seus discursos são capazes de representar no circuito da cognição humana, da reflexão que podem engendrar no nível da consciência.

Michel Zéraffa (1974, p. 30), em sua leitura sobre o teórico, percebe que Forster vê o romance como a proposição de um humano inteligível, por isso o romance clarifica, quem sabe ordenando a condição humana, tanto individual como social do ser, o que, na vida concreta, nos parece ser a própria incoerência. As personagens e outras categorias do romance são abordadas pela vertente estrutural e sociológica.

A categoria que denominamos personagens, que alguns autores como E. M. Forster denominam “pessoas”, são figuras criadas pela linguagem, que articulam enunciados cujas formações discursivas e ideológicas constituem mundos particulares, universos muitas vezes complexos a ponto de desafiar a compreensão do leitor.

No novo romance histórico, as personagens são configuradas por meio de enunciados que tanto podem se organizar pela paráfrase e estilização quanto pela paródia ou apropriação do contexto histórico. Tanto em um, quanto em outro caso, como nos indica Forster, elas deixam de ser personalidades da História para se transformarem em personagens da ficção. Isto significa dizer que são criações do artista, a partir de modelos que se aproximam muito de certos modelos reais decalcados pelos historiadores nos compêndios de história, no caso da paráfrase ou da estilização e, ainda, que se afastam dos significados imprimidos a elas, no caso da paródia. Em certos tipos de apropriação podem surgir criações absolutamente originais, afastando-se de paradigmas reconhecidos.

Nos novos romances históricos, geralmente, são atribuídas às personagens “recortadas” da história oficial comportamentos e ações que podem se alinhar, ou não, à História oficial, ou seja, ao discurso “já-dito”, ou ao pré-construído. No entanto, quando essas ações são parodiadas pelo viés cômico ou satírico, constrói-se pelo enunciado uma outra visão sobre essas personagens, deslocando seu “lugar” ou “papel” na história dos homens. Essa nova visão que se adquire da personagem pode permitir ao leitor, muitas vezes, colocar em questão a “veracidade” de tais informações acerca da personagem histórica, pois a ficção não se pauta no conceito de “verdade”¹²³.

Algumas personalidades históricas são apreendidas da história oficial e constam nas narrativas somente como “figurinos” (SUSSEKIND, 1987, p. 104), cujo intuito é enredá-la na trama para marcar o tempo da diegese ou, ainda, ilustrar algum acontecimento em que figurou a tal personalidade, intensificando o teor de verossimilhança.

Outras personagens são construídas a partir da relação entre os registros da história oficial e os ficcionais, de tal maneira que o autor atribui à personagem comportamentos e ações que ela não teria praticado, inserindo-a em situações que ela não viveu, ou seja, cria para a personalidade histórica um outro campo de ação na diegese, transformando-a em um ser predominantemente ficcional.

Paralelamente a essas personagens “apreendidas” da história oficial, funcionam outras associadas à diegese e são criações originais do artista, a partir dos modelos de época. Dessa maneira, seus comportamentos, modos de vida e pensamento geralmente se alinham à

¹²³ MIGNOLO, 2001, P. 122-3.

ideologia de época, no romance histórico. No novo romance histórico, no entanto, essas personagens, normalmente, oscilam entre os grupos ligados ao sistema ideológico de época e aos outros grupos, por vezes, resistentes ao conjunto ideológico dominante. São construídas a partir de modelos que não se encontram na história oficial.

Ao analisar o sentido de excêntrico, verificou-se que ele se constitui como um “outro” centro, afastado do centro principal em relação a uma elipse. Transposto para o espaço do sistema de globalização, esse conceito se torna extensivo aos contextos que funcionam (ou funcionaram) a partir de outras visões ideológicas afastadas das idéias do centro dominante.

Se o mesmo conceito for aplicado às personagens de um romance, considerando-se suas relações de proximidade ou afastamento em relação às ideologias dominantes, pode-se dizer que são cêntricas as que funcionam no espaço do poder e sentem-se integradas ao sistema ideológico dominante, - como maneira de referendar o contexto histórico de época na diegese - criticado ou não no objeto literário, nesse caso, no romance; e são **excêntricas** as que, de alguma maneira se opõe a esse conjunto ideológico dominante, projetando idéias ou construindo práticas que contrastam com o conjunto de práticas dominantes, situando-se no campo das idéias ou práticas contra-ideológicas.

Elas são capazes de gerar pela reflexão, um sentido de oposição aberta aos discursos dominantes e, no interior da polifonia do texto, instalam um conjunto teórico-contra-ideológico peculiar ou singular. Esse conjunto de enunciados tanto pode indicar algum “já-dito” do discurso universal e “fora de questão” em relação aos dominantes, quanto um conjunto ideológico vanguardista de idéias ou ideais singulares.

9.1. Os excêntricos de *Memorial do Convento*

A inserção de personagens em situações, muitas vezes, subversivas, incompatíveis com o conjunto ideológico dominante do tempo histórico representado na ficção, é percebida quando o autor as afasta do centro de forças ideológicas em que gravitam as demais personagens, autorizando-as como um outro centro, afastado daquele primeiro, e remete à percepção de que são excêntricas.

Sob essa perspectiva, a personalidade histórica Bartolomeu Lourenço de Gusmão, o brasileiro nascido em Santos, doutor em cânones pela Universidade de Coimbra, construtor de balões e teórico do projeto da Passarola, ao ser construído como Bartolomeu Lourenço, unicamente, projeta em seu comportamento e discursos uma série de possibilidades que não se encontram disponíveis na época, afastando-se do que registra sua biografia oficial.

Essa personagem excêntrica funciona em relação à construção do projeto que estava calculado e desenhado, ou seja, existia teoricamente, e será posto em prática na diegese; projeto esse que não se tem qualquer prova de que tenha sido executado¹²⁴, cujo principal motivo teria sido a recusa de uma verba solicitada ao rei em 1720, negada “por falta de dinheiro”. Ou seja, na ficção é criado um lugar ex-êntrico – a Abegoaria da Quinta do Duque de Aveiro – em que será executada a proeza.

Por isso, o universo de falas e pensamentos dessa personagem configura um conjunto discursivo distanciado do discurso dominante do centro, constituindo-se de enunciados que funcionam entre a ideologia dominante e outra que lhe faz oposição, ou seja, uma contra-ideologia. Amigo de judeus, após ler os livros que compõe a Tora judaica, o padre brasileiro termina por declarar que “Deus é uno”: uma oposição “herética” à ideologia de época. Além dos discursos, a origem de Bartolomeu Lourenço o faz excêntrico, pois é nascido na Vila de Santos, nos ermos do Brasil Colônia.

Juntamente com Baltasar e Blimunda, o brasileiro forma uma outra trindade, humana, de acordo com a citação de Domenico Escarlante (Scarlatti). “Deus ele próprio, Baltasar seu filho, Blimunda o Espírito Santo, e estavam os três no céu”, traduz o narrador o pensamento do inventor. Como esse é o momento em que voa a Passarola na ficção, este céu é o material e não o céu da fé. Essa é a declaração oficial do discurso do romance de que a ciência e, portanto, o cientista, é Deus; o operário é o filho da ciência, pois trabalha para que a teoria seja executada pela técnica, e a mulher é a intuição, a consciência humana, ou seja, o “espírito”¹²⁵. Metonimicamente, a ciência, o trabalho (técnica) e a consciência são capazes de representar estruturas fundamentais na evolução humana: a ação da mente, das mãos e da percepção, respectivamente.

É importante observar que em Saramago, como no “Gênesis”, é a mulher que aproxima o homem da ciência. Eva mostrou a Adão a árvore do conhecimento, assim como Blimunda aproxima Baltasar do inventor. Baltasar passa a ter conhecimentos que não imaginava em sua condição de homem do povo. E o conhecimento da ciência, que pressupõe liberdade de pensamento, faz com que seja condenado, como o foi Adão.

O que o discurso do narrador propõe, nesses enunciados, é exatamente a substituição de um discurso pautado nos dogmas católicos, dominantes em Portugal de todos os tempos, pelo discurso da ciência, pautado na experimentação e na materialidade da vida, visando o bem-estar material do homem. Propõe o trabalho do homem em função do próprio homem.

¹²⁴ Há somente lendas de que teria sido inicialmente executado.

¹²⁵ Entenda-se espírito aqui, como “espírito científico”, como consciência.

A personagem Bartolomeu Lourenço apesar de se configurada como um homem da Igreja se esmera em “burilar palavras e talvez a esconder pensamentos” (SARAMAGO, 2001, p. 89) em seus sermões, segundo o narrador.

Nesse núcleo que reúne Bartolomeu, Blimunda e Baltasar, o tema da loucura necessariamente deveria estar presente, como alegoria da máxima bíblica: “todo conhecimento do homem é loucura aos olhos de Deus”. Então, a personagem de Bartolomeu Lourenço termina louca, em um espaço perdido, marginal, na diegese – travando uma assimetria em relação à história oficial, na qual a personalidade histórica contrai uma doença fisiológica e não psicológica. No espaço marginal termina também seu invento, que permanece escondido, até o último vôo acidental com a personagem Baltasar.

Ao desvincular a personalidade histórica da ficcional, Saramago indica pelos discursos do narrador essa maneira de construir um padre inserido na ideologia da Igreja e, ao mesmo tempo, articulando práticas e discursos contraditórios à Ordem:

Três, se não quatro, vidas diferentes tem o padre Bartolomeu Lourenço, e uma só apenas quando dorme, que mesmo sonhando diversamente não sabe destrinçar, acordado, se no sonho foi o padre que sobe ao altar e diz canonicamente a missa, se o acadêmico tão estimado que vai incógnito a el-rei ouvir-lhe a oração por trás do reposteiro, no vão da porta, se o inventor da máquina de voar ou dos vários modos de esgotar sem gente as naus que fazem água, se esse ou outro homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebéia em S. Sebastião da Pedreira, e que torna ansiosamente ao sonho para reconstruir uma frágil, precária unidade, estilhaçada mal os olhos se lhe abrem (...) (SARAMAGO, 2001, p. 170) (grifo nosso)

O discurso do narrador atribui às contradições vividas pelo inventor da Passarola o estado de ansiedade que se intensifica no dia-a-dia: o padre, o acadêmico, o inventor, o cortesão do paço, o visionário e o amigo da plebe – na História oficial, o amigo de judeus, remetendo à falta de unidade característica da vida moderna – embora não esteja inserido na vida moderna, devido ao atraso de Portugal, mas buscando pela ciência esse paradigma.

Estas considerações induzem a uma referência extratextual: as idéias inovadoras de Giordano Bruno que também se opunham ao pré-construído do discurso dominante. Oriundo de uma colônia promissora, porém pouco desenvolvida, dividido entre grupos sociais tão divergentes, transitando por todas as classes da sociedade: a elite imperial, o clero, a academia e a plebe, Bartolomeu Lourenço não se define como integrante de qualquer classe, grupo ou nação definitivamente. No entanto, admite-se irmão da gente plebéia. Por isso, seu “eu” se

constitui como “estilhaçada unidade”. Esse processo, na ficção, culmina com a loucura do inventor.

Como se sabe, o louco é aquele que ultrapassa o limite da realidade, criando um universo particular capaz de afastá-lo do que lhe parece estranho ou incontrolável, ao ponto de não poder ou não querer mais lidar com os fenômenos e forças sociais e emocionais em sua existência: linha fugaz que ultrapassa, entre o real e o irreal, quando ocorre a fuga para uma “outra” realidade, imaginariamente mais confortável ou interessante.

Ao refugiar-se na loucura, a personagem se torna assimétrica à da biografia da personalidade histórica que, ao que consta, não teria sofrido quaisquer desses acessos. Segundo Benjamin Abdala Jr. (2003, p. 27), ao consultar um original, indicado por João Adolfo Hansen¹²⁶, observa que Saramago subverte os enunciados de um documento oficial de época, elaborado pela Universidade de Coimbra. Trata-se de um *Opúsculo* que se intitula *Descrição Burlesca de Um Imaginário Aeróstato e de seus Apetrechos, Sátira ao Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão*, em que os autores dos textos ali reunidos “procuram associar a postura científica do inventor brasileiro com a alquimia e a bruxaria, contra os quais se colocava a Inquisição”. Segundo Abdala Jr.:

Saramago, em seu romance, torna seu o sonho de Bartolomeu de Gusmão, e valendo-se precisamente da alquimia leva a sua passarola a voar, justamente para se distanciar desse mundo opressivo, aparentemente sem saída. E o faz com a força alquímica ridicularizada na *Descrição Burlesca...*, enfatizando que o aparelho alça vôo por conseguir sintetizar o âmbar (ao contrário do que afirma o autor anônimo dessa *Descrição...*) as vontades individuais. Isto é, simbolicamente o aeróstato se eleva pela vontade coletiva, capaz de materializar o sonho num objeto. Trata-se, mais uma vez, da manifestação de um sonho capaz de mobilizar a ação coletiva num projeto (simbolicamente, o artefato). (ABDALA JR, 2003, p. 27-8)

Benjamin Abdala Jr. faz questão de destacar que esse *Opúsculo* se constitui como objeto inserido e oriundo das esferas de poder da época. Se esses escritos ridicularizam a Passarola e negam o vôo, há comprovação em outros registros históricos de que dois balões não-pilotados teriam antes voado, em 1709 – Bartolomeu Lourenço é o inventor do aeróstato

¹²⁶ Ver também HANSEN, João Adolfo. “Experiência e expectativa em Memorial do Convento. In: LOPONDO, Lílian. (org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas - FFLCH- USP, 1998, p. 15-30. Diz ele: na constituição da personagem Bartolomeu de Gusmão (...) parece ter se apropriado de um texto editado pela Universidade de Coimbra, *Descrição Burlesca dum Imaginário Aérostato e Outras Sátiras ao Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão*. (...) a caracterização satírica do invento de Gusmão, feita no início do século XVIII, associa comicamente inovação científica com bruxaria, dando à passarola uma interpretação teológica que a caracteriza imediatamente como heresia. A associação de inovação, bruxaria e heresia é, como sabemos, um dos principais critérios aplicados em Portugal pelo Santo Ofício da Inquisição na constituição de culpas e culpados, (...) (1998, p. 24)

-, o que dava esperança ao inventor sobre a possibilidade do intento da Passarola. Ele esteve, sim, viajando por outros países da Europa, com o objetivo de observar quais cientistas estariam trabalhando em projetos que incluíam vôos em balões pilotados, entre 1713 e 1716, de acordo com a história oficial e também na ficção. Daí, também, sua posição excêntrica.

Além de agir de acordo com as lendas – que inclui o vôo da Passarola e o estigma da loucura – e estereótipos de sua figura no século XVIII, e pelo escárnio que o envolve, na sátira burlesca do poeta Tomás Pinto Brandão -, comporta-se na ficção de maneira poucas vezes assimétrica à sua biografia. Historicamente, Bartolomeu foi o inventor de muitos engenhos importantes, e o que marcou sua vida foram, de fato, as acusações da Santa Inquisição, por isso foge para a Espanha e lá, morre em absoluta miséria.

Ao organizar o discurso sobre os excêntricos, cujo espaço privilegiado é a Abegoaria, na Quinta do Duque de Aveiro, o narrador se alinha com o viés do sério, para organizar uma contradiscursividade. A ironia, no entanto, prevalece em relação ao “pré-construído” dos discursos dominantes do centro, especialmente em uma contradiscursividade ao sujeito e aos valores do Império.

O mendigo João Elvas é uma outra personagem que funciona no espaço social excêntrico. Afastado da condição de “cidadão”, ele perambula pelas ruas de Lisboa à procura de esmola e os enunciados deixam claro o seu envolvimento com crimes. Para alimentar-se, tantas vezes, pede. É conhecido de Baltasar Sete-Sóis que, em determinado momento, também pediu esmola para pagar o gancho e o espigão que lhe substituem a mão esquerda. É pela aproximação com Elvas – e sua visão estreita e limitada do universo dos nobres - que o narrador contará ao leitor o encontro entre as duas famílias reais, por ocasião do casamento de D. Maria Bárbara e D. José, de Portugal, com D. Fernando e D. Mariana, da Espanha, respectivamente.

Uma vez ou outra, Elvas é “informado” por uma personagem “virtual”, um fidalgo, que lhe expõe os detalhes do cortejo real. Essa personagem faz questão de revelar a Elvas seu “lugar social”, contrapondo sua diferença em relação à realeza portuguesa: “para que é esse espanto, sua majestade não é pobretão como tu, que só tens o que trazes em cima do corpo” (SARAMAGO, 2001, p. 292); deixando clara a diferença da materialidade da vida dos dois: “claro que não imaginas o que é um milhão de cruzados, João Elvas, porém, não sejas mesquinho, nem sequer saberias o que havias de fazer a tanto dinheiro, ao passo que el-rei sabe-o muito bem” (Idem, p. 296); e, finalmente, indicando onde deve permanecer para que se mantenha a sociedade tal qual é: “alguma vez já viste um cortejo como este, João Elvas,

agora, junta-te a esse rebanho de pedintes, que lá é o teu lugar” (Idem, p. 294). Assim, esse João pedinte se opõe ao João doador, o rei, que lança moedas de ouro ao vento.

No caminho até a ponte do Rio Caia, a miséria de Elvas se estende pelas estradas e pelos celeiros onde pernoita. Insere-se no grupo de pedintes e pícaros que acompanha as carruagens de nobres e reis. Ao lado do cortejo real segue um outro: o dos mendigos.

Elvas é excêntrico porque não se alinha à ideologia dominante de época, uma vez que não trabalha. Mesmo tendo mandado el-rei que recrutassem todos os homens disponíveis para o trabalho no Convento, levando-os à força, o rufião prefere continuar como pedinte. Mesmo sendo idoso, tem velocidade, pois tenta fugir quando solicitado a colaborar nos trabalhos de conserto da estrada e não se sente abatido pela longa caminhada até a divisa com a Espanha. Ao recusar-se a servir ao rei pelo trabalho e preferir viver pela esmola, contesta a ideologia de época, não apenas teoricamente, mas pela prática mesmo.

9.2. Os excêntricos em *A gloriosa família*

O autor de *A gloriosa família* também insere em seu texto personagens que não se alinham ao conjunto discursivo da época e, por suas atitudes e palavras, constroem um universo que se afasta dos diversos “pré-construídos” dos discursos dominantes.

Uma dessas vozes é a da personagem do Anônimo narrador, o mestiço mudo de nascença que, inserido em duas culturas, a de sua origem, ou seja, a local - pois foi criado no reino de Jinga -, e a do colonizador - pois convive o tempo todo com o amo branco -, que segue como se fosse sombra: avalia e questiona umas e outras, sem deixar-se absorver completamente por nenhuma delas. No entanto, em muitos momentos, assume posições muito defensivas em relação aos costumes locais, pelos quais foi educado.

Tantas vezes, encontra-se imerso em um universo particular, onde sua mudez física não é capaz de calar os pensamentos mais irônicos em relação às culturas dos europeus, sejam portugueses ou holandeses. Ao discursar sobre o colonizador branco, o negreiro, e todas as personagens envolvidas no enredo, termina por contar sua própria história.

A personagem anda descalço e possui somente uma tanga, sendo filho de um italiano e de uma escrava da lunda. Entende seu lugar social como escravo e ironiza sua própria situação, não ao ponto de provocar comoção, mas com o intuito de provocar a reflexão do leitor. Não se constrói como vítima, mas como um vingador, que resgata pelas letras, pela ordem da história, essa desonra e a desforra sobre quem o escravizou.

O narrador constrói para si mesmo, como personagem, um “lugar” excêntrico e, se pode dizer, um lugar secundário, pois pouco comenta a seu próprio respeito. Na verdade, ele tem os olhos postos sobre o “outro”, o que o subordina e o subestima, estando sempre pronto a servi-lo, para, enfim, dar-lhe o bote, desacreditando-o em sua própria História. O Anônimo está autorizado a contar sobre o amo, por conhecê-lo demasiadamente.

