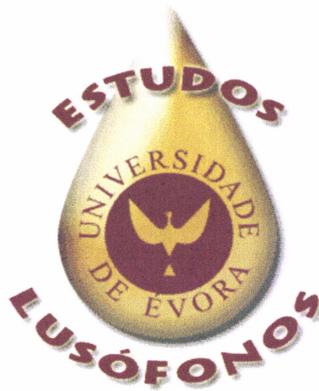


UNIVERSIDADE DE ÉVORA
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS
MESTRADO EM ESTUDOS LUSÓFONOS



INCIDENTE EM ANTARES E O CÃO E OS CALUANDAS:
LITERATURA BRASILEIRA E ANGOLANA
NA PERSPECTIVA DA SÁTIRA MENIPEIA

Maria Isabel Azevedo Assis

2009

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS
MESTRADO EM ESTUDOS LUSÓFONOS

INCIDENTE EM ANTARES E O CÃO E OS CALUANDAS:
LITERATURA BRASILEIRA E ANGOLANA
NA PERSPECTIVA DA SÁTIRA MENIPEIA

Maria Isabel Azevedo Assis



176 862

Dissertação de Mestrado em Estudos Lusófonos

Orientada pelos Professores Doutores

Beatriz Weigert

e

António Cândido Franco

2009

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força.

Ao meu querido esposo, Vinícius, pelo seu irrestrito apoio e companheirismo.

Aos meus pais, Mathias e Teresinha, por compreenderem minha longa ausência.

À memória de meu pai, João Boeira Neto, que vive hoje em um lugar de beleza e paz.

Aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos, pelo incentivo.

Aos professores e mestres Beatriz Weigert e António Cândido Franco, pela preciosa e competente orientação.

Para mim existe outra moral mais alta, que é a social, a responsabilidade do homem para com o homem.

(Erico Veríssimo)

Na minha escrita que morre começa a vossa fala.

(Pepetela)

RESUMO

Esta pesquisa estuda *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo, e *O cão e os caluandas*, de Pepetela, na perspectiva da sátira menipeia. Para além da biografia dos autores, busca-se discutir as origens do gênero da menipeia, recuperando o seu mais importante representante – Luciano de Samósata. É, porém, sob a teoria de Mikhail Bakhtin que se analisam as obras dos escritores brasileiro e angolano. Quer-se verificar a presença de específicas características da sátira menipeia, as quais são o carnaval e o riso ritual, a paródia, a liberdade imaginativa, o fantástico e seus desdobramentos, as cenas excêntricas, os contrastes, a polifonia, a utilização de gêneros intercalados e a chamada *publiscística atualizada*. No último capítulo há uma observação sociológica das obras, o que permite pensá-las como um retrato das sociedades a que os autores se referem.

Palavras-chaves: *Incidente em Antares*. *O cão e os caluandas*. Sátira menipeia.

ABSTRACT

This research studies *Incidente em Antares*, by Erico Veríssimo, and *O cão e os caluandas*, by Pepetela, in the perspective of the menippean satire. Besides de authors' biography, it tries to discuss the origin of the genre, recovering its most important representative – Luciano de Samosata. However, the search analyses the works of the Brazilian and Angolan writers upon the theory of Mikhail Bakhtin. It intends to verify the presence of the specific characteristics of the menippean satire, which are: carnival and the ritual laughing, parody, imaginative freedom, the fantastic and its unfolding, eccentric scenes, contrasts, polyphony, intercalary genres and the *up-to-date publiscistic*. In the last chapter there is a sociologic observation concerning the works, which allow thinking about them as a portrait of the societies that the authors want to discuss.

Key-words: *Incidente em Antares*. *O cão e os caluandas*. Menippean satire.

ÍNDICE

Introdução.....	8
I - Os escritores.....	11
1. Erico Veríssimo:.....	11
1.1. Aspectos da vida e da obra.....	11
1.2. O escritor, a História, a criação literária.....	14
2. Pepetela	18
2.1. Aspectos da vida e da obra.....	18
2.2. O escritor, a História, a Política, a criação literária.....	19
II - Fundamentos teóricos.....	25
1. A Sátira Menipeia.....	25
1.1 - Visão de Sá Rego.....	25
1.1.1 Luciano de Samósata.....	26
1.1.2 Ecos da Sátira Menipeia na produção literária ocidental.....	30
1.2 - Visão de Mikhail Bakhtin.....	33
1.2.1 - Carnaval e Riso	36
1.2.1.1 – As obras.....	37

III – Elementos da Sátira Menipeia nas obras <i>Incidente em Antares</i> e <i>O Cão e os Caluandas</i>.	
.....	40
1. Paródia.....	40
2. Liberdade imaginativa.....	45
3. O Fantástico.....	48
3.1 Fantástico livre e simbolismo.....	53
3.2 Fantástico experimental.....	54
4. Visão de mundo.....	57
5. Excentricidade e Discurso Inoportuno.....	58
6. Contraste e Inversão.....	61
7. Polifonia.....	63
8. Gêneros intercalados	64
9. <i>Publicística atualizada</i>	67
IV – Um olhar sobre a realidade social representada nas obras de Erico Veríssimo e Pepetela.	
.....	71
1. A liberdade como prerrogativa indissolúvel	71
2. Uma viagem pela Luanda a construir.....	75
Conclusão.....	80
Bibliografia.....	89

INTRODUÇÃO

Este trabalho constitui um estudo de obras da literatura brasileira e angolana, nomeadamente *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo, e *O Cão e os Caluandas*, de Pepetela. Afora os laços linguísticos, já que ambas se manifestam em língua portuguesa, o trabalho que ora se realiza pretende discutir a ligação dos textos através de elementos específicos que dizem respeito ao gênero da sátira menipeia.

O escritor Erico Veríssimo começou a trabalhar em *Incidente em Antares* em junho de 1970, quando estava em visita aos Estados Unidos da América. De acordo com Márcia Ivana de Lima e Silva (2000), o projeto do livro teve início anteriormente, no período em que Erico se dedicava à criação de *A Hora do Sétimo Anjo* no ano de 1969. Naquele momento, chamou a atenção do escritor uma revista estrangeira, cuja notícia tratava da greve de coveiros nova-iorquinos. O primeiro pensamento que surgiu foi tão fantástico quanto macabro: o que aconteceria se os mortos, de repente, levantassem de seus caixões e resolvessem fazer greve contra os vivos?

A ideia foi posta de lado para que o projeto do livro em que trabalhava tivesse andamento, mas o desejo de criação de *Incidente em Antares* já o havia envolvido por completo. Erico, portanto, decide abandonar *A Hora do Sétimo Anjo* e passa a se dedicar por inteiro ao novo trabalho.

Ao arquitetar a obra, Veríssimo, em primeiro plano, desenha a praça da cidade onde se dão os eventos mais relevantes e fantásticos do romance; posteriormente, procura desenvolver o esboço das personagens que estão envolvidas na trama, e trata de resolver a improbabilidade de uma greve de coveiros no Brasil. Para a solução do problema, Erico pensa em dar proporções maiores à greve, estendendo-a aos operários da indústria de uma cidade do interior do Estado do Rio Grande do Sul – a cidade fictícia Antares.

Na construção da obra, o autor divide *Incidente em Antares* em dois blocos: no primeiro, ocupa-se em ambientar o romance em um contexto histórico, servindo como suporte ou pano de fundo a História do Brasil dentro de uma microestrutura da História do próprio Rio Grande do Sul e seu povo, narrativa pela qual perpassa a disputa pelo poder entre famílias tradicionalmente representativas da centralização do poder no Estado.

O elemento histórico tem relevância, no romance, uma vez que é através dele, ou seja, dos laços que estabelece com a “verdade”, que a segunda parte da obra se torna mais

significativa para o leitor. Ainda antes da criação de *Incidente em Antares*, Erico mostrava-se surpreso com a hipocrisia e as mentiras cada vez mais recorrentes na sociedade em que estava inserido. Também o período de desenvolvimento da obra coincide com os severos anos de ditadura militar no Brasil, o que culmina, enfim, na criação de um projeto literário em que o autor, para lidar com a realidade, e como forma de abordá-la, aventura-se na perspectiva do fantástico. Segundo as palavras do próprio escritor, revela-se nessa obra “o fantástico, o macabro, a ironia, a veia satírica” (Veríssimo apud Lima e Silva, 2000, contracapa).

O “incidente”, portanto, diz respeito à volta de sete mortos insepultos que, ao terem “uma chance” depois da morte, retornam a Antares e promovem, em praça pública, uma denúncia social.

Em relação a Pepetela, sabe-se que a novela *O Cão e os Caluandas* foi escrita entre 1978 e 1982, tendo sua primeira edição em 1985. Quanto ao aspecto formal, atenta-se às considerações feitas por Renata Martins, em documento eletrônico da *Nova Cultura*. Por esse estudo pondera-se que *O Cão e os Caluandas* é uma composição em que predomina a polifonia. Interessante notar, conforme será possível fazer nessa pesquisa, que o texto de Veríssimo está igualmente impregnado do discurso polifônico, conforme pode-se verificar a partir da teoria de Bakhtin, quanto a presença da polifonia na sátira menipeia e, da mesma forma, no estudo elaborado por Márcia Ivana de Lima e Silva, esse também baseado no teórico russo.

Em *O Cão e os Caluandas*, através da construção de várias narrativas, os diferentes personagens-narradores contam uma determinada estória ou situação, cujo dado em comum é a presença do cão pastor-alemão. O autor – outra personagem de Pepetela – é quem faz a organização das narrativas, nas quais sempre é possível encontrar o relato daqueles que encontram o cão. Este, a cada narrativa, é considerado ou visto como herói ou vilão das situações em que se envolve. Em todas as estórias, contudo, o Lucarpa – nome do cão – some sem deixar rastro.

O que se percebe nessa novela de Pepetela é que, por meio das múltiplas vozes, do recorte fragmentário tempo-espacial e da mistura de gêneros, há um olhar atento sobre uma sociedade igualmente fragmentada. As andanças do cão Lucarpa são, pois, um “giro” sobre a Luanda do pós-independência, e o conjunto das narrativas que compõe a obra postula, por fim, uma sátira sagaz à sociedade contemporânea de Angola.

Para uma análise das referidas obras, sob o prisma de uma tradição da literatura grega e milenar – a sátira menipeia -, faz-se necessário, antes, o conhecimento de suas origens e o aprofundamento de suas características principais. A partir do estudo desenvolvido por Enylton de Sá Rego (1989), pode-se penetrar estas questões e investigar de que forma o gênero da sátira menipeia difere da sátira romana, permitindo o conhecimento de seus aspectos fundadores. O apontamento do principal representante do gênero – Luciano de Samósata - é igualmente uma vertente investigativa que colabora para que a montagem de um painel sobre a sátira grega seja o mais abrangente possível.

Sendo tradição literária que vem da Antiguidade, seus componentes-base são difundidos, com o passar dos séculos, especialmente através das leituras do *corpus lucianeum*. Para afirmar que suas características fundamentais resistem ao longo das idades, propõe-se a retomada do processo de transmissão do gênero da menipeia, já que, no decorrer da História, escritores de diferentes épocas e escolas literárias inserem, em algumas de suas obras, as características embrionárias do gênero.

Os ecos da menipeia, presentes — conforme se quer mostrar — nas obras de Veríssimo e Pepetela, são considerados aqui sobretudo e especificamente a partir da teoria elaborada por Mikhail Bakhtin. Pretende-se, portanto, buscar no estudo teórico, particularmente em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, as bases para identificar os aspectos mais relevantes do gênero da sátira menipeia no texto do escritor brasileiro e do escritor angolano.

Para Bakhtin, a menipeia é gênero formador da Literatura Carnavalizada, em que se inclui o riso. É esse um dos aspectos que se analisa nas obras de Erico Veríssimo e Pepetela.

As características, abordadas por Mikhail Bakhtin são, neste projeto, analisadas sob a ótica do texto dos escritores do Brasil e de Angola, o que permite avançarmos na afirmativa de que, ao portarem os elementos-chave do gênero da menipeia, filiam-se a esta, e incluem-se em uma tradição literária que é, ao mesmo tempo, milenar e universal.

A afinidade entre os textos de Erico Veríssimo e Pepetela, contudo, não se esgota neste estudo, embasado nas teorias bakhtinianas, da sátira menipeia. A pesquisa por um viés sociológico, intenciona mostrar que ambos os autores almejam revelar a realidade na qual estão mergulhadas as sociedades às quais pertencem. *Incidente em Antares* e *O Cão e os Caluandas* estão intimamente enlaçados, para além de seus aspectos formais, pela manifestação comum de um olhar sagaz, capaz de adentrar o cerne social e manejar, com destreza e profundidade, as questões universais inerentes ao ser humano.

I OS ESCRITORES

1. ERICO VERÍSSIMO

1.1. ASPECTOS DA VIDA E DA OBRA

Em 17 de Dezembro de 1905 nasce em Cruz Alta, cidade do noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Erico Lopes Veríssimo, filho de Sebastião Veríssimo da Fonseca e Abegahy Lopes Veríssimo.

Ainda muito criança – aos 4 anos de idade – enfrenta um grande desafio: ao contrair meningite, agravada em decorrência de uma broncopneumonia, quase perde a vida, não fosse a intervenção de um renomado pediatra, que fora chamado direto da capital do Estado para tratá-lo.

Em 1912, inicia seus estudos no Colégio Elementar Venâncio Aires, além de frequentar aulas particulares. Aos treze anos de idade, começa a vida de leitor, e tem sua estreia a partir de autores nacionais, como Aluísio de Azevedo, Afonso Arinos, Coelho Neto entre outros. Em seguida, lança-se à leitura de escritores estrangeiros, tais como Eça de Queirós, Émile Zola, Walter Scott, Leon Tolstoi e Fedor Dostoievsky.

Vai, em 1920, estudar, em regime de internato, no Colégio Cruzeiro do Sul, na capital Porto Alegre. Dois anos mais tarde, porém, em 1922, inicia-se um turbilhão de acontecimentos. Com a separação dos pais naquele ano e, posteriormente, com a falência econômica, o jovem cruz-altense vê-se diante da necessidade de auxiliar no orçamento do lar.

Emprega-se como balconista no comércio do tio Américo Lopes. Logo depois, trabalha no Banco do Comércio, em uma seguradora e em 1926 torna-se sócio de uma farmácia – A Pharmacia Central. Ao mesmo tempo que administra a botica, dedica-se às leituras e leciona aulas particulares de literatura e língua inglesa.

Após a falência da farmácia, sem recursos financeiros e almejando viver de seus escritos, Erico parte, na década de trinta, para Porto Alegre. A então capital gaúcha é uma cidade provinciana, de 230.000 habitantes, composta sobretudo de pequenos comerciantes e de funcionários públicos. Sobre tal sociedade, conforme observa Sergius Gonzaga em *Erico Veríssimo*, impera uma atmosfera “impregnada de rígida moralidade e de catolicismo ortodoxo” (Gonzaga, 1986, p. 6).

Ao chegar a Porto Alegre em 1930, o primeiro olhar de Erico sobre a cidade é o de apaixonamento, tanto que, ainda citando Gonzaga, pode-se ponderar que “nenhum outro

ficcionista soube captar a luz e o movimento das ruas, o burburinho das praças, o sentido oculto dos prédios e monumentos ” (p. 6) com Erico foi capaz de fazer.

Vivendo na cidade-capital, em 1931 ingressa na Livraria do Globo. Ali, passa o dia e, à noite, dedica-se a traduzir texto em língua inglesa como forma de auxiliar nos rendimentos mensais. Ainda nesse mesmo ano, casa-se com Mafalda Halfen Volpe.

Um ano mais tarde, Erico é promovido a diretor da *Revista do Globo*. Para esse mesmo ano de 1932, prevê-se o lançamento de *Fantoches*, seu primeiro livro. Contudo, frustra-se o evento por causa de um incêndio nas dependências da editora. A obra ressurgiu somente em 1972.

Nos anos subsequentes, são lançadas as obras *Clarissa* (1933), *Caminhos Cruzados* (1934), *Música ao Longe* (1935), *Um Lugar ao Sol* (1936), *Olhai os Lírios do Campo* (1938) e *Saga* (1940). O sucesso vem com *Olhai os Lírios do Campo* – livro bem aceito pelo público-leitor. Mas apesar da repercussão positiva, Erico mostra-se, ele próprio, um crítico de sua obra: “ Confesso, entretanto, que não tenho muita estima por este romance. Acho-o um tanto falso. Sua popularidade às vezes chega a me deixar constrangido” (Veríssimo apud Gonzaga, 1986, p. 9).

Sua dedicação não se restringe ao público adulto. Escreve obras infantis, como *As Aventuras do Avião Vermelho* (1936); lança a coleção Nanquinote, com *Os Três Porquinhos Pobres*, *Rosa Maria no Castelo Encantado* e *Meu ABC*, obras surgidas a partir da criação do programa de auditório direcionado às crianças - o “Clube dos Três Porquinhos” - na rádio Farroupilha. Escreve também *O Urso com Música na Barriga* (1938), *A Vida do Elefante Basílio*, *Outra Vez os Três Porquinhos* e *Viagem à Aurora do Mundo* (estes últimos no ano de 1939).

Neste mesmo ano Erico dedica grande parte de seu tempo ao departamento editorial da Globo, sem deixar de lado as traduções e a criação de sua obra. Em 1941, a convite do Departamento do Estado Americano, viaja aos Estados Unidos da América, onde realiza conferências. Da experiência no exterior, surge *Gato Preto em Campo de Neve*. De volta ao Brasil, estando em Porto Alegre, na companhia de seu irmão Enio, presencia um suicídio. Esse acontecimento acaba por originar o livro *O Resto é Silêncio*, publicado no ano de 1942. O clero opõe-se com vigor à obra, considerando-a uma afronta à Igreja e aos bons costumes.

Nos anos da ditadura varguista, temendo os prejuízos que a situação política pudesse acarretar à família, Erico volta aos Estados Unidos. Desta vez, a convite da Universidade da

Califórnia, para lecionar Literatura Brasileira. E é em 1944 que recebe o título *Doutor Honoris Causa* pelo Mills College de Okland, Califórnia.

Retornando ao seu país em 1946, o escritor cruzaltense lança *A Volta do Gato Preto*, mas é em 1947 que dá início à sua grande obra – *O Tempo e o Vento*. Em 49, publica *O Continente* e, em 51, *O Retrato*, primeiro e segundo livros da trilogia de *O Tempo e o Vento*.

No ano de 1953, ao regressar ao país norte-americano, por meio de um convite do governo brasileiro, assume a direção do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana; em 1954, recebe o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. Neste mesmo ano publica a novela *Noite*, que merecerá traduções nos Estados Unidos, na Noruega, França e Inglaterra. Ao voltar ao Brasil, em 1956, lança para o público infantil *Gente e Bichos*. No ano de 1957, publica *México* e em 1958 inicia a criação de *O Arquipélago*, obra que fecha a trilogia.

A primeira viagem de Erico à Europa acontece em 1959. Acompanhado da família, o escritor gaúcho profere palestras em Portugal e elege a democracia como tema central, o que desagradava a ditadura salazarista. Lança *O Ataque*, composição que reúne os contos “Sonata”, “Esquilos de Outono” e “A Ponte”, assim como publica um capítulo inédito de *O Arquipélago*. Em 1961, Erico sofre o primeiro infarto e, no ano seguinte, finaliza o último livro da trilogia. A publicação de *O Arquipélago* leva jornais e revistas a destacarem a boa aceitação da produção literária de Erico entre os leitores do país:

O público parece endossar a opinião do crítico: os livros do escritor gaúcho sempre que aparecem nas livrarias permanecem semanas no alto das listas dos mais vendidos. O terceiro tomo de *O Arquipélago*, final da trilogia *O Tempo e o Vento*, lançado há pouco, constitui uma nova afirmação do prestígio de Erico entre os ‘consumidores’ de obras literárias (VISÃO, 1962).

Erico Veríssimo, pela obra *O Senhor Embaixador*, recebe no ano de 1965 o prêmio Jabuti – categoria romance – conferido pela Câmara Brasileira de Livros.

Ainda faz viagens: volta aos Estados Unidos e, em 1966, visita Israel, respondendo ao convite do governo daquele país.

Em função do conjunto de sua obra, recebe, em 1968, o Prêmio Intelectual do Ano. E, sob grande entusiasmo da imprensa, em 1971, lança *Incidente em Antares*, confirmando, mais uma vez, a aceitação da crítica:

É de ver a familiaridade, a naturalidade com que o observador, romaneando a vida, peneira no cerne da organização grupal. Mas não economiza, enquanto narrador, a sua revolta, nem a ironia, o sarcasmo, a crítica social impiedosa, fatores que concorrem para fazer de *Incidente em Antares* uma tragicomédia pungente (Cesar, 1976).

Em 1972, revendo a obra escrita em 1932, lança *Fantoches* e, em 1973, publica *Solo de Clarineta*, que vem a ser, segundo o próprio autor, uma ampliação das impressões de suas memórias, iniciadas em *O Escritor diante do Espelho*.

Em 28 de novembro de 1975, Erico Veríssimo sofre um novo infarto e falece, deixando incompletas as obras *A Hora do Sétimo Anjo* e *Solo de Clarineta: memória 2*. Esse *memória 2* terá publicação póstuma, em 1976, a partir da organização de Flavio Loureiro Chaves.

A televisão brasileira adapta à tela obras como *Olhai os Lírios do Campo*, *O Tempo e o Vento* e *Incidente em Antares*.

1.2 O ESCRITOR, A HISTÓRIA, A CRIAÇÃO LITERÁRIA

O período em que se dá a produção literária de Erico Veríssimo coincide com um momento de grandes transformações políticas, sociais e ideológicas no Brasil e no mundo. Pensar a sua obra dentro de um contexto histórico permite que se compreenda melhor suas próprias motivações e posicionamentos.

No plano nacional, já no início do século XX, começam a desenhar-se importantes mudanças no cenário político e sociocultural - mudanças essas que principiam com a transição do período em que a Monarquia finda e proclama-se a República.

A chamada República Velha estende-se de 1889 até a Revolução de 1930, com a deposição do Presidente Washington Luís e posse de Getúlio Vargas. Esse Presidente governa o país em momentos distintos: 1930 a 1934, no Governo Provisório; 1934 a 1937, no Governo Institucional, e 1937 a 1945, no chamado Estado Novo, quando é eleito pelo Congresso Nacional. Mais tarde, por meio de voto popular direto, governa de 1951 a 1954.

Conforme Edgar Carone (1980), em 1945, com a deposição de Getúlio Vargas do poder, após anos de ditadura do Estado Novo, assume José Linhares, Presidente do Supremo tribunal Eleitoral, até a posse do novo presidente, Eurico Gaspar Dutra. A volta de Getúlio ao poder, em 1951, não põe fim ao período político conturbado, já que seu governo sofre um significativo abalo após denúncias de que o Presidente teria sido o mentor do atentado

realizado contra o jornalista Carlos Lacerda. Em 1954, as inúmeras pressões que vinha recebendo para renunciar levam Vargas ao suicídio.

Passam pela Presidência, após a morte de Getúlio Vargas, João Café Filho e Nereu Ramos, até que, em 1956, é eleito Juscelino Kubitschek. O governo de Kubitschek é marcado não só por muito desenvolvimento econômico e social, mas também por ondas de golpes.

Em 1961, chega ao poder Jânio Quadros, antevendo-se uma administração bem-sucedida. Contudo, acaba por tornar-se em um governo estagnado em decorrência de políticas conservadoras e que não atendem às necessidades das classes populares. Ainda em 1961, Jânio Quadros renuncia, deixando a Presidência a Ranieri Mazzilli, então Presidente da Câmara dos Deputados. Apesar de numerosa oposição, em sete de agosto do mesmo ano, assume João Goulart, o Vice-Presidente. Acusado de ser incentivador de agitações nos meios sindicais, Goulart repete um governo de dependência financeira de capitais externos e problemas sociais. Acuado por pressões dos militares, o então Presidente abandona o Palácio das Laranjeiras – sede do Governo – parte para Porto Alegre e, em seguida, para o Uruguai.

O período que vai de 1961 a 1965 é marcado por instabilidade política, uma vez que passam pela administração do Brasil três presidentes – Jânio Quadros, João Goulart e Humberto Castelo Branco. É um ciclo de crises e turbulências. Todavia, em 1964, o golpe militar destitui Goulart do poder, instalando-se novamente a ditadura. Pontua-se a História do Brasil de uma sucessão de atos arbitrários.

De acordo com Élio Gaspari (2000) e Hélio Ribeiro da Costa (1975), entre o período de 1964 a 1967 são instituídos quatro Atos Institucionais no país, os quais preveem a cassação de mandatos e direitos políticos, perseguição e repressão aos movimentos estudantis. Entre 1968 e 1972, intensifica-se a ditadura, apertando ainda mais o cerco contra qualquer tipo de manifestação oposta ao sistema então vigente. Expressões artísticas ou políticas que não vêm ao encontro dos interesses “oficiais” são veementemente retalhadas, inclusive com o uso da violência. Diante de tal quadro social, diversos estudantes, jornalistas, políticos e artistas são exilados, ou ainda, torturados e mortos.

Em 1968, com o AI5 (Ato Institucional Número Cinco), o Governo garante a si poder absoluto e, em 70, através de um decreto-lei, institui-se a censura prévia no país.

Em 1972 assume a Presidência, o General Arthur da Costa e Silva. Em seguida, torna-se presidente o General Emílio Garrastazu Médici. Ao fim de seu mandato, em 1974, Ernesto

Geisel chega ao poder. Esse ano também pode ser lembrado por novos atos de sequestros, tortura e morte contra aqueles que resistem às imposições do governo militar.

Em 1977, o cenário político começa a mudar com o surgimento de uma onda de manifestações populares, em posição contrária à ditadura. Agitações, greves e resistência tornam-se mais frequentes, ainda que tais atos levem centenas de pessoas aos porões da polícia.

O regime militar, contudo, entra em declínio em 1978. Em 1979, a lei de anistia possibilita o regresso de diversos políticos e intelectuais que haviam sido exilados. O ano de 1984 é marcado pelo encontro de milhares de cidadãos na Praça da Sé em São Paulo para exigir eleições diretas, o que finalmente é aprovado pelo Congresso em 1985.