Ao construir esse lugar, ou esse “entre-lugar” para a personagem, o autor lhe destina uma situação excêntrica, que funciona no afastamento de todos os poderes locais, um lugar destituído de poder para determinar, mas imbuído de um outro poder, o do griô, o poder de contar, de fazer pensar e despertar a consciência para a História, como se observa:

E venderia ela [Jinga] escravos do seu próprio povo, ou apenas prisioneiros de guerra pertencentes a outros povos? Estes interesses novos distraíram o meu dono da tristeza (...) No fundo, estavam todos ali para o mesmo e por isso os escravos haveriam de sempre o centro de interesse principal, tivessem sido ou não pertença de amigos. Curiosamente eu não ficava nada envaidecido por esse interesse, dispensava-o até. Mas não se trata de mim aqui e sim do ataque flamengo ao Gango. (PEPETELA, 1997, p. 68) (grifo nosso).

Sua origem a partir de *mésalliances* informais - o pai, um padre napolitano, a mãe, uma escrava lunda -, assim como sua trajetória, sendo transferido de amo em amo – Jinga e Baltasar –, além do fato de que não trabalha em demasia, apenas segue o senhor, carrega-lhe vez ou outra algum fardo, ou ajuda a levá-lo, algumas vezes, na rede, remete-o a certas analogias com a personagem do pícaro espanhol. No entanto, as malandragens do pícaro tradicional não se concretizam nessa ficção, à exceção de ouvir atrás de portas e janelas, rir-se do amo e contar-lhe os segredos mais íntimos. Outro ponto essencial que o afasta do perfil picaresco é a sua grande consciência em relação à História. Assim, sua configuração se situa entre algumas ações do pícaro e do perfil do resistente angolano.

As *excentricidades* também acompanham as ações da personagem Anônimo, como a própria origem, os desejos escondidos que mantém pelas filhas de Van Dum, apreciando-as à distância, a ternura que revela em relação à filha do quintal, Catarina, e os excessos, como as bebedeiras gratuitas nas festas que Van Dum promove em sua Sanzala ou nas que é convidado, como o casamento de Nzuzi, quando é carregado praticamente em estado de coma alcoólico geralmente, constituindo-se um espetáculo cômico à parte:

Felizmente as cabaças de maluvo estavam estrategicamente dispostas pelo terreiro e fui me servir de mais um pouco para acalmar o coração (PEPETELA, 1997, p. 104)

(...) e eu ia bebendo o maluvo, (...) eu bebendo sem que ninguém reparasse ou dissesse trava aí, estás a exagerar, e tenho muita pena, gostaria de continuar o relato, não só das batalhas do major e de D. Agostinho Corte Real (...) mas não posso continuar a narrativa deste notável casamento, pois não me lembro de mais nada, devo ter caído de borco e só me recordo de acordar, no dongo que nos levava para o outro lado do canal, com uma tremenda dor de cabeça. (Idem, p. 110)

A *familiarização entre os homens*, outra categoria da carnavalização bakhtiniana, como construção discursiva, integra-se na configuração dessa personagem, pois há uma relação estreita entre este e os homens de poder. Embora não trave um diálogo com eles, o escravo está sempre perto do poder e, mesmo que não adentre certos ambientes, como o Palácio, a Casa Grande -, observa-lhes a vida, principalmente nos espaços públicos, como as bodegas, as ruas, os quintais e o cais – os espaços carnavalizados. Por isso, conhece tão profundamente suas vidas. E, o que não pode ver, sabe por meio do amo, um grande falador, característica própria do político.

O narrador é também um cristão, como ele mesmo diz, mas não demonstra qualquer atitude católica, antes, esmera-se em rebaixar as imagens dos padres e afirmar que somente um deles é que não tinha mácula:

Só do bispo, o santo Francisco de Soveral, nunca ouvi estória de pouca vergonha. Até mesmo o que foi reitor do Colégio dos Jesuítas, no tempo dos portugueses aqui em Luanda, anda na boca do mundo por causa de uma mulatinha neta de João Fernandes Bezerra, um dos primeiros moradores e capitão. Má língua e invencionice sempre acontecem, mas com tanta freqüência (...) Penso isso a tremer, pois temo ofender a sagrada religião de Cristo, a qual recebi directamente no sangue (...) (PEPETELA, 1997, p. 24)

A oração “a qual recebi directamente no sangue” tem aqui duplo sentido, um sentido literal, por ser batizado, e outro, irônico, sarcástico, por ser filho de padre. Assim, entre outras construções, essa ironia revela a categoria da *profanação* bakhtiniana, reiterada em outros enunciados da ficção.

Sob essa perspectiva, observa-se que não somente a narrativa é articulada pelo viés do cômico e do sério, mas a própria personagem do narrador. Seu lugar social é carnavalizado principalmente porque, apesar de ser escravo, não exerce árduos trabalhos, ou seja, não colabora diretamente com o sistema de exploração, embora nele inserido.

À exceção do Anônimo, outras personagens funcionarão pelos enunciados que se afastam dos discursos dominantes do centro, a exemplo de Jinga que, apesar de funcionar

como um outro centro de poder no interior do território, como o reino do Congo ou os Jagas, não se alinha ideologicamente a esse grupo também.

Se a narrativa peca, em algum momento de sua constituição, é exatamente por não inserir diretamente a palavra da grande rainha da Matamba, controversa como somente ela poderia ser, historicamente, e deixar somente à incumbência do narrador articular seus discursos. Apesar disso, os discursos tecidos sobre a rainha guerreira não se alinham à figura do herói romântico ou idealizado, nem mesmo se aproxima da heroína telúrica delineada em Pacavira, mas destila características do herói épico, capaz de revelar tanto sua faceta magnânima quanto sua face monstruosa¹²⁷:

Lembro o meu rei, que é a rainha Jinga, sempre dizia, (...) os brancos têm muita fome de ouro e prata, chegam a um sítio e perguntam logo não por comida, mas por ouro. Um dia vou obrigar um a comer isso em grande quantidade. Para ver se fica mais feliz. Ou se come até morrer ... (PEPETELA, 1997, p. 37).

(...) o meu rei [Jinga] protegia os que pisassem o seu território e nunca aceitava devolver os [escravos] fugitivos (Idem, p. 282).

Mais contaram os dois filhos do Mani-Luanda, deviam ter morrido uns duzentos portugueses e então negros sem conta, quando se deu a debandada da guerra preta¹²⁸, a tropa de Jinga foi atrás deles durante um dia inteiro, a correr e a cortar cabeças, voltaram todos felizes e cheios de sangue. (Idem, p. 309)

A idéia atribuída a Jinga de fazer os brancos comerem ouro tem sua analogia na história da América Latina, na figura de Tupac Amaru que reuniu grupos indígenas para lutar contra os brancos, pela mesma época e, ao aprisionar o governador, fez com que bebesse ouro derretido, enviando o corpo para as autoridades brancas no Peru.

As atrocidades reconhecidamente lendárias ou inclusas em *História Geral das Guerras Angolanas* de Cadornega encontram-se plasmadas na escrita de Pepetela, de tal maneira a opor as facetas de bem e mal da rainha, bem como sua flexibilidade em relação aos acordos políticos no território. Outras vezes, as características épicas e lendárias são desfeitas pela força do discurso em tom cômico ou irônico que desconstroem, no intradiscorso, o caráter mítico que envolve a história dessa guerreira da Matamba:

¹²⁷ KOTHE, Flávio. *O herói*. São Paulo: Ática, 2001, p.14-15.

¹²⁸ Chamava-se “guerra preta” os grupos de locais arregimentados pelos portugueses para combater ao lado deles contra os grupos locais que ousavam enfrenta-los. Esse reforço nas tropas portuguesas era obtido pela aliança com certos sobas que faziam “negócios” com os portugueses, colocando seus súditos e escravos à disposição dos portugueses quando estes faziam guerra.

A propósito, foi muito ousada a maneira como Baltazar Van dum aproveitou sua ascendência flamenga para enganar a rainha, que de facto detesta que a tratem assim, pois ela diz é rei, porque só o rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou. Rainha ou rei, no entanto, foi enganada e bem enganada pelo meu dono. (PEPETELA, 1997, p. 23)

Configurada assim pelo sério e pelo cômico, a rainha é mais um amo, ou antiga ama – mais poderosa e mais importante que o atual – à qual o narrador também se diverte em “espetar” com suas ironias e histórias escabrosas. Assim, oscila entre a configuração da heroína local - lendária e mitificada - e sua descaracterização como mito – ama e carrasca, atribuindo-lhe características que lhe retiram a nobreza configurada em *Nzinga Mbandi*, de Pacavira. Em Pepetela, o narrador desconstrói o mito e só resta a justa guerreira.

As referências sobre Jinga aparecem em cerca de cinquenta e duas páginas em um romance de quatrocentas e seis, e não chega a ocupar um lugar tão significativo na trama quanto foi sua atuação no território angolano naquele período histórico, quando articulou coligações, indo muitas vezes tratar pessoalmente o acerto político e militar de cada uma delas. É representada no espaço excêntrico e funciona por meio de um discurso excêntrico, propondo sempre práticas que se contrapõem aos interesses do capital mercantil-escravista no território. Assim, o narrador vai compondo sua figura.

Quanto a Matilde Van Dum, sua posição se torna excêntrica ao assumir o papel da mulher que contraria as regras e normas do patriarcado determinado pela sociedade masculina eurocêntrica e, principalmente, pelo pai católico, Van Dum. Sua propensão em discutir com os homens, no mesmo nível, destina-lhe um formato de mulher de vanguarda. Rompendo com a idéia de castidade antes do casamento – porque era batizada no catolicismo -, seduzindo e deixando-se seduzir por um padre e casando-se grávida, ainda comete adultério em plena sacristia, condenando o marido à “vergonha” pública. Mesmo assim, não abaixa a cabeça nem se rende aos reveses da vida.

Casada, Matilde promovia espécies de saraus em sua residência, em um espaço onde a cultura e a literatura ainda não haviam aportado. Entre outras atitudes, fazia profecias que de fato se realizavam e era capaz de encontrar soluções conscientes e miraculosas para problemas aparentemente insolúveis, como o concubinato de Angélica Ricos-Olhos e Ambrósio Van Dum, o qual escandalizava a todos na cidade ou a negociação da solução para o feitiço lançado por Tia Anita contra Van Dum, antes que algo trágico lhe acontecesse.

Assim, se em *Memorial do Convento* a protagonista é uma paranormal, capaz de ver o material e perceber as vontades humanas, em *A gloriosa família* encontra-se uma mulher capaz de fazer previsões sobre o futuro, de lançar hipóteses que se concretizam, ou seja, de fato, uma vidente, ou espécie de adivinha: Matilde Van Dum. Observada pelo padre que vai até a fazenda de Baltasar, ela teme que ele descubra seus ocultos poderes.

Essa personagem, ao final da narrativa, funciona como avesso do que havia sido antes do adultério e do falecimento do marido. No entanto, mantém suas posições de igualdade no trato com o patriarca da família e nas “rodas” masculinas da sociedade.

9.3. Personagens de *Memorial do Convento* e *A gloriosa família*

As personagens de *Memorial do Convento* são organizadas em núcleos evidentes: os que vivem em Maфра ou em Lisboa, acentuando a dicotomia metrópole e vila.

Os eventos narrativos da metrópole do Império concentram-se em torno dos moradores do Palácio: a nobreza e a própria família real: D. João V, D. Maria Ana, D. Maria Bárbara, os príncipes D. Pedro (que falece), D. José, o “outro” filho, o infante D. Pedro, o príncipe D. Francisco, e o outro príncipe, D. Miguel. Os dois últimos, irmãos do rei, que se organizam para representar um segmento do poder. No outro segmento do poder encontram-se os frequentadores do Palácio, o alto clero: D. Nuno da Cunha, o bispo-inquisidor, o patriarca, o franciscano e “adivinho” Frei António de São José, António Stieff, o confessor da rainha; e ainda na metrópole Madre Paula de Odivelas, as freiras revoltosas de Santa Mônica, Frei Miguel da Anunciação, o “milagreiro” franciscano, entre outros. Representante do alto clero, o bispo inquisidor será o principal alvo da crítica anti-clerical (MONIZ, 1995, p. 23), que não se limita ao baixo clero.

O excessivo número de Igrejas, Conventos e Mosteiros que ocupam o cenário em *Memorial do Convento* dão ao leitor uma idéia do poder da Igreja, certamente maior que o da a própria realeza, constatação também do padre Bartolomeu: “El-rei, sendo caso duvidoso, só fará o que o Santo Ofício lhe disser que faça” (SARAMAGO, 2001, p. 185).

Em outro núcleo na metrópole habita o casal Sete-Sóis e Sete-Luas, que vive algum tempo no anexo construído em uma das paredes externas do muro do palácio, após 1711. Apresenta-se, ainda, o grupo de marginais e João Elvas, no telheiro que fica encostado ao muro do Convento da Esperança. E o cais do rio Tejo, onde figuram barqueiros, o mestre da barca e marinheiros; e nas ruas, o povo anônimo, as comerciantes de peixe, entre outros

anônimos. É um retrato da sociedade. Assim, a ficção pode representar os vários segmentos sociais: a realeza, a nobreza, o clero, os trabalhadores e os mendigos.

Outro núcleo, mais subversivo se organizaria na Abegoaria, em São Sebastião da Pedreira, o qual reúne o casal plebeu, o padre e o músico Domenico Escarlante (Scarlatti). Assim, configura, no mesmo espaço, a ciência, o trabalho, a arte e a consciência.

Na Vila de Mafra há dois núcleos principais: o espaço da construção, onde figuram os trabalhadores, incluindo Baltasar e Álvaro Diogo, seu cunhado e, ainda, engenheiros, soldados, prostitutas, a maioria personagens anônimas, à exceção dos trabalhadores, muitos desconhecidos, que o narrador trata de nomear: um nome de cada letra, para os muitos e inumeráveis nomes que construíram aquele monumento arquitetônico:

só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada para ficarem todos representados. (SARAMAGO, 2001, p. 233).

Além dos trabalhadores, o cenário é preenchido pela humilde casa da família Sete-Sóis. Nela, figuram sete pessoas, depois da morte de menino mais novo: João Francisco, Marta Maria, Inês Antónia, Álvaro Diogo, Gabriel, Baltasar e Blimunda. E, ainda, em Mafra, há referências ao padre da vila, à Igreja de Santo André e à casa dos Viscondes. Assim representados, o poder local da Igreja, a nobreza e o povo. De acordo com Moniz (1995, p. 101), a presença constante do povo em *Memorial do Convento* “retoma o canto épico da gesta da arraia-miúda, já expresso em *Levantado do Chão*”.

Por outro lado, no romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, há grupos de personagens que se acomodam tanto no interior do território quanto no interior da Sanzala de Van Dum – que o protagonista prefere chamar de Quinta. No espaço do território, encontram-se os que vivem nos territórios do reino de Ngola e os que vivem no território do reino do Kongo. No interior do território angolano, confrontam-se vários poderes locais: a Matamba, pela figura de Nzinga, as várias chefias Jagas, entre outros locais. Em confronto com estes, encontram-se os estrangeiros: os portugueses, acudados nas fortalezas, principalmente em Massangano e os mafulos, que são holandeses de diferentes lugares, incluindo no grupo mercenários de diferentes países.

No interior da Sanzala, as divisões parecem indicar exatamente as formas culturais que as sustentam: assim, os escravos que vivem nas cubatas, os mestiços bastardos de Van Dum que moram nas casas e os filhos legítimos, que vivem na Casa Grande, como maneira de

desvelar já certa configuração social naquele momento histórico. Entre as personagens que se destacam, além do protagonista Van Dum, estão os seus filhos da Casa Grande e uns e outros bastardos do Quintal, como Nicolau e Diogo, o Pumbeiro. Entre os escravos, destacam-se Thor, o príncipe da Lunda, Dolores, que tem um neto de Van Dum e D. Inocência, a esposa aculturada.

Na cidade, os mafulos representam as várias classes sociais, além do Pinheiro e D. Maria, os donos das duas únicas bodegas que resistiram e não fugiram da cidade quando da invasão pelos soldados holandeses. A bodega, a rua, as calçadas e o cais são os espaços carnavalizados (BAKHTIN, 1988, p. 105-7) em *A gloriosa família*, bem como o Quintal da Casa de Van Dum e a varanda.

Dentre os filhos de Van Dum, Rodrigo terá papel de destaque, bem como Matilde e Ambrósio, enquanto os outros enquadram-se em histórias pessoais, de maneira a espalharem-se pelos quatro cantos do território angolano, como a indicar que darão continuidade à “gloriosa família”, pela mestiçagem.

As personagens secundárias desse romance são incontáveis. Tanto são personalidades históricas quanto ficcionais. Entre as apreendidas da historiografia oficial, encontra-se o historiador oficial da época: António de Oliveira Cadornega, jovem soldado que “tinha chegado a Luanda no mesmo barco de Pedro César e que era conhecido pelo ‘segundo Camões’”, pois andava “sempre com um caderninho a tomar notas, talvez a fazer poemas” (PEPETELA, 1997, p. 41). Pepetela “recorta” essa personalidade da história oficial e a transpõe para a narrativa: inclui o historiador como personagem ficcional.

Segundo Audemaro Taranto Goulart (2007, p. 40), “a disposição de historiador [de Cadornega] é focalizada de modo irônico, uma vez que se insinuam para o leitor a parcialidade e as trapaças que o texto com intenção historiográfica pode conter”. Assim, cita uma passagem de Cadornega, da qual é necessário enfatizar que o próprio Cadornega se declara, pelo pressuposto, parcial em relação à História: “Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso citar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam no tinteiro, pois não interessam para a história”. Assim, o que Pepetela mostra é exatamente sua versão ficcional das “coisas mesquinhas” da história, como o excesso de empenho pelo lucro à custa da desgraça humana – o tráfico.

Entre outras personagens secundárias relevantes, encontra-se Pedro César de Menezes, o governador português deposto pela invasão; e, ainda, os diretores Hendrick Redinckove, Nieulant, Hans Molt, Moortamer, além do secretário Croesen, e do representante do calvinismo, o Predikant, diretamente ligados ao poder decisório da Companhia das Índias no

território. Controlados pelo *predikant*, que trata de ditar as regras morais e até o quanto bebem os homens - embora nem sempre consiga -, a maioria dessas personagens aparecem na narrativa pelo viés da ironia, pelo cômico e pela sátira. Ao lado da força militar, encontram-se as personagens extraídas da história, o capitão francês François de Savigny, o mafulo Capitão Pieter Van Dort, o flamengo Tenente Joost Van Koin, além do tenente Jean de Plessis, francês, marido de Matilde, entre outros.

9.4. Os Protagonistas

Entre os protagonistas de *Memorial do Convento*, é possível dizer que quatro personagens ocupam essa posição privilegiada: Baltasar Sete-Sóis, Blimunda Sete-Luas, Bartolomeu Lourenço e D. João V, o Magnânimo, com destaque para os dois primeiros.

Entre as principais e as secundárias, a rainha D. Maria Ana também se encontra em posição de destaque, dado o considerável número de cenas em que aparece. O casal real e o casal plebeu servirão como pontos centrais da dialética que alicerça o texto, necessária à reflexão do abismo entre os milionários e os desnudados. Tanto um casal quanto outro, movimentam-se pelo território português – cidades e províncias- de maneira a integrar o espaço do território em seus percursos.

Outra personagem que se destaca é o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão que aparece no capítulo quinto e desaparece no décimo sexto, ou seja, transita por cerca de nove dos vinte e cinco capítulos, enquanto é referida em tantos outros. Bartolomeu, com as personagens principais, Baltasar e Blimunda, formará uma trindade não divina, mas humana, não envolta pela fé, mas por ciência e trabalho. Segundo Real (1995, p. 51) são estas as três personagens que compõem o quadro harmônico do [modo] maravilhoso no sentido de ultrapassarem (...) os limites circunscritos à realidade histórica narrada.

D. João V, rei de Portugal na primeira metade do século XVIII, aparece já na primeira cena do primeiro capítulo, além de encontrar-se tanto “em presença” quanto nas “referências” das personagens e do narrador em muitos outros capítulos¹²⁹. Considerado o número de aparições, é possível entender que a personagem real, embora sujeita à ironia do narrador por quase todo discurso ficcional, que se encarrega pela contradiscursividade de retirar-lhe a aura de “Magnânimo”, não pode ser considerada uma personagem secundária, até porque é ele

¹²⁹ A personagem aparece em destaque no primeiro, segundo, décimo, décimo segundo, décimo terceiro, décimo oitavo, vigésimo primeiro, vigésimo segundo capítulos, e em outros, em que há referências ao rei: quarto, quinto, sexto, sétimo, oitavo, nono, décimo quarto, décimo sexto, décimo nono, vigésimo terceiro e vigésimo quarto.

quem serve de ponto extremo de comparação na dialética mantida no percurso do protagonista principal, Sete-Sóis.

As aparições do rei são sempre seguidas de enunciados irônicos, que o desmitificam, e fica sujeito a um processo de rebaixamento moral, pela infantilidade, pela ambição e a vaidade, enquanto o protagonista principal, Sete-Sóis, é configurado por um processo de exaltação moral, através dos modos cômico e sério, imiscuídos nos enunciados, em base discursiva dialética:

(...) de el-rei não falemos, que sendo tão moço ainda gosta de brinquedos, por isso protege o padre [Bartolomeu], por isso se diverte tanto com as freiras nos mosteiros e as vai emprenhando, uma após outra, ou várias ao mesmo tempo, que quando acabar a sua história se hão de contar às dezenas os filhos assim arrançados, (...) (SARAMAGO, 2001, p. 89)

A ironia em torno da maquete da Basílica de São Pedro de Roma – “brinquedos”, com a qual se diverte o rei, é estendida à Passarola de Bartolomeu, indicando que o rei a vê como mais um brinquedo, e não como protótipo e, ainda, refere-se aos outros “brinquedos” que o rei teria nos conventos: as freiras. O discurso do narrador pressupõe e deixa subentendida a pouca maturidade e a incoseqüência do Imperador, rebaixando-o.

Ao representar a realeza, o narrador configura personagens “tipo” – uma idealização abstrata -, sem profundidade psicológica e, se uma vez ou outra inaugura uma espécie de introspecção, esta vem recoberta de ironia, sem qualquer profundidade emocional. Se o narrador avalia seus pensamentos é, geralmente, para revelar as falhas de caráter. Pelo discurso da personagem D. João V:

bem sabeis como as monjas são esposas do Senhor, (...), pois a mim como a Senhor me recebem nas suas camas, e é por ser eu o Senhor que gozam e suspiram segurando na mão o rosário, carne mística, misturada, confundida, enquanto os santos no oratório apuram o ouvido às ardentes palavras que debaixo do sobreceú se murmuram, sobreceú que sobre o céu está, este é o céu e não há melhor, (SARAMAGO, 2001, p. 152)

O excerto traz implícito o escandaloso romance entre Madre Paula de Odivelas e o rei, entre outros romances, cuja relação origina um filho que mais tarde, será um bispo inquisidor. As fraquezas do rei em relação à fé são expostas, além de outras, como a vaidade e o orgulho, a assimetria entre a fé e essas práticas profanas. As categorias da *profanação*, da

excentricidade e das *mesalliances* informais¹³⁰ integram a própria configuração da personagem real.

A focalização do narrador pelo viés do cômico, pela ironia, produzindo o riso, permite a aproximação entre o leitor e o imperador, de maneira que o monarca se encontre despido de uma aura heróica e inalcançável. A inacessibilidade do povo ao rei, no entanto, é mantida ao longo do texto e enfatizada pela representação de todas as dificuldades que cerceiam o pícaro João Elvas em relação ao cortejo real, cuja solução se apresenta pela apresentação do fidalgo informante “virtual”, conhecedor dos protocolos da corte e dos interiores em que se encontram as personagens reais.

Se o narrador inicia a narrativa invadindo os aposentos reais, a intimidade máxima da personagem do imperador, o contador de estórias termina por devolvê-lo, nos últimos capítulos, ao seu lugar de afastamento, ou seja, desvelando a inacessibilidade do povo ao rei, reafirmando o abismo que os separa, à exceção de sua presença em atos públicos.

Por isso, o narrador cria uma “burla”, convidando o leitor a imaginar uma suposta Carta do Rei a Baltasar, à qual também ele virtualmente responde. Essa burla debocha da possibilidade de comunicação direta entre aquelas classes sociais: a elite e a plebe.

Baltasar Sete-Sóis só aparece no quarto capítulo, dominando as cenas em muitos outros, até que desaparece no final do vigésimo terceiro capítulo, para reaparecer somente no clímax que encerra o romance, com o corpo exposto em uma das fogueiras armadas no Rossio em outubro de 1739.

A origem do nome da personagem, Baltasar Sete-Sóis, considerada a interdiscursividade de *Memorial do Convento* com a obra e a vida de António José da Silva, pode estar ligada ao nome de Baltazar Rodrigues Coutinho, advogado, irmão mais velho de António José, penitenciado em auto-de-fé, juntamente com vários outros membros da família, ou ainda, ao nome do avô materno de António José: Baltasar Rodrigues Coutinho, senhor do Engenho da Concava, em São João do Meriti. A avó materna não era batizada na fé católica: Brites Cardoso era judia. Já o pai de Baltasar, Miguel Cardoso, bisavô do comediante, havia sido penitenciado no auto-de-fé de Lisboa de 4/4/1666. Também os pais de António José são penitenciados em 1713 e, ainda, no mesmo auto-de-fé, seus tios-avós, sua avó materna (Brites Cardoso), seus tios maternos e paternos, e seus primos dos quatro costados.

Quanto à configuração da personagem, como observou Oliveira Filho (1993, p. 38) “pode-se dizer que Baltasar continua o soldado Peralta e, ao mesmo tempo, é outro (...) o caminho de ambos é, de qualquer forma, o convento: um para habitá-lo; outro para construí-

¹³⁰ BAKHTIN, 1985, p. 105-6

lo”. E, conclui, dizendo que “Saramago realiza uma verdadeira subversão nos personagens em que se firma para produzir os seus” (Idem, p. 39). Assim, Baltasar representa a subversão de André Peralta.

Soldado chegado da guerra em Jerez de los Caballeros, falta a mão esquerda a Sete-Sóis, destroçada por um tiro, quando lá servia ao rei de Portugal, enviados para decidirem uma guerra de sucessão ao trono de Espanha – Carlos, da Áustria ou Felipe, da França. Roto e esfomeado, mendiga, juntando dinheiro para pagar um gancho de ferro e um espigão, que lhes substituem a mão, por isso “pedia esmola em Évora” (SARAMAGO, 2001, p. 34). Antes de ir para a guerra, era “homem do campo” (Idem, p.61). Humilde a extremo, Baltasar tem consciência de suas limitações: “Eu não sei nada, sou um homem do campo, mais do que isso, só me ensinaram a matar, e assim como me acho, sem esta mão, (...)” (Idem, p. 65).

A profundidade da personagem Baltasar, ao contrário de Peralta, é revelada ao longo da narrativa e, ainda, suas ações na ficção enquadram-se durante os capítulos que antecedem o voo a uma trajetória que indica seu catolicismo e devoção. Se não tem tempo para orações, benze-se e não deixa de ajoelhar-se quando passa a procissão. Não é dado a penitências, pois as dificuldades de sua existência revelam-se duros sacrifícios cotidianos. Ao longo da narrativa, aprende com o padre “desvios” sobre a ideologia da religião, afirmando que “Deus é maneta”. Ao construir a imagem do deficiente, representada pela monoparesia de Baltasar Sete-Sóis, o narrador revela quanto sente um homem em sua incompletude física: uma interpretação no nível denotativo dos enunciados. Quanto ao nível conotativo dos enunciados, o tópico foi discutido na abordagem sobre a alegoria.

Se na cena final, a personagem de Baltasar Sete-Sóis é identificada na fogueira por não ter a mão esquerda; convém observar que a História Oficial revela que a personalidade histórica transposta para a ficção, António José da Silva, no momento da execução, está também com as mãos destruídas pela tortura inquisitorial; justamente as mãos que o escritor usava para compor suas comédias. Segundo Cabrini Jr (2002, p. 62) em 1726, à mesa da Inquisição, [António José] não conseguia assinar o papel que lhe estenderam, em que se comprometia ao silêncio, porque a tortura lhe descompusera as mãos – as mesmas que usaria para compor suas peças, o que é bastante significativo. Subentende-se que a única mão a ser queimada na fogueira era a direita de Baltasar, pois as outras três – duas do artista judeu e uma do trabalhador, o ex-soldado – não articulavam mais.

Em *Memorial do Convento*, uma das personagens condenadas em 1713, tem por alcunha Saramago, ou seja, a alcunha do autor. Mas Saramago é também o nome de uma das

personagens de Antônio José da Silva, na “ópera” *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736). Nessa ópera, a personagem Saramago tem a função de “gracioso”.

Deixar implícitas essas relações ficcionais pelo interdiscurso que só podem ser buscados na história ou em documentos guardados, pouco conhecidos, estabelecem uma relação de contradição com a forma de escrever a História proposta por D. João V à Real Academia de História Portuguesa, criada em 1720: retirar da história tudo que assemelhasse a literatura; construindo uma História excludente, articulada pelas Instituições de época.

Essa relação de opressão se alinha a outra forma de opressão no momento de produção da ficção: aquela promovida por forças internacionais, com poder econômico-político, e também pelas elites nacionais que se alinhavam, cujo ápice foi a vitória absoluta de um sistema despido de ambigüidades, uniforme e único: o capitalismo tardio, ou a economia globalizada, e Portugal passa a integrar o poderoso bloco da U. E., acenando novamente de forma positiva para as idéias dominantes.

Por outro lado, no romance de Pepetela, *A gloriosa família*, há um único protagonista, o qual terá a seu lado um co-protagonista, o narrador mudo que, ao acompanhá-lo torna-se presença constante em todas as suas aparições. Quanto à “origem” dessa personagem, já na abertura do livro, Pepetela desvela sua construção, pelo processo de apropriação de um excerto de texto histórico. Em *História Geral das Guerras Angolanas* (1972), de António de Oliveira Cadornega, uma personalidade histórica secundária, acusada de “trayçon” pelos diretores da Companhia das Índias, na relação tensa entre portugueses e holandeses, será deslocada do texto em direção à ficção de Pepetela. Trata-se do patriarca da “gloriosa família”, a respeito de quem diz Cadornega: “Em a cidade assistia hum homem por nome Baltazar Van Dum, Flamengo de Nação, mas de animo Portuguez que havia ido dos primeiros Arrayaes para a Loanda”¹³¹.

E, a partir destes e outros dados da história oficial de Cadornega, o autor transplanta essa personalidade histórica de segunda ordem, relacionada aos acontecimentos políticos do território angolano para a narrativa, compondo ficcionalmente, em torno de suas ações e palavras, todo o universo que se relaciona com o “mercador negreiro”, não o “fidalgo negociante” português, mas um outro tipo infiltrado no território: um originário de Flandres, ou seja, o flamengo: Baltasar Van Dum. Duas palavras definem seu comportamento e discurso: negócios e lucro. É também um grande contador de histórias.

O narrador de Pepetela atua de forma irônica, cômica ou satírica em relação ao protagonista principal, Van Dum, construindo não um herói medíocre, como propõe Lukács

¹³¹ CADORNEGA, 1680, p. 334-5. in: PEPETELA, 1997, p.9.

(1965), o protagonista do romance histórico tradicional, mas um anti-herói, criado a partir da trajetória internacional do ex-soldado flamengo no exército da Espanha, o qual não chega a enfrentar seus adversários. Ao ouvir falar da facilidade de enriquecimento rápido na África, parte para Angola, em busca da “árvore das patacas”, a qual o narrador ironiza, empregando a palavra “maravilhosa” para dizer sobre uma árvore, onde certamente sua mãe também figuraria, pois era coberta de escravos, aludindo ainda a outros lugares do mundo onde a exploração do homem pelo homem já se instalara há algum tempo. É alegórica a visão que ele constrói:

(...) e aí [em Portugal] ouviu falar da árvore das patacas, a qual estava também em África e não só na Índia. Essa árvore maravilhosa, que bastava sacudir para caírem as moedas de ouro, na Índia era coberta de especiarias, enquanto em África era coberta de escravos. Os olhos de Baltazar brilharam com a miragem da árvore das patacas, cheia de negros a quem bastava deitar a mão. (PEPETELA, 1997, p. 17)

Sua decisão de vir à África é tomada no dia em que soube o valor que pagavam por um jovem escravo negro no Brasil, entusiasmou-se e embarcou em um navio espanhol em direção a Luanda. Acreditava que era só “deitar a mão”. Essas facilidades, no entanto, eram lendárias e não condiziam com a realidade. Se não era fácil alcançar os escravos, menos fácil era então embarcá-los, pois havia o controle português. E, no momento da narrativa, havia o controle da Companhia transnacional.

Van Dum é anti-herói, pois representa um conjunto de interesses opostos à perspectiva abordada pelo pano ideológico “de fundo”. Ou seja, opõe-se aos interesses dos locais, seja manipulando em favor de sua permanência e da família, seja por traficar pessoas ou auxiliar tanto portugueses quanto holandeses tanto na permanência quanto no tráfico. Por outro lado, é ele o estereótipo do branco que originou uma Angola também mestiça. Os negócios movimentam suas ações e a arte da política assegura sua posição. Equilibra-se entre uns e outros.

O protagonista Van Dum termina por permanecer no território, casando-se na Igreja Católica e no civil com uma negra educada pelos jesuítas, portanto, suficientemente aculturada para ser esposa de um branco católico. Com D. Inocência, filha de um soba da Kilunda, forma família, um modelo raro de união entre os brancos e as negras, naquele período histórico. As uniões ocorriam, porém não legalizadas pelo europeu, que mantinha geralmente um outro compromisso nas terras de origem. Geralmente, outra família.

Talvez por isso o modelo escolhido pelo autor seja exatamente essa família, porque se suporta sobre a ideologia católica, e se mostra como exemplar no que diz respeito ao princípio de uma miscigenação que se tornou dominante nas regiões onde proliferavam os chamados “entrepósitos de comércio” e, mais tarde, “cidades coloniais”, ou ainda, em arimos [fazendas] de propriedades de brancos fidalgos comerciantes. Segundo Solival Menezes (2000, p. 127), no século XIX, havia um número de três mestiços para cada branco presente em Angola, o que confirma o resultado histórico-temporal dessa inicial mestiçagem. Assim, homologicamente, o espaço da Sanzala de Van Dum funciona como um microcosmo capaz de representar o território em sua composição identitária.

9.5. Semelhanças e diferenças no protagonismo

Talvez nem fosse preciso dizer que as diferenças entre o protagonista de Saramago e o de Pepetela são muito profundas. Nem um nem outro preenchem os requisitos de herói mediano ou medíocre, teorizado por Lukács. No entanto, muitas diferenças e poucas coincidências os fazem singulares. Singularidade característica do protagonista de um objeto artístico.

Enquanto Saramago constrói um protagonista que aparenta ser personagem essencialmente ficcional – embora apresente associações pontuais com personalidades históricas - e “oriundo” da ficção, o angolano Pepetela, encontra o seu em um livro de história oficial: *História Geral das Guerras Angolanas*, de Cadornega. Se o de Saramago tem origem metaficcional, o de Pepetela é meta-histórico.

Ambos os protagonistas dos romances, Baltazar Van Dum – de Pepetela - e Baltasar Sete-Sóis – de Saramago -, encontram-se alinhados ou em simetria diegética, ou seja, não apresentam características que os afastem do momento histórico da diegese, vivem do modo que um homem de seu contexto viveria. São personagens polêmicas, com configurações ficcionais que chamam a atenção, tanto no caso do homem do povo, que termina como mártir, quanto do anti-herói, o negociante inescrupuloso que consegue superar as dificuldades políticas, adaptando-se perfeitamente aos grupos sociais opostos e superando os inconvenientes das situações.

Quanto às diferenças de modo de apresentação de uma e outra, é possível afirmar que, em relação à personagem Baltasar Sete-Sóis, o narrador de Saramago se aproxima pelo viés do sério, embora mantendo uma ironia em relação à situação imposta pela sociedade que a personagem vive e vê, mas sempre em termos eufóricos, pelos implícitos dos enunciados, as

idéias e ações dessa personagem. Ao passo que o narrador de *Pepetela* se aproxima de Van Dum pelo viés do sério e também do cômico.

O contraste entre o protagonista de Saramago e o de *Pepetela* é evidente. O primeiro é o representante dos trabalhadores – a personagem oriunda de família pobre de Mafra, filho de João Francisco “sem terra, sem carro e sem junta de bois”, ou seja, o homem desprovido de propriedade e instrumentos -, enquanto o protagonista de *Pepetela* representa o aventureiro que se pretende e se faz capitalista mercantil-escravista, acumulando capital e propriedades pelos meios oportunos. Enquanto o primeiro luta na guerra e “perde a mão” esquerda, o segundo, jamais luta e vem para Angola, disposto a “deitar a mão”. Se o primeiro mata para defender sua vida contra um salteador e mata na guerra por ordem do rei, o segundo manda matar covardemente para limpar uma pretensa honra familiar. Por isso, constituem-se como antíteses: o herói trágico e o anti-herói.

Por outro lado, no campo das semelhanças, a personagem D. João V, de Saramago, se aproxima muito mais do protagonista Van Dum, de *Pepetela*, do que Sete-Sóis. Não somente a ironia e a paródia são destinadas ao negociante quase na mesma proporção que ao rei, quanto suas configurações se resumem como “tipos”. São personagens configuradas por uma tinta ou verniz exterior; e não se pode apreender em seu interior qualquer sentimento de bondade, amor, comoção ou qualquer outra emoção sublime mais profunda.

Mesmo em relação à família, tanto o comportamento quanto as relações se encontram pautadas em normas de tratamento, de obediência em relação a esses senhores, em que impera a “vontade” patriarcal, como se observa pela fala de D. Maria Bárbara: “somos nada”. O mesmo se pode dizer em relação a Van Dum, para quem os sentimentos da filha Rosário significam “nada”.

Nas voluntariosas personagens do rei e do negociante, a impiedade em relação aos que se encontram sob seus domínios, a ânsia do lucro, a ambição, o orgulho, entre outras características os associa definitivamente. O rei comanda duramente pelo poder que lhe é outorgado; o negociante pelo poder que ele mesmo é capaz de originar e sustentar, dadas suas capacidades de articular acordos e negociações e infiltrar-se entre os que possuem esse poder, vez ou outra, manipulando-os. Ambas as personagens são caricaturas, expostas a processos de carnavalização da literatura, ocupando não o alto na ficção, mas o baixo, uma forma de contradiscurso ao lugar social que ocuparam, de fato, na História oficial.

9.6. As protagonistas

Cabelos cor de mel sombrio, pesados e espessos, com alguns piolhos; esbelta, e magra, costela de cristã-nova, Blimunda, a mulher de olhos excessivos em *Memorial do Convento* tende a aparecer como essencialmente ficcional. No entanto, entre as histórias não-oficiais do século XVIII, encontra-se a descrição de uma personalidade do povo, muito conhecida em sua época, que, pelos relatos, muito se assemelha à personagem. O nome dessa mulher era Pedegache (ou outro qualquer). Quase todo o comportamento paranormal da personagem ficcional mantém uma relação parafrástica com os relatos anônimos sobre a tal senhora casada que vivera em Lisboa, na mesma época – o século XVIII -, os quais constam em alguns registros semi-oficiais. Essa senhora, segundo os relatos, era dotada de todos os "poderes" da protagonista, como nos comunica Ana Paula Arnaut (1996, p.66), ao citar Charles Frederic de Merveilleux¹³², em seu estudo sobre *Memorial do Convento*. Em muitos excertos do texto ficcional, encontram-se paráfrases e estilizações, certamente propositais, em relação a essa descrição dos forasteiros de Merveilleux e os enunciados saramaguianos¹³³ no que se refere à configuração de Blimunda.