É dentro desse contexto histórico que Erico Veríssimo desenvolve a sua obra. Dono de uma criação bastante diversificada – contos, romances, novela, literatura infanto-juvenil, narrativas de viagem, autobiografias e ensaios – o escritor gaúcho, de 1930 a 1970, produz intensamente. Apesar de diversa, sua obra é alvo de inúmeras críticas. Na década de 30, durante o governo getulista, Erico sofre discriminação e isolamento por parte dos intelectuais envolvidos e deslumbrados pelo poder ufanista ditatorial de Vargas.

Também em 1937, depois de ter sido obrigado a submeter previamente ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo), as histórias que apresentava em um programa de rádio, Erico decide por terminar sua participação no programa, já que não concorda com a atitude repressiva a ele imposta.

Luis Fernando Veríssimo, filho do escritor, em entrevista cedida à Revista do Instituto Humanitas da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS – salienta que, muito embora tenha sido exigido de Erico uma posição menos esquerdista por aqueles que apoiavam a direita e, contrariamente, uma conduta absolutamente esquerdista por quem defendia a esquerda, o que realmente pode ser evidenciado no escritor cruz-altense é a coerência em seu comportamento, princípios e ideais: “Ele foi chamado de esquerdista demais pela direita e de insuficientemente esquerdista pela esquerda. Acho que estava na posição certa” (Veríssimo, 2005, p. 10).

Na década 40, há novas indisposições em relação à sua obra, mas dessa vez, a Igreja é que se opõe ao escritor. Com *O Resto é Silêncio*, publicado em 1942, a Instituição Católica ataca, afirmando que tal obra é nociva à sociedade, já que vai contra à boa moral.

Se é verdade que a produção literária de Veríssimo é, por diversos momentos, rechaçada, é também bastante aceita e lida por leitores de todo o país. Ainda assim, até a sua morte, a crítica literária é incapaz de dar a devida importância à sua obra, tanto a nível regional como na esfera nacional e internacional.

O escritor, ao mesmo tempo em que finca os pés na sua terra, tem uma visão universalista e um olhar antenado nos rumos da literatura de vanguarda. Em sua construção ficcional, é possível perceber, em alguns de seus textos, recursos criativos que evidenciam “...domínio de técnicas cinematográficas aplicadas à narrativa literária...” (Bordini, 2005, p. 15). Sobretudo, está centrada na criação de Veríssimo a figura do ser humano, que tem, em toda a extensão de sua obra, primazia. No romance histórico ou urbano, Erico arquiteta vidas,

derruba a imagem do centauro dos pampas, idealizada pelos românticos e inspirada nos cavaleiros medievais [...], enfatizando os aspectos contraditórios que compõem a personalidade de qualquer ser humano e que, nos poderosos, podem levar à corrupção e ao desmando (Bordini, 2005, p. 15).

Em *Criação Literária em Erico Veríssimo* (1995), Maria da Glória Bordini assinala o aspecto linguístico da obra do escritor gaúcho. Segundo a estudiosa, fica claro que as pretensões de Erico nada têm a ver com o interesse em criar ou recriar uma “nova língua”, ou ainda, tornar-lhe melindrosa e, por conseguinte, estéril. Importa-lhe antes a comunicação clara, objetiva e significativa. Interessa ao escritor o uso da palavra como chave para adentrar um mundo onde o significado que elas são capazes de produzir está acima de qualquer recurso estético.

Na construção de personagens, Erico busca enfatizar aquelas de densa caracterização ideológica; procura retratar o herói dos pampas, desmistificando-o pela revelação de seus vícios e fraquezas; destaca as personagens femininas, dotadas de força e resignação singular; aborda as relações familiares e suas problemáticas, e examina, com um olhar clínico, a sociedade de seu tempo, fazendo uso de recursos literários - como a sátira e a paródia - para compor sua crítica. Especialmente, faz perpassar pelo corpo literário que constrói, o homem, e este como ser pleno do direito inalienável à liberdade e à justiça.

Apesar de Erico Veríssimo ter sido, por diversos momentos, criticado por apresentar uma posição política ou partidária reticente, sua visão aguçada sobre seu tempo é incontestável. Empenha-se em trazer como temática as mazelas sociais que o Brasil e ainda, o mundo, enfrentam no período em que se dá sua produção artística. Em entrevista ao Jornal

Correio do Povo em 1966, Erico deixa transparecer a visão humanística que sempre o norteou enquanto escritor e homem: “Precisamos, os que escrevemos, pensamos ou ensinamos, convencer o mundo de que o verbo mais importante não é comprar nem vender, mas sim amar” (Veríssimo, 1966, s.p).

A obra de Veríssimo, sobretudo após sua morte, tem recebido uma maior notoriedade nos meios acadêmicos e no contexto dos estudos literários. Cada vez mais, surgem, sobre seus textos, pesquisas abrindo passagem ao desvendar de inúmeros caminhos e possibilidades investigativas.

Enquanto escritor e diante de um tempo obscuro e repleto de incertezas, Erico prefere, ao invés de simplesmente criar modelos estéticos literários, fazer de sua obra um ponto de luz:

Sempre achei que o menos que um escritor pode fazer, numa época de violência e injustiças como a nossa, é acender sua lâmpada [...]. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto (Veríssimo, apud Chaves, 1972, p. 9).

2. PEPETELA

2.1 ASPECTOS DA VIDA E DA OBRA

Na cidade de Benguela, capital da província de Benguela, a oeste de Angola, nasce, a 29 de outubro de 1941, Artur Maurício Pestana dos Santos. Filho de descendentes de portugueses já nascidos em Angola, Pepetela - seu pseudônimo - realiza o ensino primário em sua cidade natal e, posteriormente, segue para Lubango, ao sul do país, onde prossegue nos estudos. No Liceu Diogo Cão conclui o ensino secundário.

A continuação de sua vida estudantil dá-se na metrópole, pois, na década de 50, parte para Lisboa, onde frequenta o Instituto Superior Técnico e ingressa, em 1960, no curso de Engenharia. Logo em seguida, o jovem angolano interrompe os estudos a que se dedicava para optar pelo curso de Letras que, apenas um ano mais tarde, vem a abandonar.

A vida de Pepetela, já desde cedo, é marcada por mudanças e tomadas de decisão significativas. No ano de 1961, quando deixa o curso de Letras, ingressa no MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), dedicando-se à política e às causas relativas

ao processo de independência daquele país. Sua inclinação política, seu envolvimento estreito nas questões latentes que circundam sua nação - nomeadamente o desejo popular de se tornar independente de Portugal e todas as consequências que tal posição acarreta, sobretudo a Guerra, e ainda a busca pelas raízes do nacionalismo angolano - são o norte de sua vida enquanto homem e escritor. É com esse olhar presente e atento que o autor transpõe às suas obras o decorrer da história de Angola.

Entre 1960 e 1970, Artur integra a Casa dos Estudantes do Império em Lisboa. Apesar de ser sustentada pelo governo português e de ter como intuito abrigar estudantes provenientes das colônias, a casa torna-se reduto dos ideais de independência. No ano de 1973, Pepetela lança a obra *As Aventuras de Ngunga*.

Em decorrência de seu envolvimento político, Pepetela é exilado para a França e Argélia, licenciando-se, naquele país, em Sociologia. Em 1975, com a independência de Angola, é nomeado Vice-Ministro da Educação no governo de Agostinho Neto. Em 1978, lança *Muana Puó*. Publica, ao longo dos anos, as obras *Mayombe* (1980), *O Cão e os Caluandas* e *Yaka* (ambos em 1985), *Lueji* (1989), *Geração da Utopia* (1992), *O Desejo de Kianda* (1995), *Parábola do Cágado Velho* e *A Gloriosa Família* (1997). Nesse ano é agraciado com o prêmio Camões pelo conjunto de sua obra.

Segue escrevendo e lança *A Montanha da Água Lilás* (já no ano 2000) e *Jaime Bunda, Agente Secreto* (2001). Em 2002, recebe a Ordem do Rio Branco no Brasil. Escreve *Jaime Bunda e a Morte do Americano* (2003), *Predadores* (2005), *O Terrorista de Berkley, Califórnia* (2007), *O Quase Fim do Mundo* (2008) e *O Planalto e a Estepe* (2009).

Artur Maurício Pestana dos Santos atualmente dedica-se em tempo integral à sua produção literária e ao ensino de sociologia na faculdade de Arquitetura de Luanda, onde reside.

2.2. O ESCRITOR, A HISTÓRIA, A POLÍTICA, A CRIAÇÃO LITERÁRIA

Não é possível pensar a obra de Artur Pestana sem, antes, visitar a História de seu país. São evidentes as ligações intrínsecas que autor estabelece entre sua criação literária e os fatos que a história tece, mas essa abordagem não se limita a uma mera observação dos acontecimentos históricos ou a um simples contar de história, posto que o autor mostra-se

interessado em marcar o seu texto especialmente por uma visão crítica sobre essa História que permeia o corpo literário.

Angola, país situado na costa ocidental do continente africano, é, a partir do século XV, colonizada pelo Império Português que, nesse período, vivia o auge de sua política expansionista. O contato de Portugal com o país africano dá-se, em tempos precedentes ao chamado período colonial, segundo as afirmações de Salvato Trigo em *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*, num momento designado por estudiosos da história daquele país, como período afro-português. Há, aqui, certa espontaneidade de aproximação entre o europeu e o autóctone. Esse movimento finda-se no ano de 1575, com a chegada do capitão Paulo Dias de Novais, que recebera da coroa autorização para a conquista militar de Angola.

As primeiras relações entre o português e o habitante de *N'gola* são amistosas, puramente comerciais, já que, a essas alturas, o europeu português que lá chegava mostrava-se alheio aos interesses político-militares de seu país de origem. De acordo com Trigo, os primeiros portugueses – *pombeiros e funantes* – “procuravam estabelecer relações comerciais, a nível pessoal, com sobados e reinos que lhes proporcionavam um acolhimento amistoso” (Trigo, 1977, p. 119). Surge, nesses primórdios, o que o citado estudioso denomina de *crioulismo mútuo*, isto é, “um fenômeno de aculturação espontânea [...] resultante do contato pacífico não sujeito a determinações legais estranhas à comunidade que recebe no seu seio elementos provenientes de zonas culturais, pretensamente superiores e mais evoluídas” (Trigo, 1977, p.119).

Vê-se que é a partir de 1575 que o processo de trocas culturais deixa o plano da espontaneidade para ganhar *status* de imposição. Iniciam-se quatro séculos de domínio português sobre Angola.

Trigo, ao abordar a temática da colonização, busca em Albert Memmi, definição para os processos coloniais desencadeados pelas nações europeias: «a colonização é antes de mais nada uma exploração econômica-política, baseada nas relações de povo a povo e não de classe a classe» (Memmi apud Trigo, 1977, p. 137). É assim, por interesses econômicos e políticos, que Portugal lança-se na conquista dos territórios de África, ainda que o discurso oficial seja baseado em motivações da fé católica, pretendendo-se, essencialmente, a salvação de almas.

O novo *estar* português em terras angolanas é marcado por rupturas no desenvolvimento do crioulisto espontâneo que se vinha desencadeando inicialmente. Com a conquista militar e a colonização voltada para fins puramente políticos e econômicos, não há espaço para trocas culturais que abranjam, de modo livre, amplo e profundo, os aspectos culturais da nação colonizada, nem tampouco há aprofundamento verídico e natural da cultura do colonizador. A chamada política de assimilação, na qual enaltece-se a miscigenação como fator de integração, ainda que bem intencionada, cria o mulato, “força de equilíbrio entre dois grupos antagônicos – o do colonizador e do colonizado – [...]” (Trigo p. 146), fazendo com que o mulato transite de “«homem de entre dois mundos» para homem sem mundo.” (p. 147). Tem-se aí os primeiros embriões da rejeição e da ausência de personalidade que marcarão esse *novo homem*, fruto do antagonismo sócio-racial.

Dividido entre a cultura europeia e o mundo africano, emerge, no mulato, a necessidade vigorosa de tomar posição e de optar. Pode-se assinalar que é justamente nesse momento de encruzilhada que surge o movimento “Vamos descobrir Angola!”. Segundo pondera Salvato Trigo, tal movimento conseguiu traduzir “a opção necessária: enterrar o mulatismo, agente indireto do colonialismo, para se enveredar pelo africanismo” (Trigo, 1977, p. 147 - 148). Embora conhecedor da cultura europeia, o mulato sente, ou ainda, incorpora, a partir do posicionamento que toma, sua identidade de africano. Mais que isso: assume-se como angolano. E é essa nova visão que tem de si mesmo, que o torna capaz de criticar o projeto colonial instituído em seu país.

Busca-se, com o surgimento de uma consciência de identidade própria, a partir do «Vamos descobrir Angola!», os alicerces para a construção do nacionalismo angolano, cujas bases, no tocante à literatura, estão calcadas no movimento dos «Novos Intelectuais». De acordo com Maria Teresa Salgado, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, - em artigo para a revista eletrônica de Literatura Portuguesa intitulada Sarará, - os ideais de tal movimento, iniciados nos anos 50 do século XX pelo poeta Viriato da Cruz, sustentam-se nos objetivos de resgatar a identidade e os valores angolanos e, inserido nessa perspectiva, no plano literário, de ter, em princípio, uma literatura que exprima a cultura nativa.

Às iniciativas almejadas pelo grupo, pode-se incluir os projetos de alfabetização, construção de escolas e bibliotecas, realização de concursos literários e criação de revistas em que se possa promover publicações e edições de cunho sociocultural. As medidas

ambicionadas não teriam sido concretizadas, em sua grande maioria, uma vez que o governo colonial não manifestou qualquer apoio.

A revista *Mensagem*, iniciada pela ANANGOLA (Associação dos Naturais de Angola) no ano de 1951, surge como um significativo veículo das idealizações dos Novos Intelectuais. Apesar de sua curta circulação, conforme observa Salgado,

representou um importante passo para a divulgação de ideias, ensaios e textos literários que já anunciavam uma literatura que buscava libertar-se da tutela dos modelos europeus e aderir ao engajamento social, preparando os novos caminhos que levariam à modernidade literária angolana (Salgado, 2006, s/p.).

A referida revista, já em seu segundo exemplar, tem, contudo, sua continuidade impedida pela administração portuguesa que, ao reconhecer o tamanho de sua abrangência, vê no boletim literário, mais do que um simples espaço de divulgação de poesias, um meio potencial de chamar à conscientização para os problemas sociais e políticos do país, sobretudo, à questão da dominação colonial e da independência de Portugal.

Fala-se aqui da Guerra de Libertação ou Guerra do Ultramar, em que no ano de 1961, o exército militar português pôs-se em guerra para garantir a posse de seus territórios em África. Se por um lado Portugal baseava-se no argumento de ser uma nação pluricontinental; por outro lado, as então colônias e, dentre elas, Angola, sustentavam-se no direito à luta pela independência. O discurso oficial instituído pelo Estado Novo em Portugal pretendia mascarar a guerra nas colônias, fazendo com que chegasse até o povo a equivocada afirmativa de que, de fato, não havia uma guerra instaurada, e sim conflitos isolados praticados por grupos terroristas. O regime autoritário de Estado que teve início em 1933 e que vigorou por cerca de 48 anos em Portugal, pretendia assegurar ao povo, por meio da manipulação de informações e censuras, que os territórios em África não eram exatamente colônias, mas províncias de Portugal, ou seja, que tais territórios eram parte do país europeu. Em Angola, a guerra provocou verdadeiros massacres, entretanto, foi no ano de 1974, com a Revolução dos Cravos que ocasionou a queda do Estado Novo em Portugal, articulada pelas Forças Armadas Portuguesas, que também a Guerra Colonial teve fim, já que não mais se justificava a atuação das forças militares de Portugal em terras africanas.

Segundo assinala Salgado, na primeira fase do movimento, verifica-se posicionamentos emblemáticos, como a reformulação sintática e semântica da língua portuguesa em território angolano, levando em conta as influências das línguas locais, como é

o caso do quimbundo¹. Nesse momento, pode-se citar os nomes dos poetas Antônio Jacinto, Agostinho Neto e Viriato Cruz como os principais representantes da primeira fase. É também nesse período que se dinamizam as influências da poesia modernista brasileira no projeto literário angolano. O modernismo na literatura desenvolvida no Brasil serve de fonte inspiradora para esse grupo de poetas, que tenta cortar as raízes da proposta literária europeia e voltar-se, tal qual fazem os irmãos do continente americano, à busca de uma identidade própria. De acordo com Rita-Catia Chaves,

o modernismo brasileiro, definido por Mário de Andrade como a fusão de três princípios fundamentais – a estabilização de uma consciência nacional, a atualização da inteligência artística brasileira e o direito permanente à pesquisa -, surge como um espelho em que os angolanos gostavam de se mirar, procurando, contudo, sua própria face (Chaves, 2005, p. 71).

Também a Casa dos Estudantes do Império (CEI), como lugar de divulgação do pensamento democrático e da livre discussão em torno das temáticas de cunho político e sociocultural, abriga, já nos anos de 1948 e 1950, importantes poetas, como Amílcar Cabral, Agostinho Neto e Mário de Andrade. A partir de 1954, uma nova geração integra a CEI. São estudantes africanos de maioria angolana. Essa geração, amplamente engajada em atividades de caráter sociocultural, conforme salienta Seomara Santos, pesquisadora da União dos Escritores Angolanos (UEA), vai apresentar uma postura “vincadamente nacionalista e progressista” (Santos, s.d). Mais que isso, serve de impulso para que venham a ser publicadas obras de escritores e poetas das colônias, tais como Agostinho Neto, Alda Lara, Corsino Fortes e, posteriormente, Pepetela, entre outros. Essa ação é determinante para que obras de relevante valor histórico, impregnadas da ideologia que norteiam tal geração, figurem como um despertar de consciência para as questões nacionalistas.

No ano de 1957, ressurgiu a revista *Cultura II*, cujo primeiro projeto, datado entre 1945 e 1954, não apresentara propostas significativas. Em seu segundo momento, todavia, o boletim é pontilhado pela polêmica, levantando questões que transitam entre as origens estritamente geográficas e culturais do escritor até “a cor de sua pele, sua fixação em solo

1. Quimbundo é uma das línguas bantas de Angola. É largamente utilizada, especialmente no noroeste do país e ainda na província de Luanda.

africano e seu compromisso social” (Salgado, 2006, s/p). Estão envolvidos nesse projeto Antonio Cardoso, Mário Pinto de Andrade, Mário Antonio e Agostinho Neto.

O chamado processo de nacionalização literária tem início com a poesia, passando, mais lentamente, ao plano da prosa. É nesse contexto que, entre outros escritores importantes na história da literatura de Angola, enquadra-se Pepetela.

Como se sabe, o escritor angolano, entre a década de 60 e 70, integra a CEI, envolvendo-se intensamente nas questões sociais e políticas que circundam seu país, em especial a luta contra a dominação colonial portuguesa e a independência de Angola. Tal como acontece com a poesia, também a prosa vai beber em fontes do modernismo brasileiro, fazendo uso do antropofagismo – vértebra do movimento no Brasil.

Nos anos 60, já consolidada a prosa, é Angola o cenário onde se desenvolvem as histórias, assim como são daquele chão as personagens, sempre carregadas das experiências de viver e de pertencer àquelas realidades. A partir dos anos 70, época em que Pepetela lança suas primeiras obras, vislumbra-se, no projeto literário angolano, não apenas a intenção de falar da crise. Ao abordá-la, prefere-se pensar em tal como componente do homem, que busca refletir sobre sua real posição e condição no mundo.

Interessa também, no plano da literatura, buscar as raízes de Angola, sua cultura, seu jeito particular de falar, mas sob nenhuma hipótese, quer-se limitar o universo da criação literária. Conforme observação de Chaves, em *Mayombe*, Pepetela reafirma a ideia de que a literatura angolana não está limitada às esferas regionais. Sua riqueza expressa-se, para além dos aspectos próprios de sua identidade – traço tão almejado e discutido pelos escritores – pelo diálogo que estabelece com tradições literárias e culturas mais amplas. No citado romance, o autor cria um diálogo entre duas tradições – a grega e a africana – no qual o mito de Prometeu dialoga com Ogum. Ao revisitar a tradição africana, dá-lhe novas possibilidades de abordagem, ampliando-a em contatos culturais.

A terra, como espaço de concretização de vivências, como base onde se dão as experiências culturais e como palco histórico, passa a ser, também no âmbito literário, o ideal de conquista, em que se manifestam os desejos dos escritores angolanos de possuir o território até então utópico. Através do tempo e do espaço, a literatura produzida ainda no período revolucionário, preocupa-se com as questões sociais e políticas, e é ela mesma suporte em que se vislumbram as temáticas da crise, sem, contudo, deixar o projeto de expressão artística em segundo plano. Seguindo o estudo de Chaves, mesmo após a independência de Angola, obtida

em 1975, a busca pela “(re) descoberta” da terra pode ser observada em obras como *Yaka*, de Pepetela. Publicada em 1984, percebe-se que o autor sai em “viagem” pelo território angolano, onde, como uma visão apreendida por uma câmera, é capaz de capturar, percorrer e visitar a história, passando, inclusive, através das experiências das personagens que constrói, pela libertação do país. É, pois, “partindo do dimensionamento do romance histórico” que “o autor trabalha a ficção como um espaço de reinterpretação da terra” (Chaves, 2005, p. 81).

Do conjunto da obra de Pepetela, consegue-se nitidamente apreender que o autor, ao tomar o romance como gênero de excelência e ao beber abundantemente na historicidade, cria um ambiente próprio para tratar do tema nacionalismo e, dentro deste, a construção da identidade angolana. É através dos inúmeros recursos que utiliza, sejam eles particularmente literários, seja por meio do estabelecimento da crítica revelada em seu texto ficcional, que Pepetela procura externar sua visão sobre a sociedade da qual ele é parte.

O projeto de criação literária de Pepetela mostra-se amplo e dinâmico, já que trilha por caminhos-vários. Em seu tecido imaginativo, o autor faz uso de artifícios propriamente literários, indo à fonte da história e visitando o passado através do tempo e do espaço; dialoga com culturas, invertendo e reinventando mitos ou tradições, e faz uso de recursos satíricos para desenvolver sua crítica. Acima de todos esses aspectos, está presente o olhar atento e vincadamente crítico sobre a sociedade abordada em sua obra. São, portanto, temáticas genuínas de sua produção os elementos concernentes à construção identitária de seu país, o que, em Pepetela, passa obrigatoriamente pela exposição da crise, pelos vícios sociais e pelo transparecer do desejo de se buscar uma sociedade mais justa e autêntica.

II FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1. A SÁTIRA MENIPEIA

1.1 VISÃO DE SÁ REGO

O nome sátira menipeia tem sua origem em um pensador sírio, Menipo², cujo registro biográfico é datado do século III por Diógenes Laércio³. Menipo teria nascido em Gadara, cidade situada ao sudeste do mar da Galileia, quase cinco séculos antes dos primeiros registros relativos à sua obra. O que se conhece sobre sua obra advém dos relatos imprecisos de Diógenes, já que seus escritos se perderam com o tempo. Conforme estudos de Enylton de Sá Rego, professor da University of New Mexico, dentre os títulos elucidados, a *Necromancia (Nekuia)* seria uma obra em que Menipo “teria aparentemente parodiado o tema homérico da descida aos infernos”, e “ainda segundo a tradição, Menipo teria desenvolvido um tipo de sátira que desrespeitaria as tradições literárias vigentes na época” (Sá Rego, 1989, p. 31).

Posteriormente, dois escritores recuperam Menipo: Marcus Terentius Varro e Luciano de Samósata. O primeiro, nascido em 116 a.C. em Reate (atual Rieti, cidade da Sabina Itálica), possuía uma vasta cultura e deixou entre suas obras algumas sátiras que imitavam as de Menipo – daí o nome menipeia.

A maior parte da sátira de Varro pertence à sátira menipeia, porém parte de seus títulos recebeu a classificação de sátira romana. A diferença entre as duas tradições tornou-se base para debates e discussões, já que Quintiliano⁴ afirmava pertencer aos romanos o gênero sátira, embora fosse de seu conhecimento que tal já havia repontado anteriormente entre os gregos. Uma possível resposta para essa contradição deve considerar dois critérios. Seriam eles, de acordo com Sá Rego, um critério formal e outro moral. Partindo do primeiro, pressupõe-se que os romanos faziam uso da forma – hexâmetro – para definir a sátira. Esse mesmo critério afirma que “a ‘outra sátira’, a ‘menipeia grega’, não se limitava [...] a nenhuma restrição formal, pois era não só escrita em ‘diferentes metros’, mas era ainda uma ‘miscelânea’ de diversos elementos (Sá Rego, 1989, p. 34). Daí a ideia de mistura de gênero – prosa e verso – para designar a sátira menipeia.

² Menipo foi um filósofo cínico que viveu no século III a.C. Sua obra tornou-se conhecida por seu caráter mordaz.

³ Diógenes Laércio, que viveu entre 200 a 250 d.C, nasceu em Sinope (atual Sinop, Turquia). Levou uma vida de privações, já que acreditava que um filósofo não precisava de confortos e bens materiais.

⁴ Marcus Fabius Quintilianus nasceu em Espanha. Viveu de 35 a 95 d.C e foi professor de retórica na Roma antiga.

O segundo critério é o moral. De acordo com o estudioso, “este critério se baseia em duas diferentes concepções da função social do riso e da sátira” (Sá Rego, 1989, p. 34), pois, na tradição romana, a sátira deve conter a presença incontestável do caráter moralizador, sendo o riso uma “consequência” da denúncia de certos vícios da sociedade. Em contrapartida, na outra sátira – a grega- o satirista apresenta-se como o *Spoudogeloion*, termo empregado por Sá Rego que define o satirista como um personagem que, por meio do riso – *gelon* – fala em tom de seriedade – *spoudaion*. O *spoudogeloion* manifesta, portanto, essa função típica das sátira grega, isto é, dispõe do elemento sério-cômico que pode conduzir à crítica, o que todavia, não passa por intuítos essencialmente moralizantes.