A profundidade psicológica de Blimunda é evidente, ela representa a intuição feminina e a consciência humana, exerce seu papel de amiga, mulher, amante e companheira inseparável de Baltasar. A história de amor do casal plebeu se sustenta na fascinação e aura delicadamente feminina articulada pelo narrador em relação a essa personagem. Suas virtudes são inumeráveis, sendo capaz de sacrifícios para auxiliar no projeto em que se envolveu juntamente com o amado Sete-Sóis em uma parceria singular.

A personagem inicialmente é apresentada como Blimunda de Jesus, batizada com o sobrenome da mãe - Sebastiana Maria de Jesus, degredada, acusada de feitiçarias, declarada por si mesma “marrana”. Depois, tem seu nome substituído por um outro: Blimunda Sete-Luas (SARAMAGO, 2001, p. 88), o que indica uma situação semelhante à dos cristãos-novos, porém num sentido inverso, pois há uma transgressão inscrita no próprio nome. Ao substituir um nome de origem cristã por um nome de raiz material, que representa as forças do universo e, ainda, associado ao próprio tempo, contado em luas: cada lua muda de sete em

¹³² MERVEILLEUX, Charles Frédéric de. “Memórias Instrutivas sobre Portugal”. In: O Portugal de D. João V visto por três forasteiros. p. 162-3.

¹³³ SARAMAGO, 2001, p. 76. Texto: “Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir, quem me dera que não o tivesse (...)”.

sete dias; um tempo que representa sete vezes sete, como diz o narrador, “o mágico número”¹³⁴.

De qualquer maneira, a mudança de sobrenome a transforma, pela analogia, em uma representante da situação dos cristãos-novos em Portugal, quando são obrigados a mudar seus sobrenomes de origem judia por ocasião do batismo cristão – 1497 e anos seguintes -, assumindo, geralmente, nomes de árvores ou outros, obrigados a “ocultar” suas práticas, por mais insignificantes que parecessem, no cotidiano, quando qualquer deslize incorria em denúncias por parte dos cristãos-velhos. Ela representa, também, a face dos que tem suas vidas e famílias destroçadas pelos regimes de força, como os meninos e meninas da Covilhã.

Quanto ao nome da protagonista, Blimunda, é possível lançar hipóteses em torno dos BB, pois os nomes dos avós maternos do comediante Judeu são Baltasar e Brites, mas nada se pode assegurar com certeza. São apenas hipóteses.

O sogro da protagonista, João Francisco, tratou logo de oferecer carne de porco a ela para ver se a rejeitava. Embora comesse a carne, “ficava no ar a mentira de não ter Blimunda costela de cristã nova” (SARAMAGO, 2001, p. 101). Ela não rejeita, pois tinha segredo muito maior a resguardar: o seu excepcional olhar. Quanto à sua crença em Deus, parece muito relativa, uma vez que não se dá a confissões, prefere matar um frei a macular sua honra de mulher, não se casa oficialmente e realiza um ritual mágico, no qual inclui uma cruz de sangue: alegoria da figura que representa Baltasar. Assim, Blimunda é ideologicamente transgressora, subversiva, embora o seja de maneira singular e sutil. De acordo com Real (1995, p. 48-9), é personagem com caracteres do modo “maravilhoso”.

O narrador sempre a trata pelo viés do sério, assim como a Baltasar e Bartolomeu.

A personagem feminina que funciona como contraponto dialético de Blimunda Sete-Luas em *Memorial do Convento* é D. Maria Ana, a rainha, construída a partir da História oficial, mas ela não protagoniza a ficção. Nas entrelinhas do discurso, o narrador a configura como a mais passiva das mulheres, devotada à fé católica, aquela que seguia rigorosamente os preceitos cristãos, bem como as práticas da caridade.

A personagem não esboça qualquer reação de oposição a quaisquer das idéias ou comportamentos avessos do marido, à exceção de ficar contrariada quando, ao viajar, o rei não lhe concede o privilégio de substituí-lo no governo do Império. Ou seja, nada reivindica como mulher, à exceção de seu direito ao poder¹³⁵. Assim, não há momento em que a rainha

¹³⁴ Número de anos que durou o empreendimento socialista em Portugal. E, ainda, todas as representações desse número tanto no campo esotérico quanto no campo de forças do universo: sete dias tem a semana, de sete em sete dias há mudança de lua, os sete mares, etc.

¹³⁵ Ver SARAMAGO, 2001, p. 111.

se mostre revoltada com as atitudes do marido. Ela cumpre seu papel plenamente incorporada à e pela ideologia dominante, sendo a própria representante dela.

Também não escapa D. Maria Ana de algumas ironias do narrador, como o trocadilho que organiza, quando estaria a “repinicar” tambores¹³⁶: ambigüidade que o narrador procura desfazer no discurso, tornando-o ainda mais zombeteiro, pela situação singular em que a retrata, a andar sobre tábuas pelas ruas sujas de Lisboa, e a compara com Cristo andando sobre as águas. Por outro lado, sua coragem é revelada ao enfrentar a tempestade rumo à fronteira da Espanha, embora ironizada, às vezes, pelo narrador.

O narrador produz subentendidos e pressupostos que implicam a personagem, quando sonha pequenas e subtis malícias com o cunhado D. Francisco: que este a cortejaria também em sonhos, o qual insinuaria, em conversas, que bom seria se lhe falecesse o marido, para não somente ocupar o trono, mas também a cama da rainha. Além destas, o narrador insinua que a rainha sabe do envolvimento do marido com madre Paula de Odivelas, “ora com motivo, ora sem certeza de o ter”¹³⁷. Entre esses e outros fatos ficcionais, o cômico aparece ao lado do sério na configuração dessa personagem.

No intradiscurso do narrador, encontra-se a dialética entre a cama vinda de Holanda, onde dorme a rainha, e a enxerga da Abegoaria, onde dorme Blimunda. O palácio onde vive D. Maria Ana se opõe ao apêndice encostado ao muro do palácio, onde morava Sete-Luas. Ainda pelo intradiscurso encontra-se: uma vida repleta de erotismo sublime vivido pela personagem do povo, Blimunda, e a vida sexual regrada, dedicada à fecundação e geração de sucessores do rei, vivida pela rainha. Uma relação dialética que se estende por toda a narrativa. Também as duas professam suas crenças de modos muito diferentes, a rainha fazendo oração com o marido antes dos encontros íntimos; Blimunda marcando com cruz de sangue o peito do marido após o encontro sexual em que “os dois se tornam um”.

A personagem da rainha aparece sempre desacompanhada em suas cenas e em suas andanças, cercada apenas pelas amas, acompanhantes e outras que a servem, enquanto Blimunda se encontra sempre acompanhada do marido. A rainha só é vista pelo marido nos momentos de produzir herdeiros e, depois de grávida, não é tocada por D. João, que se diverte com as freiras e outras mulheres. É, construída pelo narrador, portanto, como símbolo de fecundidade, de reprodução. Um papel que se limita a gerar sucessores reais.

É possível, então, estabelecer uma relação entre o conto de fadas de Manuel Milho, em que a personagem da rainha desejava saber como poderia se tornar mulher, cuja resposta era:

¹³⁶ Idem, p. 109.

¹³⁷ Idem, p. 109.

abandonar esse lugar social. Um subentendido que pode bem indicar que, para ser mulher, é preciso não ser rainha. Pois, ser rainha implicava anular alguns instintos e liberdades humanas, mundanas, cumprindo de forma exemplar um “papel social”, demarcando um “lugar social”. Então, ser rainha implicaria em não ser “plenamente” mulher. Dialeticamente, Blimunda é plenamente e naturalmente mulher.

A romaria da rainha, pelos diversos Conventos e Igrejas da cidade, e os inúmeros rosários que desfia pelos integrantes da família, pelas almas dos vivos e dos mortos, tem seu contraponto na romaria de Blimunda, em busca de vontades humanas, as quais ela recolhe em vidros que farão voar a Passarola e, ainda, na outra romaria, a de nove anos, pelos quatro cantos do país em busca do amado desaparecido. Enquanto D. Maria Ana procura os santos das Igrejas, sempre acompanhada, Blimunda procura seu amado, sempre sozinha. Blimunda torturada pela ausência, Maria despojada de “ser”. Uma coberta de luxo, a outra quase desnuda.

Ao final, Blimunda é a grande vítima, pois fica sem Baltasar. No entanto, os dezenove anos vividos ao lado dele foram repletos de amor e realizações pessoais. Ao opor o topo da elite imperial, representado pela rainha, e o ícone da miséria representado pela plebéia, de quem foi tirado até os entes queridos, o narrador deixa subentendido o que pode um sistema de ideologia dominante com poder incomensurável.

Embora Baltasar seja o mártir, Blimunda Sete-Luas é a grande despojada dessa tragédia, e não lhe basta ver mais que os demais seres humanos, pois o que pode é somente recolher para si as vontades dos vivos e, principalmente, as dos mortos. O narrador deixa implícito, também, o que poderia esse poder feminino fazer com essas “vontades” recolhidas. Por isso, ao final, a vontade de liberdade de Baltasar é reservada à sua guarda. A mulher surge, então, como esteio da utopia.

No romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, a personagem feminina de maior destaque e maior número de aparições no enredo é Matilde Van Dum, por isso, é vista como a principal feminina.

Matilde Van Dum é, possivelmente, uma personagem somente ficcional, no entanto, não se pode garantir ao certo que não foi configurada a partir de uma personalidade histórica secundária, à qual teriam sido atribuídos certas características que a fazem singular em seu tempo histórico. A sensação que o leitor tem ao deparar-se com Matilde Van Dum é que não se encontra, de fato, diante de uma rapariga do século XVII, antes, que suas atitudes são características de uma mulher do século XIX, ou talvez do XX, especialmente por sua liberdade de pensamento e atitudes.

Parece, no entanto, natural que assim seja, pois pertence a uma sociedade urbana que se inicia, em que os modos de vida assentados sobre um naturalismo – no sentido usado por Arnold Hauser¹³⁸, e não o empregado pelas teorias do século XIX -, que tanto é materialista quanto animista, sua concepção de mundo só pode se pautar em função das relações desses *modus* de vida.

Assim, a protagonista é criada sob os ensinamentos do catolicismo, aos quais ela finge atender para não contrariar a formação católica da mãe – D. Inocência foi educada na Missão Católica e casou-se na fé cristã – e também do pai, católico de Flandres. Mas, como as mulheres que circulam pelas Igrejas de Lisboa, na quaresma saramaguiana, Matilde envolve-se com o sexo oposto intimamente e sem compromissos formais.

Deflorada pelo padre, rapidamente ela articula um namoro com o tenente francês, Jean de Plessis, engravida e vem a casar-se – efeito da coerção exercida pelo pai e pelo Major Gerrit Tack sobre o tenente subalterno –, vivendo algum tempo uma vida mais animada que os outros moradores de Luanda. Sua inquietude a leva ao adultério com o tenente Joost Van Koin. Separada, fica sozinha em Luanda, enquanto o marido é enviado a uma expedição, na qual perece. Transforma-se, então, em recatada viúva, até o aparecimento de Daniel Boreel, com quem mantém um amor platônico até a partida dele. Seu comportamento independente, no entanto, continua do início ao final da narrativa, sempre procurando contornar as dificuldades nos momentos mais difíceis da vida em família da “gloriosa” prole de Van Dum.

Desde cedo, apresentou estranhos poderes de profecia e adivinhação, uma espécie de presságio que a faz diferente das demais personagens da família Van Dum. Assim, sabe-se, pelo narrador, que ela teria segredado a Gertrudes a futura importância social da família, a “linhagem notável”, por isso, Pereira, o cunhado, adota o sobrenome do sogro:

Gertrudes fez esta exigência, como mais tarde confessou à família, porque Matilde, sua irmã mais nova, muito bonita, mas também muito bruxa, inclinada a visões e profecias, lhe confidenciou numa noite de trovoadas, propícia para essas coisas, que o pai estava a dar origem a uma linhagem notável, nas suas palavras de uma gloriosa família, e ela queria que os seus netos e bisnetos carregassem o nome ilustre de Van Dum. Se ficasse o Pereira no fim, em duas gerações o glorioso nome desapareceria, em detrimento do arranjado para esconder o apelido judeu. (PEPETELA, 1997, p. 22-3) (grifo nosso).

¹³⁸ HAUSER, Arnold, 2003, p. 275 e outras. Texto: “Mas o naturalismo é uma criação da Renascença tanto quanto o é a economia aquisitiva. Para Hauser, o naturalismo está associado às relações com a natureza física, social e humana, em oposição ao idealismo e ao pensamento de base metafísica”.

Entre outras profecias, contou ao padre jesuíta, com quem se envolvera no Bengo, que via “gravado a fogo no céu”, ou seja, “escrito no céu” o tempo de permanência dos holandeses no território angolano: “Sei que os flamengos vão ficar aqui sete anos. Desde o dia da chegada ao da partida vão passar exactos sete anos. Vi no dia em que chegaram. Vejo isso constantemente no céu”¹³⁹. Profecias estas que se concretizam.

Outras visões e revelações são insinuadas ao longo do texto, enfatizando os estranhos poderes de Matilde. Ela encarna as concepções metafísicas do animismo angolano, de maneira que se opõe também por essa forma de crenças e comportamento à ideologia, dominante no interior da Sanzala e em parte do território: o catolicismo da família Van Dum.

Assim, as diferenças entre as protagonistas dos romances *Memorial do Convento* e *A gloriosa família* são mais enfáticas que as semelhanças. Blimunda encarna a mulher calada, misteriosa, possui uma aura de sublime virtude e certa castidade, mesmo entregando-se frequentemente aos “dares e tomares” com o amado. Matilde encarna a mulher misteriosa, mas possui uma aura de independência e nenhuma castidade, entregando-se de acordo com seus desejos, que variam conforme as circunstâncias. Blimunda ama e é amada, enquanto Matilde é mais amada que ama.

Seus percursos são muito diferentes, pois Matilde se torna mãe, enquanto Blimunda parece possuir poderes também ocultos para não sê-lo. Talvez porque perceba que aquele mundo é incerto para as crianças, considerando as muitas mortes infantis¹⁴⁰. Matilde tem um pai protetor, que a salva dos problemas em que se envolve. Blimunda não se envolve em problemas, antes se apresenta como solução deles. E não tem pai que a proteja. É o amado que faz esse papel, até o momento em que pode.

Blimunda trabalha em um projeto utópico, enquanto Matilde não realiza qualquer atividade que a mostre engajada a qualquer projeto político ou social. Antes, somente sua atitude de independência e enfrentamento em relação ao poder patriarcal é que a faz uma mulher adiante do tempo histórico representado na diegese. Ela delimita teoricamente as bases emocionais da mulher forte que se desenvolveria naqueles lugares excêntricos.

Embora Matilde torça para que o engenheiro Boreel, seu último envolvimento emocional platônico, obtenha a concretização de seus projetos de águas para a cidade de Luanda, em momento algum ela se lança em direção à prática de sua concretização.

¹³⁹ PEPETELA, 1997, p. 48.

¹⁴⁰ Segundo Real (1995), Blimunda, ao final da narrativa, engravidada da “vontade” de Baltasar, ou seja, o desejo de liberdade do amado.

Blimunda percorre muitas léguas pelo território português em busca do amado desaparecido, enquanto Matilde não se move na tentativa de impedir o embarque do marido para a África do Sul, onde ele acaba perecendo ou desaparecendo.

Viúva, em seu silêncio, Matilde transparece na ficção que possui qualquer remorso secretamente guardado pela forma como se comportou em relação ao homem que a desposou - enfrentando-se a si mesmo como hunguenote que era -, casando-se com ela no catolicismo. Mas não há qualquer sintoma aberto desse sentimento. O texto do narrador e algumas de suas falas é que subentendem essas emoções. Por outro lado, Blimunda, na ausência involuntária do marido, sente que a vida lhe escorre pelas mãos, e perde qualquer sentido, enquanto suas emoções são desveladas pelo narrador e pela própria personagem.

No entanto, uma essencial semelhança as aproxima, pois ambas são personagens transgressoras em relação à ideologia oficial, ou seja, a ideologia religiosa católica: Blimunda por colaborar no invento tido como “artes do demônio” pelo Santo Ofício, ser filha de penitenciada em auto-de-fé público, ter olhos excessivos e visão de um mundo material oculto aos seres humanos comuns, comungar somente para ver se Deus estava no interior da hóstia sagrada, negar-se ao casamento e à confissão e recolher vontades humanas inconfessáveis; Matilde por não se conservar casta até o casamento, profanar-se em intimidade com um homem da Igreja, praticar adultério em plena sacristia, profetizar sobre coisas que só aos anjos e santos seria permitido; envolver-se em assuntos de bruxaria e detectar seus sinais; enfrentar o poder masculino, proteger concubinato escandaloso. Se a primeira contesta a fé católica como ideologia dominante, a segunda enfrenta o patriarcado e os preceitos do catolicismo como superestrutura que sustenta essa ideologia, por isso, elas transgridem, subvertem, e estabelecem pelo comportamento e discursos, formações contradiscursivas em relação à ordem pré-estabelecida, funcionando em um “lugar excêntrico”.

9.7. Inominados de *Memorial do Convento*

Nos enunciados do romance encontram-se personagens chamados “pretos” que poderiam não figurar ali, mas sempre aparecem na narrativa como integrantes do cenário. Esses “pretos” são, na verdade, negros, que circulavam pela Lisboa do século XVIII, como servos. Em todas as cenas, eles sempre aparecem trabalhando. Surgem em papéis de amas que acompanham as mulheres às Igrejas na quaresma¹⁴¹, encobrendo muitas vezes seus delitos;

¹⁴¹ Ver SARAMAGO, 2001, p. 31

carregadores de pesados fardos¹⁴², maltratados e insultados pelo povo; quadrilheiros¹⁴³, a mando de um corregedor, resgatando prostitutas estrangeiras ou correndo atrás do padre fornicador de mulheres casadas¹⁴⁴, muitas vezes apanhando do perseguido; penitenciados em auto-de-fé¹⁴⁵, por serem hebreus ou feiticeiros, vindos de Angola ou de Caparica; escravos domésticos¹⁴⁶, fazendo o “despejo” das fezes e outros excrementos dos amos; como seguranças das vendas e lojas¹⁴⁷; escravos da realza¹⁴⁸; como integrantes das fraternidades e irmandades compostas somente por negros¹⁴⁹, que se diferenciam das demais, pelas restrições que sofrem, como indica o narrador, sendo impedidos de ascender aos degraus, na ficção, restrição ironizada pelo narrador: “basta que Deus um dia se disfarce de preto e proclame nas igrejas, Cada branco vale meio preto, agora arranjem-se para conseguir entrar no paraíso” (SARAMAGO, 2001, p. 147).

A inserção de escravos negros nos cenários revela uma Lisboa multirracial, no início do século XVIII. A condição desses negros não é diferente da condição de outros, em Angola, no Brasil ou no Caribe, pois são eles que fazem o trabalho pesado, os homens com o esforço, as mulheres com as lides domésticas. Quanto aos quadrilheiros, é de se imaginar que sejam forros ou escravos da justiça, sempre prontos a prender ladrões, salteadores, vigaristas e infratores de todo tipo.

Outros escravos servem de segurança à porta das lojas, ou seja, protegem as propriedades de seus amos, e mesmo o rei não abre mão de ter seus escravos e levá-los na comitiva rumo à fronteira. São aqui considerados como personagens-figurino, como outros trabalhadores brancos de Mafra, ou as personagens também inominadas que acompanham as procissões e comparecem ao auto-de-fé.

Se não se destacam, é porque certamente Saramago não encontrou “histórias” sobre essas personalidades históricas nas Histórias oficiais que ele consultou para produzir o *Memorial*, mas lembrou-se de incluí-las, de maneira a lembrar que sempre estiveram em Portugal, embora, assim, invisíveis. E, no momento da produção de *Memorial* (1982), muitos negros e mestiços haviam “retornado” da África a Portugal.

¹⁴² Ver Idem, p. 40

¹⁴³ Ver Idem, p. 42. Quadrilheiros: Os que fazem parte de uma quadrilha, membro da quadrilha de guerreiros, rondador. No caso, estes homens funcionam como uma espécie de polícia urbana.

¹⁴⁴ Ver Idem, p. 81.

¹⁴⁵ Ver Idem, p. 93.

¹⁴⁶ Ver Idem, p. 61.

¹⁴⁷ Ver Idem, p. 143.

¹⁴⁸ Ver Idem, p. 291.

¹⁴⁹ SARAMAGO, 2001, p. 147.

9.8. Escravos brancos e escravos negros

Em *Memorial do Convento*, a partir de 1728, a ficção revela que o rei D. João V desejava concluir rapidamente as obras do Convento de Mafra, incluindo o Palácio, e, dessa maneira, ordenou que fossem levados, voluntariamente ou não, todos os homens em condições para o trabalho. E assim foram deitados pregões por todas as províncias portuguesas. A força bruta é aplicada e os trabalhadores não possuem qualquer outra opção a não ser seguirem as ordens régias. A condição desses trabalhadores pouco difere dos escravos do Brasil, como se observa, quando são comparados e igualados aos escravos:

De madrugada, muito antes de nascer o sol, e ainda, bem, porque estas horas são sempre as mais frias, levantam-se os trabalhadores de sua majestade, enregelados e famintos, felizmente os libertaram das cordas os quadrilheiros, porque hoje entraremos em Mafra e causaria péssimo efeito o cortejo de maltrapilhos, atados como escravos do Brasil ou récua de cavalgaduras. (Idem, p. 286).

Na ficção, o narrador revela como o seqüestro de homens para o trabalho deixa à míngua muitos velhos, mulheres e crianças, cujo arrimo da família é retirado para terras distantes, de onde pode nem voltar vivo. O esfacelamento das famílias é enfatizado, bem como a infelicidade dos que vão. De todos os lugares do território são levados os homens, amarrados, se preciso:

Reunidos na praça do Celorico da Beira, ou de Tomar, ou em Leiria, em Vila Pouca ou Vila Muita, na aldeia sem mais nome (...), em Santarém e Beja, em Faro e Portimão, em Portalegre e Setúbal, em Évora e Montemor, nas montanhas e planícies, e em Viseu e Guarda, em Bragança e Vila Real, em Mirança, Chaves e Amarante, em Vianas e Povoas, em todos os lugares aonde pôde chegar a justiça de sua majestade, os homens, atados como reses (...) viam as mulheres e os filhos implorando o corregedor, (SARAMAGO, 2001, p. 284)

A convocação obrigatória de homens não poupa os deficientes, por isso, o narrador indica implicitamente que os que seguem amarrados só farão aumentar o cortejo dos trabalhadores, já descrito, entre os quais seguem também esses homens que possuem de alguma maneira qualquer falta ou deficiência física, em contraste intradiscursivo com outros cortejos que apresentou no romance: o cortejo real, o cortejo da igreja e o cortejo dos mendigos:

porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epiléticos, de orelhudos e parvos, de albinos e alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó, então, sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da Vila de Madra, ainda madrugada, o que vale é que de noite todos os gatos são pardos e vultos todos homens (SARAMAGO, 2001, p. 234)

Saramago, ao se ocupar das minorias, visualizando-as, como ao José Pequeno, corcunda, pouco crescido, nomeá-lo entre os trabalhadores, para que assim fossem representados os outros deficientes, além de Baltasar: não uma minoria de pessoas deficientes, mas muitas pessoas que durante toda a história estiveram presentes em seus desdobramentos, embora deles pouco ou nada se tenha dito, salvo exceções. Eles integram um grupo cujo “lugar social” é essencialmente excêntrico. Entre todos os “quasímodos” que seguiam para Pero Pinheiro, o narrador destaca esse José, o Pequeno grande boieiro.

Embora pareça que o escravo não ocupava um “lugar social”, na realidade, não é isso que acontece. Embora tratado como objeto, ou seja, possuir valor pouco maior que certos instrumentos de produção, o escravo encontrava-se historicamente no patamar mais baixo da escala social, ao menos entre os negociadores brancos.

Embora nas sociedades tradicionais o escravo também ocupasse a camada mais baixa entre as classes sociais, ele poderia integrar-se gradativamente àquela sociedade, o que não acontecia na sociedade dos fidalgos-negociantes ou na dos diretores traficantes da transnacional, de maneira que sua descendência nasceria e morreria escrava. Nas terras americanas, há alguns casos de negros forros que ascenderam a classes sociais superiores, mas geralmente por meio da guerra, arriscando a própria vida. E, somente em caso de necessidade absoluta de sua participação nessas lutas.

Assim, em *Pepetela*, essa condição de classe completamente desprovida de qualquer direito reiterada pela condição do escravo Thor. Filho da realeza da Lunda, uma das nações do território angolano, desviou-se do caminho e caiu nas mãos dos guerreiros jagas que o venderam ao filho de Van Dum. No caminho, salvara a vida de todos, enfrentando um leão faminto.

Trazido para a Sanzala, deixa-se seduzir por Rosário que se apaixona por ele, envolvendo-se intimamente. Descoberto pelos filhos de Van Dum, é condenado à morte pelo patriarca, apesar do desespero de Rosário e das solicitações desesperadas ao pai pelo perdão do amado.

A semelhança entre Nzuzi e Thor é total. Ela é a princesa do Congo, ele, o príncipe da Lunda. No entanto, após ter sido aprisionado, seu “lugar social” real desaparece e o que prevalece é a sua condição de escravo, por isso não pode desposar uma Van Dum, como pôde Nzuzi. A questão da cor, então, deixa de ser o empecilho à união e o que prevalece é o “lugar social”. O escravo então, situa-se em um local excêntrico, privado de liberdade e direitos quaisquer, independente do que tenha sido.

9.9. A força da lei e da ordem na manutenção da ideologia

No romance *A gloriosa família*, a personagem Major Gerrit Tack, intermediária entre as principais e as secundárias, ligada ao protagonista, participa das cenas decisivas na ficção, pois representa a sustentação que o burguês necessita para solucionar, pela força, os problemas que fogem ao seu controle por meio da política, ou seja, o que não pode solucionar por meio da diplomacia.

Assim, no episódio da gravidez de Matilde Van Dum, a pressão do major sobre o tenente permite que Van Dum resolva seu problema em relação à recusa do casamento por motivos religiosos: ele, huguenote (protestante), ela, católica. O que salva a “honra” do patriarca e da filha é o poder do Major. A força do poder patriarcal é confirmada e, ao mesmo tempo, confrontada, paradoxalmente, no intradiscorso.

É também a aliança com o major que salva Van Dum da acusação de “traição”, logo no início do romance, pois o militar manda avisá-lo de que uma carta sua fora interceptada pelos diretores da Companhia, e que havia uma força militar a caminho da Sanzala, para prendê-lo; dando-lhe tempo de explicar-se aos holandeses antes de ser preso e, quem sabe, executado.

Por intermédio e solicitação do major é que Van Dum pode participar da articulação que leva Pedro César de Menezes a fugir do Palácio dos Governadores, onde estava detido pelos diretores da Companhia, facilitando ao flamengo que caísse nas “boas graças” dos fidalgos portugueses e fosse tido novamente como homem de confiança.

Também é Gerrit Tack quem faz tudo para ajudá-lo a recuperar sua honra no caso do adultério de Matilde Van Dum, de maneira que “despacha” o amante e, posteriormente, o marido, prestando-se até a armar uma encenação para que o marido recupere a honra perdida diante de seus comandados.

Ou seja, pelos interstícios dos pressupostos e dos subentendidos do discurso deixa entrever a mão da força militar ordenando a vida da burguesia ascendente. O que não se pode

solucionar por meio da diplomacia, soluciona-se pela força, sempre com o interesse do lucro em primeiro plano, pois é preciso lembrar que Baltasar continua fornecendo escravos à companhia, ou seja, lucros aos acionistas. Essa relação traz subentendido o mesmo sistema que se encontra na contemporaneidade, em que a força bruta de instituições legais garante para as elites de poder a reprodução e a manutenção da ordem vigente.

Essa figura polêmica não escapa às ironias do narrador, ao desvelar a *mésalliance* em que se envolve, um “coupe des trois”, em que participa ele, Madame Gigi e Hendrick Rendickove. Assim, o representante da empresa e o representante da lei e da ordem dividem a mesma prostituta. Essa *mésalliance*, na verdade, supõe, ainda, um sentido diverso, conotativo e alegórico. A partida para o Brasil do diretor e do major não os impede de levar a “senhora”, que se sente altamente prestigiada pela atenção de dois importantes “cavalheiros”.

Em *Memorial do Convento*, a ordem e a lei são mantidas pelos corregedores, juízes de crimes comuns, mas principalmente pelo Santo Ofício. Seria muito difícil detalhar a extensão da ação dessa poderosa instituição, internacional, que atuava em diversos países, cuja sobrevivência dependia de alianças com reis católicos que se prontificavam a pagar-lhes o suficiente para garantir a existência de uma única fé. Assim, é a disseminadora da intolerância religiosa.

Essa poderosa instituição concentrava os poderes de acusar e de julgar, ou seja, um tribunal, cujos inquisidores concentravam poderes de juiz e polícia, uma vez que podiam torturar e punir. Ainda possuíam um grande número de “olheiros”, ou seja, “detetives” que iam desde membros da instituição, freis e padres até pessoas do vulgo, cristãos-velhos e novos que poderiam se dirigir a ela e denunciarem “crimes contra a fé católica”. Das acusações também não escapavam os membros da própria Igreja. E não estavam isentos de serem julgados ricos ou pobres; e, se ricos, melhor, pois os bens eram transferidos à Coroa que repassava à Instituição grandes somas e tributos. Assim, depara-se com uma forma de poder que garante, como ideologia prática e teórica, a reprodução e manutenção do sistema social, assegurando às elites um “lugar social demarcado” pela força da crença em uma condição de superioridade, pseudo-determinada também por forças superiores: a de Deus e dos santos.

9.10. Personalidades históricas e personagens ficcionais

Em Saramago, as personalidades históricas que representam a elite dominante encontram-se traçadas como tipos e não evoluem ao longo da narrativa, não sofrem profundas transformações em sua maneira de pensar e agir. Por outro lado, as personagens plebéias,

principalmente as protagonistas, passam por profundos processos de transformação, a exemplo de Sete-Sóis, que toma consciência de sua condição de homem que pode aspirar à liberdade, consolidando-se como herói de um genocídio, um mártir. Ou Blimunda, que, mesmo sendo diferente desde o princípio, aos poucos se transforma em uma mulher incomum, sábia e depositária de tantos segredos.

Também Bartolomeu Lourenço sofre profundas transformações internas, assim como Domenico Escarlata se modifica, ao se tornar cúmplice do segredo do vôo Passarola, ocultando-o e fazendo jogo duplo, porquanto João Francisco, tem a vida transformada, pois “sem terra e sem junta de bois”, envelhece, mudando o comportamento. E o mesmo ocorre a Inês Antónia, face à dor das perdas familiares – o filho e o marido.

Sebastiana Maria de Jesus é a representante-chave da diáspora dos cristãos-novos, filhos ou netos de hebreus, de maneira que seu exílio para Angola é representativo de uma outra forma de morte. A morte de toda uma vida passada, da referência em sociedade, do afastamento da família. Também pode ser de vida, em caso de sobrevivência no local exilado. Ocorre que, aos locais de exílio a Inquisição também estendia seus braços.

Em Pepetela, as elites também se organizam como tipos ou típicas, muitas vezes, como caricaturas, de maneira que não sofrem um processo de transformação no desenrolar do enredo. Por outro lado, personagens como o narrador, Matilde, Rosário, Ambrósio, Angélica, Catarina, Angélica Ricos-Olhos, Samuel Pinheiro, Gertrudes, Manuel Pereira, entre outras personagens ficcionais, têm suas vidas transformadas ou por episódios externos ou por decisões internas que os transformam em seres singulares.

Tanto em Saramago quanto em Pepetela, as elites são configuradas por meio de personagens típicas ou tipos, muitas vezes, caricaturizadas. A plebe possui mais profundidade psicológica e, mesmo enquanto tipos são passíveis de inesperadas mudanças de comportamento e transformações tanto nas relações quanto no comportamento.

9.11. A questão da Identidade

Em *Memorial do Convento*, a discussão sobre a identidade portuguesa se concentra na expulsão ou repulsa aos cristãos-novos, os quais, evidentemente, têm origem hebréia, de tal maneira que traz implícito, no viés discursivo, a exclusão de todo um pensamento científico e organizativo característico dos judeus – tornados cristãos-novos, mas implicitamente, também dos mouros e seus empreendimentos -, expulsos no mesmo período -1497 e décadas seguintes.

A perseguição das raças em Portugal, associada ao preconceito religioso, seria determinante na formação da identidade nacional, através da exigência de “limpeza de sangue”, instaurada na Espanha e extensiva a Portugal, que impedia casamentos entre as raças judias e os outras ali presentes. Esse fenômeno xenofóbico foi determinante para a formação de uma identidade portuguesa pretensamente “pura” em termos raciais e, principalmente religiosos.

No entanto, vale lembrar que as bases dessa mesma identidade já eram mestiças, pela forma de miscigenação que se dera nos séculos anteriores a 1497 – quando do batismo cristão obrigatório ou exílio “voluntário” - e mesmo nos séculos seguintes, pois antes desse período, judeus, mouros e cristãos conviviam senão pacificamente, de forma tolerante e, embora as intrincadas divisões sociais, chegavam a se casar, vez ou outra, uns e outros¹⁵⁰.

Ainda assim, a questão da identidade é abordada em muitos momentos, a exemplo da diferença de cor de pele entre a rainha e o rei, “ele pelescurita, ela brancaustríaca”, ou seja, o próprio rei poderia ser um mestiço racial.

É importante ressaltar que o narrador deixa explícitos nos enunciados a presença e o domínio dos mouros em Portugal em tempos passados, os quais relegaram suas marcas ao povo, tanto no que diz respeito a seus conhecimentos e evolução intelectual, quanto por sua longa permanência e poder sobre os outros grupos.

A presença de escravos ou trabalhadores negros, no cenário de Lisboa do século XVIII, é visível em *Memorial do Convento*, como personagens-figurino, a executar os trabalhos mais difíceis. Essas presenças motivam a pensar que a sociedade portuguesa também se beneficiou não só indiretamente, mas diretamente, desse contato cultural, principalmente as classes mais baixas do povo que, de alguma maneira, mantinham contato com a cultura desses trabalhadores. Daí resulta a comprovada mestiçagem portuguesa, cuja afirmação tantas vezes gera polêmicas.

A ficção deixa implícita a relação inter-racial de hebreus e portugueses, pois se subentende que cristãos-novos, a exemplo de Blimunda, teriam permanecido no território e dado origem a mestiços de hebreus e portugueses, além dos convertidos que não foram perseguidos, inserindo-se entre os católicos. Assim, a composição racial portuguesa incluiria, em sua ascendência, também judeus e mouros.

Quanto à composição de *A gloriosa família*, muitos críticos têm indicado que o romance se reporta à construção da identidade angolana. Segundo Mário Lugarinho (2007, p. 307), o autor “dedica-se a palmilhar as fronteiras históricas da constituição do povo angolano,

¹⁵⁰ VILLAR, 1984, p. 15-70.

através da genealogia de uma família arquetípica. Sua obra (...) busca dar conta da carência de discurso que a história de Angola apresenta desde a sua Independência (...).”

Entre outros, o discurso sobre a identidade é explícito, pois remete às origens de cada um dos filhos de Baltasar e, dessa maneira, representa uma mestiçagem que inclui os originários da “família gloriosa” em diferentes grupos, a partir de casamentos: Gertrudes se casa com um cristão de origem judia, o Pereira; Rodrigo com Nzuzi, filha do governador congolês, Matilde se casa com um francês, de quem tem um filho: Henri; Ana se casa com um português; Ambrósio se casa com Angélica Ricos-Olhos, uma mestiça brasileira; e Hermenegildo arranja um filho com Chicomba, uma escrava. Somente Rosário é proibida de se casar, porque escolheu um escravo, e termina só, entre orações e descontentamentos.

Cada um dos filhos do flamengo se lança a um canto do território: Gertrudes, em Massangano, Diogo no Bengo, Rodrigo no Congo, Ambrósio em Luanda, Matilde também, Benvindo em Benguela. É importante ressaltar que a origem dessa identidade não é exclusivamente portuguesa, mas branca e negra, ou seja, mestiça. É uma mestiçagem cujo tronco principal tem o branco holandês e a negra angolana.

O que se observa é que Pepetela propõe a identidade angolana como plurirracial e pluriétnica. Assim, a pluralidade que seria capaz de determinar uma totalidade, ou unidade. A multiplicidade étnica se encontra representada pela vinda de escravos de diversas etnias, como a mãe de Diogo, de Nicolau, de Henri, escravas que darão continuidade a essa família, cuja origem remonta aos Dembos e outros lugares remotos do território.

Enquanto em Saramago se propõe a crítica à exclusão racial, pela ideologia religiosa dominante, em Pepetela, há a proposta de uma inclusão social dos diferentes elementos, em que a crítica recai sobre a exceção feita ao escravo negro, mesmo sendo originário de uma realeza local. Ou seja, em Saramago, é o sangue que determina a exclusão; em Pepetela, o “lugar social”.

A perseguição dos cristãos-velhos aos cristão-novos no território português – inclusive nas colônias - impõe a fragmentação das famílias e, portanto, a continuidade de uma identidade que seria forjada por raças diversas que habitavam o país, como os hebreus, por exemplo, enquanto as relações estabelecidas pelos enlaces matrimoniais no território angolano permitem o desvelamento da constituição do povo e sua *crioulização*¹⁵¹.

Assim, os contatos culturais pelas intensas mestiçagens raciais e étnicas no território foram capazes de produzir, ao longo do tempo uma cultura singular que muito se assemelha

¹⁵¹ GLISSANT, Édouard. 1996, p. 43. Texto: “(...) a verdadeira gênese dos povos do Caribe dá-se no ventre do navio negreiro [ou seja, na África] e [sic] no antro da Plantação”.

às culturas das ex-colônias ibéricas da América Latina, em que as populações de origem também africana são tantas vezes majoritárias sobre as populações de origem somente européia.

E, essas populações, de origem somente européia, ao longo do tempo, incorporaram em suas formas de vida muitas das formas culturais dos povos oriundos de territórios africanos, por isso, constituem-se como identidades singulares, características de mestiçagens diferenciadas que só acontecem nessas realidades maravilhosas, em espaços excêntricos.

CONCLUSÃO

Memorial do Convento e também *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* são romances que trazem em seu bojo discursos portadores de enunciados e implícitos críticos das formas de relações no interior das sociedades, cuja densidade é capaz de projetar homologias e analogias temporais, além de metáforas e alegorias, cuja compreensão se encontra definitivamente vinculada à produção de inferências, de pressupostos e subentendidos.

O lugar social do escritor tem aqui fundamental importância, por isso, é importante perceber que, em relação aos romances abordados, tanto Pepetela quanto Saramago possuem um comprometimento em seus trabalhos literários com o desvelamento das ideologias que perpassaram os sistemas sócio-econômicos de seus países, tanto quando tratam de momentos temporais que lhe são contemporâneos quanto ao abordarem períodos do passado, ou seja, a história escrita de seus países de origem.

Em suas obras encontram-se as marcas da contradiscursividade necessária ao desvelamento das ideologias dominantes, desfibradas pelo viés da ironia, da alegoria, da simbologia e da analogia, construídos com o propósito de propiciar uma reflexão crítica no momento em que o co-enunciador, ou seja, o leitor coloca em movimento os significados explícitos, mas principalmente os implícitos que se encontram em seus trabalhos.

O proposital afastamento em relação ao poder central ecoa lógico, em relação às escolhas dos escritores no tratamento das problemáticas sócio-econômico-culturais de seus países, de maneira que possam criticar quais instituições bem lhes aprouver, sem necessitarem oferecer justificativas por tais idéias ou comportamento. O exílio voluntário de Saramago para Lanzarote e o afastamento de Pepetela dos escalões do poder estatal constituem exemplos de suas opções em favor da absoluta liberdade de expressão.