Se a sátira menipeia, cuja característica genérica consistia na mescla dos gêneros prosa (estilo popular) e verso (estilo “alto”), é levada em consideração basicamente por esse aspecto ainda na Antiguidade, não se pode negar, contudo, “que seu espírito e suas características formais continuaram através das idades, adaptando-se à transformação dos gêneros em vigor a cada momento” (Sá Rego, 1989, p. 68). Recuperar, portanto, as raízes desse tipo de sátira pode ser importante para a compreensão dos mecanismos de propagação do gênero através dos séculos. A partir dessa perspectiva, pode-se apontar um escritor cuja obra é fundamental dentro desse processo, a saber, Luciano de Samósata. De acordo com Riikonen em *Menippean Satire as Literary Genre*, “Luciano ocupa um lugar central na história da sátira menipeia, porque suas obras têm sido avidamente lidas através dos tempos” (Riikonen, 1987, p.105)⁵. Como será possível verificar na pesquisa a seguir, o *corpus lucianeaum* apresenta significativos elementos que ajudam a perceber não apenas as características da sátira menipeia, mas também a compreender sua disseminação ao longo dos anos.

1.1.1 LUCIANO DE SAMÓSATA

Conhecer um pouco da vida e da obra de Luciano de Samósota permite um aprofundamento dos principais aspectos relativos ao gênero sátira menipeia e, especialmente,

5. No original: Lucian occupies a central place in the History of Menippean satire, because his works has been eagerly read through the ages”.

possibilita a percepção de como sua criação artística foi importante para que tal tradição literária chegasse aos nossos dias.

Segundo Jacyntho Lins Brandão (2001), professor de grego da Universidade Federal de Minas Gerais e especialista na obra de Luciano, esse escritor viveu por volta de 123 d.C., tendo o período de criação literária datado de 161 a 180 d.C. De fato, pouco se sabe de sua biografia. A maior parte dos dados sobre sua vida é extraída do conjunto de sua obra, o que, obviamente, torna difícil a realização de pesquisas.

Sabe-se, porém, que Luciano, ao abandonar a oficina de escultura onde trabalhava, aventura-se pela Grécia e Itália, engajando-se nos estudos e dedicando-se à advocacia como meio de subsistência. De fato, não se sabe de que forma esse aventureiro surgiu na Grécia detendo um amplo domínio da língua e da cultura daquele país. Tem-se ciência, contudo, de que ele se tornou conferencista profissional e que tal ocupação, bem remunerada na época, permitiu que ele, no ano de 160, fosse um homem de prestígio e sucesso econômico.

Por volta de 165, o escritor sírio abandona a Retórica para se dedicar à produção literária. Após 175, retorna à ocupação de conferencista itinerante. Já mais velho, emprega-se na burocracia oficial do Egito. A vida pontilhada por idas e vindas, abandonos e retomadas,

nada mais representa que a trajetória de um escritor inquieto, cáustico, deslocado, colonizado, que deixa sua própria pátria, sua língua e sua cultura por amor à Grécia, sem todavia nunca sentir-se totalmente grego, alguém que cultiva o 'estar no estrangeiro' como condição vivencial (Brandão, 2001, p. 11).

A vida de Luciano desenvolve-se no século II d.C., período histórico marcado por grandes inquietações, sobretudo no campo da religião e da filosofia. Também nesse momento, o cristianismo passa a ser largamente difundido. Apesar disso, Luciano não se mostra inclinado à doutrina cristã, considerando o cristianismo

uma seita como as outras, a qual, episodicamente, pode estar do lado da posição que ele defende, como quando os cristãos e os epicuristas combatem Alexandre, segundo o relato do livro com o mesmo nome <Alexandre e o falso profeta> (Ramalho, 1998, p.8).

Em certos momentos, Luciano busca ironizar os cristãos, pois acreditava que se tratavam de pessoas ingênuas. Não só o cristianismo foi alvo de seu ataque, mas a mitologia grega também compunha seu repertório de crítica. Ao fazer uso de sua inverossimilhança, o escritor construía diálogos vivazes que despertavam o riso em leitores e ouvintes.

O caráter irônico e até sarcástico de sua obra, o olhar aguçado sobre seu tempo e sociedade levam muitos estudiosos à discussão quanto ao interesse de Luciano por questões políticas e sociais. Brandão, ao abordar essa temática, cita Baldwin que, em seu artigo *Lucian as Social Satirist*, chama a atenção para a importância da questão social em Luciano quando observa tal traço em alguns de seus textos, especialmente no *Diálogo dos Mortos*. Por outro lado, seguindo uma abordagem diversa, Brandão cita Jones em *Culture and Society in Lucian*, que aponta uma inexistência de interesses de cunho social em Luciano. Sua visão diante de questões políticas e as desigualdades sociais, sua própria consciência quanto a sua obra e a quem ela se destina integram um conjunto de observações assinaladas por diversos estudiosos sem, contudo, haver um consenso, o que, de certa forma, é bastante compreensível, já que se trata de um autor e de uma obra acentuadamente polêmicos.

Sá Rego, ao analisar a obra luciânica, sobretudo observando a sua variedade formal (diálogos, ensaios, narrativas, textos autobiográficos, epigramas e exercícios de retórica), afirma que tal diversidade “já explica a dificuldade encontrada através dos tempos em classificá-la em termos de gênero literário” (Sá Rego, 1989, p. 45). As observações do estudioso do *corpus lucianum* merecem atenção especial, nomeadamente no que se refere a cinco pontos característicos específicos, os quais não somente ligam, ou ainda, filiam a obra de Luciano à tradição da sátira menipeia, como fornecem elementos importantes na compreensão das principais características desse tipo de sátira.

O primeiro ponto salientado por Sá Rego diz respeito à união de dois gêneros distintos, ou seja, o diálogo filosófico e a comédia. Embora Luciano jamais tenha afirmado ser sua criação a mistura de gêneros, a partir desse recurso, sua obra ganha um caráter inovador, pois à medida que realiza a união de dois gêneros opostos, garante ao seu texto um tom mais coloquial. A amálgama de um gênero elevado e um gênero “inferior”, cria condições para que o texto de Luciano aproxime-se da realidade de seus leitores, desfazendo, portanto, qualquer pretensão ao caráter sério do diálogo filosófico.

O segundo ponto refere-se ao emprego sistemático da paródia. De acordo com Sá Rego, Luciano lança mão de três diferentes modalidades: paródia aos textos da literatura; paródia aos gêneros literários e paródia a textos já constituídos. Sendo assim, o autor utiliza-se de textos já construídos ou elaborados para realizar citações literais ou quase literais em um contexto diferente.

O terceiro ponto relaciona-se a um aspecto fundamental da obra luciânica - a total e ilimitada liberdade imaginativa - que permite que o escritor crie sem qualquer mordaça ou pressuposto ditado por convenções literárias ou ainda pela história. É através da liberdade imaginativa que Luciano torna-se livre para enxergar sua sociedade e seu tempo por meio de um olhar desprendido e livre, podendo, assim, explorar as temáticas polêmicas e criticar.

Como quarto aspecto tem-se o caráter não-moralizante de sua obra. Embora Luciano fizesse uso da sátira, não a tinha como instrumento de afirmação única da verdade, nem tomava a ironia como condutora moralizante. Em contrapartida, tal não significa afirmar que sua obra seja amoral. Parece interessar ao escritor, acima de tudo, que as conclusões sobre o caráter moralizante de seu texto fique sempre a cargo do leitor. Conforme cita Sá Rego,

embora sua obra não proponha valores morais unívocos, universais e normativos, Luciano não deixa de comentar nela os problemas filosóficos, históricos e sociais de seu tempo (Sá Rego, 1989, p. 61).

O quinto e último elemento a ser considerado é o da utilização de um recurso literário caracterizador do texto luciânico: o ponto de vista distanciado - o *kataskopos*⁶. Através do distanciamento, pode o narrador, de forma proposital e plena de ironia, enxergar o mundo de uma posição privilegiada, por exemplo, do alto. Esse aspecto constitui recurso-chave para compreender a criação artística de Luciano de Samósata. Por meio dele, o autor possibilita que o narrador, ao ganhar voz no discurso, seja capaz de distanciar-se do “mundo” ao qual pertence para melhor analisá-lo. Essa visão afastada, e por isso mais ampla, permite a fuga das imposições literárias em curso, proporcionando ao autor, liberdade para imaginar, criar e sobretudo criticar sem, todavia, ser um moralizador.

A relevância da obra de Luciano, para além do dimensionamento literário, está também naquilo que despertou e ainda hoje desperta naqueles que com ela entram em contato. Conforme assinala Ramalho no prefácio de *A poética do Hipocentauro* (2001), o caráter livre, polêmico e irreverente de seu texto influenciou importantes escritores. Para apenas citar alguns deles, pode-se nomear aqui Gil Vicente (1465 a 1536), Erasmo de Roterdão (1466 a 1536), Thomas More (1478 a 1535), Dryden (1631 a 1700), Voltaire (1694-1778), Flaubert

6. Kataskopos, termo grego utilizado por Sá Rego (1989) que, baseado em Bompaire (Luciën Ecrivain, p. 327, 554), define o observador distanciado, o qual não se envolve de modo emocional com os fatos narrados.

(1821-1880), Dostoiévski (1821-1881), Cervantes (1547-1616), Eça de Queirós (1845-1900) e ainda Machado de Assis (1839-1908).

Ao motivar escritores de épocas e escolas literárias diversificadas, a obra luciânica, como portadora das características embrionárias da sátira menipeia, contribuiu para que esse tipo de tradição de literatura se propagasse, adaptando-se através das idades.

1.1.2 ECOS DA SÁTIRA MENIPEIA NA LITERATURA OCIDENTAL

Tendo em vista os estudos de Sá Rego sobre a obra de Luciano Samósata, conclui-se que tanto sua obra se mantém como peça-chave na propagação dos principais aspectos característicos da sátira menipeia, sendo fonte inspiradora de diversos autores, como também é, por largos períodos, esquecida, perdendo seu prestígio com o passar dos séculos. Afirma o estudioso brasileiro:

Sua importância é no entanto grande: trata-se da maior e mais completa obra que liga a tradição grega da sátira menipeia às suas repercussões nos tempos modernos” (Sá Rego, 1989, p. 43).

Na Idade Média, a Igreja Católica pôs-se veementemente contra à obra de Luciano, considerando-a pagã e imoral. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que a Igreja a rejeitava, os escoliastas bizantinos a utilizavam em larga medida e de forma imitativa em seus diálogos. No Ocidente, apenas no século XV, já no renascimento, que o *corpus lucianeum* ressurge, sendo estudado e reproduzido. Após, a obra de Erasmo de Roterdão, no século XVI, aparece como veículo divulgador na Europa da tradição luciânica e, por conseguinte, da tradição menipeia.

Para compreender melhor seu processo de divulgação na literatura Ocidental, é necessário considerar a obra de Erasmo de Roterdão e para um elemento relevante: no ano de 1506, em conjunto com seu amigo, Thomas More, Erasmo torna pública, em Paris, a tradução do grego para o latim de trinta e dois diálogos da obra de Luciano. Na introdução do diálogo *O Galo*, o escritor holandês antecipa sua visão sobre Luciano:

Tão grande é o efeito que consegue ao dizer coisas engraçadas, ao inventar as expressões mais felizes, ao brincar e morder, quanto ao fazer provocantes

alusões, misturando coisas sérias com coisas triviais, e triviais com sérias (Erasmus, apud Sá Rego, 1989, p. 70)⁷.

Ainda na obra *Elogio da Loucura*, no prefácio dedicado a Thomas More, Erasmo faz menção literal ao nome de Luciano ao falar de seu estilo:

Pois não duvido nem um pouco que detratores mal-intencionados digam que estas bagatelas são indignas de um teólogo, que estas sátiras são contrárias à modéstia cristã; talvez reprovem fazer renascer a malignidade da antiga comédia e criticar todo o mundo, como Luciano (Erasmus, 2008, p. 8).

Também *The Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton e cuja publicação é datada de 1620, figura como uma importante obra na escala de transmissão do chamado lucianismo. Nessa obra estão presentes, em especial, o uso sistemático da paródia – característica própria desse tipo de gênero - e, ainda, as citações explícitas ao texto de Luciano, o que torna mais evidente a ligação de Burton ao lucianismo.

Já no século XVIII, a obra de Laurence Sterne é apontada como portadora dos ecos da tradição menipeia, já que há elementos indicativos dos laços de sua obra a de Erasmo e Burton.

No século XIX, Machado de Assis surge como um escritor brasileiro que possui obras em que é possível observar uma ligação bastante intensa ao lucianismo. Essa é justamente a tese do estudo de Sá Rego que, para embasar sua pesquisa, indica a existência de elos do texto de Machado à tradição luciânica ou menipeia.

O primeiro indício relevante advém do fato de o escritor brasileiro dispor em sua biblioteca das obras completas de Luciano de Samósata, cuja tradução francesa datava de 1874, época, de acordo com Sá Rego, “que corresponde exatamente ao período de transição de sua obra da primeira à segunda fase – e que indubitavelmente havia lido a obra de Luciano” (Sá Rego, 1989, p. 85).

Evidentemente esse não é o único ponto de apoio para sustentar a afirmativa de ligação entre os dois escritores, mas existem outras pistas bastante claras que evidenciam os laços. No romance *Dom Casmurro* (1899), em seu capítulo LXIV, cujo título é «Uma ideia e um escrúpulo», nota-se a menção de Luciano “em associação à ideia central do capítulo, a necessidade dos sonhos” (Sá Rego, 1989, p. 90).

7. A passagem de *Elogio da Loucura* de Erasmo foi traduzida pelo próprio Sá Rego. No original: tantum ostinet in dicendo gratia, tantum in unuendo felicitates, tantum in iocando leposis, in mordendo aceti, sic titillat allusionibus, sic seria nugis, nugas seriis miscet ... (E.E.I 425-426 <1993>).

Os trechos a seguir, sendo o primeiro de autoria de Machado e, o segundo, de Luciano, são empregados por Sá Rego em sua pesquisa para tentar identificar os pontos de aproximação entre a obra de Machado à tradição luciânica, ou ainda, à tradição da sátira grega. Em Machado de Assis:

Antes de concluir este capítulo, fui à janela indagar da noite por que razão os sonhos não de ser assim tão tênues que se esgaçam ao menor abrir os olhos ou voltar de corpo, e não continuam mais. A noite não me respondeu logo. Estava deliciosamente bela, os morros palejavam de luar e o espaço morria de silêncio. Como eu insistisse, declarou-me que os sonhos já não pertenciam à sua jurisdição. Quando eles moravam na ilha que Luciano lhes deu, onde ele tinha o seu palácio, e donde os fazia sair com as suas caras de vária feição, dar-me-ia explicações possíveis. Mas os tempos mudaram tudo. Os sonhos antigos foram aposentados, e os modernos moram no cérebro da pessoa... Fechei a janela e vim acabar este capítulo para ir dormir. Não peça agora aos sonhos de Luciano nem outros, filhos a memória ou da digestão; basta-me um sono quieto e apagado (Machado de Assis, 1978, p. 261).

E em Luciano:

Voltando rapidamente ao nosso barco, [...] continuei minha viagem. Dentro em pouco víamos não muito longe a Ilha dos Sonhos, cercada pelas trevas e difícil de distinguir... entramos no porto, chamado 'Porto do Sono', ... e penetramos na cidade. Mas falemos primeiro desta cidade, que ninguém descreveu antes de mim. O único a mencioná-la foi Homero, mas o que ele disse não é exato (Luciano, apud Sá Rego, 1989, p. 90) ⁸.

Analisando de forma mais pormenorizada a obra machadiana, duas importantes observações podem ser feitas. A primeira refere-se à presença da paródia e das citações. Segundo Sá Rego, Machado “é um deturpador de citações” (Sá Rego, 1989, p. 112) – sendo que esse recurso de se valer de citações truncadas está intimamente vinculada à tradição menipeia. Essas afirmativas vão ao encontro das próprias palavras de Machado, que dá, conforme assegura o estudioso de sua obra, “sua receita para a apropriação artística criadora das olhas alheias” (Sá Rego, 1989, p. 112), ou seja, “buscar especiaria alheia”, mas á de “temperá-la com o molho de sua fábrica” (Machado de Assis apud Sá Rego, 1989, p. 112).

Nota-se, por meio da citação de Machado, o quanto este era consciente do papel do escritor diante da função de criar ou imitar, no sentido mais medíocre da palavra. Para Machado, a diferença entre a utilização de ideias já citadas por outros autores e a mera cópia reside fundamentalmente na originalidade e no toque pessoal que cada autor imprime ao seu texto.

8. Segundo Sá Rego, a citação encontra-se em Obras Completas de Luciano, v.I, p. 410-411.

O segundo aspecto diz respeito ao ponto de vista do *Kataskopos*, particularmente na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Nela, não apenas o pessimismo - caráter tão assinalado por especialistas – deve ser encarado dentro do texto a partir de uma visão “séria” da obra. Também a comicidade, por sua vez, pode ser percebida nesse texto de Machado, o que vem a constituir sua filiação à tradição de sátira grega no que se refere, em específico, ao conceito do *spoudogeloion*. Em *Memórias Póstumas*, “o narrador Brás Cubas coloca-se na posição privilegiada de julgar o mundo e a vida dos mortais” (Sá Rego, 1989, p. 120). Ainda segundo o estudioso, essa postura, ou seja, o afastamento proposital e irônico entre o narrador, a narrativa e os fatos que estão sendo narrados, postula uma característica assumida por Machado em seus últimos romances. Assim, a produção literária que corresponde à segunda fase da obra machadiana e, dentro dela, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, se encaixa perfeitamente ao estilo da tradição da sátira menipeia, especialmente no tocante à visão distanciada do *kataskopos* e à visão de mundo sério-cômico do *spoudogeloion*.

O estudo de Sá Rego, no que se refere à ligação do escritor brasileiro à sátira menipeia por meio da obra luciânica, sugere a consciência de Machado, a partir de leituras feitas sobre uma tradição literária da qual ele mesmo fez uso e na qual se inseriu.

A importância de assinalar características da tradição menipeia, em Machado de Assis, permite avançar o questionamento sobre os ecos dessa tradição na literatura brasileira, o que, de certa maneira, estabelece vínculo desta à literatura expressa em língua portuguesa. A recuperação da tradição grega da sátira menipeia, propagada em seus primórdios por meio da obra de Luciano de Samósata, possibilita a reflexão sobre a influência desta na produção literária de renomados escritores ao longo dos séculos, e como eles influenciaram a outros que, adaptando as características da referida sátira a cada gênero e época, mantêm vivas suas principais características.

1.2 VISÃO DE MIKHAIL BAKHTIN

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Mikhail Bahktin estuda os gêneros literários que se formaram na Antiguidade Clássica. Diversos em seu aspecto exterior, mas

interiormente ligados a características comuns, recebem, ainda na Antiguidade, a denominação de gêneros do campo do sério-cômico. Inseridos nesse campo, segundo Bakhtin, estão os mimos de Sofron, o ‘diálogo de Sócrates’ [...], a vasta literatura de simpósios [...], a primeira Memorialística (Íon de Chios, Críticas), os panfletos, toda a poesia bucólica, a ‘sátira menipeia’ (Bakhtin, 1981, p. 92), entre outros.

Os mesmos elementos que indicavam que tais gêneros pertenciam ao campo do sério-cômico eram os que os diferenciavam e os colocavam em oposição aos gêneros sérios, ou seja, a epopeia, a tragédia, etc. Tais gêneros delimitam-se, ainda que em diferentes graus, por uma cosmovisão carnavalesca. Esta, de acordo com o estudioso, “determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade” (Bakhtin, 1981, p. 92). As obras literárias, impregnadas da visão carnavalesca, enquadram-se, portanto, na chamada literatura carnalizada, denominação criada por Bakhtin. Essa designação justifica-se, posto que a literatura carnalizada, “direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (Bakhtin, 1981, p. 92).

Os gêneros, revestidos dessa cosmovisão, apresentam três importantes características. A primeira delas refere-se ao modo como a realidade passa a ser tratada. Diferentemente do que ocorria com a literatura épica ou trágica, a literatura produzida no campo do sério-cômico traz os heróis e personagens históricos a partir da concepção da “atualidade viva”, permitindo que estes sejam modernizados, envolvidos a nível do cotidiano, e não presos ao passado absoluto, resignado e imutável das lendas. É, portanto, o dia-a-dia o objeto, ou ainda, “o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade” (Bakhtin, 1981, p. 93).

O segundo ponto diz respeito ao que Bakhtin chama de *consciência da experiência*. Intimamente ligado à primeira observação, este aspecto indica que, ao liberta-se da tradição, tais gêneros passam a tratá-la sob um olhar crítico e, inclusive, “cínico-desmascarador” (Bakhtin, 1981, p. 93). Esses gêneros não mais concretizam-se através da lenda, mas buscam sustentar-se nas bases da consciência da experiência e na fantasia livre.

A terceira e última particularidade refere-se a não-unidade estilística. Ao contrário do que ocorria na epopeia, na tragédia, na retórica elevada e na lírica, há nesse campo o uso abundante de gêneros diversos, como cartas, diálogos, entre outros, o que garante a “pluralidade de estilos e a variedade de vozes” (Bakhtin, 1981, p. 93). Essa politonalidade narrativa dá aos gêneros a possibilidade da “fusão do sublime e do vulgar” e, ainda, “do sério

e do cômico” (Bakhtin, 1981, p. 93); aparecem os disfarces do autor e, “concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso *representado*” (Bakhtin, 1981, p. 93).

A sátira menipeia enquadra-se no campo do sério-cômico e, foi, conforme as afirmações de Mikhail Bakhtin, “um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até aos nossos dias” (Bakhtin, 1981, p. 98). Sua raiz estrutural estabelece-se nas origens do rito do carnaval⁹, em que se observam, nas suas cenas típico-caracterizadoras, a ambivalência - coroação/destronamento do Rei Momo - a manifestação de pares e revessos, como a morte e a ressurreição. A paródia, com seu caráter de verso e reverso, corresponde à cerimônia carnavalesca do rito da coroação/destronamento, repercutindo, portanto, as ações populares do carnaval, na arte.

Embora Bakhtin afirme que a linguagem do carnaval não pode ser vertida para a linguagem verbal, o mesmo crítico pondera que esta pode ser transposta para a linguagem das imagens artísticas. A paródia, portanto, como correspondente, na arte literária, das ações caracterizadoras do rito do Carnaval, constitui um elemento indissociável da sátira menipeia. Esta, por sua vez, carrega, em sua base formal, outros elementos, como a utilização de gêneros intercalados, a pluritonalidade, o uso de contrastes, a publicística, entre outros.

Ao dedicar-se à análise detalhada do gênero, Bakhtin expande as possibilidades investigativas da sátira menipeia, pormenorizando os seus aspectos constituintes. É esse estudo que permite lançar olhar atento sobre a literatura que se desenvolve, tendo como elementos constitutivos aqueles que são pertinentes, ou ainda, oriundos desse tipo de sátira.

Interessa aqui trazer ao corpo teórico, específicas características abordadas por Bakhtin (algumas das quais estão patentes em Enylton de Sá Rego), a fim de que se compreenda mais amplamente a menipeia.

Tais aspectos avançam ao estudo da literatura contemporânea em língua portuguesa, nomeadamente nas obras *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo, e *O Cão e os Caluandas*, de Pepetela.

⁹ O carnaval, de acordo com o estudo Bakhtiniano, em seu sentido estrito, é um conjunto de várias festividades, de caráter ritual e simbólico, repleto de diferentes nuances em detrimento das distintas épocas. O conjunto de aspectos que perpassam o carnaval pode ser traduzido por uma linguagem que carrega uma cosmovisão carnavalesca. Essa linguagem, que exprime de forma articulada as diversas variações da visão carnavalesca, é transposta à linguagem artística, isto é, literária. “É essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*.” (Bakhtin, 1981, p. 105).

1.2.1 CARNAVAL E RISO RITUAL

A sátira menipeia inclui riso. Ainda na Antiguidade, o Riso possui caráter religioso. Constituindo parte de celebração, o Riso para o Alto é ato ritual que se cumpre periodicamente.

Na Antiguidade, o riso faz parte dos ritos das Estações. Como homenagem e zombaria, tem por objetivo ridicularizar o supremo (o sol, como deus máximo) e outros deuses, pretendendo, pela ridicularização do supremo, provocar uma mudança, ou ainda, uma renovação. Posto de forma contrária ao supremo, o riso carnavalesco reage aos poderes e às verdades, o que, de certa maneira, lança um “novo” olhar sobre a ordem das coisas. O riso carnavalesco é, portanto, ambivalente, pois carrega, tal como acontece no rito do carnaval, dois polos: “a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo)” (Bakhtin, 1981, p. 109).

Na Idade Média o riso caracteriza-se por revestir-se de privilégios. Através do riso, há a possibilidade de lidar-se com assuntos e temas que jamais poderiam ser abordados por um viés sério. Seguindo pelo Renascimento, o riso adquire caráter particular. Em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin afirma que o riso

tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formais capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério (Bakhtin, 1993, p. 57).

No século XVII, a concepção do riso altera-se, e ele passa a ser entendido não mais como valor profundo de concepção do mundo, mas é capaz de tocar apenas alguns aspectos da vida social, ou seja, sua abrangência conceptiva não é mais universal e sim parcial em relação à vida social.

Na visão estabelecida durante o Renascimento, baseada nos escritores e filósofos da Antiguidade, o riso tem função curativa. Essa postura difunde-se, inclusive, no estudo da medicina, quando, por exemplo, no ano de 1560, Laurens Joubert, famoso médico, escreve sobre as maravilhas dos efeitos do riso. Uma segunda tomada de concepção, a partir de fontes filosóficas, baseia-se na premissa de Aristóteles: “O homem é o único ser vivente que ri”

(Bakhtin, 1993, p. 59), o que lhe dá *status* de privilégio. A terceira vertente filosófica que norteia o pensamento renascentista sobre o riso é Luciano. Segundo Bakhtin, sua obra *Menipo ou a necioancia* influenciou grandemente Rabelais. Através da fonte luciânica, o riso está anelado aos infernos, à “*liberdade do espírito e da palavra*” (Bakhtin, 1993, p. 60).

Essas três observações sobre o riso, fundamentadas na filosofia existente na Antiguidade, são, para Bakhtin, uma manifestação universal de concepção do mundo.

1.2.1.1 AS OBRAS

Partindo da ideia de que o riso carrega um valor e uma visão universal, analisa-se as obras de Veríssimo e Pepetela.

Em *Incidente em Antares*, a utilização da vertente cômica busca dar um tratamento peculiar à realidade que se pretende discutir. Ao tratar de assuntos sérios, o autor emprega recursos específicos, como a paródia, a ironia, e faz uso de construções de imagens grotescas que desencadeiam o riso, isto é, aproxima o texto do cômico e cria, por conseguinte, uma nova possibilidade para constituir sua crítica.