Na elaboração da crítica às perversidades dos meios e instrumentos mediadores das relações, no gérmen do sistema que daria origem à modernidade, Saramago destaca o papel do Império português sob o reinado de D. João V, como intermediário – assim como a Espanha – dos recursos oriundos das colônias, em direção ao centro financeiro europeu – banqueiros e profissionais especializados como engenheiros, arquitetos, etc.

O autor português destaca, ainda, o papel de negociantes europeus que forneciam todos os produtos e serviços ao país, o qual funcionava como “corredor” do ouro, dos diamantes e do açúcar vindos do Brasil, do marfim de África e outros produtos que enriqueceram a Europa, funcionando como a pedra angular, entre outras, facilitadora da formação das estruturas do sistema capitalista nesses países do centro.

Por isso, questiona a base do sistema gerador de riquezas e o poder das Instituições que se prestaram ao papel da evasão de recursos, refletindo, também, sobre a ausência de materialismo no seio de um povo escravo de uma ideologia de base transcendental. Por isso, a monarquia e o clero encontram-se na mira da paródia, da ironia e sátira do narrador, que revisa a historiografia canônica, retirando o “glamour” de certas figuras idolatradas em livros de História oficial, revelando os prejuízos decorrentes das perversidades praticadas pelo sistema de força de época, as quais vitimaram não somente o povo, mas as próprias elites locais ao longo do tempo.

Ao elaborar a crítica às formas de perversidade ideológica, Saramago alinha-se no sentido de revelar as profundas desigualdades sociais, enquanto o trabalho escravo ou semi-escravo atendia não às necessidades do homem, mas às de uma poderosa instituição. E essa instituição é um dos principais alvos de sua crítica. Também não se isenta o narrador de responsabilizar o povo por sua mentalidade mesquinha e pouco racional.

Já Pepetela, em *A gloriosa família*, esmera-se em questionar a atuação da transnacional no espaço angolano, as formas e relações que uma empresa desse porte, atuante nos quatro cantos do mundo, é capaz de instaurar, por meio de uma ordem com pretensões dominantes em relação às demais culturas ali presentes, enquanto ironiza as formas de agir dessa instituição ligada também à Coroa da Holanda.

Se a narrativa de Pepetela, como a de Saramago, questiona os regimes de força, é possível admitir que a do angolano elabore esse questionamento a partir das idéias do país mais avançado em termos de tecnologia e ciência já naquele momento histórico, enquanto a de Saramago o faz a partir do país que retrocede da glória renascentista e dos grandes descobrimentos para um modelo repleto de dogmas e sistematização no viver do dia-a-dia.

Nos dois modelos abordados, a xenofobia de uns em relação a outros se encontra muito presente, a mesma que se verifica em muitos contextos na contemporaneidade: xenofobia religiosa, ideológica. Se naquele momento, os principais motivos para tal segregação se encontravam nos posicionamentos religiosos e classistas, hoje esses motivos se encontram também relacionados à ocupação de espaços e lugares sociais no interior do sistema globalizado.

Nos dois romances encontram-se duas críticas importantes em relação ao sistema dominante da modernidade de capital mercantil, sendo extensivas à modernidade globalizada.

A primeira, em Saramago, é proposta através da contraposição do projeto que atende a necessidades e liberdades humanas pelo projeto que atende a poderosas instituições e ideais faraônicos do Império em detrimento do social, concluído pela força bruta; e, ainda, a forma e origem da divisão do trabalho em grandes empreendimentos (como Mafra) ou empresas, que fragmenta o trabalho e, portanto a perspectiva do homem em relação ao mundo.

A segunda, em Pepetela, é proposta pela crítica à origem do acúmulo de capital nos países europeus, via Portugal e Holanda, baseado no trabalho escravo em contextos excêntricos, que mobilizava grandes lucros ao Império e acionistas; e, ainda, uma crítica às formas como o capital financeiro atuava nas origens do sistema, ao desfazer as dinâmicas econômica-sócio-políticas dos africanos, também por meio da força, que surgem na ficção como linha-motriz. Tanto que a saída dos holandeses obriga o Mani-Luanda, D. Agostinho, a retirar-se da Ilha.

Nos dois romances, torna-se explícita a “cegueira mental” de grande parte dos grupos locais que terminam - por ausência de consciência sobre os processos de dominação, por alienação mesmo às ideologias práticas em jogo - colaborando com o sistema que os domina, condenando os que poderiam se encontrar aliados às forças de resistência contra os sistemas de força, à exceção de alguns grupos. A questão da alienação é evidente em um e outro discurso, tanto no que diz respeito às ideologias religiosas, quanto à do mercantilismo.

Fica implícito nos discursos ficcionais dos romances objetos da tese o jogo da força bruta, seja pela superioridade da tecnologia das armas no território angolano, capaz de determinar quem manterá o controle do tráfico de pessoas ou pela força das leis e da bruteza da Inquisição em Portugal. De qualquer maneira, encontram-se sob ataque da contradiscursividade as instituições que dão suporte ao sistema germinal da modernidade nos países do centro no XVIII: a Igreja e o Estado absolutista centralizador e faraônico, desperdiçando e espalhando riquezas por motivos pouco práticos; e a Companhia por ações, no território angolano, explorando todas as possibilidades de lucro fora do país de origem, mas revertendo esse lucro para os países do centro, já no século XVII.

Ou seja, ambos os romances tratam da exploração da mão-de-obra escrava ou compulsória na construção dos sonhos de reis, príncipes, nobres, burgueses e oportunistas aventureiros em detrimento dos sonhos dos humildes. Desvelam as injustiças sociais que não encontram reconsiderações ou responsabilizações no presente. Criticam direta ou indiretamente a força das armas e a ambição excessiva do lucro e do desperdício. Articulam,

assim, uma contradiscursividade aos discursos do sujeito do Império e suas dinâmicas: o Monopólio em relação às colônias, gérmen do monopólio do Imperialismo do XIX. Articulam pela paródia a contradiscursividade aos valores das ideologias religiosas eurocêtricas. Assim, ao oporem centro e excêntricos, os romances preservam estratégias de construção dialética (já presentes no realismo e no modernismo), tanto no plano do intradiscurso quanto no do interdiscurso.

Nos dois romances, constatam-se assimetrias entre as teorias religiosas presentes nas pregações de seus líderes, tanto católicos quanto reformadores, e as práticas cotidianas calcadas nessas teorias, tornando explícita a inconsistência da aplicação dos discursos religiosos na vida cotidiana. Assim, permanecem somente como discursos, como teorias religiosas pouco aplicadas no plano da realidade histórico-diegética.

Também, em termos formais, os romances se organizam em núcleos de atuação ou grupos de personagens que representam classes sociais diferenciadas: em Saramago, a realeza e a nobreza, o clero e o Santo Ofício; e o povo; em Pepetela, a elite empresarial e o negociante, os militares, a nobreza local e os escravos. Em ambos, as classes que detém o poder são tratadas, geralmente, pelo tom cômico, no viés da ironia, pelo riso, enquanto as classes menos abastadas ou os escravos são tratados pelo tom do sério. Nos “entrelugares”, os intelectuais, cientistas e artistas.

Em Saramago, as questões relativas ao “insólito” se concentram nas crenças e histórias do maravilhoso cristão e também do maravilhoso pagão. Em Pepetela, o insólito se revela pela presença do animismo angolano e também pelo real maravilhoso, cujo conceito que o define tem sua origem exatamente associada a um conjunto de crenças de origem africana que sobreviveu na região do Caribe: o animismo. Tratado como real maravilhoso, esse conceito foi aplicado por Alejo Carpentier para delimitar as formas de sentir e pensar das sociedades africanas que sobreviveram no espaço caribenho, especialmente no Haiti.

Dessa maneira, foi possível verificar por meio de algumas formações ficcionais presentes na construção de diferentes romances as marcas que são comuns às produções artísticas, revelando aproximações entre bacias culturais que possuem semelhanças em suas origens e subjetividades: a caribenha e a angolana. Por outro lado, as formações ficcionais permitiram também que as diferenças se revelassem em um e outro objeto artístico.

Sob essa perspectiva, o real maravilhoso é denominado em oposição ao real burguês. A realidade burguesa, que centra suas expectativas quase exclusivamente no plano da materialidade é confrontada com essa outra realidade que, de forma resistente, concentra suas

expectativas tanto do plano da materialidade quanto no da abstração animista, construída histórica e culturalmente.

A sobrevivência dessas formas culturais negadas pela cultura eurocêntrica dominante e plasmadas nos objetos de arte não pode ser percebida unicamente como “doses de eletrochoque” ou “esquizofrenia”. Antes, alicerçam certas formas culturais construídas ao longo da história por grupos minoritários, ou mesmo majoritários, que não encontraram lugar na representatividade internacional, por sua contradição com as formas valorizadas no pré-construído do discurso Universal. Um exemplo dessa contradição é a questão “do ter” e não a questão “do ser”, ou seja, a valorização excessiva de um racionalismo científico imposto como absoluta palavra de ordem a partir do século XVIII, em detrimento de outras lógicas de percepção sobre a realidade.

No entanto, a própria narrativa de Saramago revela que esse racionalismo não possui uma abrangência global, mesmo entre os países ex-imperialistas, como é o caso de Portugal. O que se revela é uma relação entre discursos ideológicos “bem sucedidos” e discursos ideológicos “mal sucedidos”. E, ainda, entre formas canonizadas de pensar o mundo e outras, apagadas ou excluídas, simplesmente.

Os elementos estéticos articulados preferencialmente na construção de ironias, na recuperação de histórias oficiais e histórias orais, além de lendas urbanas e lendas locais, revelam que tanto um quanto outro romance demarca, nas próprias construções estéticas, a relação entre a “verdade” histórica e a história como “ficção” (aquela produzida sob o impacto da ideologia de época), as quais são apreendidas como elementos internos da própria obra e plasmadas pela própria forma de articulação do discurso.

Assim, se o artista pretende contestar as “verdades” históricas de seu contexto nacional, pode melhor fazê-lo por meio do riso, ironizando, parodiando e satirizando não somente as tais “verdades”, construídas sob ideologias de época, mas todo um conjunto de valores que são subjacentes à sociedade ou grupo que pretende desautorizar, em termos discursivos. Assim, porque a proximidade entre observador e objeto é maior através do riso.

Sob essa perspectiva, o viés cômico-sério, elemento interno das obras, articulado na construção dos discursos, plasma a contradição do “sério” da história oficial construída sob o impacto das ideologias dominantes, ao qual se opõe o cômico, o riso, a ironia, a sátira, na ficção, a qual atribui o viés sério, de fato, às prováveis realidades silenciadas de uma outra história não-escrita, emudecida na exclusão das culturas negadas.

Sob essa perspectiva, os elementos estéticos presentes tanto em um quanto em outro objeto aqui abordado, mostram-se coerentes com os pressupostos do meio social que

pretendem retratar, resgatando o passado para revelá-lo ao presente por um processo de revisão, articulada por um pacto ficcional estabelecido entre narrador e leitor. O mesmo processo a que se encontra sujeita a novel nação angolana, re-vendo sua posição em relação ao contexto mundial e as posições de cada grupo no interior do próprio corpo social. E, assim também, o novel espaço português no momento da produção do romance, já destituído de suas colônias, no século XX, e devolvido aos seus antigos limites territoriais - que antecedem ao XV.

Por isso, as formações discursivas que sustentam a história oficial desses povos, bem como seus imaginários representativos precisam ser revistas, e desta maneira, torna-se inevitável a revisão de suas identidades. Se o colonizado passou a sujeito de sua própria história, como construtor de seu próprio país, é natural que busque em seu passado suas raízes, para que possa construir, a partir das fraturas provocadas pelo intenso processo de aculturação, um novo olhar sobre o novo homem que se adivinha.

Da mesma maneira, as formações discursivas que sustentaram durante cinco séculos o *status* de império e de país ultramarino necessitam, agora, ser revistas em função da nova situação que se mostra aos olhos do povo. E, nada melhor do que rever a condição do antigo Império a partir do mais rico imperador de todos os tempos: D. João V. Criticar as bases ideológicas, sob as quais se construiu a história oficial de poder e de *status* e revelar as duras realidades ocultas sob a cortina do extenso império, representando o trabalho semi-escravo, imposto ao povo do país, bem como as facetas das perseguições religiosas; desnuda as contradições do Império, do monopólio como sistema que sustentou a modernidade e, de maneira indireta, projeta o Imperialismo que lhe é conseqüente.

Sob esta perspectiva, a contradição presente na estética saramaguiana, que contrapõe o cômico, a sátira e a ironia à construção ideológica, encoberta na escrita histórica pelo viés do sério, é elemento capaz de representar a internalização da própria estrutura social tanto do tempo histórico-diegético, apresentando dialeticamente o excesso de riqueza que circulava no país e a condição de miséria do povo; quanto é capaz de representar a externalização no objeto, por meio de uma leitura alegórica da contradição entre o momento de máximo esplendor do povo português, e o momento de produção que se mostra emergente, de um Portugal como nação apenas européia. Por outro lado, representa os fatores externos da realidade social do momento de produção ao produzir a possibilidade de analogia entre o projeto social na ficção – a Passarola - e o projeto econômico-político português articulado pela Revolução dos Cravos: ascensão e queda.

As análises do tempo histórico representado ou apropriado dos textos do passado em cada uma das narrativas revelam uma linearidade temporal, diacrônica em cada um dos romances, de maneira que o fundo discursivo se mantém sob uma estrutura temporal que se move pela mesma lógica cronológica que tem determinado a história ao longo de suas escritas, ou seja, por meio de uma relação diacrônica. E, se em alguns momentos, os narradores fazem questão de reportar o tempo histórico ao sentido do presente é porque o passado só tem sentido em relação ao presente. Este, só pode ser explicado, justificado e até questionado em relação ao que foi vivido, ou seja, na relação com os eventos do passado, enquanto aponta para as possíveis decisões do futuro.

No entanto, o passado textual, que nos faz sentir que as histórias contadas estão sempre sobrecarregadas de ideologias, não é preservado, em termos discursivos nessas construções ficcionais de Pepetela ou de Saramago. Antes, os discursos da história oficial, mesmo sendo apropriados passam por um processo de reciclagem, ou seja, são refeitos, entre os “ditos” da história oficial e os “não-ditos” articulados na ficção, fundindo verdade textual e verossimilhança ficcional; e criando na composição os elementos sublimes ou grotescos do plano existencial, representado pela fantasia da própria ficção, pelo maravilhoso, por alguns elementos fantásticos, realizados tanto pelo modo mimético quanto como modo maravilhoso – como conjuntos enunciativos imiscuídos às categorias que procuram representar certa realidade histórica.

A comprovação desse passado textual, recuperado linearmente nos enunciados que remetem à escrita da história oficial parecem mais que suficientes para evidenciar nas duas criações a presença de estilizações, paráfrases e apropriações dos enunciados da história oficial. A verificação de divergências que os textos apresentam em relação à teoria proposta por Lukács, em seu *Le roman historique* (1965), remete os romances em direção de outro gênero (ou subgênero) – o novo romance histórico -, construído na esteira dos romances históricos tradicionais, com os quais estabelece rupturas formais e discursivas. E, ao mesmo tempo, sugere um sentido de continuidade na preservação da tradição do romance histórico, como forma que subsistiu, *underground*, em produções *low-brow* ou *middle-brow*. Entre estas, raras vezes aparecia, em diferentes partes do mundo, uma produção *high-brow*. No entanto, o advento do modernismo, com sua heterogeneidade estética voltada exclusivamente ao presente existencial e à sua relação com a realidade imediata, inibiu a ascensão dessas produções mais populares.

O aparecimento do novo romance histórico – parece surgido de uma resposta dos modernistas – no sentido bermaniano - ao confronto com a nova organização superestrutural

da velha ordem econômica capitalista – a velha modernidade “reformulada”- e, principalmente, com a nova ordem temporal ditada pelo sistema, que surge trazendo a simultaneidade das comunicações, a concentração de capitais internacionais nas mãos de elites minoritárias; ou seja, o novo romance histórico surge como um contraponto às formas da tecnologia e da comunicação em tempo real, na qual a velocidade e a quantidade das informações extrapolam quantidades perceptíveis e, de qualquer maneira, parecem “apagar” o passado mais imediato, de maneira que não parece possível mais lembrar-se hoje fielmente do que se viu ou ouviu ontem. E, pela velocidade da informação e do recorte a que se encontra submetida, não se pode repensar o sentido de toda informação recebida, bem como as causas e conseqüências de seus eventos que nunca ou quase nunca são enunciadas. À história sincrônica e parcelada da modernidade financista opõe-se uma história diacrônica possível, repleta de causas e conseqüências no novo romance histórico.

Sob essa perspectiva, o processo de reflexão dos escritores sobre a história dos “lugares excêntricos” – seus próprios países ou contextos sociais –, ainda não inclusos na nova organização superestrutural da velha ordem econômica, se processa pela reavaliação do próprio passado. O telurismo de suas escritas revela o compromisso dos autores com as origens e os imaginários locais, na reedição de suas próprias histórias e de suas identidades, na iminência de sujeição à nova onda de tecnologia, as quais costumam inaugurar novas individualidades pela comunicação virtual, em que a superficialidade das relações se revela dominante.

Assim, o retorno ao passado é uma forma de revisar não somente as subjetividades dos grupos locais e as emoções individuais, mas uma maneira de revisar um passado construído pela força da opressão da velha ordem capitalista em fases estruturais e superestruturais mais primárias, ou seja, suas origens no interior dos próprios Impérios, pelo capital mercantil ou escravista-mercantil.

Os artistas dos lugares excêntricos – países de capitalismo atrasado – geralmente, com identidades resultantes dos contatos culturais, resultantes do processo colonial, são impelidos a reeditar seus imaginários históricos: contar as histórias dos fracassos de suas tentativas de liberdade, dos atrasos culturais, do assolamento dos projetos sociais, de planos frustrados de independência, das tradições reprimidas, dos desejos reprimidos, da força bruta dos colonizadores, da devastação provocada pelos Impérios – metáfora do poder máximo -, das sujeições de certos homens a outros, do caos gerado pelas elites sobre a existência dos submetidos. Por outro lado, desvelam a força do maravilhoso local, pois somente pela fantasia, pela imaginação, pelo viés do insólito, se pode explicar a sobrevivência de culturas

que foram capazes de se reinventar, como as de América Latina e as culturas de África. E, na esteira da auto-crítica, Portugal.

Então, os novos romances históricos trazem em seu bojo, quase sempre, o viés da contradiscursividade, ou seja, um conjunto discursivo, composto de ditos e não-ditos, que se posicionam contra os valores eurocêntricos do colonialismo, contra os valores do humanismo clássico, do patriarcalismo e outras idéias que suportaram um conjunto teórico-prático capaz de justificar as práticas dos colonizadores (e dos neocolonizadores) em terras dos novos continentes. Esse conjunto teórico suportava suas práticas nas idéias de exclusão e xenofobia, nos decretos que desigualavam os homens pela condição de nascimento ou religiosa, e suas formas de exploração se consolidavam via aquisições e aplicações da burguesia internacional, em territórios latino-americanos e africanos, entre outros, no interior do sistema da modernidade já em sua origem, no século XVII, quando se depara com uma das primeiras multinacionais de capital por ações.

Esse processo contradiscursivo traz em seu bojo importantes temáticas que denunciam a história do homem como caos e, no caso dos dois novos romances históricos abordados neste trabalho, essa história aparece como o caos e a devastação provocada pelo poder do Império e seu sistema monódico sustentado sobre o capital escravista-mercantil que, de alguma maneira seria capaz de propiciar acúmulo de capital via lucro de empresas e acionistas, além de nobres e reis. A história do caos e da devastação do Império sobre as terras colonizadas pode ser vista pela denúncia, no plano existencial das personagens da ficção, e também dos narradores, como a produção de pessoas sozinhas, o assassinato de pessoas inocentes, a intolerância religiosa, a fome, a miséria, as terríveis condições de vida, a escravidão, as diferenças entre os homens já pautadas em uma relação de classe: escravo versus livre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Objetos da tese

1.1. Principais

PEPETELA. *A Gloriosa Família: o tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

1.2. Secundários

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Santiago, Chile: Orbe, 1972.