A provocação do riso faz-se no modo de satirizar certos valores e comportamentos sociais. O autor de *Incidente* constrói um diálogo entre as personagens dona Quitéria e Cícero Branco, ambos mortos e que, ao regressarem ao convívio dos cidadãos antarenses, deparam-se com a verdadeira face da sociedade a que pertenciam:

- Desculpe-me, dona Quitéria, mas asseguro-lhe que a senhora foi posta no seu esquife sem nenhuma das suas jóias, nem mesmo a aliança de casamento.

[...]

- Mas eu deixei com minhas filhas e meus genros disposições escritas muito claras: queria trazer comigo para a sepultura todas jóias que herdei de meus antepassados...

- As suas disposições não foram então cumpridas.

- Tratantes! Gananciosos! (Veríssimo, 2005, p. 213).

O painel grotesco que se encontra na obra de Veríssimo, também funciona como elemento agregador da comicidade. A imagem grotesca constitui-se pela escolha vocabular. Assim, os corpos putrefados, as moscas e urubus que rondam os cadáveres dão passagem ao risível na obra:

Os seis mortos continuam sentados em silêncio, dentro de sua nuvem de moscas.

[...]

Os urubus voam em círculos no céu cada vez mais baixo. E um deles pousa ousado na platibanda do solar dos Vacarianos. (Veríssimo, 2005, p. 311).

O riso é igualmente desencadeado pelo uso de palavras de tom rude, grosseiro, e que visam o rebaixamento. Ao narrar o episódio em que os jovens, posicionados nas árvores próximas ao coreto da cidade, acompanham os mortos em seu “legítimo julgamento” contra os *próceres* de Antares, pode-se identificar, na narrativa, os efeitos da escolha vocabular: “os arborícolas, que escutam o advogado em silêncio, de repente põem-se a gritar: ‘Velho podre! Velho caduco! Bandido!’” (Veríssimo, 2005, p. 329).

Em *Incidente em Antares* está evidente que o riso – obtido pela construção de imagens grotescas, pela escolha de vocábulos de cunho grosseiro e pela sátira à sociedade que se pretende exprimir – mostra uma forma peculiar de tratar a realidade. Diferente dos efeitos que se alcançaria, talvez, pelo uso de uma vertente unicamente séria, o cômico desnuda, de maneira sagaz, as verdades, propondo novas possibilidades de discutí-las e criticá-las.

Na novela de Pepetela também encontramos a veia cômica. Em algumas das narrativas o uso explícito da paródia, a sátira e as preferências linguísticas indicam a presença do cômico.

Logo no início de *O Cão e os Caluandas*, na narrativa intitulada «Luanda assim, nossa», o narrador dá o tom de seu discurso. Ao narrar como se dera a passagem do Lucarpa pela estória, o mesmo faz uso de uma linguagem popular e, o faz tão propositadamente, que ele próprio é quem chama atenção à linguagem empregada:

E o meu amigo Malaquias levou mesmo o pastor-alemão. O sacana do cão (desculpe a expressão, não muito literária, mas é a única que serve; se quiser, aqui permito-lhe mudá-la no definitivo), pois, o sacana do cão nem despediu de mim. (Pepetela, 1997, p. 33).

Em outro trecho o narrador coloca-se em pé de igualdade com o pastor-alemão. Em «Tico, o Poeta», cão e homem agem de forma semelhante. A situação que os iguala é marcada pela escolha vocabular que remete à comicidade: “Saímos do restaurante, bem almoçados, os dois a arrotar. Avançámos um pouco mais e deitámo-nos na praia...” (Pepetela, 1997, p. 15). Em «O Mal é da Televisão», o uso de palavras de baixo calão auxilia a construção de um macropanorama em que prevalece o grotesco:

Aí foi o drama que até hoje me faz lamentar. Ouvindo o seu nome, o pastor-alemão levantou, com aquele sorriso bom dele. O pai estoizou:
 - Também tu ris de mim, filho da puta?
 E deu-lhe um pontapé com toda a força. (Pepetela, 1997, p. 50)

Considerando que a menipeia pertence à literatura carnalizada, podemos fazer menção a um dos elementos presentes nas antigas festividades carnavalescas e que liga-se ao riso, ou seja, o baixo material e corporal, o qual, para além da manifestação dos “vícios” do corpo carnal (glutonarias, beberices), formula imagens grotescas ao referir-se a determinadas partes do corpo (as cavidades corporais, por exemplo, e ainda os excrementos). Na obra de Pepetela podemos localizar essas características, o que sugere um laço à literatura carnalizada. Em «Carnaval com Kianda», o autor-personagem utiliza-se do baixo material corporal ao narrar os fatos: “Ouviu o padre falar, mesmo no meio do corredor central, sentado sobre o traseiro (o cão, claro!), a língua de fora a expulsar o calor.” (Pepetela, 1997, p. 94).

Entretanto o riso, porventura suscitado na obra de Pepetela, não se baseia somente em determinantes discursivos que constroem imagens grotescas. A sátira que perpassa a obra, através de matizes cômicos, garante ao texto a comicidade, ainda que esta seja posta por vezes de forma velada. Em «Luanda assim, nossa», ao reproduzir o diálogo da personagem Malaquias, nota-se o emprego satírico. Ao falar sobre a cidade, a personagem, por meio da sátira, critica as condições precárias da cidade: “- Luanda não é cidade para um cão andar. É uma confusão. Vou tomar conta dele – disse o meu amigo.” (Pepetela, 1997, p. 30). Mais adiante, o narrador reforça a ideia expressa anteriormente, metaforizando o discurso:

[...] Isso é uma Babilónia ingovernável, uma Torre de Babel. Os esgotos não funcionam, as ruas parecem queijos, as árvores imitam as ovelhas da Europa, tosquiadas rentes, os ratos confundem-se com coelhos, os passeios sujos, os prédios a feder de podres, a luz eléctrica sempre com falhas, os jardins mortos. (Pepetela, 1997, p. 31)

Assim como em *Incidente em Antares*, em *O Cão e os Caluandas* a comicidade apresenta uma intenção mais profunda do que a mera provocação do riso, pois este figura como uma nova possibilidade de se abordar a realidade. O cômico é, portanto, um viés pelo qual se pode não somente enxergar essa realidade, como também pensá-la criticamente.

III – ELEMENTOS DA SÁTIRA MENIPEIA

EM INCIDENTE EM ANTARES E O CÃO E OS CALUANDAS

1. PARÓDIA

A paródia é um recurso linguístico que pode ocasionar uma ação risível. Assim como acontece com outros gêneros carnavalizados, segundo Bakhtin, é ela “um elemento inseparável da ‘sátira menipeia’” (Bakhtin, 1981, p. 109).

Gérald Genette em *Introdução ao Arquitexto*, aborda a paródia sob a distinção feita por Aristóteles em relação a arte de imitação. A diferenciação norteia-se, segundo a teoria aristotélica, pelo objeto imitado, pelo modo de imitação e pelos meios, quer dizer, pelo sentido em que nos expressamos, seja através do gesto ou da palavra, que pode manifestar-se em diferentes formatos (em diferentes línguas). É o que denomina de *forma*.

De acordo com Genette, os gêneros, delimitados pela tradição clássica, determinam-se pelo desdobramento de duas categorias de objeto, “recortadas” pelas duas categorias de modo, que abrem o leque de quatro classes imitativas. Ao montar o quadro dos gêneros, o estudioso afirma que o modo/objeto superior, o dramático, vai definir a tragédia; o modo/objeto narrativo superior, a epopeia, assim como o dramático inferior define a comédia e, o narrativo inferior, define o que Aristóteles nomeia de “gênero pior determinado” – paródias – “(*parôdiai*)” (Genette, s/d).

É de Genette o estudo dedicado à relação dialogal entre textos. A este estudo da intertextualidade chamou *Palimpsestos*.

O termo intertextualidade é uma designação primeira de Julia Kristeva, que se baseou na teoria de Bakhtin para desenvolver sua pesquisa sobre o dialogismo textual.

Para Genette, são formas intertextuais a citação, o plágio e a alusão, porém o são sob graus diferentes. A citação é uma repetição explícita, que se mostra formalmente por entre aspas, logo, está graficamente bem clara no texto; o plágio, ao contrário, é a repetição enrustida, não anunciada; a alusão é, por outro lado, implícita, ou seja, não está evidente ou declarada.

Avançando em sua análise, Genette afirma que a transtextualidade caracteriza-se por todo o elemento que coloca os textos em envolvimento mútuo, e dentro dessa relação, cria cinco categorias – a arquitextualidade, a intertextualidade, a paratextualidade, metatextualidade e hipertextualidade/hipotextualidade.

Na distinção entre todas essas “classes”, o estudioso ensina que a paratextualidade é a relação que o texto estabelece com o próprio texto, isto é, com seus elementos constituintes,

como o título, os subcapítulos, etc. A metatextualidade é o elo entre um texto e outro por meio do comentário. Arquitextualidade, por seu caráter abstrato, é a que aparece de forma menos explícita e diz respeito ao conjunto de cada texto específico. É ela que maneja e põe em relação os itens paratextuais. Já a hipertextualidade é a relação entre o hipertexto (um texto posterior) e o hipotexto (um texto anterior). Tal relação não implica, obrigatoriamente, na citação, já que a mesma pode ocorrer de maneira evocativa. São portanto, na visão de Genette, gêneros hipertextuais, a paródia, o pastiche e o travestimento.

Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia*, discute a definição da paródia e levanta a problemática que a envolve, nomeadamente as possíveis dificuldades em distinguir a paródia do pastiche, do plágio, do burlesco e da farsa.

Inicialmente, a estudiosa pondera a tentativa dos pesquisadores em buscar na própria origem da palavra a primeira indicação de seu sentido, a definição *nua*. Na sua raiz grega – substantivo paródia – significa «contracanto». *Para*, lexema gramatical prefixal que quer dizer «contra» ou «oposição» e, *odos*, que significa canto, dá-nos a ideia preliminar de que a paródia pode ser entendida como “uma oposição ou contraste entre textos” (Hutcheon, 1995, p. 48). O prefixo *para*, ainda, conforme Hutcheon, pode também significar “<< ao longo de>> sugerindo (...) acordo ou intimidade, em vez de (...) contraste”(Hutcheon, 1995, p. 48), em que o texto paródico igualmente pode ser entendido como um texto paralelo. A questão é complexa, especialmente no que diz respeito a outros recursos textuais que podem ser confundidos ou vistos como imitação de textos formais.

O pastiche e a paródia são, para Hutcheon, imitações de textos revestidas de intenção confessada, o que difere, por exemplo, do plágio, embora a confusão entre ele a paródia seja bastante comum, já que a distinção reside na intenção de imitar com intuito de criticar e ironizar ou imitar para o fim de enganar.

Em relação ao burlesco e à farsa, há neles, a noção e o envolvimento do ridículo, enquanto que na paródia não há. É essa a fundamental diferença entre eles.

Para Bakhtin, conforme observa Hutcheon, a intenção é a chave que distingue a paródia da citação. Seu estudo sobre a literatura helenística traz a abordagem, sobre diferentes níveis, do uso da citação, a qual, para Bakhtin, pode ser realizada de forma escondida, explícita ou semioculta. Mas a visão bakhtiniana da paródia como uma citação o é apenas sob a ótica metafórica e dá a ideia de que ela, a paródia, pode ser “vista”, no texto, como uma forma de discurso indireto. Seria uma maneira de entendê-la “ «como que» entre aspas”.

(Hutcheon, 1985, p. 59). A repetição é característica da paródia, mas esse repetir dá-se, conforme afirma Linda Hutcheon, de forma «transcontextualizada». A citação também é uma forma em que está embutida a ideia de transcontextualização e ambas, por apresentarem uma mudança de contexto, necessariamente vão indicar diferenças interpretativas. Na paródia, todavia, aparece a noção de distanciamento crítico, o que não está obrigatoriamente implícito na citação.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin considera que a paródia está ligada aos gêneros literários carnavalescos e, dentro destes, a menipeia, uma vez que dispõe da ambivalência própria da cosmovisão carnavalesca. Na paródia, a crítica (e essa constrói-se através do emprego da comicidade) ao texto/elemento que parodia, remete à indicação de sua ambivalência, pois ao mesmo tempo em que se aproxima, conformativamente, do texto parodiado, busca invertê-lo. O tom ambivalente é o mesmo que está entranhado na cosmovisão carnavalesca, manifesta ainda na Antiguidade, posto que “o parodiar é a criação do *duplo destronante*, o mesmo ‘mundo às avessas’” (Bakhtin, 1981, p. 109). Sob o prisma do carnaval, o curso regular das ações alteram-se e passa a prevalecer a vida em seu avesso. Também a paródia carrega conscientemente a intenção de inversão, ou “repetição com diferença” (Hutcheon, 1985, p. 48).

Na obra de Erico Veríssimo, a paródia pode ser observada em dois planos: no discursivo e no das ideias.

Em relação ao primeiro, identifica-se em *Incidente em Antares* um tratamento paródico no que se refere ao discurso oficial e não-oficial. Para que se compreenda melhor a inversão discursiva, deve-se remeter à primeira parte do livro, que é de caráter histórico. Conforme a análise de Márcia Ivana de Lima e Silva em *A Gênese de Incidente em Antares*, a inversão do discurso pode ser observada ao se estudar o texto constituído e os rascunhos de *Incidente*. No texto publicado, é possível encontrar logo no primeiro parágrafo do livro o seguinte trecho:

Afirmam os entendidos que os ossos fósseis recentemente encontrados numa escavação feita em terras do município de Antares, na fronteira do Brasil com a Argentina, pertenciam a um gliptodonte, animal antediluviano que, segundo as reconstituições gráficas da paleontologia, era uma espécie de tatu gigante, dotado de uma carapaça inteira e fixa, mais ou menos do tamanho de um Volkswagen (Veríssimo, 2005, p. 20).

Seguindo o estudo de Lima e Silva, na primeira versão desse trecho da obra, isto é, nas rasuras de *Incidente*, localizam-se vocábulos, como “opinam/afirmam alguns paleontólogos”, cuja preferência na versão publicada (“afirmam os entendidos...”) indica a ênfase ao discurso informal, sem recorrer ao caráter sério que pressupõe o discurso histórico. Ainda sobre o mesmo trecho da obra, nota-se a inversão do discurso oficial em não-oficial quando o narrador, ao abordar a história, introduz no texto uma linguagem que o distancia de uma “postura” séria, aproximando-o do coloquialismo. Isso está evidente na comparação de um tatu gigante a um Volkswagen, em que o narrador desprende-se das limitações “impostas” pelo discurso histórico e passa a imprimir seu olhar sobre o tema narrado. Além disso, ao substituir “paleontólogos” por “entendidos”, Erico Veríssimo parece criar um “jogo” entre o texto publicado e seus rascunhos, cujas regras muito se assemelham à paródia.

Lima e Silva pondera ainda que o tratamento dado à História é peculiar nessa obra, o que não acontece em outro romance de fundo histórico – *O Tempo e o Vento* – em que “a perspectiva histórica adotada pelo narrador é séria, a ponto de a primeira parte da trilogia aproximar-se da narrativa mítica de fundação do Rio Grande do Sul.” (Lima e Silva, 2000, p. 81).

Embora os rascunhos de *Incidente em Antares* jamais tenham sido publicados efetivamente, a inversão a nível do discurso sugere uma ideia de paródia.

No plano subjetivo, a obra de Erico Veríssimo sincretiza os diversos elementos que permitem afirmar ser ela, em sua macroestrutura, uma paródia à história brasileira, ou ainda, a história rio-grandense, focalizando sobretudo os fatos ou aspectos intrigantes e nebulosos dessa história. Em *Incidente* a sociedade e seus vícios também são o objeto da paródia. A comunidade antarense desenha-se como uma legítima paródia às sociedades contemporâneas, em que são recorrentes as mentiras, a ganância e o jogo pelo poder, predominando o que o autor nomeia de ‘baile de máscaras’. No diálogo entre as personagens Valentina e Quintiliano – esposa e marido – pode-se verificar a crítica social:

- E tu estás apavorado à idéia de que a cidade inteira possa estar falando do meu ‘caso’ com o padre, e que o teu nome respeitável anda sendo ‘arrastado na lama’ (não é assim que se diz?). [...]
- Valentina, não basta a uma mulher ser honesta. É preciso também *parecer*.
- Estamos de volta ao baile de máscaras. (Veríssimo, 2005, p. 381).

Na voz do morto Barcelona, há também a crítica aberta à sociedade parodiada: “Nossa cidade está cheia desses sepulcros caiados de que falam as Escrituras, santarrões que estão

sempre prontos a condenar o próximo por faltas que eles próprios cometem às escondidas” (Veríssimo, 2005, p. 320).

Quase no final do romance, o autor parodia a sociedade capitalista. Antares revela-se, pois, uma paródia à contemporaneidade:

A alta sociedade de Antares entrou nestes últimos cinco anos numa espécie de crescente delírio exibicionista e competitivo, em matéria de posição e virtudes mundanas. Qual é o casal número um do nosso *café-society*? Quem dá as melhores festas? Quem tem mais classe? Qual a mais elegante de nossas damas? Quem tem o automóvel mais fino? De quem é a residência mais confortável? E a mais decorada? Quem visitou mais vezes o Velho Mundo? Qual a *hostess* mais sofisticada do ano? E assim por diante (Veríssimo, 2005, p. 427).

A paródia na obra do escritor gaúcho tem conotação crítica, agindo como um dos elementos colaborativos às intenções do autor em dissecar a sociedade, retratada em sua ficção. Tal recurso em *Incidente em Antares* desmistifica a História e a sociedade, e dá passagem, através de uma linguagem que privilegia não a seriedade, mas o riso, a uma abordagem lúcida da realidade.

Passando à análise da obra de Pepetela, é possível verificar a construção paródica ao nível da construção textual e ficcional.

Em *O Cão e os Caluandas*, há o emprego da paródia a uma obra constituída¹⁰. Em «Elogio da Ignorância», o autor parodia deliberadamente a obra de Erasmo de Roterdão, cujo título é *Elogio da Loucura*. A paródia explícita é “anunciada” logo no início do texto:

APRESENTADOR – Erasmo escreveu a peça <<Elogio da Loucura>>. Vocês não viram, nem eu. Aliás, não interessa. Parece que Erasmo era contra a Santa Inquisição naqueles anos lá da Europa. A peça em que vão actuar chama-se <<Elogio da Ignorância>>. (Pepetela, 1997, p. 65).

Se na obra de Erasmo quem fala é a Loucura, na peça teatral de Pepetela quem ganha voz é a ignorância. Através do discurso polifônico, o autor demonstra que a ignorância, ou talvez melhor dizendo, o “hábito” de exercê-la, é algo já instituído na sociedade luandense. A esse respeito pode-se citar o diálogo entre as personagens-atores:

¹⁰ A paródia a textos e obras já constituídos corresponde, de acordo com o estudo de Enylton de Sá Rego, abordado em capítulos anteriores, a uma das características do chamado uso sistemático da paródia, aspecto pertencente ao gênero da menipeia.

4º ACTOR – Parece que não é só o Apresentador que está a ser original. O 2º também tem o vício do intelectualismo.

2º ACTOR – Essa é boa! Eu, que nem sei ler...

4º ACTOR – Nenhum de nós sabe, nem queremos. Excepto...claro, como vocês já adivinharam, o Apresentador. Esse sabe ler, andou na escola.

APRESENTADOR – Também é crime?

3º ACTOR - O principal. (Pepetela, 1997, p. 71)

A ideia central predita já no título da peça está, portanto, confirmada nas vozes das personagens integrantes do teatro irônico do escritor angolano.

3º ACTOR – Já ouvimos o bastante. Porque andou na escola, pensava que já podia ser Director da peça.

4º ACTOR – Como se um colectivo de ignorantes não fosse capaz de encenar esta peça sobre a ignorância... (Pepetela, 1997, p. 73).

Nestas passagens, nota-se que, ao parodiar o texto do escritor holandês, Pepetela lança mão da ironia e do aspecto cômico da paródia, para estabelecer sua crítica social. Nessa parte da obra, o elemento paródico está tanto no plano textual quanto na subjetividade das ideias sugeridas, já que o «Elogio da Ignorância» é, em seu avesso, uma crítica à ignorância que realmente recorre à sociedade de Luanda.

Em *O Cão e os Caluandas*, as estórias, na sua quase totalidade, trazem situações ou eventos paródicos, não necessariamente em termos puramente textuais (como é visto em «Elogio da Ignorância»), mas buscam parodiar a própria sociedade. Por meio de sua utilização, o autor consegue referir-se a temas sérios pelo extraordinário ponto de vista da paródia. Isso significa que, assim como em *Incidente em Antares*, na obra do escritor angolano tal recurso almeja mais do que simplesmente mostrar uma sociedade em seu reverso. Ao realizar uma leitura social com “olhos paródicos”, o autor manifesta o caráter ambivalente desse tipo de recurso linguístico: tratar de temáticas graves utilizando-se da ironia, emprestada à paródia, para penetrar crítica e conscientemente os reais problemas de um determinado tempo e sociedade.

2. LIBERDADE IMAGINATIVA

Um outro aspecto da menipeia é que nela há uma total e ilimitada liberdade de imaginação. Conforme verifica-se na teoria Bakhtiniana, este gênero apresenta uma “excepcional liberdade de invenção temática e filosófica” (Bakhtin, 1981, p. 98), o que a faz

estar “livre das lendas [...]” e das “exigências da verossimilhança externa vital” (Bakhtin, 1981, p. 98).

Na menipeia a liberdade estende-se até a fantasia, não encontrando limites à criação artística. Nem as regras ou imposições históricas ou literárias são capazes de formar barreiras à extrema liberdade imaginativa do gênero. Pode-se afirmar que tal aspecto está fortemente relacionado à visão carnavalesca, pois nela não se vislumbra qualquer tipo de proibição ou limite de manifestação.

Essa característica muito peculiar à menipeia está presente em *Incidente em Antares*. Sobretudo na segunda parte da obra, o autor utiliza-se da livre imaginação ao desenvolver uma ficção de caráter fantástico. Na negativa de ater-se aos imperativos de ordem, a obra de Veríssimo mergulha, sem restrições, na perspectiva da literatura de fantasia. Ao narrar a volta dos sete mortos insepultos à praça da cidade, desfaz-se qualquer laço porventura ainda estabelecido com a verossimilhança:

- Mas eles voltaram, major. Dou-lhe a minha palavra de honra.
- Vivaldino começa a suar, enxuga a testa com a manga do pijama.
- Eu ainda acho que vocês todos estão sendo vítimas duma ... - Não termina a frase. Porque sente uma súbita podridão espalhar-se na sua sala.
- Volta-se rápido e vê Cícero Branco, que pergunta:
- E agora acredita?
- Vivaldino deixa cair o fone. Recua uns passos, sem tirar os olhos da ‘aparição’. Seus lábios tremem quando ele balbucia:
- Cícero... mas você está morto!
- Não nego. E daí?
- Co... como se explica?
- Não explica. (Veríssimo, 2005, p. 253).

A liberdade criativa em *Incidente em Antares* permite que o autor seja igualmente livre para protagonizar uma crítica livre de manobras externas. A ousadia perpassa a obra tanto em relação à criação literária quanto à capacidade de se pensar as mazelas sociais.

Em *Incidente*, a livre invenção, por mais absurda que possa ser, possui um grande peso, pois viabiliza a produção de vínculos com a realidade. Na obra a liberdade imaginativa tem como elemento fundador a intenção de discutir as verdades tidas como absolutas e de desmascarar a perversidade social.

Em plena praça pública, Cícero Branco – o morto – denuncia abertamente a conduta da polícia de Antares ao narrar o tratamento que esta desprende ao personagem Joãozinho:

- [...] João Paz foi levado para o famoso porão da nossa delegacia onde se processaram os interrogatórios mais brutais.

[...]

- Tudo isso é verdade? – pergunta Tibério Vacariano, olhando duro para o prefeito.

- Eu não sei de nada... de nada ... - balbucia Vivaldino.

[...]

- Mentira! Todo mundo sabe que você sempre deu carta branca ao seu delegado, que por sua vez dava carta branca ao seu carrasco ... (Veríssimo, 2005, p. 328).

A fantasia em *Incidente em Antares* é, portanto, uma vertente por meio da qual se pode criticar a realidade que, nos difíceis anos de ditadura militar e num período de intensa censura, subjugava a sociedade brasileira. Essa liberdade manifesta talvez fosse, inclusive, a única possibilidade encontrada para se discutir as mazelas sociais sem a retaliação das forças oficiais vigentes.

Em relação a *O Cão e os Caluandas*, essa mesma característica faz-se presente. Desprendido de pressupostos formais, o autor arquiteta uma obra em que a liberdade imaginativa figura como um aspecto de relevância. Nas estórias narradas é o cão a personagem que provoca o desenvolvimento das narrativas, sendo ele próprio o “elo” que as une. Em determinados momentos, o Lucarpa chega a quase ganhar *status* humano. É o caso do texto de «Elogio da Ignorância», em que o cão é mencionado como componente do elenco:

1º ACTOR – Espera aí, espera aí. Entra um cão?

2º ACTOR – Entra quando aparece. Já tem faltado.

E ACTOR – Sempre por razões justificadas, é preciso desde já dizer. (Pepetela, 1997, p. 65).

A liberdade de criação em Pepetela revela-se nessa obra um elemento de peso, pois possibilita que essa mesma liberdade criativa extrapole os limites da mera construção ficcional e entre no campo das ideias, em que o pensamento igualmente pretende-se livre. Ao propor uma obra de temática fundamentalmente desapegada de condicionantes literários e estilísticos, o autor parece colocar-se, ele próprio, em posição de liberdade para discutir as questões de cunho social.

Na obra, por vezes, o cão pastor-alemão surge como um amigo-companheiro; em outros momentos, é considerado um enviado de satanás, que entra na igreja como prova de que o fim dos tempos aproxima-se e, às vezes, aparece como o herói da estória, que livra os populares de um ataque terrorista ao farejar uma bomba, como em “O cão escapa de aparecer no jornal”:

As centenas de pioneiros que poderiam ter sido vítimas dos assassinos e foram salvas pelo instinto maravilhoso desse cão aproveitam esta página

para comovidamente agradecerem aos seu protector anónimo, que mostrou ser mais humano que os autores do gorado atentado.” (Pepetela, 1997, p. 79).