PACAVIRA, Manuel Pedro. *Nzinga Mbandi*. Lisboa: Edições 70, 1979.

2. Outras obras dos autores:

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ática, 1981.

PEPETELA. *Muana Puó*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.

PEPETELA. *A Corda* (teatro). Luanda: Ed. Lavra e Oficina - UEA, 1978.

PEPETELA. *A Revolta da Casa dos Ídolos* (teatro). Lisboa: Edições 70, 1980.

PEPETELA. *Yaka*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

PEPETELA. *O cão e os caluandas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

PEPETELA. *Lueji, o nascimento dum Império*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1997.

PEPETELA. *Luandando. (Resenha crítico-sociológica)*. Luanda: Ed. da ELF Aquitaine, 1990.

PEPETELA. *A geração da utopia*. Porto Alegre: Nova Fronteira, 2000.

PEPETELA. *O Desejo de Kianda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

PEPETELA. *Parábola do Cágado Velho*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1996.

PEPETELA. *A gloriosa família*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

PEPETELA. *A Montanha da Água Lilás*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

PEPETELA. *Jaime Bunda, agente secreto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

PEPETELA. *Jaime Bunda e a morte do americano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

PEPETELA. *Predadores*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

PEPETELA. *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

PEPETELA. *O Quase fim do Mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

SARAMAGO. *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

SARAMAGO. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1982.

SARAMAGO. *O Ano de 1993*. Lisboa: Futura, 1975.

- SARAMAGO. *Os Apontamentos*. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- SARAMAGO. *A Bagagem do Viajante*. Lisboa: Futura, 1973.
- SARAMAGO. *Cadernos de Lanzarote I*. Lisboa: Caminho, 1994.
- SARAMAGO. *Cadernos de Lanzarote II*. Lisboa: Caminho, 1995.
- SARAMAGO. *Cadernos de Lanzarote III*. Lisboa: Caminho, 1996.
- SARAMAGO. *Cadernos de Lanzarote IV*. Lisboa: Caminho, 1997.
- SARAMAGO. *Cadernos de Lanzarote V*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO. *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- SARAMAGO. *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Arcádia, 1971.
- SARAMAGO. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999.
- SARAMAGO. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.
- SARAMAGO. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho, 1991,
- SARAMAGO. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.
- SARAMAGO. *In nomine Dei*. Lisboa, Caminho: 1993.
- SARAMAGO. *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho, 1985.
- SARAMAGO. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.
- SARAMAGO. *Memorial do Convento*. Lisboa, Caminho, 1982, 357 p.
- SARAMAGO. *Moby Dick em Lisboa*. Lisboa: Expo'98, 1996, 55 p.
- SARAMAGO. *A Noite*. Lisboa, Caminho: 1979.
- SARAMAGO. *Objecto Quase*. Lisboa, Moraes Editores: 1978.
- SARAMAGO. *As Opiniões que o D. L. Teve*. Lisboa, Seara Nova/Ed. Futura: 1974.
- SARAMAGO. *Os Poemas Possíveis*. Lisboa, Portugalíia: 1966.
- SARAMAGO. *Provavelmente Alegria*. Lisboa, Livros Horizonte: 1970.
- SARAMAGO. *Que farei com este livro?* Lisboa, Caminho: 1980.
- SARAMAGO. *A Segunda Vida de Francisco de Assis*. Lisboa: Caminho: 1987.
- SARAMAGO. *Terra do Pecado*. Lisboa: Minerva, 1997.
- SARAMAGO. *Todos os Nomes*. Lisboa: Caminho, 1997.
- SARAMAGO. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.
- SARAMAGO. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO. *As pequenas memórias*. Lisboa: Caminho, 2006.
- SARAMAGO. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO. *Caim*. Romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

3. Bibliografia crítica sobre os autores

- ABDALA JR., Benjamin. "Saramago, o novo espírito utópico". *Teoria e Debate*. São Paulo, v. 40, p. 52-55, 1999.
- ABLAS, Maria José Ordonez. *Conflitos de identidades em O esplendor de Portugal e A Geração da utopia, de Pepetela*. São Paulo, FFLCH - USP, 2000. (Tese).
- AÍNSA, Fernando. *La nueva novela histórico latino-americana*. Plural, nº 240, 1991, p. 82-5.
- ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do Convento: história, ficção e ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996.
- BASTASIN, Vera. *Mito e Poética na Literatura Contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2006.
- BROSE, Elizabeht R. Zenker. *A máscara de múltiplas faces - narrativas de Pepetela*. Porto Alegre: PUC, 2005 (Tese de doutorado).
- CAETANO, Marcelo José. *Margens da história, limites da utopia: uma análise de Muana Puó, As aventuras de Ngunga e A geração da utopia, de Pepetela*. Belo Horizonte, PUC, 2004. (Tese de doutorado)
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *A (des)construção da identidade nos romances de José Saramago*. Rio de Janeiro: Letras & Letras, 2003.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *A representação da mulher em Memorial do Convento e Ensaio sobre a cegueira: ensaio sobre a visão*. *Revista do Núcleo Transdira Plia de Estudos de Gênero - NUTEG*, Niterói - RJ, v. 3, p. 35-40, 2003.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *Narrar a nação: um projeto além da utopia*. Coimbra. *Anais do VIII Congresso Luso-afro-brasileiro de Ciências Sociais*, 2004.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *O século XVIII revisitado: Fowles e Saramago entre a ficção e a história*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- CHAVES, R.; MACEDO, T. *Portanto, Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.
- CHAVES, Rita de Cássia Natal. *Mayombe: a reinvenção de Ogun, o Prometeu africano*. São Paulo: USP, 1984.
- CHAVES, Rita de Cássia Natal. *A formação do romance angolano. Entre Intenções e gestos*. Coleção Via Atlântica n. 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- CHAVES, Rita de Cássia Natal. *Angola e Moçambique: Experiência colonial e Territórios Literários*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2005.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: el período formativo*. Méjico: Fondo de Cultura Económico, 2004.
- FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu - José Saramago*. Assis: UNESP, 2002. (Tese de doutoramento)
- FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da estátua à pedra: a fase universal de José Saramago*. São Paulo: FFLCH, USP, 2004. (Tese de doutoramento)
- FLORY, Sueli Fadul Vilibor. *O romance-problema e o problema do romance (Vergílio Ferreira, Saramago e António Lobo Antunes)*. 2ª ed.. São Paulo: Editora Vilipress, 1993.

- FLORY, Sueli Fadul Vilibor. *Texto, contexto e metatexto: o papel catalisador do leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mourão-Ferreira*. Assis: UNESP, 1994. (Tese de Livre-docência)
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *De fato, ficção: um exame da ironia como mediadora das relações entre literatura e história em romances de José Saramago a Almeida Faria*. São Paulo: USP, 1997. (tese de doutoramento)
- LOPONDO, LÍlian. (Org.). *Saramago Segundo Terceiros*. 1. ed. São Paulo: Editora Humanitas, 2000. (v. 1).
- LOPONDO, LÍlian. A história oficial e a oficiosa em Memorial do Convento. Encontros Prodigiosos - *Anais do XVI Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa*. Minas Gerais, v. 1, p. 569-576, 2001.
- LOPONDO, LÍlian. A recepção dos romances de José Saramago em Portugal e no Brasil.. In: VIII Congresso Internacional ABRALIC 2002 - Mediações, 2003, Belo Horizonte - MG. *Anais do VIII Congresso Internacional ABRALIC 2002 - Mediações*. Belo Horizonte - MG : Universidade Federal de Minas Gerais, 2002. v. 1. p. 1-10.
- LOPONDO, L.. A elaboração ficcional de autobiografia: Jorge Amado e José Saramago. In: Helena Bonito Couto Pereira; Maria Luiza Guarnieri Atik. (Org.). *Língua, Literatura e Cultura em Diálogo*. 1 ed. São Paulo: Editora Mackenzie, 2003, v. 1, p. 185-194.
- MARTIN, Vima Lia de Rossi. *Trajetórias do discurso utópico - uma leitura comparativa entre Yaka, de Pepetela, e Levantado do chão, de José Saramago* – Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH – USP – Universidade de São Paulo Prof.Orientador Dr. Benjamin Abdala Jr., 1998.
- MARTIN, V. L.. *Yaka: a construção do discurso utópico*. In: Rita Chaves; Tania Macêdo. (Org.). *Portanto...Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002, v. , p. 293-298.
- MARTIN, V. L.. Formulações utópicas em *Yaka*, de Pepetela, e *Levantado do chão*, de José Saramago. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; VECCHIA, R.. (Org.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. 1ª ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007, v. 1, p. 395-406.
- MELLO, José Cláudio de Almeida. *Discurso social, história e política no romance histórico contemporâneo de Língua Portuguesa: Leminski, Lobo Antunes e Pepetela*. Assis, UNESP, 2005 (Tese de doutorado)
- MONIZ, António. *Para uma Leitura Crítica de Memorial do Convento de José Saramago. Uma proposta de leitura crítico-didática*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Edunesp, 1994.
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. “Documentário humano: Saramago e o neo-realismo”. *Itinerários*, Araraquara, v. 10, p. 53-62, 1996.
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. O romance e o romance de José Saramago. In: Benilde Justo Caniato, Elza Miné (org.) *Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Brando Santilli*. São Paulo, 2002, v. 1, p. 457- 462..
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Saramago e a ficção latino-americana*. Revista de Letras, São Paulo, v. 30, p. 151-152, 1990.

- PITERI, Sonia Helena de Raimundo. “Memorial do Convento: incidências do olhar irônico-humorístico”. In: XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, 2001, Belo Horizonte. Encontros Prodigiosos. *Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: FALE UFMG e PUC - Minas, 1999, v. 2, p.1095- 1102.
- PORTUGAL, Francisco Salinas. A ficcionalização da História e o romance histórico A gloriosa família de Pepetela. In: *Mar além. Revista de cultura e literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa*. Edições de Publicações nº 1, fevereiro, 2002, p. 55-62.
- REAL, Miguel. *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1995.
- REIS, Manuel. *Crítica Necessária a José Saramago. A propósito de seu último livro O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Aveiro: Estante Editora, 1992.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Sedução e prazer no romance de José Saramago. *Cadernos CEDUSP de Pesquisa*, Belo Horizonte, v1, n.4, p. 42-51, 1999.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Cardoso Pires e José Saramago: a ficção inovadora e criativa da Literatura Portuguesa da atualidade. Home Page PUC crs Letras Pós, *Memória das Gentes*, Porto Alegre, RS, 1999.
- ROANI, Gerson Luiz. *A história comanda o espetáculo do mundo: história, ficção e intertexto em José Saramago*. Porto Alegre, UFRGS, 2002. (Tese de doutoramento)
- SECCO, C. L. T., MACEDO, T. C; CHAVES, R. (org.) *África/ Brasil: como se o mar fosse mentira*. 1. ed.. Maputo: Imprensa Universitária: UEM, 2003.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. A crescente exclusão da África e da América latina na era dos vídeos: uma exclusão interfaces. *Revista do Centro de Letras e Artes*, Rio de Janeiro, v 1, Ano 3, n.3, p. 81-89, 1997.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. Nas malhas do texto e da opressão. Estudos portugueses e africanos. *Revista de Estudos da Linguagem da UNICAMP*, Campinas, v. 24, n. 1, p. 5-8, 1994.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. O universo ritualístico da ficção angolana. *Cadernos Pedagógicos do Centro Educacional de Niterói*. Niterói, v. 4, n. 1, p. 213-214, 1996.
- SERRANO, Carlos Henrique. *Angola: nasce uma nação. Estudo sobre a construção da identidade nacional*. São Paulo: USP, 1988.
- SERRANO, Carlos Henrique. *Os senhores da terra e os homens do mar. Antropologia política de um reino africano*. São Paulo: FFLCH, USP, 1983.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de Saramago. In: Congresso Abralic, 1998, Rio de Janeiro, *Cânones e Contextos, V Congresso Abralic - Anais*, v. 1, Rio de Janeiro, 1997, v. 3, p. 691-694.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. *Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. 1ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. História e memória cultural: José Saramago e a sedução camoniana. *Espacio*: Badajoz, v. 9, p. 145-149, 1994.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. José Saramago: a ficção reinventa a história. *Colóquio Letras*, Lisboa, v. 120, p. 174-178, 1991.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. *O avesso do bordado*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 2000.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. "O evangelho segundo Jesus Cristo ou A consagração do sacrilégio". *Cadernos CEDUSP de Pesquisa*, Belo Horizonte, v. 4, p. 58-60, 1999.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. O memorial do convento e a repressão da utopia. In: Roberto Reis (org.) *Towards Socio-Criticism: Luso-Brasileira Literaturas*. Tempo, 1991, p. 115-124.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. O quinto evangelista ou Da tigela ao Graal. *Vértice*, Portugal, v. 52, p. 17-21, 1993.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. Saramago, leitor de Durer. *Alea*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 4, n. 1, p. 71-78, 2002.

4. Teoria e crítica geral

ABDALA JR., Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades raciais - um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: editora SENAC, 2002.

ABDALA JR., Benjamin. *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, História e Política. Literaturas de Língua Portuguesa no século XX*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. 2 ed. Coimbra: Almedina, 1969.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente: ensaios*. In: CEVASCO, Maria Elisa. Trad. Sandra G. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.

AMIN, Samir. *Classe e nação na história e na crise contemporânea*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Moares Editores, 1981.

ANDERSON, Benedict. *A crise da crise do marxismo: introdução a um debate contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. *Revista Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 77, março 2007, pp. 205-220.

ANDRADE, Costa. *Reflexões sobre literatura e cultura angolana*. Luanda/Lisboa: Edições 70, 1974.

ANDRADE, Mário Pinto. *Origens do nacionalismo angolano*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

ARANTES, Paulo. Nação e Reflexão. In: ABDALA JR., Benjamin; CARA, Salette de Almeida. *Moderno de nascença. Figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica. Arte Poética*. São Paulo: Ediouro, 2006.

- ARNAUT, Ana Paula. *Pós-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.
- BAKHTINE, Mikhail. *Dialogisme et analyse du discours*. Trad. Jean Peytard. Paris: Bertrand-Lacouste, 1995.
- 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, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e estética. (A teoria do romance)*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo. Editora Unesp/Hucitec, 1988.
- BALIBAR, Etienne; WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, classe: les identités ambiguës*. Paris: La Découverte, 1988.
- BARREIROS, António José. *História da Literatura Portuguesa: séc. XVII – XX – V.2*. 4. ed. Lisboa: Pax, s/d.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. E. Ávila, E. L. L. Reis, G. R. Gonçalves. 3ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- BLOCH, Ernest. *Le Principe Espérance*. Paris: Gallimard, 1988.
- BOXER, Charles. *A Igreja e a expansão ibérica*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BURKE, Peter. *A escrita da História. Novas Perspectivas*. trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- BRUNNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. *O que é Literatura Comparada?* (trad. C. Berretini) São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CADORNEGA, António de Oliveira. *História Geral das Guerras Angolanas*. Vol. 1,2,3. Lisboa: Agência Geral de Ultramar, 1972.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. v. 2., 6. ed. Belo Horizonte- Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
- CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio Roberto. (org.). *Ficção e História. Leituras de Romances Contemporâneos*. Assis: FCL – Assis – UNESP – Publicações, 2007.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura e Consciência política na América Latina*. Trad. Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*. México: Compañía General de Ediciones, 1965.
- CARVALHAL, Tânia F. *O lugar da literatura comparada na América Latina (preliminares de uma reflexão)*. Boletim Bibliográfico, Biblioteca Mário de Andrade, 1986, (p. 9-16).

- CARVALHAL, Tânia F. *Literatura comparada no mundo: questões e método*. Porto Alegre: L & PM ed., 1997.
- CÉSAIRE, Aimée. *La tragedie du Roi Christophe*. (théâtre). Paris: Présence Africaine, 1963.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de L'Histoire*. Paris: Gallimard, 1975
- CHAVES, Castelo Branco (b). *O romance histórico no romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, vol.45.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, no. 1, 1999.
- CHKLOVSKI, Victor. *Sur la théorie de la prose*. Trad. Guy Verret. Lausanne: L'Age d'Homme, 1973.
- CIDRAES, Maria de Lourdes. "Memória histórica e literatura: cruzamentos e desvios (na Literatura portuguesa entre 1890 e 1930)". In: *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. vol.2 (maio/2001). Estudos Literários. Estudos Culturais. Universidade de Évora. Évora – PT, 2005
<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/apres.htm> (p. 1-15)
- COSME, Leonel. *Cultura e revolução em Angola*. Porto: Afrontamento, 1978.
- COSTA, Irlemar. del Nero da.; PIRES, J. M. "A fórmula do capital escravista-mercantil". *Estudos Econômicos*, v. 24, n. 3, p. 527-532, set/dez. 1994.
- COUTINHO, Eduardo F.. *Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americano?* In: Anais do II Congresso Abralic. Belo Horizonte, 1995, (p. 621-633)
- COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (org.) *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DAVIS, Mike. O Renascimento urbano e o espírito do Pós-Modernismo. In: KAPLAN, Ann. (Org.) *O Mal-estar no Pós-Modernismo. Teorias, Práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro S. R. Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Afrontamento, 1978.
- EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria. Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ESTEVEZ, Antonio R. "O novo romance histórico brasileiro". In: *Estudos de Literatura e Lingüística*. Assis: Editora Arte & Ciência, 1998 (p. 123-158).

- ESTEVEES, Antonio R.; MILTON, Heloísa C. O Novo Romance Histórico hispano-americano. In: *Estudos de Literatura e Lingüística*. Assis: FCL – UNESP – Assis Publicações, 2001, p. 83-117.
- ESTEVEES, Antonio R. Das loucuras e desvaires no centro do inferno amazônico ou das fanfarrônicas na periferia do capitalismo (A Ferrovia Madeira-Mamoré é revisitada pelo romance histórico). In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ESTEVEES, Antonio Roberto; CAIRO, Luiz Roberto (Org.). *Estudos Comparados de Literatura*. Assis: – FCL – Assis – UNESP Publicações, 2005, p. 27-46.
- EVERDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura angolana*. 4. ed. Luanda: UEA - Lipotipo, s/d.
- FANON, Franz. Os condenados da terra. 2. ed. Trad. J. L. de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 3. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 1999.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1989.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Lições de Texto: leitura e redação*. São Paulo: Contexto, 1990.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos)
- FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual Editora, 1986.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.
- FUENTES, Carlos. *Valiente Mundo Nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990/1992.
- FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- FULLAT, Octavi. *El siglo postmoderno (1900-2001)*. Barcelona: Crítica, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GLASGOW, Roy. *Nzinga*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- GRONDIN, Marcelo. *Haiti: Cultura, poder e desenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- GTHA- Grupo de Trabalho História e Antropologia. CEA. Centro de Estudos Angolanos. *História de Angola*. Luanda: Centro de Estudos Angolanos, 1975.

- HABERMAS, J.; BARUDILLARD, J.; SAID, E.; et all. *La posmodernidad*. Trad. Hal Foster. 5ª ed., Barcelona: Kairós, 2002.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. Silva e Guacira L. Louro. 6ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e Mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Liv Sovik (org.) Belo Horizonte: ed. da UFMG, 2006.
- HAMILTON, Russel G. *A literatura dos PALOP e a teoria Pós-Colonial*. Via Atlântica. São Paulo, n. 3, p. 12-23, 1999.
- HARNECKER, Marta. *Os conceitos elementares do materialismo histórico*. Teoria. 2ª ed. São Paulo: Editora Global, 1983.
- 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 e da literatura*. 2. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HOBBSAWN, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- HOLLANDA, Heloísa B. de. *Pós-modernismo e política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da ironia*. trad. J. Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. 7ª reimp. London-New York: Routledge, 2001.
- JAMES, Cyril Leonel Robert. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Overture e a Revolução de São Domingos*. Trad.: A. T. Filho. São Paulo: Boitempo, 2000.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1991.
- JAMESON, Fredric. “O Pós-modernismo e a sociedade de consumo”. In: KAPLAN, Ann. (Org.) *O Mal-estar no Pós-Modernismo. Teorias, Práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural. Reflexões sobre o pós-modernismo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro. Ensaio sobre a globalização*. 3. ed. Trad. Mria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- JAMESON, Fredric. “O romance histórico ainda é possível?”. Trad. Hugo Mader. In: *Revista Novos Estudos*. N. 77, Março 2007, p. 185- 203)

- KAPLAN, Ann. (Org.) *O Mal-estar no Pós-Modernismo. Teorias, Práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra* (vol I e II). Lisboa: Publicações Europa América, s/d.
- KOHUT, Karl.(ed.) *La invención del pasado. La novela historica en el marco de la postmodernidad*. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: Editora da UNB, 1997.
- KOTHE, Flávio R. "Intertextualidade e Literatura Comparada".. In: *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981. (p. 133-151)
- LAROCHE, Maximilien. "Pós-Modernismo e Literaturas dos povos colonizados". *Miscelânea*. Revista de Pós-Graduação em Letras. v.3. Assis: UNESP, 1998, (p.101 -111).
- LE GOFF, Jacques. "Naissance du roman historique au XIX^{ème} siècle?" In: *Na nouvelle Revue Française*, 238. Paris: NRF, out. 1972 (p.163-173).
- LENINE, Vladimir Ilitch. *O Imperialismo: fase superior do capitalismo*. V. I. Trad. Leila Prado. 3. ed. São Paulo: Centauro, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.
- LOTMAN, Iuri. "O problema do espaço artístico". In: LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 374.
- LUKÁCS, George. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *Le Roman Historique*. Paris: Petit Bibliothèque Payot, 1965.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Edition de Minuit, 1979.
- MANGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MANGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã. (Feuerbach)*. Trad. de José Carlos Bruni; Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora Grijalbo, 1977.
- MEMMI, Albert. *O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Guerra e Paz, 1977.
- MÉNARD, Jacques. In: "Lukács et la théorie du roman historique". In: *La Nouvelle Revue Française* 238. Paris: NRF, out. 1972 (p. 229 - 238).

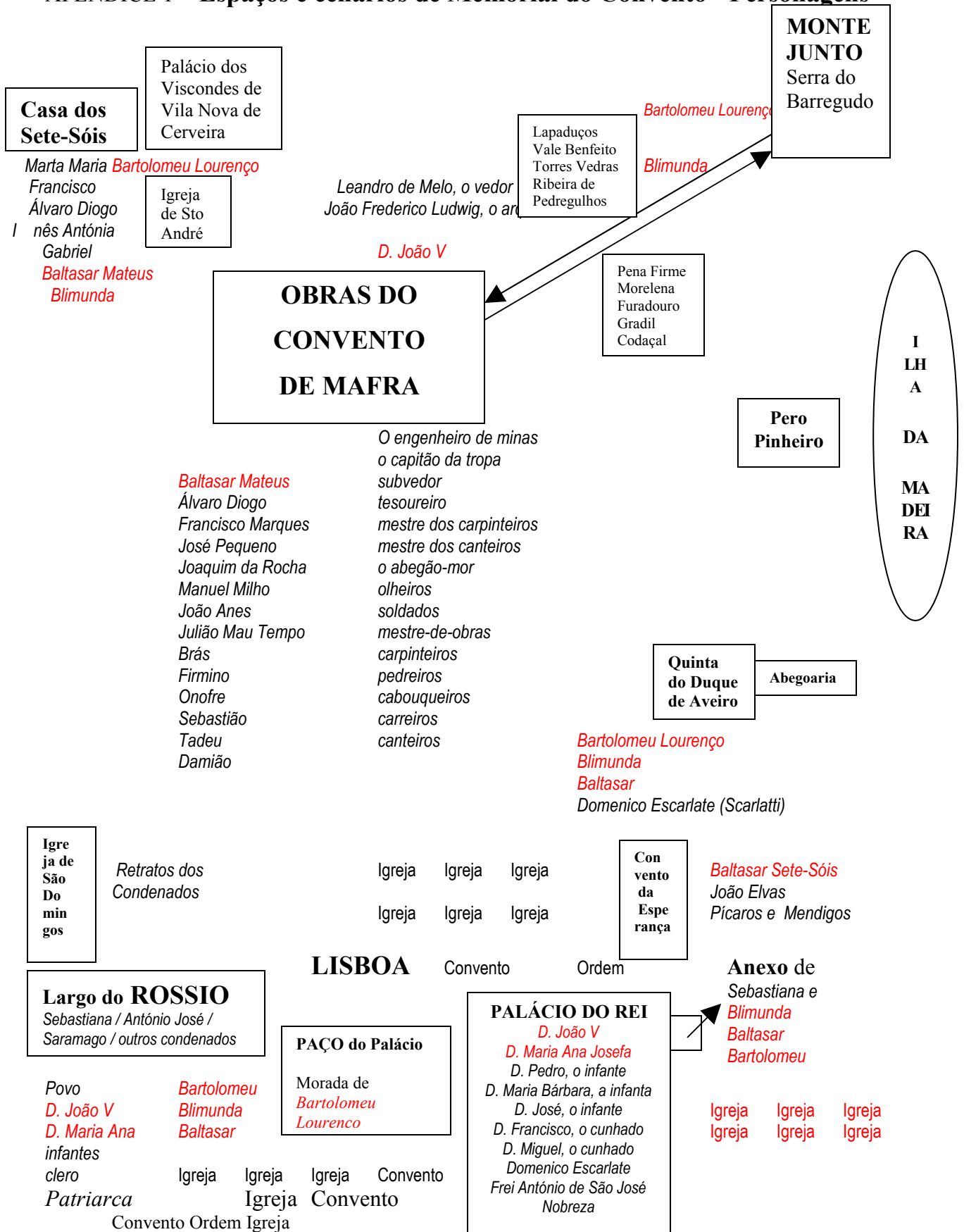
- MENEZES, Solival. *Mamma Angola: Sociedade e Economia de um país nascente*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2000.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela historica de la America Latina: 1972-1992*: México: FCE, 1993.
- MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo magico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- MENTON, Seymour. *Caminata por la narrativa latino-americana*. (Universidad Vera Cruzana). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e História na América Latina*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. (p. 115-135).
- MIGNOLO, Walter. La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. In: TORO, Alfonso de. (ed.). *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamerica*. Frankfurt am Main: Veuert; Madrid: Iberoamericana, 1997, p. 51-70.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.
- ORLANDI, Eni. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2. ed. Campinas: Pontes, 1987.
- PADILHA, Laura C. *Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Editora Niterói – Editora da UFF- Universidade Federal Fluminense, 1995.
- PADILHA, Laura C. *Novos pactos, outras ficções. Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2002.
- PARREIRA, Adriano. *Economia e Sociedade em Angola. Na época da rainha Jinga: século XVII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- PAULME, Denise. *As civilizações africanas*. 2.^a ed. Sintra: Publicações Europa-América, 1996.
- PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola. Resistência e Revoltas 1845-1941*. (vol. I e II). Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Flores da Escrivanhinha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et all. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. R. Ramallete et all. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- REDINHA, José. *Distribuição étnica de Angola*. 8.^a ed. (S. 1.) 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, Aquilino. *Aventura Maravilhosa de D. Sebastião, rei de Portugal, depois da Batalha do Miramolim*. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1996.

- RIBEIRO, Orlando. *A colonização de Angola e o seu fracasso*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981.
- RIEDEL, Dirce Côrtes (org.) *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. 4ª ed. São Paulo: Cia da Letras, 1997.
- RUI, Manuel. Eu e o outro – O invasor ou Em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto. (fragmento de texto). In: MEDINA, Cremilda. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia, 1987.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Nora Catelli. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- SANT'ANA, Afonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias Africanas: História e Antologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e tangentes*. São Paulo: Ática, 2002.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.
- SARAIVA, Arnaldo. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, s/d.
- SARDUY, Severo. "O barroco e o neobarroco". In: FERNÁNDEZ MORENO, César. *América latina em sua literatura*. Trad. Luiz J. Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979 (p.161-178)
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é a Literatura?* trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SARTRE, Jean-Paul. *Prefácio*. In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. trad. de José Laurêncio de Melo. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- SCOTT, Walter. *Ivanhoé* (romance). Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Martins Editora, 1972.
- SEIXO, Maria Alzira. *A Palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986.
- SENGHOR, Léopold Sédar. *Lusitanidade e negritude*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa. Instituto de Altos Estudos, 1975. (Fascículo I).
- CERDEIRA, Teresa Cristina. (org.) *A experiência das fronteiras*. Niterói: EDUFF, 2002
- TORGAL, Luís Reis. Do "Império" às "Independências". Revista do CEIS 20, *Estudos do século XX: Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais*, v.3, 2003, p. 6-20.
- TORO, Alfonso de. et all. *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- VILAR, Pierre. *História de Espanha*. Trad. Manuel Tunón de Lara e Jesus Suso Soria. 19. ed. Barcelona: Espanha: Editorial Crítica, 1984 (p. 13-72).
- WEINHARDT, Marilene. *Ficção Histórica e Regionalismo. Estudo sobre romances do Sul*. Curitiba: Editora da UFPR, 2004.
- WEINHARDT, Marilene. Uma Leitura de La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 - 1992. CAIRO, Luís R.; MOREIRA, Maria E. (org.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.
- WHITE, Hayden. *Metahistória: a imaginação histórica no século XIX*. Trad. J. L. de Mello. São Paulo: EDUSP, 1990.

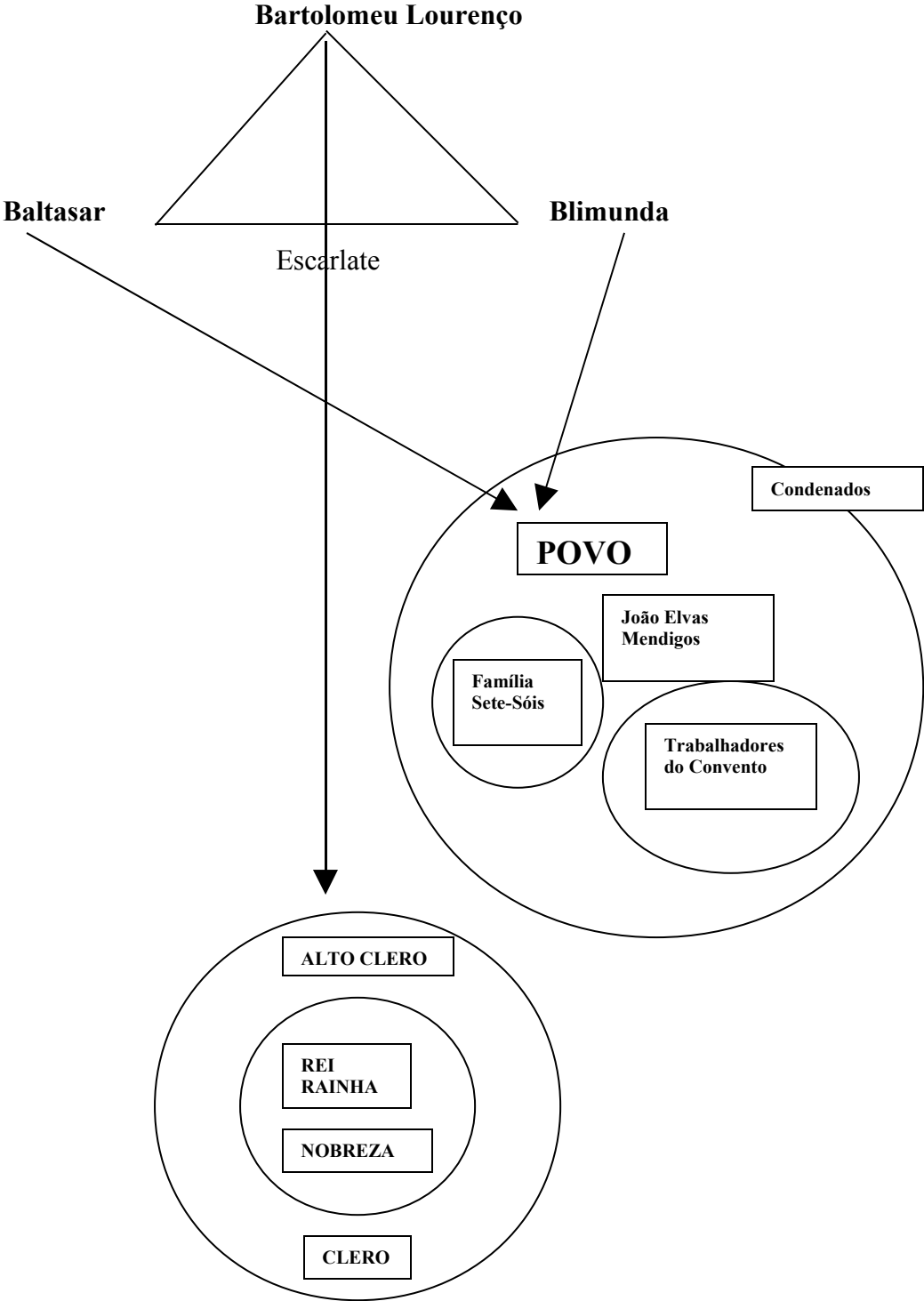
WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. (Org.). *Em defesa da história: marxismo e pós modernismo*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

APÊNDICE 1 - Espaços e cenários de Memorial do Convento - Personagens

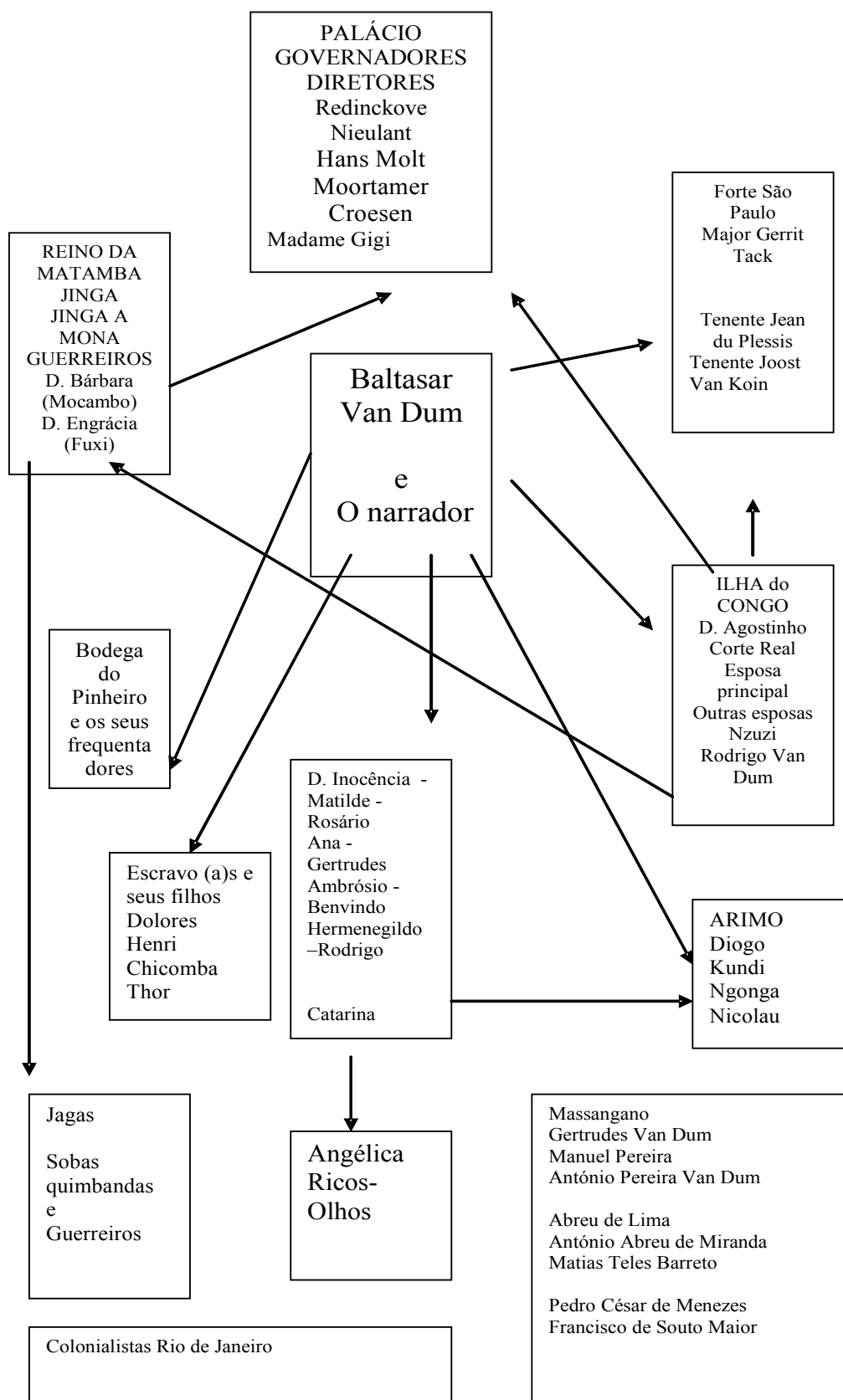


APÊNDICE 2 - Esquema de Personagens – Relações



APÊNDICE 3 - A GLORIOSA FAMÍLIA

ESPAÇO GEOGRÁFICO NATURAL	ESPAÇO MODIFICADO E/ ESPAÇO SOCIAL
1. GEOGRAFIA DE LUANDA	A CIDADE ALTA (AINDA VILA) O COLÉGIO OU PALÁCIO A CASA DE MATILDE A CIDADE BAIXA OS FORTES (OU FORTALEZAS) AS IGREJAS AS CALÇADAS O PELOURINHO AS BODEGAS A LAGOA DO KINAXIXI
2. A ILHA DE LUANDA	A SANZALA DO MANI LUANDA OS HABITANTES DA ILHA A IGREJA O NJANGO O CANAL DA ILHA
3. AS TERRAS DO INTERIOR	O REINO DE JINGA O REINO DO KONGO ILAMBA OS CAMINHOS DA TERRA KISSAMA O MATO
4. O MAR	OS CAMINHOS DO MAR O CAIS A BAÍA A ESQUADRA
5. ESPAÇOS DE OCUPAÇÃO PORTUGUESA	A ILHA DO ENSANDEIRA A FORTALEZA DA FOZ DO KUANZA A FORTALEZA DE MUXIMA A VILA DE MASSANGANO A CASA DE JACINTO DA CÂMARA A IGREJA
6. ESPAÇOS DE OCUPAÇÃO	BENGUELA O ARIMO DO BENGU
7. ESPAÇO DA CRIOLIZAÇÃO OU MISTIÇAGEM AS BARROCAS	A SANZALA DE VAN DUN A CASA GRANDE A COZINHA A VARANDA AS CUBATAS O QUINTAL

APÊNDICE 4 - ESQUEMA DE PERSONAGENS - *A GLORIOSA FAMÍLIA*ESQUEMA DE PERSONAGENS - *A GLORIOSA FAMÍLIA*

APÊNDICE 5 – ÁRVORE GENEALÓGICA INCOMPLETA DE ANTÔNIO JOSÉ

			Miguel Cardoso (bisavô) + 4.4.1666	Francisca Coutinho	
André Mendes da Silva	Maria Henriques	Brites Cardoso (não batizada)	Baltasar Rodrigues Coutinho (Senhores de engenho) (avô)		
João Mendes da Silva – (pai) Direito em Coimbra (moram no Rio) Candelária		Lourença J. Coutinha (mãe) + 1729 (16 de outubro)	Maria Coutinha	Miguel de Casto Lara	
Baltazar Rodrigues Coutinho (advogado) (irmão)	André Mendes da Silva	Antônio Jose da Silva (relapso no crime de judaísmo) 18-10-1739 Leonor Maria de Carvalho +26-1-1727 (Espanha)		João Tomás de Castro (médico) + 16-outubro- 1729	
		Lourença da Silva (filha)			

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)