Em «Entre Judeus», a *quitata*¹¹, ao contar ao escritor sobre seu encontro com o cão, assegura que o mesmo é obra de feitiço: “- Achas? Aí começa a feitiçaria. Ia dizer-te que esse cão me apareceu – foi o único que apareceu – como o tal príncipe encantado. Um príncipe encantado disfarçado de cão” (Pepetela, 1997, p. 146).

É interessante notar que em *O Cão e os Caluandas*, a fantasia pode agir como um elemento-surpresa, pois a cada nova estória o Lucarpa reaparece gerando fatos e situações diferentes, sendo visto pelas demais personagens de maneira conflituosa. Entretanto, talvez o mais relevante dentro dessa característica da obra de Pepetela, seja o fato de a livre criação e imaginação estarem aliadas à intenção de fazer pensar e discutir as questões latentes dentro do contexto social de Luanda.

3. O FANTÁSTICO

A liberdade imaginativa está intimamente ligada à fantasia. De fato, o fantástico, conforme salienta Bakhtin, é o que há de mais importante na menipeia, uma vez que ele não consiste em causar o efeito pelo simples efeito. Isso quer dizer que no gênero da menipeia, este aspecto procura – ao criar situações de cunho extraordinário – provocar uma verdade. Se na perspectiva do fantástico não há limites de criação, a procura pela verdade não impede que deuses e heróis passem dos céus ao inferno e estejam expostos as mais inesperadas situações. Na menipeia, a fantasia submete-se “à função puramente ideológica de provocar a verdade [...], já que se trata sobretudo “[...] da experimentação da *ideia*, da *verdade* e não da experimentação de um determinado carácter humano, individual ou típico social” (Bakhtin, 1981, p. 98 - 99).

Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, assinala que o gênero do fantástico fundamenta-se na incerteza, isto é,

11. *Quitata*, de acordo com o glossário disponível em *O cão e os caluandas*, significa prostituta.

implica [...] não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói [...] (Todorov, 1975, p. 38),
mas é ainda

[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 1975, p. 31).

De acordo com Todorov, há outros dois gêneros que são contíguos ao fantástico: o maravilhoso e o estranho. No primeiro, tem-se a ideia de que os fatos narrados jamais ocorreram antes e, por isso, os acontecimentos inéditos, regidos sob novas leis, não podem ser explicados. Daí a noção de maravilhoso. No segundo, os fatos podem ser de alguma forma explicados, pois têm uma experiência anterior, logo, não são governados pelas novas e excepcionais leis da natureza.

Ao falar dos gêneros “vizinhos” ao fantástico, o estudioso dá a noção de tempo para cada um deles. No gênero do estranho, por aceitar que os fatos possam ter uma ocorrência prévia, ou seja, uma experiência anterior, situa-se no passado. No maravilhoso, ao contrário, tem-se uma orientação de futuro, já que os acontecimentos não foram anteriormente experimentados. No fantástico, todavia, a hesitação diz respeito a um fato experimentado por personagem que, ao ter tido contato tão somente com as leis conhecidas e aceitas, depara-se com as leis sobrenaturais e é por isso que os acontecimentos são fantásticos. A hesitação pelo fato experimentado orienta-se, portanto, no tempo presente.

Selma Calasans Rodrigues investiga sobre o gênero do fantástico. Inicialmente, a pesquisadora traz as origens do termo e busca suas raízes greco-latinas. Tanto no latim (*phantasticu*) quanto no grego (*phantastikós*), o vocábulo procede da palavra *phantasia*, referindo-se àquilo que formula-se do imaginário, do que não é real.

Seguindo o estudo de Rodrigues, observa-se que o fantástico em *strictu sensu* manifesta-se num período histórico em que o pensamento lógico e o racionalismo ganham acentuada expressão. Fala-se aqui do século XVIII, quando o Iluminismo domina o então chamado Século da Luzes. A incompatibilidade nascente do fato de o fantástico florescer numa sociedade que refuta a metafísica, reside na afirmativa de que é justamente nesse momento de valorização da racionalidade “que se procurou absorver os antigos terrores e dar uma explicação leiga para a história da humanidade” (Rodrigues, 1988, p. 27). Na literatura, ao lidar-se com o imaginário, é dado realce aos aspectos inexplicáveis no plano da lógica racional. A literatura fantástica produzida nos séculos XVIII e XIX maneja elementos pontuais, como “ a contaminação da realidade pelo sonho...”, “o magnetismo, o

hipnotismo...”, “a viagem no tempo (salto no tempo), a catalepsia, a volta dos mortos, as desordens mentais, as perversões, etc” (Rodrigues, 1988, p. 28).

Partindo ainda das observações de Selma Calasans Rodrigues, no século XVIII, quando se valoriza demasiadamente o racional, o fantástico passa a ser tratado pela literatura, mas segundo a autora, ele só se concretiza através de “um quadro de verossimilhança” (Rodrigues, 1988, p. 10). A questão da verossimilhança remonta à Antiguidade de Platão e Aristóteles. Aqui, refere-se às noções de tratamento do real na arte. Tais filósofos, ao abordarem essa temática, vão falar de mimese e verossimilhança. A primeira, como recriação do real, e a segunda, como um modo de se fazer a mimese, pois tem-se a ideia de que o texto verossímil deve “convencer o leitor por sua fidelidade à natureza” (Rodrigues, 1988, p. 19). Todavia a literatura realizada, já nas primeiras décadas do século XX, rompe com as regras clássicas, em especial no que tange à verossimilhança, e passam a surgir romances em que a fantasia não precisa ser explicada ou justificada.

O gênero fantástico está presente em *Incidente em Antares*. Márcia Ivana Lima e Silva pondera que “Erico já intencionava construir uma narrativa de gênero fantástico, pois estabelecera como seu ponto culminante a denúncia dos mortos no coreto da praça.” (Lima e Silva, 2000, p. 89).

A aventura pela fantasia em Erico ocorre na contradição às leis naturais, isto é, ela é que gera uma inversão daquilo que consensualmente aceitamos como parte do mundo racional.

É possível que a questão fundamental a ser observada em relação a obra do escritor gaúcho seja exatamente o porquê da recorrência ao gênero do fantástico. Em *Incidente* este gênero possui o caráter experimental condizente à menipeia, já que não se dá pelo mero desejo de causar os efeitos que o caracterizam. A fantasia busca sobretudo provocar a verdade, conforme se lê no seguinte trecho da obra:

O professor Libindo Olivares cobra coragem, afasta por um momento do nariz e da boca o lenço com que se defende dos miasmas dos mortos, e pergunta:

- Mas é a Verdade?

- Cícero Branco fita no professor suas pupilas mortas e responde, sorrindo:

- [...] E você sabe o que é a verdade? Não sabe porque vive uma mentira crônica. Falsa é a sua moral. Falsa a sua cultura. Falsa a sua proclamada amizade e correspondência com celebridades mundiais como Sartre, Mauriac, o papa ... sei lá mais quem! (Veríssimo, 2005, p. 308).

Entretanto a provocação da verdade não se relaciona a um elemento particular. Isso significa que em *Incidente em Antares* a experimentação da ideia, ainda que esteja fortemente ligada a uma realidade imediata, — como é o caso da obra de Veríssimo, que busca trazer à tona a verdade sobre os graves problemas vividos no Brasil, principalmente na época da ditadura militar, — pretende-se mais ampla, envolvendo questões universais.

A imagem grotesca do retorno à vida dos sete mortos à cidade de Antares coloca o leitor de frente com a verdade sobre os eventos denunciados pelos defuntos: delata-se a violência da polícia política, que tortura e assassina cidadãos; a falsidade moral, a ganância e a disputa pelo poder, que são colocados no plano ficcional, mas que, de fato, almejam tocar a realidade social brasileira. Mais que isso, essas mesmas questões, por seu caráter universalista, abrangem o ser humano em sua plenitude, e podem perfeitamente dizer respeito aos problemas universais do homem.

No diálogo entre as personagens Valentina e Quintiliano, nota-se que os eventos fantásticos desencadeiam a manifestação da verdade até então encoberta pelo curso normal da vida. Com os novos e fantásticos acontecimentos — inexplicáveis do ponto de vista racional — é possível falar abertamente sobre os mesmos:

Ele cobre o rosto com as longas mãos espalmadas e fica assim por algum tempo. Depois diz:

- É incrível que tenhas aceito essa... essa realidade da volta dos mortos com tanta naturalidade e acreditado no que disse um ... um cadáver.

- Aceito isso com a mesma naturalidade com que todos nós aceitamos a realidade não menos sórdida e absurda da Babilônia e das outras favelas, com a mesma inocência com que acreditamos desde a infância nas mentiras que nossos pais e nossos professores nos contaram sobre a vida. (Veríssimo, 2005, p. 377).

Em *O Cão e os Caluandas* o fantástico não está tão explícito, quanto na narrativa de Veríssimo, todavia, sua composição baseia-se no núcleo temático da obra e, ainda, em narrativas específicas.

Inicialmente, pode-se compreender a presença do fantástico na obra de Pepetela, quando se percebe que o autor escolhe como elemento propulsor de cada narrativa uma personagem-cão. A temática do texto, ou seja, seu núcleo, faz-se fantástico pelo fato de o autor utilizar um animal, como ponto de partida para realizar sua experiência em busca da verdade.

A cada estória narrada, o pastor-alemão é quem faz com que as demais personagens deixem transparecer suas fraquezas, e mostrem, assim, certos vícios já formados no âmago da

sociedade de Luanda. A viagem do Lucarpa pela cidade angolana é também uma experimentação e revelação da realidade.

Para exemplificar de que maneira a fantasia concatena a experimentação da verdade na temática de *O Cão e os Caluandas*, pode-se tomar o diálogo intitulado «Regressados». Ao narrar o trânsito de Lucarpa, o diálogo entre as personagens encaminha-se para a exposição de certas posturas comportamentais recorrentes na sociedade luandense:

1º R - Lá na bicha do emprego, há desses trabalhos. Para a construção, para arranjar as ruas, para as oficinas. Eu não aceito, porque sou fraco do peito e tenho diploma. Mas vocês podiam ir lá na bicha do emprego. Logo no primeiro dia arranjavam um trabalho que conhecem.

7º R – Eu já disse. Chega de exploração.

8º R – Aqui na terra, para vocês, trabalhar é ser explorado. Preferem ficar nas bichas do cinema ou do futebol, comprar bilhetes para revender mais caro. Isso é que é vida?

4º R – Cansa menos. (Pepetela, 1997, p. 125).

Aqui tem-se apenas uma amostra de como em todas as narrativas a passagem do cão desencadeia uma situação que procura provocar a verdade. Envolvidos pelo espanto do surgimento do Lucarpa, as personagens parecem deixar-se impregnar pela atmosfera do evento atípico, e então confessar falhas e admitir sua corrupção. Como na menipeia, na obra de Pepetela, a verdade que se busca não se condiciona a um tipo de carácter humano específico – é a experimentação da realidade ampla da sociedade angolana.

Em outros momentos particulares da obra, o fantástico é salientado na construção dialógica. Em “Entre Judeus”, a quitata parece incerta sobre a natureza do cão pastor-alemão. Ao narrar o surgimento do bicho em sua vida, a mulher afirma que ele tem ciúme e que atrapalha sua relação com os clientes. O escritor, por sua vez, menciona a possibilidade de aceitar uma resposta fantástica à presença do cão:

- [...]. Sei que é estúpido pensar assim, mas pode haver outra explicação?

- Nem quero outra, pois essa é a mais bonita. Tens razão: parece feitiço. Não seria um príncipe encantado? (Pepetela, 1997, p. 147-148).

Também Em «Primeiro Episódio: onde o autor é obrigado a retratar-se», o autor-personagem lança dúvida sobre a viabilidade racional dos aparecimentos do Lucarpa:

Porque o cão do Cubal só pode ser o mussulo. E – mistério – as datas coincidem. Informei-me com uma esperança de que houvesse engano. Mas não. No momento do jogo de futebol no cubal, estava eu na Corimba a falar com o velho pescador do Mussulo, dono do cão sonhador de toninha. O

mesmo cão, no mesmo dia, a mil quilómetros de distância. E esta? (Pepetela, 1997, p. 178).

Mais adiante, o narrador dá sua resposta, encarando, portanto, o estranho como aceitável:

Fácil responder. Há qualquer coisa nesse cão, chamem feitiço, na maneira como as pessoas se referem a ele, que o identifica imediatamente. Uma magia? O mundo está cheio dela. (Pepetela, 1997, p. 179).

3.1 FANTÁSTICO LIVRE E SIMBOLISMO

De acordo com o estudo de Bakhtin, a menipeia caracteriza-se por um outro dado importante. Segundo ele, há nesse gênero “a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico- religioso com o naturalismo de submundo”¹² (Bakhtin, 1981, p. 99).

A partir dessa ótica, interessa compreender o modo como esse naturalismo desenvolve-se na menipeia e, por conseguinte, nas obras de Veríssimo e Pepetela. Pode-se considerar o fato de que há igualmente a busca pela verdade, mas o naturalismo livre é que determina onde as aventuras por essa busca ocorrerão. No gênero da menipeia, conforme analisa Bakhtin,

as aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc. Aqui a idéia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida (Bakhtin, 1981, p. 99).

Sistema de imagens, era a expressão mais completa e mais pura da cultura cômica popular. (Bakhtin, 1993, p. 69).

¹² Conforme nota em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, “*Truschóbniy naturalism*, empregado pelo autor para referir-se ao mundo das camadas mais baixas da sociedade, ao submundo humano (N. do T)” (Bakhtin, 1981, p.99).

Em *Incidente em Antares* parece não haver limite para atingir o objetivo: utiliza-se a veia fantástica para delatar uma verdade, ainda que para isso seja necessário ir bater às portas do grotesco exacerbado, das situações mais insólitas perversas.

No texto de Veríssimo, o submundo está bem representado. Na narrativa em que Rosinha – prostituta e colega de Erotildes, a defunta - conta à parceira de profissão as barbáries protagonizadas pelos filhos dos ilustres de Antares, há a clara presença desse elemento particular ao gênero da menipeia:

Rosinha baixa a cabeça e conta:

— Ontem de noite uns meninos me agarraram à força e me levaram pra um terreno baldio. Uns cinco ou seis. Primeiro me tiraram toda a roupa, até me rasgaram um vestido quase novo. Me derrubaram, se puseram em mim, não houve porcaria que não fizessem comigo. Depois foram embora dando risadas e não me deram um mísero vintém.

— Conhecidos? — Alguns acho que conheço de vista. Meninos de boas famílias. (Veríssimo, 2005, p. 259).

Se nas menipeias desenvolvidas na Antiguidade, sábios e heróis surpreendiam-se com um mundo repleto de baixezas, em *Incidente* o submundo é frequentado por aqueles que, ironicamente, são detentores de uma “moral”. Em ambos os casos, contudo, a realidade é mostrada, mesmo que a aventura tenha que percorrer as mais profundas perversões humanas.

Em *O Cão e os Caluandas*, o submundo também é apresentado dentro de uma concepção livre. Nessa obra, a visitação do pastor-alemão a situações e “lugares” grotescos está igualmente condicionada a aventuras pela busca da realidade.

Em «Luanda assim, nossa», o narrador descreve os subúrbios da cidade, o qual é repleto de sujeira, ratos e esgotos maltratados; em «Objecto: Relatório das Ocorrências na Bicha do <<Martal>>», o cão mete-se nas filas que se formam para o acesso ao mercado, onde mulheres passam horas e, ao invés de mandarem seus filhos à escola — o que, aliás, elas falaciosamente dizem fazer — permitem que os pequenos guardem seus lugares nas filas e permaneçam lá com elas. Também em «Entre Judeus», o escritor-personagem encontra-se em um bar com a prostituta, que lhe confessa abertamente a profissão e, inclusive, detalha o quão extenso é o número de clientes que tem.

Tanto em *Incidente em Antares* como em *O Cão e os Caluandas*, a fantasia não está limitada à imaginação ou às perversões e vulgaridades humanas. A procura pelas verdades é, em ambas as obras, o alvo central.

3.2 FANTÁSTICO EXPERIMENTAL

Essa modalidade, segundo afirma Bakhtin, não aparece nos gêneros puros, como a epopeia e a tragédia antiga. Citando suas palavras,

trata-se de uma observação feita de um ângulo inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. (Bakhtin, 1981, p. 100).

Enylton de Sá Rego observa o ponto de vista distanciado em Luciano de Samósata, o principal representante do gênero da sátira menipeia. De acordo com a análise do estudioso do texto do escritor sírio, “é esse mesmo distanciamento que o mantém avesso a uma posição ética moralizante, posto que relativiza não só as outras como a sua própria verdade” (Sá Rego, 1989, p. 66-67).

É interessante notar que o fantástico experimental está presente em textos de Luciano, como no *Diálogo dos Mortos*. Nesta obra, “os mortos, em destacamento e liberdade, ridicularizam, acusam e condenam os ricos, observando sua intemperança, a ponto de considerá-los indignos da própria morte” (Brandão, 1994/1995, p. 93). Na antiga obra de Luciano, aqueles que já deixaram a vida – distantes do convívio social – podem emitir, sem restrições – um olhar profundamente crítico sobre os sábios atenenses:

Sócrates
É a mim que procuras, ó Menipo?
Menipo
Exatamente, Sócrates!
Sócrates
O que há de novo em Atenas?
Menipo
Muitos dos jovens dizem filosofar. E pela própria postura e maneiras de andar, se os observamos, são altíssimos filósofos muitíssimos deles.
(Luciano, 1998, p. 61)

A utilização desse recurso pode ser identificada em *Incidente em Antares*. Flávio Loureiro Chaves em *Erico Veríssimo: Realismo e Sociedade*, chama a atenção para o uso de um ponto de vista particular na obra do escritor gaúcho, uma vez que, ao estarem afastados da vida dos habitantes da cidade, os sete cadáveres adquirem um distanciamento necessário que lhes permite enxergar e criticar os vícios da sociedade de Antares. Os mortos – conforme pondera Chaves -

são os únicos que, por estarem na situação privilegiada de quem já abandonou definitivamente a cidade, justamente por isto podem enxergar todas as mazelas e, mais ainda, verbalizá-las sem qualquer ordem de limitações (Chaves, 1976, p. 138).

Na ficção de Erico Veríssimo, o distanciamento se faz no plano espacial e discursivo. No primeiro, os mortos posicionam-se fisicamente afastados dos vivos, ou seja, do alto do coreto da praça, onde protagonizam um julgamento ferrenho contra os ilustres cidadãos antarenses:

O dr. Cícero Branco ergue os braços, num largo gesto, como para abranger a praça e a cidade:

– Hipócritas! – exclama. – Impostores! Simuladores! Eis o que sois... Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca parece um baile de máscaras. (Veríssimo, 2005, p. 306).

O posicionamento no coreto amplia a visão ocular dos cadáveres e, principalmente, garante que eles possam proferir uma aguda e impiedosa crítica à sociedade.

Ao nível do discurso, é possível perceber que o julgamento articulado constrói-se de modo objetivo, sem que se poupe quem quer que seja. Em termos discursivos, isso significa que não há envolvimento emocional com o mundo dos vivos, o que permite que a denúncia dos mortos seja imparcial.

O fantástico experimental é um importante aspecto que liga a obra de Veríssimo à menipeia e, por conseguinte, ao maior representante desse tipo de gênero, como se lê:

De todos os romances de Veríssimo, *Incidente em Antares* é o que apresenta mais características da sátira menipéica. Reminiscente do mais famoso satirista menipiano, Luciano de Samósata, especialmente no seu *Diálogo dos Mortos*, Veríssimo traz para o mesmo lugar sete mortos subitamente libertos da repressão da vida social de Antares e que assim são capazes de comentar abertamente, sem medo, sobre a vida nesta cidade. (Vessels, 1993, [s.p]).

Já em *O Cão e os Caluandas*, o ponto de vista distanciado opera-se sobretudo em relação à composição narrativa. No texto, o autor-personagem, responsável pela organização das histórias, antecipa, logo no prefácio, que ele se encontra distante temporal e espacialmente. Em “Aviso ao leitor”, o autor esclarece: “As cenas que se vão narrar passaram no ano de 1980 e seguintes, nessa nossa cidade de Luanda. No século passado, portanto. Século sibilino.” (Pepetela, 1997, p. 9). Na página seguinte, o afastamento torna-se evidente pela conclusão do texto: “Calpe, ano de 2002/ *O autor*” (Pepetela, 1997, p. 10).

O ponto de vista distanciado em *O Cão e os Caluandas* é formulado a partir do futuro. Ao colocar-se em anos à frente, o autor-personagem cria um distanciamento proposital em relação aos fatos narrados, pois há a intenção de, por meio desse específico ângulo de visão, discutir as questões problemáticas da cidade de Luanda, sem, contudo, envolver-se emocionalmente nas narrativas. O afastamento permite que o observador enxergue com mais clareza, lucidez e agudeza os infortúnios sociais. Em certo momento, o autor-personagem assume literalmente o posicionamento adotado:

O cão ficou parado a ver. Ele e eu. Não sei se observámos com os mesmos sentimentos. Mas eu sou narrador imparcial, não tenho de falar dos meus sentimentos.” (Pepetela, 1997, p. 59).

O escritor angolano, ao manifestar um ângulo de observação privilegiado em *O Cão e os Caluandas*, obtendo visualização abrangente das situações, igualmente filia-se à tradição grega da menipeia, sobretudo no tocante ao fantástico experimental.

4. VISÃO DE MUNDO

Toda a fantasia e os diferentes recursos inerentes ao gênero do fantástico são, na menipeia, um viés pelo qual se desenvolve uma visão de mundo peculiar. Para Mikhail Bakhtin,

a menipeia é o gênero das ‘últimas questões’, onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade. (Bakhtin, 1981, p. 99).

Em *Incidente em Antares* e em *O Cão e os Caluandas* os elementos que compõem o fantástico estão fortemente associados a uma intensa visão sobre as questões fundamentais ao homem.

A exposição dos problemas - ainda que conduzida pela ousadia fantástica - culmina sempre nos questionamentos agudos e nas situações-limite. A visão de mundo a que se faz referência, aqui, é aquela que procura apresentar o ser humano em sua nudez filosófica, e que permite desenvolver uma consciência crítica e transparente a respeito do homem e de seu universo.

se enxerga e nada fica encoberto pelas “máscaras” da hipocrisia. Essa mesma visão atravessa os territórios espaço-temporais e adquire uma índole universal: as questões suscitadas em *Incidente* são aquelas ligadas à sociedade gaúcha, brasileira, mas acima delas, são as questões relativas ao ser humano em sua ampla composição. A verdade que a personagem Cícero Branco parece estar à procura é do homem sobre o Homem:

- [...] será que a verdade fede e é só da mentira que se evolvem os doces perfumes da vida? Será que o famoso poço da lenda, em cujo fundo se esconde a verdade, é feito de lodo e podridão? (Veríssimo, 2005, p. 308).

Ainda vaticinando, com visão alargada, a personagem discursa sobre a falsidade humana:

- [...] Para vós o importante é que a festa continue, que não se toque na estrutura, não se alterem os estatutos do clube onde os privilegiados se divertem. A canalha que não pode tomar parte da festa e se amontoa lá fora no sereno, envergando a triste fantasia e a trágica máscara da miséria, essa deve permanecer onde está, porque vós os convivas felizes achais que pobres sempre os haverá, como disse Jesus. (Veríssimo, 2005, p. 309).

Na novela de Pepetela, a visão de mundo também dispõe de um olhar apurado. É justamente esse aspecto que faz com que a obra seja de caráter sumamente crítico, pois procura, no cerne do convívio social, as questões de relevância sobre o homem. Nesse sentido, as situações extremas trazidas ao corpo ficcional refletem sempre a realidade que se pretende delatar. Seja a corrupção daqueles que pagam e aceitam subornos, seja a mulher oprimida pela violência familiar. Os problemas de Luanda do pós-independência, portanto, estão englobados por um olhar cáustico.

A extrema visão de mundo em Pepetela quer-se profunda, capaz de trazer à luz a verdade sobre os caracteres. Também aqui as máscaras desaparecem:

[...] Sabe como é aí nas fábricas. Grande conquista da Revolução! O que nós produzimos, a nossa gloriosa classe operária que tenho orgulho de pertencer, o que produzimos é o que nos safa. [...] Agora não é nada o salário, esse é melhor esquecer. Mas as latitas que cada um tem direito por dia e mais aquelas que cada um faz sair mesmo sem ter direito, essas é que dão. (Pepetela, 1997, p. 106).

Este recurso utilizado em *O Cão e os Caluandas* é um dos mais importantes elementos a ser observado, pois é a partir da visão abrangente que todas as situações derradeiras relativas à sociedade luandense passam a ser discutidas. Para além das esferas

derradeiras relativas à sociedade luandense passam a ser discutidas. Para além das esferas espaciais, muitas das questões extremas no texto do escritor angolano são as mesmas que afetam o Homem na terra.

5. EXCENTRICIDADE E DISCURSO INOPORTUNO

No gênero da menipeia é frequente, nas narrativas, a introdução de acontecimentos escandalosos, atitudes excêntricas e palavras inapropriadas que, do ponto de vista discursivo, desvirtuam a linha natural dos eventos. Para Mikhail Bakhtin, são próprias desse tipo de gênero

as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também a violação do discurso. (Bakhtin, 1981, p. 101).

A ocorrência desses eventos são, de acordo com o estudo Bakhtiniano, alheios à epopeia clássica e aos gêneros do drama. Entretanto na menipeia uma nova possibilidade no desenvolvimento das ações vislumbra-se.

Na narrativa de Veríssimo, o curso natural dos eventos é interrompido pela excentricidade na construção das cenas e pela transgressão dialógica.

No intuito de melhor compreender essa característica, pode-se reportar à primeira parte do livro. Nela, há o encadeamento normal dos fatos. A história narrada não sofre, portanto, os sobressaltos motivados por qualquer ordem de excentricidade, o que, por outro lado, não acontece na segunda parte da obra.

É especialmente nesse específico momento do texto do escritor brasileiro que as normas são abaladas. Com o retorno dos defuntos à praça de Antares, os episódios narrados recebem um novo tratamento.

No centro da cidade, os escândalos são vociferados de forma a provocar os desmascaramentos. No diálogo entre os cadáveres dona Quitéria e Cícero Branco, o advogado assume que em vida era dado às trapaças:

Cícero Branco encolhe os ombros:

— A cobiça humana não tem limites, minha senhora.

— Bom, quero agradecer por ter ido ao meu velório. Obrigada pelos gladiolos.

— Não me agradeça. Já que estamos mortos e não somos mais personagens da comédia humana, posso ser absolutamente franco e confessar-lhe que a homenagem que lhe prestei teve uma finalidade utilitária. Eu queria agradar a sua família, pois estava de olho no inventário de seus bens. (Veríssimo, p. 214).

O escândalo na praça pública se dá pela revelação da verdade oculta. A obliteração do curso natural dos fatos e do discurso é anunciada pela verdadeira índole dos caracteres e das ações das personagens e, ainda, pela utilização de vocabulário considerado inadequado ao diálogo tradicional:

[...] Cícero continua com a palavra:

— Mas basta de metáforas! — diz ele agora. — Vamos a fatos. Povo de Antares, colendo juiz de direito, eu acuso o coronel Tibério Vacariano e o major Vivaldino Brazão de peculato e enriquecimento ilícito à custa dos cofres públicos!

[...]

— Os arborícolas gritam: ‘*Ga-tu-nos! Ga-tu--nos! Ga-tu-nos!*’ (Veríssimo, 2005, p. 310).

No texto de Pepetela, a proposta de interferir na cadência regular dos acontecimentos é um aspecto formal. Em cada narrativa, o elemento que dá origem a violação do processo conformativo é sempre o surgimento do Lucarpa. A sua presença nas estórias é o que motiva a alteração na conduta de certas personagens, o que as faz mudar sua rotina e seu discurso. Em detrimento do novo fato, as personalidades são reveladas, as verdades vêm à tona e a integridade social é desmistificada.

Em «Carnaval com Kianda», o padre reza sua missa, quando a aparição do cão gera a ira contra o bicho e, mais que isso, contra as gentes que, em plena semana santa, entregam-se às festas da carne:

Porque os sacristãos não estão para varrer a igreja, dizem que ganham pouco, porque os fiéis exigem dinheiro para o fazer, a vida está cara, e a rua virou jardim zoológico. [...] Que é que estão a fazer? Agora deixem-no ficar. Que os pêlos do Demónio se ricem, que a sua língua deite enxofre [...]. Porque-em-verdade-em-verdade-vos-digo, caríssimos irmãos, não tenham dúvida, é Satanás vestido com pele de cão [...].(Pepetela,1997,p. 95).

Nas estórias narradas em *O Cão e os Caluandas*, o excêntrico não se manifesta em modalidades do macabro. O que se vê é que, por meio da passagem do pastor-alemão, os escândalos que envolvem a moral das personagens é que são deflagrados. É, portanto, recorrente, à maioria das narrativas, o desmascaramento de prática de golpes, joguetes,

subornos, e o peculiar *jeitinho* de burlar as regras. Também dentro dessa perspectiva, a quebra do encadeamento lógico e natural dos acontecimentos realiza-se através da revelação de atitudes inapropriadas a uma sociedade que se pretende justa e igualitária.

Em «O Primeiro Oficial», essa característica exhibe-se, quando a personagem, ao contar ao escritor sobre sua experiência com o cão, dá detalhes de sua conduta imprópria a um cidadão de bem:

Assim saí da Repartição nessa sexta-feira à tarde. Por isso resolvi não me meter no maximbombo, mas antes desanuviar os miolos mexendo as pernas. Tanto mais que no dia seguinte não ia trabalhar... Como? Feriado? Não, nada disso. É que não vou trabalhar no sábado de manhã. As 44 horas semanais? Faço quarenta e já chegam muito bem. Na segunda-feira assino o livro-de-ponto do sábado, o chefe fecha os olhos. (Pepetela, 1997, p. 22).

Verifica-se, desse modo, que na criação literária de Erico Veríssimo e de Pepetela, “ ‘a palavra inoportuna’ é inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta” (Bakhtin, 1981, p. 101). Esses elementos promovem aspecto particular à menipeia. Sendo gênero carnavalesco, traz a excentricidade como parte mesma do Carnaval, em que se admitem comportamentos exagerados e escandalosos, sobretudo a partir da perspectiva da vida regular e cotidiana.

6. CONTRASTE E INVERSÃO

Um outro caráter da menipeia é o emprego de contrates. Neste gênero predomina a manobra de oposição entre o mal e o bem, entre a moral e a perversão, entre o servo e o patrão, a realeza e a escravidão. Segundo Bakhtin, a menipeia trabalha com passagens e mudanças bruscas: o alto e o baixo, ascensão e queda, distanciamento e proximidade. (Bakhtin, 1981, p. 101).

Em *Incidente em Antares*, o jogo articula-se no evento culminante da obra, em que os mortos colocam-se em pé de igualdade com os vivos. Há uma oposição evidente entre o mundo dos que ainda estão vivos e os sete mortos. Também entre estes é possível observar os contrastes. No reduto dos defuntos – o coreto – pode-se identificar tal aspecto. Quitéria Campolargo, uma distinta cidadã antarense, divide o espaço com Erotildes, uma prostituta dos subúrbios; Cícero Branco, advogado dos mais notáveis de Antares, iguala-se à personagem

Pudim de Cachaça, homem pobre, entregue a bebedeiras. O elo unificador entre todos os opostos é a morte.

No diálogo entre o morto Barcelona e Dona *Quita*, as próprias personagens têm consciência do contraste social entre elas:

O sapateiro solta uma risada líquida, que soa como um gargarejo:
 - Está bom, dona Quitéria, não vou discutir com a senhora. Estamos todos agora no mesmo barco.
 - Mas graças a Deus em camarotes separados – replica a velha.
 - Prometo-lhe não me esquecer de minha condição de passageiro de segunda ou terceira classe – sorri sardônico o sapateiro. (Veríssimo, 2005, p. 223).

Mais à frente, Pudim considera a sua posição e a de Erotildes junto aos “altos” potentados da sociedade: “- E nós, moça, estamos no porão do navio.” (Veríssimo, 2005, p. 223).

Em *O Cão e os Caluandas* as oposições também podem ser identificadas. É sobretudo em relação ao Lucarpa que os contrastes são desenvolvidos, pois, a cada estória narrada, o cão aparece sob uma nova “roupagem”, o que sugere o jogo de oposição presente no gênero da menipeia.

Ainda no início da novela, o pastor-alemão não agrada muito, e chega a ser chamado de maneira pejorativa. Para o narrador de «Luanda assim, nossa», o Lucarpa nada mais era que um bicho sacana. Já em «Ciúme 1», a mulher-personagem diz que o cão é pacífico, enquanto que, em «Carnaval com kianda», ele é a própria encarnação do diabo na terra: “[...] ele, o Demo, Belzebu, vindo aqui provocar a ira do Senhor.” (Pepetela, 1997, p. 95).

Já em «O cão escapa de aparecer no jornal», o Lucarpa vira herói, pelo fato de descobrir uma bomba terrorista entre a população. Em «A Ata», é ele um anjo, que desmacara o roubo de Adriano:

Felizmente apareceu aquele cão pastor-alemão, anjo vingador, que corrigiu o seu erro, ao se agarrar no pano cuja uma ponta andava sair das calças do Adriano quando este pulou embora o muro da fábrica.”(Pepetela,1997, p. 36).

Finalmente, a personagem incarna o maravilhoso, sendo príncipe encantado: “[...] Um príncipe encantado disfarçado de cão.” (Pepetela, 1997, p. 146).

No texto do escritor angolano, o jogo de oposição refere-se a uma única personagem – o Lucarpa – que nas diferentes narrativas é apresentado de forma ímpar.

O contraste, por sua natureza ambivalente, está largamente arraigado às imagens carnavalescas. Bakhtin ensina que as imagens do Carnaval “ englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte [...], bênção e maldição [...], elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria.” (Bakhtin, 1981, p. 108).

7. POLIFONIA

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin, ao elaborar sua análise das peculiaridades dos gêneros do cômico-sério e, dentre eles, a sátira menipeia, afirma que a pluralidade de vozes (e também de estilos) é uma característica desse tipo de gênero literário. Márcia Ivana de Lima e Silva, em seu estudo genético da obra *Incidente em Antares*, recupera a teoria bakhtiniana em relação ao romance polifônico. Nele as personagens são capazes de emitir uma voz própria, independente. Através dessa voz, que “escuta” a voz do outro (e das outras personagens), exprime suas ideias. O dialogismo que se pressupõe de toda linguagem, na prosa e, ao nível das personagens, é de dimensão ideológica, em que há exposição e, de certa forma, confronto de ideias e visões de mundo. A polifonia, conforme estudo de Lima e Silva baseado em Bakhtin, é um gênero novo, no qual não aparece, como absoluta e autoritária, apenas a voz do autor, mas também as multiplicidades de vozes das personagens.

No texto de Erico Veríssimo a presença do discurso polifônico pode ser vista. Em relação ao autor, ao longo da narrativa, ele mostra sua consciência política e social sobre uma realidade que quer retratar, a brasileira, e essa consciência verte-se em voz por meio das personagens, que dialogam de maneira bivalente, ou seja, ao nível de suas ideias e da palavra. Na página 325 e 326 tem-se as personagens em plena independência dialógica, como se lê:

Barcelona volta-se para Erotildes:

- Me diga uma coisa menina. Vê alguém mais aqui que andou com você... quero dizer, gente importante?

- Hã-hã. Fui por cinco anos amásia do coronel Vacariano. Ele até montou casa pra mim. [...]

Tibério Vacariano ergue-se do banco onde está quase deitado e, espumando na comissura dos lábios, o punho erguido, grita, dirigindo-se à multidão:

- Não tenho de prestar contas a ninguém da minha vida particular! [...]

Rompem gargalhadas nas árvores, mas o resto da multidão se mantém num silêncio soturno e meio amedrontado.

- Bom – prossegue Erotildes de Tal -, não tive outro remédio se não sair a pescar homens na rua. [...] (Veríssimo, 2005).

Na voz das personagens, que se posicionam ideologicamente, o narrador faz penetrar, no discurso, a sua crítica. Na fala de Cícero Branco, há uma discussão aberta quanto à dissimulação e a farsa humana:

“ ... Cada um de vós selecionou sua fantasia para a Grande Festa. O professor Libindo travestiu-se de sábio. O doutor Lázaro representa o papel de médico humanitário, espécie de santo municipal, a personificação da bondade desinteressada. O doutor Quintiliano é a própria imagem da justiça, os olhos vendados (os dois ou um só?), numa das mãos a espada e na outra uma balança de fiel duvidoso. O nosso digno promotor frequentemente enverga a sobrecasaca de Rui Barbosa e dança a grande *polonaise* da Cultura. O nosso Vivaldino Brazão, ah! Esse é alternadamente Mister Hyde, que faz vista grossa às violências de sua polícia e às próprias patifarias, e o doctor Jeckyll, que cultiva delicadas orquídeas. Faça-se justiça ao nosso truculento coronel Vacariano, pois esse ostenta com naturalidade e coragem cívica o manto antipático do poder discricionário, que herdou de seus ancestrais, dessa estirpe de bandidos, abigeatários e contrabandistas históricos...” (Veríssimo, 2005, p. 306).

Também o livro *O Cão e os Caluandas* caracteriza-se pelo discurso polifônico. Pode-se perceber que em todas as histórias as personagens têm voz e emitem seus posicionamentos enquanto “seres” de consciência própria. Para exemplificar essa capacidade em termos de diálogo, pode-se citar a narrativa intitulada «O Mal é da Televisão». Inicialmente, a personagem propõe um diálogo com o personagem-escritor através de uma carta: “Camarada escritor: Escrevo-lhe esta carta, conforme me pediu, para contar o que sei sobre o cão-pastor-alemão” (Pepetela, 1997, p. 43). Seguindo a apresentação, na narrativa, das multivozes presentes, há o diálogo entre a personagem que escreve ao “escritor” e seu pai:

Dizia meu pai:

- Vocês não compreendem nada de política. Não trabalhamos, não resolvemos, não trabalhamos... Sabes quantas reuniões fiz hoje? Quatro! Imaginas o que são quatro reuniões?

- Quatro reuniões, não imagino, não. Em termos práticos, o que é que isso significa?

- Ora. Decisões, esclarecimentos, análises...

[...]

- Que coisas decidiram?

- Várias coisas.

- Por exemplo?

- Possas! Já que queres, vou dizer-te, embora seja confidencial. Numa decidimos que vamos organizar um seminário de sensibilização para as massas. [...]

- E mais?

- Noutra decidimos que a situação está difícil. Abastecimentos insuficientes, falta de transportes, etc...[...]

- Portanto não descobriram nada de novo. (Pepetela, 1997, p. 44-45).

É interessante notar que em *Pepetela* o discurso polifônico permite deixar transparecer, através da voz das personagens, que verbalizam suas opiniões, que contam suas experiências e que lançam para o outro as suas consciências, o quanto o autor utiliza-se justamente dessa polifonia para deixar à mostra todo o universo social que o rodeia e que interfere no discurso. Aparecem, portanto, na voz das personagens (e na do autor, que é mais uma voz), a possibilidade de se criar uma narrativa recheada de contextualização sociopolítica em que é possível estabelecer uma crítica. As múltiplas vozes são a manifestação, verbal e nunca individual, das muitas consciências que envolvem o autor. Como consciência social e, portanto, larga e abrangente, não só o eu fala, mas há obrigatoriamente a fala do outro.

8. GÊNEROS INTERCALADOS

A utilização de gêneros distintos dentro do conjunto de uma obra literária é um recurso aplicado à menipeia. Conforme o estudo de Bakhtin, esta caracteriza-se “[...] por um amplo emprego dos gêneros intercalados: as novelas, as cartas, discursos oratórios, *simpósios*, etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso” (Bakhtin, 1981, p. 101).

Ao longo do texto de *Incidente em Antares*, é possível notar que o autor emprega diferentes gêneros textuais para compor a obra.

Logo nas páginas iniciais, na primeira parte do livro, enquanto o narrador pesquisa os primórdios da História de Antares, a narrativa ganha credibilidade pelo diário de um cientista. Nestas páginas descreve sua viagem ao extremo sul do continente americano:

Escreveu o ilustre cientista em seu diário de viagem:

24 de abril. – Cruzamos esta manhã o rio Uruguai, numa balsa, e entramos em território do Brasil. [...] Aqui as pastagens são boas e o gado bovino, abundante. (Veríssimo, 2005, p. 21).

Mais adiante, há a inserção de trechos de um livro sobre os costumes e hábitos dos antarenses:

Quem tinha o livro aberto agora era Lucas Faia:

- E esta? Diz aqui que “o português que se fala em Ribeira, como acontece aliás em maior ou menor grau nas nossas cidades da fronteira com a Argentina e o Uruguai, está inçado de castelhanismos. O falar ribeirense é seco e quadrado (‘despôs’ e ‘pôs’ em vez de ‘depois’ e ‘pois’, et cetera)” (Veríssimo, 2005, p. 138).

É ao final da narrativa, pode-se citar a passagem que é incluída ao texto, cujo fragmento difere do gênero predominante na obra:

No jornal íntimo de Martim Francisco Terra, sob a data de 20 de março de 1963, encontram-se as seguintes páginas:

Duas da madrugada. Sem sono. O pe. Pedro-Paulo e eu esta noite jantamos na casa do dr. Quintiliano do Vale, juiz de direito [...]. (Veríssimo, 2005, p. 369).

Em relação ao discurso, a chamada fusão da prosa e verso, indicada por Bakhtin como aspecto característico da menipeia, também se lê. Na página 397, o narrador interrompe o discurso tradicional do texto – a prosa – com um poema em verso:

Uma senhora de boas letras, cabelos soltos, assomou à janela de sua casa, encheu os pulmões de ar limpo, os olhos de sol, os ouvidos de sinos e rompeu a recitar em altos brados um poema de Mário Quintana:

*E os sinos dançam no ar.
De casa a casa, os beirais,
- Para lá e para cá –
Trocam recados de asas,
Riscando sustos no ar.
[...] (Veríssimo, 2005)*

Se na obra do escritor brasileiro há a utilização de diversos gêneros textuais em sua estrutura, em Pepetela o mesmo pode ser verificado. Em *O Cão e os Caluandas*, há uma verdadeira miscelânea de gêneros, e esse traço parece ser mais abundante em Pepetela do que em Veríssimo.

A utilização dos gêneros intercalados está presente ao longo de toda a narrativa do escritor angolano. O autor mescla texto teatral, atas, anúncios e artigos de jornal, diálogos, entre outros.

Aparece a estória narrada em ata, cujo emprego do estilo narrativo adequa-se ao tipo de gênero textual:

Aos vinte e cinco de Novembro de mil novecentos e oitenta, reuniu a Comissão sindical e a Direcção da empresa com o camarada JOÃO VENÂNCIO DOS SANTOS, técnico desta empresa económica estatal, e com a seguinte ordem de trabalhos:

----- Ponto Único: crítica e auto-crítica do Cda Venâncio. (PEPETAL, 1997, p. 35).

Para além do exemplo citado, podemos ainda nomear o texto «Elogio da Ignorância» e «Regressados». O primeiro, que se pretende uma peça de teatro, é um diálogo entre os atores e, o segundo, um diálogo entre as personagens que retornam à Luanda:

APRESENTADOR – O 1º ator está a estragar o enredo. Está a querer encarnar um personagem romântico, quando afinal não possui as qualificações necessárias.

1º ACTOR – Como sabe?

2º ACTOR – Ora, cheira-se. Basta ver a sua maneira de sentar. (Pepetela, 1997, p. 67)

[...]

1º REGRESSADO – Afinal isto é assim?

2º R – Estás a procurar emprego?

1º R – Todos os dias vou na bicha do emprego. Cada serviço que arranjam lá, não dá para aceitar. Só trabalhos pesados. (Pepetela, 1997, p. 119).

Voltando pouco no livro, encontramos o seguinte anúncio de jornal:

<<PROCURA DE PARADEIRO

Cão de raça pastor-alemão,

Aparentando 3 anos de idade

E dando pelo nome de Cupido [...]>>. (Pepetela, 1997, p. 41).

Mais adiante, o narrador antecipa qual o gênero em que se dará a narrativa:

Em artigo de primeira página, ilustrado com duas fotografias, o <<Jornal de Angola>> informava:

<<Ontem, pelas 17 horas, reinava enorme animação na Feira Popular de Luanda, pois as festividades eram destinadas aos pioneiros, por ocasião do Dia Mundial da Criança. (Pepetela, 1997, p. 77).

Tanto em *Incidente em Antares* como em *O Cão e os Caluandas*, a mistura de gêneros amplia o leque de opções por onde se desenvolve a narrativa, o que torna mais rica a manifestação das várias e diferentes vozes do discurso. Para Mikhail Bakhtin,

a existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da menipeia: aqui se forma um novo enfoque da palavra enquanto matéria literária, característico de toda a linha dialógica da evolução da prosa literária. (Bakhtin, 1997, p. 102).

9. PUBLISCÍSTICA ATUALIZADA

Em sua pesquisa, Mikhail Bakhtin afirma que a menipeia é um tipo de gênero cuja nomenclatura, tendo sido dada pelos soviéticos, tem foco na atualidade socioideológica. Teria

sido, no tempo, uma espécie de gênero jornalístico, observado na Antiguidade em obras de Luciano de Samósata. Há abundância de abordagens polêmicas sobre os temas relativos ao seu tempo e sociedade. É por meio desse recurso que se pode verificar em Luciano o tratamento das questões religiosas, científicas e filosóficas correntes.

Para o autor de *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a *publicística* pode ser entendida também como um «Diário do Escritor». Nele opera-se uma leitura instigante da atualidade, das tendências em ascensão, e ainda, alude aos grandes acontecimentos da época.

Esta espécie de gênero, manifestado na Antiguidade, pode ser encontrado no texto de Veríssimo. *Incidente em Antares* formula-se intensamente a partir de acontecimentos que englobam a atualidade e, mais que isso, desprende um olhar sagaz sobre os rumos do espírito ideológico que norteia o homem de seu tempo.

A obra do escritor gaúcho acompanha a atualidade política e social do Brasil, sendo a própria atualidade, o objeto de criação ficcional. Num primeiro momento há um resgate histórico em que se dá ênfase, inclusive, a fatos e personagens reais da política brasileira. É o que encontramos, por exemplo, no início da obra:

Quando a eleição do gen. Eurico Gaspar Dutra foi confirmada pelo Congresso, muitos jornais em todo o país reconheceram que o apoio de Getúlio Vargas havia sido decisivo para essa vitória. O próprio ex-ditador fora eleito por expressivo número de votos não só deputado federal como também senador. (Veríssimo, 2005 p. 66)¹³.

Consta sobretudo na segunda parte do texto, momento em que a narrativa acompanha a atualidade sócio-política da sociedade brasileira. Aqui refere um momento histórico específico - a ditadura militar – cuja alusão constrói-se por intermédio da matéria ficcional sustentada nas bases do fantástico.

O tom mordaz, referido por Bakhtin como uma característica da *publicística atualizada*, é uma constante em *Incidente*, já que o manejo da atualidade se faz justamente através da sagacidade. Assim, por detrás da fantasia ousada, julga-se haver o propósito de abordar a realidade atual, em particular aquela que diz respeito à conduta dos arquitetos e executores dos procedimentos adotados no período ditatorial.

13. O General Eurico Gaspar Dutra foi um militar mato-grossense que veio a ser presidente do Brasil no ano de 1946. Foi um dos responsáveis, em conjunto com Vargas, pela instauração da ditadura do Estado Novo no ano de 1937. Dutra deixou a presidência em 1951.

— Num certo dia deste mesmo dezembro João Paz foi preso sob a falsa acusação de estar treinando secretamente na nossa cidade um bando de dez guerrilheiros esquerdistas do qual ele era supostamente o chefe. Sua prisão foi efetuada da maneira mais irregular. João Paz foi levado para o famoso porão da nossa delegacia onde se processam os interrogatórios mais brutais. (Veríssimo, 2005, p.328).

Para além da atualidade brasileira, ao autor interessa o processo pelo qual a humanidade atravessa. Seu olhar é o de quem registra – tal qual em um diário - os acontecimentos locais e externos, e mais, busca compreender a ideologia orientadora de sua geração. A consciência autoral manifestada no tecido literário não é fragmentada, pois sua capacidade abrangente excede à atualidade imediata, como se lê:

[...]. O velho Sturm ergueu o braço na saudação fascista e bradou:
- *Heil Hitler!* – E, imitando a voz do *Führer*, rompeu num discurso furioso em alemão. Em certo trecho da oração, apontou para a fogueira e disse: - Hoje queimamos ratos! Amanhã queimaremos livros e jornais de judeus e comunistas! Depois d’amanhã queimaremos os autores dos livros, e assim por diante [...] (Veríssimo, 2005, p. 341).

Constituem parte significativa da temática de *Incidente em Antares* os conflitos ocasionados pelos regimes ditatoriais e pelas guerras a nível mundial, cuja ideologia disseminava a censura e a repressão. Há igualmente visível alusão aos anos obscuros da Inquisição, quando, a exemplo do que ocorre nas ditaduras, toda forma de expressão era perseguida.

A disposição em abordar a atualidade também é uma das vertentes de *O cão e os Caluandas*. Na obra de Pepetela o enfoque temático está fortemente associado aos acontecimentos atuais de Angola e a toda ideologia de uma geração.

É a Luanda do pós-independência o objeto de observação e crítica. A visão pungente que o autor lança sobre sua sociedade parece querer instigar uma reflexão a respeito dos rumos ideológicos nela manifestados.

Como um viajante que registra atentamente os fatos e acontecimentos com que se depara, o autor “real”, ao permitir que o autor-personagem passeie pelas várias estórias narradas, consegue viajar pela Luanda de seus dias, e monta, ao longo da criação literária, um panorama da realidade observada.

Mais que a questão da independência, importa ao autor analisar com atenção e criticidade seus reflexos sobre a sociedade, e discutir de que forma a atualidade se organiza e se projeta enquanto elo de conexão com o futuro.

Em «Luanda assim, nossa», ao relatar a aparição do cão pastor-alemão, percebe-se que o conteúdo ficcional remete diretamente a um acontecimento da atualidade angolana, como se lê:

- E então? Estes cães serviam para guardar as casas dos colonos, não deixavam entrar nenhum bumbo que não fosse criado da casa. Mordiam os negros, rosnavam nos mulatos, lambiam as mãos dos brancos...
- Este não. Já é filho de Angola independente...
- E não guardou no sangue os ódios antigos? És um ingénuo. Repito: filho de cobra é cobra. (Pepetela, 1997, p.32).

Aqui temos a atualidade social como matéria da criação inventiva. Retrocedendo, contudo, um pouco no texto, encontramos em «O primeiro oficial» a montagem fictícia de uma situação alusiva à ideologia reinante na sociedade luandense.

O cão tinha masé um complexo de culpabilidade, porque tinha sido certamente utilizado pelos colonos para guardar as casas. Com a independência, compreendeu que estivera do lado errado. (Pepetela, 1997, p. 25-26).

[...]

[...]. Ele vê política em tudo, lá porque o leão era de raça alemã, já queria misturar nazismo na discussão. Enfim, creio que lê demais. Nunca há-de subir no serviço. (Pepetela, 1997, p. 26).

No trecho destacado, o narrador, ao descrever seu diálogo com o amigo Américo sobre o Lucarpa, não só retoma a temática histórica e político-social, como ainda maneia no texto literário muito da postura ideológica dos cidadãos de Luanda.

Estão presentes nas obras de Veríssimo e Pepetela, os principais aspectos que caracterizam a menipeia, colocando este recurso, na linha de transmissão do gênero em que estão inclusos importantes escritores da literatura universal. A *publicística atualizada* é mais um indicativo dos laços entre as obras da literatura de expressão portuguesa a uma tradição literária que surgiu na remota Antiguidade e que se mantém viva através das idades.

Como último ponto a ser destacado, tendo em vista os diferentes elementos abordados, é a uniformidade da menipeia. Isso quer dizer que, muito embora sua composição refira-se a uma variedade de elementos organicamente heterogêneos, conforme reitera Mikhail Bakhtin, o gênero realiza-se em sua “profunda integridade interna [...]” (Bakhtin, 1981, p. 102).

Seguindo ainda o pensamento bakhtiniano, podemos afirmar que, se em tempos distantes, quando veio a prevalecer o desmantelamento do ideário da *beleza-dignidade* e as várias correntes religiosas e filosóficas distintas digladiavam-se, a menipeia reponta como um gênero agregador. Ela tanto recebe outros gêneros literários em seu corpo formal como ela própria pode, ainda, incorporar-se a gêneros de larga dimensão.

Muitos dos elementos abordados no estudo de Bakhtin e aqui retomados como possibilidade de investigar a composição da menipeia, estão intimamente ligados à concepção do carnaval na literatura. A carnavalização fundamenta-se como o elo que reúne e unifica os diversos aspectos que formam sua integridade. Em síntese, Bakhtin afirma que, com relação à menipeia, “o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram o princípio consolidador, que uniu todos esses elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero, foram a fonte de uma força excepcional e tenacidade.” (Bakhtin, 1981, p. 115).

IV. UM OLHAR SOBRE A REALIDADE SOCIAL

NAS OBRAS DE ERICO VERÍSSIMO E PEPETELA

A relação estabelecida entre o gênero da menipeia e as obras de Erico Veríssimo e Pepetela, através do recorte teórico do estudo elaborado por Mikhail Bakhtin, permite formalizar o pressuposto de que os diversos elementos ora analisados – características próprias da menipeia – fazem parte da estrutura discursiva e ficcional de *Incidente em Antares* e de *O Cão e os Caluandas*. É de observar-se que, para além dos elementos puramente literários levantados, parece estar claro que, em ambos os textos, a utilização dos vários recursos ambiciona, em última instância, produzir uma crítica social.

Na construção das obras, os autores buscam penetrar intensamente a realidade para evocá-la, e lançam sobre ela um olhar capaz de enxergar os conflitos e as crises que a envolvem. O tom satírico e cortante com que Veríssimo e Pepetela procuram tocar a realidade instiga uma discussão das obras a partir de sua perspectiva social.

Como poderemos verificar a seguir, a criação literária, ainda que vá beber nas fontes do fantástico ou que se apoie sobre a sátira e a paródia, pretende levar aqueles que contatam as obras a desprender sobre elas mais que uma ação fruto do riso. Todos os elementos dispostos no texto estão de tal forma articulados, que o que se percebe é uma consciência, dos autores, de fazer dos mesmos ferramentas para discernir as verdades por vezes enrustidas.

Seja pelo caráter de denúncia, seja pela provocação dos temas que ainda residem à margem do debate desmistificador, a recuperação das obras enquanto estudo sociológico abre possibilidades inesgotáveis de pensar a sociedade brasileira e a sociedade angolana do ponto de vista revelador das diversas faces da crise. Dentro dessa ótica, busca-se, nesse capítulo, analisar o texto de Veríssimo e Pepetela sobretudo do ponto de vista sociológico.

1. A LIBERDADE COMO PRERROGATIVA INDISSOLÚVEL

Erico Veríssimo demonstra, por aquilo que produz em termos de matéria literária e pelos posicionamentos que defende, uma profunda inquietação diante de seu tempo e sociedade. Para ele, a condição primordial para a criação artística reside na liberdade de imaginar, refletir e expressar.

Ainda no período da ditadura varguista, o escritor gaúcho refuta com veemência qualquer tipo de submissão ao regime autoritário instalado no Brasil. Anos mais tarde, quando o país volta a viver sob a guarda do medo, instaurado pela ditadura militar, Erico resolve aventurar-se em uma literatura fantástica para que, utilizando-se de sua inverossimilhança, possa tornar-se livre da engrenagem repressora. Seu declarado interesse pelo homem enquanto ser dotado de direitos que lhe são inalienáveis é tão evidente, que em sua obra os próprios mortos anseiam por justiça, buscando desmascarar a falsidade social. Nesse sentido, *Incidente em Antares* é uma obra que, como poucas, foi capaz de abarcar as diversas faces da opressão ditatorial na sociedade brasileira.

Sempre contrário a qualquer tipo de limitador dos direitos humanos, o escritor brasileiro, desde muito jovem, demonstra-se preocupado com a questão da violência e da supressão das prerrogativas de justiça e paz. É ainda na infância que sua consciência humanística aflora:

Muitas de minhas lembranças fundamentais estão enraizadas naquela farmácia. Lembro-me que um dia, foi arrastado para a sua sala de curativos um desconhecido de origem pobre, espancado pela polícia. Fui chamado – eu tinha onze anos – para segurar a lâmpada enquanto se faziam os curativos [...]. Naquela noite, nasceu em mim o sentimento de justiça, de repugnância pela violência, que me domina até hoje. (Veríssimo, apud Chaves, 1972, p. 8).

Em uma época de censura, Veríssimo propõe uma criação literária em que, ironicamente, a voz que denuncia seja aquela que não pode ser calada, isto é, a voz dos mortos. Liberto das leis dos mortais, os cadáveres proferem uma crítica ferrenha ao sistema

governamental instituído no Brasil, o qual privilegiava sobretudo a repressão com o uso da força. Está, pois, na obra, as temáticas da cultura e tradição do autoritarismo, a falsa moral e a coação como meio de silenciar o povo.

De acordo com Antonio Carlos Fon, na década de 60, diversos atos contraventivos foram legitimados pela Escola Superior de Guerra (ESG) que, através de seus órgãos de atuação, como a chamada “Operação Bandeirantes”, regia-se pela seguinte premissa: “Prender, torturar, matar, tudo é permitido para defender a segurança nacional.” (Fon, 1979, p. 27). Sob os auspícios desses órgãos, inúmeras pessoas sofreram as mais desmedidas barbáries, pois, calcada no falso pretexto de interrogá-las, a política torturava e espancava seus intimados.

O painel inventivo que se encontra em *Incidente em Antares* é profundamente alusivo ao período da história do Brasil em que a ditadura militar passa a vigorar. Nesse sentido, a personagem João Paz é o mais fiel espelho dos sórdidos eventos orquestrados pelo governo ditador, uma vez que a polícia de Antares usa de métodos arbitrários para uma alegada ordem social. Como podemos ler, a realidade está bem retratada na obra fantástica de Veríssimo:

- Mas o interrogatório continua...Vem então a fase requintada. Enfiam-lhe um fio de cobre na uretra e outro no ânus e aplicam-lhe choques elétricos. O prisioneiro desmaia de dor. Metem-lhe a cabeça num balde d’água gelada, e uma hora depois, quando ele está de novo em condições de entender o que lhe dizem e de falar, os choques elétricos são repetidos ...(Veríssimo, 2005, p. 329-330).

É possível notar a estreita relação entre a realidade e a ficção. Tal afirmativa confirma-se quando se analisa, por exemplo, os relatos dispostos em *Dos filhos desse solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*. Nele, há a descrição de vários casos verídicos em que a tortura suprimiu a vida de cidadãos brasileiros.

Dentre os casos expostos, a história de José Milton Barbosa é profundamente semelhante à estória de João Paz. Como este, José Milton foi assassinado pela repressão política em 5 de dezembro de 1971, quando ele e sua companheira, Linda, grávida de dois meses, foram perseguidos. Após sua morte, o laudo da necropsia foi forjado, e sua morte, segundo o médico legista, teria sido causada por um edema e anemia do encéfalo. O que, todavia, não se computou foram os diversos hematomas e escoriações no corpo da vítima: “São visíveis lesões no mento, nariz, canto do olho esquerdo, queixo e testa – nenhuma dessas lesões está descrita no laudo.” (Miranda, Tiburcio, 1999, p. 65-66). Assim como nos acontecimentos reais ora narrados, João Paz tinha sua esposa grávida quando foi assassinado.

Também na criação de Veríssimo a polícia política encontrou meios fraudulentos para camuflar a *causa mortis*: “- [...] Por que não transportar urgentemente o corpo para o Hospital Salvador Mundi, às escondidas, e lá simular uma morte ‘natural’? [...]” (Veríssimo, 2005, p. 330).

Se, porém, naqueles anos de chumbo a sociedade não podia revelar a verdade, no texto ficcional do escritor brasileiro os mortos estão livres para denunciar sem qualquer ponderação. Do coreto da praça a atuação da polícia está visível no corpo sem vida de João Paz:

- Estão vendo esse olho quase fora de órbita? – perguntou Cícero Branco. – Parece um ovo de codorna..., sim, e esse sangue coagulado que tem por cima lembra *ketchup* seco ... Se me perdoam pelo mau gosto da metáfora, as pálpebras e a pele ao redor dos olhos de Joãozinho lembram uma folha de repolho roxo. (Veríssimo, 2005, p. 329).

Está presente no discurso metafórico da personagem a profunda destreza com que o autor busca tocar a realidade. À luz do tom satírico, a verdade é manejada de forma a resplandecer sobre a sociedade encoberta por um nebuloso véu opressivo.

Em *Incidente em Antares*, os mortos desmascaram as condutas torpes, já que estão imunes à violência dos algozes da cidade. Como se lê, as palavras da personagem Barcelona indicam essa nova condição: “[...]. Sou um defunto legítimo e portanto estou livre da sociedade capitalista e dos seus lacaios [...]” (Veríssimo, 2005, p. 250).

A visão de Erico Veríssimo em relação aos problemas da sociedade brasileira é de caráter sumamente crítico, já que pretende atingir os pilares sobre os quais esta se sustenta. Sua posição de negativa a toda espécie de violência e injustiça parece ser o norte para onde aponta sua criação imaginativa.

Ainda citando o texto de Antonio Carlos Fon, podemos vincular a obra do escritor gaúcho à panorâmica realista. Conforme relata o autor de *Tortura: a história da repressão política no Brasil*, ele próprio esteve debaixo da tutela da “Operação Borracha” em São Paulo.

De acordo com Fon, havia nas dependências daquele órgão um capitão de nome Roberto Pastuschka, cujo comportamento era peculiar. Durante o dia, a “diversão” do militar era a prática de tortura contra os presos e, à noite, trazia-lhes bíblias no intuito de conduzir suas almas à salvação: “Eu trago a palavra de Deus, [...], mas para quem se recusa a ouvi-la, eu uso esta outra linguagem.” (Fon, 1979, p. 12). O discurso do carrasco completava-se com uma outra forma “comunicativa”, ou seja, sua arma calibre 45.

É, sem dúvida, em oposição a esse tipo de realidade que Erico Veríssimo se coloca ao desenvolver uma narrativa pretensamente satírica, crítica e desmistificadora. Para além das páginas do romance de ficção, o autor de *Incidente*, enquanto homem inserido em uma sociedade tacanha, vaticina seus princípios fundadores: “Sempre repeli com horror aqueles que, sob pretexto de nos salvarem a alma, querem queimar-nos o corpo. Não aceito a idéia de que os fins justificam os meios.” (Veríssimo apud Chaves, 1972, p. 13).

A repulsa do escritor às diversas formas de privação da liberdade, e a ânsia para que a justiça prevaleça sobre as perversidades é o vetor que dá o ponto de partida para a criação fantástica de *Incidente em Antares*.

2. UMA VIAGEM PELA LUANDA A CONSTRUIR

Pepetela, ao dedicar-se à criação de *O Cão e os Caluandas*, maneja no núcleo ficcional as questões da atualidade de Angola, e dá realce a uma sociedade recém saída da tutela colonial.

No texto inventivo, o autor, por meio das andanças do cão Lucarpa, protagoniza uma verdadeira viagem pela Luanda independente. Nesse percurso, depara-se com os vários aspectos de tensão, inclusive no que tange às precariedades estruturais da cidade.

Se é o pastor-alemão que visita as diversas histórias narradas, é ele também quem estimula a revelação, pelas demais personagens, dos problemas estabelecidos na sociedade retratada.

Sob o ângulo da observação física dos lugares, a visão que é dada sobre a urbanidade é aquela que indica as debilidades que a população luandense vive em seu cotidiano: “- Noutra decidimos que a situação está difícil. Abastecimentos insuficientes, falta de transportes, etc...” (Pepetela, 1997, p. 45). Avançando no relato fiel da realidade orgânica, a narrativa fornece outros indicativos de que há em Luanda uma máquina organizacional pouco eficiente, travada pela falta de iniciativas produtivas e que gerem resultados satisfatórios aos cidadãos. Percebe-se que a base sobre a qual se alicerça a engrenagem social está largamente associada a um sistema que privilegia a burocracia e a inexistência de um projeto prático eficaz, como se lê:

Infelizmente, cumpre-me o doloroso dever de informar que, face ao tempo que decorreu, as condições humanas e material recolhidas se perderam. As vacinas deterioraram-se, devido às más condições de conservação a que já

fizera alusão na minha proposta; muitos dos quadros-operadores já arranjaram empregos noutros serviços que pagam salários elevados e até o cão pastor-alemão que o Cda Chefe de Departamento conhece deixou de aparecer na Mutamba há meses. (Pepetela, 1997, p. 136).

Além da montagem do panorama em que se procede a organização urbana, outro grave problema fortemente enraizado na sociedade luandense é a manifestação da violência. Sob dois aspectos essa temática é abordada na obra de Pepetela.

A primeira relaciona-se com a violência familiar a partir de imperativos de tradição. Em algumas das histórias narradas, fica evidente que a conduta incentivada pelo autoritarismo exacerbado tem fundamento já no seio da família, o que, de certa forma, sugere que a violência está instituída ao nível da cultura e identidade do povo. Em “O mal é da televisão”, vemos o tratamento do tema:

Quem não ficou nada tranquilo foi o meu pai. Não estava parado um instante, nenhuma cadeira o segurava. A mãe escondeu-se na cozinha, num habitual recuo estratégico, às vezes os nervos dele eram descarregados em alguém.

[...]

[...]. Podia descarregar os nervos em mim, falando, fazia-lhe bem. Mas só falando, porque eu não admitia que descarregasse de outra maneira, como fazia com a mãe.” (Pepetela, 1997, p. 47-48).

A recorrência a atos violentos em ambientes domésticos, aqui especialmente endereçados à mulher, reforçam a ideia de uma nação profundamente marcada por uma prática que parece já fazer parte de sua fundação. Como prova de que a violência é presença na formação social, o autor chama atenção para uma segunda manifestação da mesma.

Não só no convívio íntimo há o emprego impetuoso da força física contra os “mais fracos”. Também a instituição, que deveria zelar pela ordem pública, faz uso da autoridade para exercer a violência. Assim, a polícia é igualmente o alvo da crítica desenvolvida na ficção do escritor angolano, como se lê:

AUTOR- Conhece bem os métodos da polícia?

XIS- Ai não! Obrigam um gajo a falar de coisas sem importância, a debitar, a debitar, e de repente um gajo escorrega numa frase, numa palavra. Dá uma pista qualquer. Pela boca morre o peixe, nunca ouviu dizer? Aí não o largam mais. Já tenho essa experiência.

AUTOR – Como foi?

XIS- No olho! Não lhe bóco nada. (Pepetela, 1997, p. 160).

É interessante notar que a obra de Pepetela se constitui em quadro das diversas problematizações que atravessam a sociedade de Angola do pós-independência. Seguindo

uma postura que visa desfraldar a realidade atual, o autor cria condições para a discussão a respeito das raízes da identidade do povo angolano. É sobretudo através da ótica étnica que a questão se baseia.

Ao longo das narrativas, o conflito desenha-se de modo a destacar dois pontos importantes, isto é, a convivência com o branco, representante direto da dominação colonial, sobre o qual impera um estigma de superioridade racial, e o mulato, como ser entre dois universos bem formados: o do homem branco e do homem negro.

Em « Luanda assim, nossa», o narrador, ao contar do aparecimento do pastor-alemão, deixa transparecer que a coexistência do branco, do negro e do mulato realiza-se de forma tensa. Essa relação, ainda tomada por preconceitos e intolerâncias, torna evidente a complexidade que abarca as origens identitárias de Angola à luz de uma vertente racial: - “[...]. Esse cão tem o vírus do ódio ao negro, da desconfiança ao mulato, do respeito ao branco. E de vírus percebo eu, tenho obrigação. Não há educação que lhe chegue, vai morrer racista.” (Pepetela, 1997, p. 33).

Em outro momento do texto, observa-se a posição do mulato em uma sociedade de múltiplas correntes étnico-culturais. Há no discurso a abordagem de um ser que se situa em um contexto histórico-social ainda bastante fraturado, repleto de lacunas a serem preenchidas.

- Lá no Brasil não sei como é. Mas aqui nós os dois temos uma coisa em comum. A cor, sabes? Mulato é o judeu de Angola. Ouvi isso dum amigo poeta e gostei da ideia. Mulato-judeu-de-Angola! Os judeus sempre foram os tipos que levaram de todos. Aqui é o mulato. Se alguma coisa corre mal, a culpa é do mulato que estiver mais perto. Porque os negros têm a sua tribo, as suas grandes famílias, defendem-se. Mulato não tem tribo. Melhor, a sua tribo é a dos mulatos...[...] (Pepetela, 1997, p. 142).

A temática da busca das raízes do nacionalismo angolano, tão viva nos escritores do «Vamos descobrir Angola!», é, na obra de Pepetela, um elemento relevante e, ao mesmo tempo, delicado, já que os diversos aspectos de fundo étnico e histórico são de caráter complexo e que continuam merecendo um enfoque crítico. A esse respeito, podemos retomar as palavras de Salvato Trigo, o qual afirma que

[...] o mundo angolano comporta não apenas o mundo negro – seu alicerce – mas também outros <<mundos>> que se cruzaram e mesclaram com ele, no decorrer do evoluir de Angola para o mundo moderno, destribalizando-se e entrando nos caminhos da organização sociopolítica actual. (Trigo, 1977, p. 150).

É possível depreender de *O Cão e os Caluandas* um outro tratamento dentro da panorâmica sociológica, isto é, a representação do comportamento social do habitante de Luanda, o que, de certo modo, remete aos componentes integrantes de sua conformação cultural.

Em grande parte das estórias que compõem o texto de Pepetela está vincada uma disposição que parece recorrente entre os luandenses, isto é, o exercício de manobras que apontam para o uso de subornos e para o hábito do dolo.

No diálogo entre os regressados, as personagens que voltam à Luanda conversam abertamente sobre a falsificação de um diploma:

8º R – [...]. Devias procurar emprego sério. Tens um diploma de electricista já reconhecido aqui.

3º R – Tenho. E foi reconhecido, sim. Mas a ti posso dizer: é falso. Foi comprado lá no Zaire. Não sei nada de electricidade.

8º R – [...]. Vocês que andaram a falsificar ou a comprar diplomas lá é que estão a lixar as pessoas que realmente estudaram e que querem trabalhar.

3º R – Tenho pena de tí, mas a vida é assim. [...] (Pepetela, 1997, p. 121-122).

Na construção da obra imaginativa, encontra-se intensa inclinação de cunho social. É o caso da presença da planta buganvília, que figura como um texto aparte e que antecede as demais estórias. Ao longo da novela, a planta, numa sagaz alusão ao câncer das múltiplas problemáticas que consome o cerne da sociedade, cresce dia a dia, enraiza-se, ganha cada vez mais espaço até que consegue consolidar-se, matando as demais plantas que enfeitam o alpendre. A Buganvília é parte da fantasia de *O Cão e os Caluandas*, mas, ao mesmo tempo, é a representação daquilo que há de mais perverso na sociedade angolana, seu caos e crise.

O Lucarpa nutre pela planta um ódio visceral. Ela, com seu crescimento contínuo, ameaça não apenas a sua liberdade, mas impossibilita também que outras trepadeiras cresçam e se desenvolvam naturalmente: “É certo que a trepadeira que assombra o alpendre está a ficar sufocada, mais os seus baguinhos vermelhos. A buganvília avança e aperta-a contra os varões do alpendre.” (Pepetela, 1997, p. 103).

Em «A buganvília 5», o narrador conta ao escritor-personagem o negócio que se vai arranjar para que seu pai e sua mãe possam comprar uma camioneta para transportar os produtos da quinta à cidade, onde a mãe tem uma kitanda. Na estória, o negócio a que se refere o narrador é ilegal, como se lê:

[...] é difícil encontrar camionetas para comprar. Parece que vai ser dada como morta irrecuperável num serviço do estado e depois vendem ao pai as

peças soltas e a carroçaria. Ele arranja um mecânico que repõe as peças todas juntas e aí está a camioneta. Mas não se deve falar nisso, senão descobrem o esquema [...]. (Pepetela, 1997, p. 82).

No parágrafo seguinte, a narrativa, em tom altamente satírico, põe a buganvília da ficção em relação análoga à realidade angolana: “A buganvília continua a crescer, para desespero do Lucarpa. Ele já desistiu de lutar: olha só para ela como se fosse um fantasma.” (Pepetela, 1997, p. 82).

Já no final da obra, em «Primeiro Episódio: outra versão possível», o narrador vê, a partir de seu sonho, o pastor-alemão já envelhecido. O cão, ao regressar à quinta onde vivera, encontra a planta gigante, alastrada pelas paredes da casa. Apesar de velho, o Lucarpa avança na buganvília e com ela trava uma luta de morte. Vendo que o bicho feria-se, o menino que habitava a chácara chama os trabalhadores para que ajudem a salvar o pastor-alemão. O mais idoso deles, Antônio, hesita inicialmente, esquivando-se, e afirma que nada pode fazer, mas ao perceber que o cão estava morrendo, parte, com fúria, sobre a buganvília, aniquilando-a:

O velho, num salto e num uivo de ódio ancestral, fez cintilar a catana na noite que caía, desferindo um único golpe no tronco da buganvília. Fatal, o golpe razeu o solo e cortou o tronco em dois. Os outros gritaram e avançaram para a raiz e arrancaram-na. Nela ficaram cravados os últimos dentes do pastor-alemão. (Pepetela, 1997, p. 185).

O fim da buganvília só é possível quando, ao abandonar a inércia, as personagens resolvem que não mais permitiriam seu triunfo sobre o cão que, sozinho e corajosamente, lançou-se contra a planta enorme. Na conclusão do texto, finda-se o sonho e nasce uma chamada à realidade e um convite à construção de uma nação mais justa: “E o meu sonho... se foi. Com ele começa a vossa fala.” (Pepetela, 1997, p. 186).

Sob um olhar crítico e por meio da obra de ficção, parece insofismável a urgência em pensar a sociedade angolana numa perspectiva da revelação de seus vícios, de suas fragilidades estruturais para que o conjunto possa buscar as respostas e as soluções cabíveis. Em especial, está na obra de Pepetela a problematização da unidade nacional, a qual deve, inevitavelmente, construir-se tal como uma casa, “ [...] a partir de seus fundamentos. [...]” (Savimbi, 1974, p. 91).

CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve por objetivo estudar as obras *Incidente em Antares* e *O Cão e os Caluandas* – a primeira pertencente à literatura brasileira; a segunda, à literatura angolana – através da ótica ou da perspectiva do gênero da sátira menipeia.

Inicialmente foram abordados os aspectos relevantes da vida e da obra dos escritores. A biografia, por sua vez, revela tanto o contexto histórico em que ambos se inserem, como também suas inclinações e/ou motivações enquanto produtores de obras literárias.

Antes, porém, de entrar no estudo de Veríssimo e Pepetela à luz da sátira menipeia, procura-se, de forma mais pormenorizada, as origens do gênero. Para isso encontra-se o principal representante, Luciano de Samósata. Repontando da Antiguidade, produziu obras que carregavam características fundamentais do gênero da menipeia, tornando-se ele próprio (e sua literatura) o divulgador e propagador do gênero entre os escritores ocidentais.

Como vimos, a tese de Enylton de Sá Rego (1989) recupera os principais aspectos do gênero e aponta a obra luciânica como o elo de ligação entre a menipeia grega e as obras de renomados escritores que, por ele influenciados, portaram e, mais que isso, adaptaram o gênero a cada época.

Embora a presente pesquisa tenha tomado diferentes textos para compor o seu corpo teórico, primou-se, sobretudo, em provar os laços da literatura brasileira e angolana a uma tradição literária milenar, a partir da teoria elaborada por Mikhail Bakhtin, nomeadamente aquela contida em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

Em relação à teoria Bakhtiniana, busca-se elementos específicos relativos às características do gênero da menipeia, os quais, através de fragmentos extraídos do texto de Veríssimo e Pepetela, podem ser observados como seus aspectos constitutivos.

A primeira característica do gênero elucidada por Bakhtin e que se pode identificar em *Incidente em Antares* e *O Cão e os Caluandas* é o chamado carnaval e o riso ritual. Como percebe-se, a menipeia compõe a literatura carnalizada. Esse gênero, identificado por Bakhtin, reúne aspectos do carnaval, a festa popular em que se tinha, durante o período festivo, a inversão da ordem natural da vida. O carnaval manifesta sua ambivalência através das cenas e imagens que engloba, ou seja, a coroação/destronamento do Rei Momo, e está

impregnada de outros elementos contrastantes: é a festa da morte e ressurreição, da bênção e maldição, da ignorância e sabedoria.

Os gêneros chamados carnavalizados carregam a ambivalência observada na festividade do carnaval. O riso carnavalesco é, ele próprio, ambivalente. Como riso ritual está ligado às suas formas mais antigas, quando se pretendia ridicularizar o supremo (o Sol) e outros deuses. Sua ambivalência reside, pois, no ato de ridicularizar a divindade, posto que, quando o faz, procura fazê-lo na intenção de que haja uma mudança – a renovação. Aparecem aqui, portanto e novamente, a noção combinatória da morte e renascimento, negação e afirmação. Segundo Bakhtin, o riso carnavalesco ambivalente é “profundamente universal e assentado numa concepção de mundo” (Bakhtin, 1981, p. 109).

Tanto em *Incidente em Antares* como em *O Cão e os Caluandas* tal elemento manifesta-se, mas não como um simples ato univalente. É, nas duas obras, repleto da ambivalência própria do riso carnavalesco, pois quando este é provocado, seja através de episódios insólitos, seja pela construção de cenas grotescas ou pela escolha e utilização vocabular, o riso sincretiza a concepção crítica sobre a realidade que se pretende revelar. Por meio dele fala-se, na verdade, dos assuntos mais graves e profundos, aqueles que cortam transversalmente as sociedades que estão retratadas nas obras literárias. É falando em tom cômico que Erico Veríssimo e Pepetela constituem uma crítica pungente à sociedade brasileira e angolana.

Também a paródia, apontada por Bakhtin como elemento inseparável dos gênero da menipeia, está presente nos textos estudados. Ao se recuperar o estudo de Gérard Genette – *Palimpsestos* - sobre a transtextualidade, vê-se a afirmativa de que a paródia é um gênero hipertextual, posto que a hipertextualidade consiste na relação estabelecida entre um texto elaborado posteriormente - o hipertexto – e aquele que foi construído anteriormente – o hipotexto. Também Linda Hutcheon (1995) discute a paródia e assegura, em linhas gerais, que ela pode ser entendida como contraste ou oposição entre textos e, ainda, como texto paralelo. Indo mais além, Hutcheon detém-se sobre a questão da intencionalidade que envolve a paródia. Tanto ela como o plágio são imitações confessadas de textos, mas enquanto o plágio busca imitar com o intuito de provocar o engano, a paródia intenciona uma crítica.

Em *Incidente em Antares* a paródia constitui-se em dois planos distintos: no do discurso e no das ideias. Observa-se na primeira parte do livro de Veríssimo, de acordo com a

análise de Márcia Ivana de Lima e Silva, que há um jogo de oposição do hipertexto – o publicado – e o hipotexto – os rascunhos do texto original - o que remete a uma noção de paródia, já que no hipertexto temos a inversão do discurso histórico em um discurso mais informal. Esse dado leva a percepção de que o autor quer desfazer supostas “amarras” formais do texto, trazendo-o a um nível discursivo mais próximo do leitor.

No plano das ideias, a paródia faz-se presente em especial no tocante ao seu caráter intencional: se é ela um gênero que visa, por meio do jogo de inversões/imitações, a crítica, em *Incidente em Antares* ela está bastante visível. A cidade fictícia Antares e sua sociedade formulam uma paródia à sociedade brasileira, que como na obra de Veríssimo, está mergulhada na lama da hipocrisia, do falso moralismo e em um autoritarismo aviltante.

Em *O Cão e os Caluandas* há igualmente a utilização do recurso paródico, o qual se manifesta, assim como no texto de Erico Veríssimo, com uma grande carga de intencionalidade crítica. Num primeiro momento podemos afirmar que o conflito existente nas várias narrativas que compõem a obra figuram como uma paródia à realidade vivida pela sociedade angolana. Ao parodiá-la, busca-se claramente criticar seus principais vícios, a fim de que, por meio da ironia porventura evocada pelo ato de parodiar, seja possível refletir sobre os problemas que cobrem a população de Angola, nomeadamente a questão da corrupção, alastrada nos mais vastos segmentos sociais; a prática de subornos, a preferência pela ignorância e inércia ao conhecimento e ao trabalho legítimo, etc.

No nível textual e discursivo, também é possível notar que Pepetela procura parodiar o texto de Erasmo de Roterdão - *Elogio da Loucura* - na narrativa intitulada, ironicamente, de *Elogio da Ignorância*. Aqui vê-se que a paródia é explícita, não se tratando de uma mera cópia. Pelo contrário, a transtextualidade que se tem prima sobretudo por deixar evidente e estabelecido que tal possui a função crítica de, através do diálogo entre os textos de Erasmo e Pepetela, criticar contumazmente a Luanda contemporânea.

Outro ponto que diz respeito à menipeia, de acordo com Bakhtin, é a liberdade imaginativa. Segundo ele, este gênero dispõe de uma irrestrita liberdade de criar, não cabendo impor limites à imaginação. Tal aspecto pode ser visto nas obras do escritor brasileiro e angolano. Por meio de trechos extraídos de suas obras, conforme se viu nesta pesquisa, verifica-se que essa característica permite que os autores criem sem se aterem a qualquer limitador, seja ele imposto por convenções literárias, seja por uma “ordem” de cunho histórico. Em *Incidente em Antares* a imaginação livre possibilita que Erico Veríssimo faça

um universo fantástico, em que sete mortos insepultos retornam ao seio da sociedade e contra ela profiram um julgamento impiedoso.

No texto de Pepetela temos igualmente este aspecto, posto que o autor não se preocupa em estabelecer limites à sua criação literária. Na obra, o cão Lucarpa aparece, por vezes, como um bicho de fato; por vezes, como um ser humano. Se em uma dada narrativa o Lucarpa é o herói, na outra surge, misteriosamente, como um provável enviado de satanás. Como se vê, o autor não se prende a convenções e não há intenção alguma em criar uma obra limitada enquanto matéria inventiva, e em toda a obra, a criação funciona como um caminho pelo qual se pode livremente criticar. É, em Pepetela, a liberdade de imaginação uma “aliada” ao interesse de se lançar olhares irrestritos, abrangentes e cortantes sobre a sociedade de Luanda.

A mencionada característica do gênero da sátira menipeia “esbarra” em outro elemento que a constitui, ou seja, o fantástico. Para Bakhtin, é ele o aspecto mais importante da menipeia, já que, ao se manifestar nos textos literários, busca principalmente provocar uma verdade.

A teorização sobre o fantástico, para além das considerações de Bakhtin, está calcada, nesta pesquisa, sobre o estudo de Tzvetan Todorov e, posteriormente, de Selma Calasans Rodrigues. Primeiramente observa-se que o teórico procura distinguir o gênero do fantástico de outros gêneros vizinhos: o maravilhoso e o estranho. No primeiro há uma inexperiência de acontecimentos previamente conhecidos, os quais, por serem até então inéditos, regem-se sob novas leis que não podem ser explicadas à luz daquilo que é consensualmente aceito como natural. O segundo, por sua vez, manifesta a ocorrência anterior, prévia, dos fatos, o que permite que eles, de alguma forma, possam ser explicados, não havendo sobre os mesmos o governo de excepcionais leis e forças. No fantástico, porém, existe a preponderância da hesitação pelo evento ora experimentado. Tem-se, por parte da personagem, a dúvida se os fatos que aconteceram passam pelo crivo das leis aceitas e convencionadas como naturais.

Avançando no estudo do gênero, Rodrigues afirma que o mesmo floresce, na produção literária, justamente num momento histórico em que o pensamento lógico e racional predomina. É o Século das Luzes, quando se rejeita as subjetividades e toda a metafísica. Essa contradição, ainda que pareça ilógica, fundamenta-se na afirmativa de que o fantástico surge com força durante o Iluminismo e se dá através de um panorama verossímil. Retornando às teorias de Platão e Aristóteles no que concerne à verossimilhança, a estudiosa pondera que os

filósofos, ao se referirem ao real na arte, tratam da mimese como uma recriação das coisas reais, e a verossimilhança, como um meio de realizar a mimese.

Mas Rodrigues assegura ainda que nas primeiras décadas do século XX a literatura de vanguarda não segue mais a regra clássica no que diz respeito à verossimilhança. Aparecem os romances em que a fantasia não necessita de justificativas para concretizar-se. O caso de *Incidente em Antares* e *O cão e os caluandas* parece enquadrar-se nessa perspectiva. Na obra de Veríssimo não há uma preocupação em tornar explicáveis os eventos fantásticos que se sucedem. A fantasia que toma conta particularmente do segundo bloco do livro quer-se livre, contrária à ordem natural da vida em curso. O fantástico, no texto do escritor brasileiro, não busca explicar sua existência e sim provocar uma verdade. Com o retorno dos mortos ao convívio social, pretende-se uma denúncia sem ponderações, a fim de trazer à tona a verdadeira face da sociedade antarense. De fato o texto extrapola os limites das folhas do livro e atinge, em cheio, a realidade brasileira.

Em *O Cão e os Caluandas* vê-se o fantástico como experimentação da verdade, tal como ocorre em *Incidente em Antares*. É o cão a personagem-centro de todas as narrativas, o que já remete a uma situação de ficção incomum. A lei aceita dos fatos é subvertida quando o narrador faz recair sobre o Lucarpa a dúvida ou hesitação sobre suas aparições/ sumiços misteriosos. Nas andanças do pastor-alemão – ora anjo, ora demônio, ora amigo, ora pivô de brigas e separações conjugais – há o predomínio de uma postura coerente ao que visa o fantástico dentro da concepção da sátira menipeia, isto é, a procura e provocação da verdade. Em todas as histórias o seu aparecimento é que desencadeia situações e reações nas personagens, fazendo-as expor seus defeitos e seus caracteres torpes. A verdade desmascarada é, num primeiro olhar, relativa apenas ao texto de ficção, mas por meio de uma visão um pouco mais aguçada, nota-se claramente que esta liga-se intimamente à realidade social de Angola.

A análise do fantástico, enquanto característica da sátira menipeia, é desdobrada por Bakhtin. Esse desdobramento é chamado pelo crítico russo de fantástico livre e simbolismo. As palavras-chaves que ele utiliza para a compreensão do termo é a existência de um naturalismo de submundo, o qual delimita por onde a fantasia e suas aventuras concretizar-se-ão. A experiência da verdade acontece, na menipeia, nas estradas, nos bordéis e nas tabernas, enfim, percorre o submundo do homem. Novamente temos uma característica do gênero da menipeia na obra de Veríssimo. O exemplo, retirado de seu texto e trazido a esta pesquisa,

mostra com exatidão o submundo a que Bakhtin se refere. O estupro sofrido por Rosinha e realizados pelos filhos dos próceres de Antares acontece nos lugares abandonados, nos terrenos baldios da cidade. O mesmo naturalismo está visível em *O cão e os Caluandas*. Na procura pela verdade, o elemento fantástico percorre as periferias, como quando o cão mete-se nas filas do mercado; ou quando o escritor-personagem dialoga em um barzinho com uma prostituta. Em ambas as situações está esse naturalismo, em que o desencadear de um elemento de caráter fantástico parece ter que visitar, primeiro, os lugares mais grotescos e vulgares.

Uma outra característica abordada por Bakhtin diz respeito ao fantástico experimental. De acordo com o que se vê no presente trabalho, é ele um aspecto importante do referido gênero, já que em tal se vislumbra a utilização de um ponto de vista particular e inusitado, através do qual pode-se enxergar, de forma clara e lúcida, as dimensões dos fenômenos da vida observada.

Esse ponto de vista está manifestado em *Incidente em Antares* no momento culminante da narrativa, em que os sete mortos, do alto do coreto da praça, dispõem de um ângulo de visão estratégico que os coloca na privilegiada posição de poderem ver a todos. Não só o posicionamento físico os coloca afastados dos demais cidadãos antarenses, mas a morte, e principalmente ela, garante-lhes o distanciamento necessário para que, sob a perspectiva de quem já não faz parte da vida, possam proferir, sem piedade alguma, a denúncia e o julgamento social.

O mesmo ponto de vista particular é percebido no texto de Pepetela. Nele há igualmente um afastamento por um especial ângulo de visão, o qual coloca o autor-personagem distante dos fatos narrados temporal e espacialmente. É do futuro (e de Calpe) que ele narra as histórias, o que lhe permite visualizá-las do ângulo de quem não está envolvido física e emocionalmente nos acontecimentos. Tal distância dá-lhe propriedade para realizar, de forma lúcida e comprometida, a busca e a revelação da verdade que se quer retratar.

Mais um aspecto elucidado pelo estudioso russo é a visão de mundo. Para ele, estão na menipeia os grandes questionamentos ideológicos do Homem em sua plenitude. No texto do autor brasileiro e do autor angolano, como foi possível notar, a visão que se mostra é a mais abrangente possível, não só em relação aos problemas que circundam as específicas sociedades que abordam, mas é sobretudo um olhar que procura desnudar o Homem,

recuperando e fazendo repercutir, na obra literária, os conflitos e as perversidades que o afetam.

Também, de acordo com Bakhtin, ocorre na menipeia a predileção por cenas excêntricas e pela recorrência ao discurso inoportuno. Tal elemento discutido por Mikhail Bakhtin evidencia-se nos textos de Veríssimo e Pepetela. Os comportamentos e declarações inapropriadas compõem especialmente o segundo bloco de *Incidente em Antares*, em que os cadáveres, por estarem libertos das convenções dos vivos, comportam-se e falam em tom altamente mordaz, o que se revela através de episódios de caráter grotesco (como quando o narrador afirma que os mortos dialogam envoltos por nuvens de moscas) e por meio de um discurso que não pretende poupar quem quer que seja. Surgem, com os desmascaramentos, os gananciosos, os adúlteros, os assassinos, etc.

Em *O Cão e os Caluandas* o curso natural dos eventos também é interrompido com a inserção de cenas pontilhadas pelo tom excêntrico. Em “Carnaval com Kianda”, como nota-se, os fatos desenvolvem-se normalmente, até que a narrativa é cortada pela alteração criativa do episódio e de seu discurso. Tem-se, nessa estória, o cão que invade a igreja, constringendo o padre, que logo passa a maldizê-lo, afirmando ser ele o próprio demônio.

Seguindo a teoria de Bakhtin, a pesquisa avança para outra característica da menipeia: os contrastes. É comum, nesse gênero, os jogos oposicionais: o bem e o mal, o rei e o escravo, a moral e a perversão. Tal jogo pode ser visto na obra de Erico Veríssimo, particularmente quando o autor coloca, por exemplo, no mesmo plano, as personagens “altas” e “baixas”. Temos, no coreto, Dona Quitéria, que em vida era uma das mais notáveis de Antares, e que, depois de morta, divide espaço com Erotildes, uma velha prostituta. Em *Incidente em Antares*, como pode-se observar, é a morte que permite estabelecer tais contrastes.

Em *O Cão e os Caluandas*, por outro lado, essa noção fica restrita a uma única personagem: o cão Lucarpa. Nas diversas narrativas ele surge e ressurge como o cão-anjo, cão-diabo, cão-herói, cão-feitiço, etc.

A teoria bakhtiniana refere-se também à polifonia, característica comum aos gêneros do campo do sério-cômico. Na menipeia grega há a presença de múltiplas vozes que compõem o discurso, criando uma nova concepção dialógica em termos de discurso ficcional. Em *Incidente em Antares* e em *O cão e os Caluandas* os autores deixam transparecer, através do discurso polifônico, todas as consciências que os envolvem e que, dentro de uma contextualização de caráter social, transferem-se ou ainda, manifestam-se na voz das

personagens, que exibem suas próprias consciências, verbalizando-as num discurso com o outro.

Ainda em relação à sátira menipeia, pode-se nomear mais um elemento que lhe é particular, isto é, os gêneros intercalados. Essa característica está expressa em *Incidente em Antares* logo no início do romance, em que à narrativa inclui-se diferentes gêneros textuais. Temos, ao longo da obra, a inserção de textos jornalísticos, diários pessoais e científicos, texto poético, etc. O mesmo ocorre em *O cão e os Caluandas*. Nele há diversos gêneros textuais que cortam todas as narrativas, como atas, textos de jornais, de teatro, entre outros.

Como último elemento relativo à menipeia é possível citar o que Bakhtin denomina de *publiscística atualizada*, a qual procura abordar os temas e tendências atuais de cada período e sociedade. Conforme afirma o estudioso russo, seria a *publiscística atualizada* uma espécie de gênero jornalístico, que repontou na Idade Antiga, e está presente, por exemplo, na obra de Luciano de Samósata.

Não se pode refutar, seguindo os exemplos tirados das obras de Erico Veríssimo e Pepetela, que ambos buscam, através dos diversos recursos discursivos e/ou literários, retratar e discutir as temáticas concernentes às sociedades e ao tempo que pretendem abordar. Está em *Incidente em Antares* toda a panorâmica política do Brasil, que vivia, naquele período histórico, os duros anos da ditadura militar. Mais que isso, Erico Veríssimo procura não se limitar à visão sobre os rumos da sociedade brasileira, ao contrário, amplia seu olhar crítico sobre os problemas e as mazelas por que passavam a Humanidade, nomeadamente as questões dos conflitos e Guerras entre as nações.

Pepetela também sintetiza, em *O Cão e os Caluandas*, os grandes temas que envolvem seu tempo e sociedade; os conflitos e os desafios a serem enfrentados por Angola enquanto nação que se quer independente e dotada de uma identidade particular.

Finalmente esta pesquisa procurou ater-se a questões sociológicas identificáveis no texto do escritor brasileiro e angolano. Através de relatos verídicos contidos em *Dos Filhos deste solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*, verifica-se que a realidade enfrentada pelo Brasil durante a ditadura militar está bem representada na ficção de Veríssimo. Utilizando-se de pressupostos linguísticos e literários, o autor formula um texto que prima pela denúncia a toda e qualquer forma de violência, injustiças e privações dos direitos humanos. *Incidente em Antares*, por seu tom mordaz, satírico e, ao mesmo tempo, consciente, é capaz de tocar profundamente no âmago da

sociedade brasileira, a fim de criticar a ganância, o abuso de poder, os atos violentos e a cassação do direito que todo homem tem à liberdade.

Também *O Cão e os Caluandas* revela-se como texto-viagem pela Luanda que se quer ter, mas que ainda não está estabelecida. Ao longo de toda a narrativa está o olhar atento e cortante do autor, que ao percorrer a cidade através da personagem Lucarpa, visita os lugares repletos de conflitos e carências. O painel que Pepetela monta no seu texto ficcional parece ser, mais do que tudo, um retrato não só dos problemas e calamidades de Angola, mas especialmente mostra-se como um retrato de um povo que precisa, em primeiro lugar, enxergar-se a si mesmo como nação de identidade própria. A crítica social orquestrada por Pepetela é um chamar à realidade e um grito para fazer despertar o homem angolano, que deve tomar consciência de que é ele o agente de transformação da sociedade que deve ser construída dia após dia.

A presente pesquisa dedicou-se a provar os laços da literatura brasileira e angolana, por meio de diversos aspectos aqui analisados, a uma tradição de literatura universal e milenar, a qual pertenceram importantes escritores das diferentes épocas e escolas literárias. Incluir *Incidente em Antares* e *O Cão e os Caluandas*, nesse contexto, permite avançar na compreensão de seus textos não apenas sob a ótica dos estudos da literatura de expressão portuguesa, mas da literatura universal. Mais que isso, filiar ambas as obras ao gênero da sátira menipeia, posto que elas manifestam suas características fundamentais, sugere um laço entre a obra de Veríssimo e Pepetela. Não se pretende afirmar, todavia, que um autor tenha sido influenciado diretamente pelo texto do outro; tão somente quer-se sugerir que, através de uma ponte estabelecida pelo gênero da menipeia, as referidas obras dialogam, remetendo à ideia de ligação formal entre a literatura brasileira e a angolana.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro**. São Paulo, Abril, 1978.
- BORDINI, Maria da Glória. **Criação Literária em Erico Veríssimo**. Porto Alegre, L&PM/EDIPUCRS, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata**. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.
- _____. **No reino da Isotimia: diferenças sociais e mundo dos mortos em Luciano**. Revista Clássica. Vol. 7, 8. São Paulo, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1994/1995.

- CARONE, Edgard. **A quarta república: 1945-1964**. São Paulo, Corpo e Alma do Brasil, 1980.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Veríssimo: realismo e sociedade**. Porto Alegre, Globo, Instituto Estadual do Livro, Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976.
- _____. (org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária em Erico Veríssimo**. Porto Alegre, Globo, 1972.
- CHAVES, Rita-Catia. **Angola e Moçambique. Experiência Colonial e Territórios Literários**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.
- ERASMO, Desidério. 1467-1536. **Elogio da Loucura**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM, 2008.
- FON, Antonio Carlos. **Tortura: a história da repressão política no Brasil**. São Paulo, Global, 1979.
- GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- GENETTE, Gérard. **Introdução ao Arquitexto**. Tradução de Cabral Martins. Orientação de Maria Alzira Seixo. Lisboa, Vega, s/d.
- _____. **Palimpsestos: la literatura de segundo grado**, Madrid, Taurus, 1989.
- GONZAGA, Sergius. **Erico Veríssimo**. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1986.
- CESAR, Guilhermino. Erico Veríssimo e a Historicidade. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 10 jan. 1976.
- H.K. Riikonen. **Menippean Satire as a Literary Genre**. Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1987.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro, Edições 70, 1985.
- LIMA E SILVA, Márcia Ivana de. **A gênese de Incidente em Antares**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2000.
- LUCIANO. **Diálogo dos Mortos**. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Brasília, Editora Universitária de Brasília, 1998.
- MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos. **Dos filhos deste solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado**. São Paulo, Boitempo, 1999.
- “O Tempo e o Vento”: fim. **Revista Visão**. 27 jul. 1962.

- PEPETELA. **O cão e os caluandas**. 4. ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo, Ática, 1988.
- SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- SAVIMBI, Jonas Malheiro. **Angola: a resistência em busca de uma nova nação**. Lisboa, Edição da Agência Portuguesa de Revistas, 1979.
- SILVA, Helio Ribeiro da. **1964: Golpe ou contragolpe?** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- TRIGO, Salvato. **Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa**. Brasília Porto, Brasília, 1977.
- VERÍSSIMO, Luis Fernando. Em toda a sua obra está realçada a primazia da pessoa. **Revista do Instituto Humanitas**, São Leopoldo, UNISINOS, set. 2005.
- VERÍSSIMO, Erico. Entrevista. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 16 out. 1966.
- _____. **Incidente em Antares**. 3. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- VESSLS, Garym. Érico Veríssimo, o fantástico e a tradição menipéia. **Letras de Hoje**. Porto Alegre: EDIPUCRS, set. 1993. [s.p]
- WEIGERT, Beatriz. **Formas de reescrita: retórica e carnavalização em *A força do destino* de Nélide Piñon e *Missa in Albis* de Maria Velho da Costa**. Lisboa, 2003. Texto policopiado.
- Angola. Disponível em:
 <<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Angola>>>. Acesso em: 07.07.2009.
- Biografia de Erico Veríssimo. Disponível em:
 <<http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89rico_Ver%C3%ADssimo>> Acesso em 04.06.2009.
- Biografia de Erico Veríssimo. Disponível em:
 <<http://www.releituras.com/eVerissimo_bio.asp>> Acesso em 04.06.2009.
- Biografia de Pepetela. Disponível em:
 <<http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89rico_Ver%C3%ADssimo>> Acesso em 07.06.2009.
- Diógenes Laércio. Disponível em:
 <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Di%C3%B3genes_La%C3%A9rcio>> Acesso em 22.07.2009.
- Erasmus de Roterdão. Disponível em:

<<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Erasmus de Roterd%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Roterd%C3%A3o)>> Acesso em 22.07. 2009.

Eurico Gaspar Dutra. Disponível em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Eurico Gaspar Dutra](http://pt.wikipedia.org/wiki/Eurico_Gaspar_Dutra). Acesso em: 13.08.2009.

Fiódor Mikhailovich Dostoiévski. Disponível em:

<<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Fi%C3%B3dor Dostoi%C3%A9vski](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fi%C3%B3dor_Dostoi%C3%A9vski)>> Acesso em 22.07.2009

François-Marie Arouet. Disponível em:

<<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Voltaire>>> Acesso em: 22.07.2009.

Getúlio Vargas. Disponível em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Get%C3%BAlio Vargas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Get%C3%BAlio_Vargas). Acesso em 13.08.2009.

Gil Vicente. Disponível em:

<<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Gil Vicente](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gil_Vicente)>>. Acesso em 22.07.2009.

Guerra Civil Angolana. Disponível em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra Civil Angolana](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_Civil_Angolana). Acesso em 15.08.2009.

Gustave Flaubert. Disponível em:

<<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave Flaubert](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave_Flaubert)>>. Acesso em: 22.07.2009.

Joaquim Maria Machado de Assis. Disponível em:

<<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Machado de Assis](http://pt.wikipedia.org/wiki/Machado_de_Assis)>>. Acesso em 22.07.2009.

John Dryden. Disponível em:

<<[http://en.wikipedia.org/wiki/John Dryden](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Dryden)>>. Acesso em: 22.07.2009.

José Maria de Eça de Queirós. Disponível em

<<[http://pt.wikipedia.org/wiki/E%C3%A7a de Queir%C3%B3s](http://pt.wikipedia.org/wiki/E%C3%A7a_de_Queir%C3%B3s)>>. Acesso em 22.07.2009.

Luciano de Samósata. Disponível em:

<<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Luciano de Sam%C3%B3sata](http://pt.wikipedia.org/wiki/Luciano_de_Sam%C3%B3sata)>>. Acesso em 22.07.2009.

Marcus Fabius Quintilianus. Disponível em:

<<<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Quintili.html>>>. Acesso: em 22.07.2009.

MARTINS, Mandagará Aulus. *O Cão e os Caluandas* de Pepetela e a Tradição Luciânica. Disponível em << <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/336-o-c%C3%A3o-e-os-caluandas-de-pepetela-e-a-tradi%C3%A7%C3%A3o-lucianica.html>>>. Acesso em 16.09.2009.

MARTINS, Renata. “O cão e os caluandas”. **Nova Cultura**. Disponível em:

<http://www.novacultura.de/0608calus.html>. Acesso em 04.08.2009.

Menipo. Disponível em:

<<<http://ialexandria.sites.uol.com.br/imagens/personas/menipo.htm>>> Acesso em 13.07.2009.

Miguel de Cervantes. Disponível em:

<<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel de Cervantes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Cervantes)>> Acesso em 22.07.2009.

Mimesis. Disponível em:

<<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mimesis>>>. Acesso em 26.10.2009.

Paródia. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Par%C3%B3dia> Acesso em 06.08.2009.

Pepetela. Entrevista. A força da literatura que vem da África. **Clicrbs**. Porto Alegre, 19.11.

2008. Disponível em:

<<<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/feira-do-livro/19,0,2298958,Pepetela,-a-forca-da-literatura-que-vem-da-Africa.html>>> Acesso em 07.06.2009.

Pepetela. Uma consciência crítica de Angola. Disponível em:

<http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=da80f397-c2ff-4b47-8fda6643295ddb22&edition=3> Acesso em 15.08.2009.

Quimbundo. Disponível em:

<<[http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua quimbundo](http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_quimbundo)>> Acesso em 12.07.2009.

SALGADO. Maria Teresa. A geração de 50 e a modernidade literária angolana. **Revista**

Eletrônica de Literatura Portuguesa Sarará. Edição I, ano 2006. Disponível em:

<<http://www.revistasarara.com/int_pente_finoTexto01.html>> Acesso em 08.07.2009.

SANTOS, Seomara. Dados Necessários para que se Conheçam os Factos e Diversos

Percursos da Poesia Angolana (1945-2004). **Antologias**. Disponível em:

<<http://www.uea-angola.org/intro_antologia_poetica.cfm>> Acesso em 08.07.2009.

Thomas More. Disponível em:

<<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Thomas More](http://pt.wikipedia.org/wiki/Thomas_More)>>. Acesso em 22.07.2009.