UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

O fio das travessias:

A perspectiva histórica em *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela.

ANA LÚCIA GOMES DA SILVA RABECCHI

São Paulo
2009

ANA LÚCIA GOMES DA SILVA RABECCHI

O fio das travessias:
A perspectiva histórica em *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Salete de Almeida Cara.

São Paulo
2009

Aos queridos Danilo,
Camila e Patrícia

AGRADECIMENTOS

Nos resultados desta pesquisa muitas pessoas foram fundamentais, contribuindo de variadas maneiras, sejam como interlocutoras intelectuais sejam com sentimento de amizade e incentivo que me animou e confortou nessa travessia. Pela generosa disponibilidade de todos, quero compartilhar minha conquista e alegria como forma de agradecimento.

À Profª. Drª. Salete de Almeida Cara, que me orientou, pelos valiosos ensinamentos e críticas argutas, a quem também coube ter paciência com os "acidentes de percurso", por acreditar, apoiar e incentivar-me nessa jornada de descobertas.

À Profª. Drª. Vera Maquêa, amiga, colega e companheira irrestrita, que soube encontrar tempo e disposição para contribuir com discussões pontuais e, sobretudo, pelo apoio, incentivo e força moral.

À Profª. Drª. Tania Macêdo, pela amizade, pela generosa e constante contribuição desde o mestrado, pelo carinho com que tem acompanhado a minha trajetória.

À Profª. Drª. Vima Lia Martin, pelas sugestões preciosas na qualificação.

Ao Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior, cuja contribuição se faz presente na banca e nos diálogos constantes com os estudos literários na Unemat.

À Profª. Drª. Rita Chaves, pelos importantes questionamentos nas aulas de Literatura Africana.

Às Professoras Doutoras Raquel Silva e Rosângela Sarteschi, pelas contribuições.

À Creuza, Márcia e Lina, pela disponibilidade e atenção.

Às amigas e colegas de convívio, Doutoras Elisabeth Batista, Olga Maria Castrillon-Mendes, Marinei Almeida, Neuza Zattar pelas contribuições neste trabalho, pela solidariedade constante, pelo carinho e conforto que me ofereceram.

À Profª. Drª. Fabíola Sartin, pela contribuição e apoio irrestritos no Departamento de Letras da Unemat.

Aos amigos Prof. Dr. Agnaldo Silva e doutorandos Genivaldo Rodrigues, Antonio Mantovani, Isaac Ramos e José Pereira, pelo coleguismo.

À minha mãe, pelo carinho e apoio, sempre presentes em qualquer momento.

À minha família Gomes da Silva e Rabecchi, pela atenção e conforto com que me animaram nesse trajeto.

Às minhas filhas Camila e Patrícia que acompanharam com paciência e carinho os meus altos e baixos emocionais, o meu desejo de vencer, pela ternura com que aqueceram o meu cotidiano.

Ao meu companheiro Danilo, pelo apoio incondicional, pelo respeito às minhas escolhas, pela infinita paciência, pela força e carinho com que se fez presente em todos os momentos, o meu desejo de dizer “estamos juntos”.

Aos meus colegas professores e funcionários da UNEMAT.

À CAPES, pela confiança e pelo investimento neste trabalho.

À UNEMAT, por conceder afastamento total das minhas atividades acadêmicas para dedicar-me exclusivamente à formação no doutorado.

RESUMO

Os romances *Os tambores de São Luís* (1975), do brasileiro Josué Montello, e *A gloriosa família* – do angolano Pepetela, mantêm um diálogo com a história maranhense e angolana respectivamente, estreitando as fronteiras entre Literatura e História. Mais que estreitar fronteiras, eles investigam um lugar narrativo em que a forma e o conteúdo interagem fora de suas margens de origem: literatura e história são desvirtuadas/deslocadas em busca de outras verdades que, separadas, nem uma nem outra poderiam conceber. É certo, no entanto, que a perspectiva histórica de cada romance os diferencia significativamente, tendendo à função sacralizadora em Montello e dessacralizadora em Pepetela. Enquanto a história faz parte do pano de fundo da narrativa montelliana, ela é parte orgânica da narrativa pepeteliana, através de uma projeção temporal contrária: em Montello se dá no sentido retrospectivo e em Pepetela, no sentido prospectivo, o que de saída singulariza qualitativamente os romances. A partir da visão peculiar que preside a organização de cada narrativa, a experiência histórica compartilhada pela trágica herança colonial e escravista toma um viés diferente, onde se vislumbra, já de começo, como cada romancista relê a sua própria história. Assim, longe de se alinharem plenamente pela perspectiva histórica, os romances são diferenciados a partir dela e este trabalho comparativo se ocupa justamente em demonstrar como isso acontece.

PALAVRAS-CHAVE: Montello, Pepetela, ficção e história, perspectiva histórica, herança colonial e escravista.

ABSTRACT

The novels called *Os tambores de São Luís* (1975) by the brazilian Josué Montello, and *A gloriosa família - o tempo dos flamengos* (1997), by the angolan Pepetela, maintain a dialogue with the Angolan history and the Maranhão history respectively, closing the borders between literature and history. More than to narrow borders, they investigate a narrative place where the form and content interact outside their margins of origin: literature and history are displaced looking for other truths that once separated, neither one of them could conceive. Certainly, however, that the historical perspective of each novel make them seem different tending to the sacramental function in Montello and to the desacramental one in Pepetela. While the story is part of the background of the montellian narrative, it is an organic part of the pepetelian narrative through a temporal contrary projection: in Montello there is a retrospective meaning and in Pepetela a prospective one that comes out the unique quality of the novels. From the peculiar vision that governs the organization of each narrative, the historical experience shared by the tragic colonial legacy and slavery takes a different bias where since the beginning it is possible to wonder how each novelist re-read his own history. Thus, far from having a fully alignment by the historical perspective, the novels are differentiated from it and this comparative work is concerned to demonstrate precisely how this happens.

KEY-WORDS: Montello, Pepetela, fiction and history, historic perspective, colonial legacy and slavery.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 09

CAPÍTULO I – A ordem no romance de Montello..... 19

1.1 A perspectiva narrativa centralizadora..... 29

1.2 A memória como estratégia narrativa..... 37

1.3 A formulação da visão histórica..... 45

1.4 A crônica ludovicense..... 62

CAPÍTULO II – O espaço narrativo: Percepção e perspectiva..... 72

2.1 Casa-grande *versus* casa-grande das Minas..... 79

2.2 O espaço – tempo como arquitetura da memória..... 92

2.3 O movimento da narrativa..... 103

CAPÍTULO III – A ordem no romance de Pepetela..... 122

3.1 A perspectiva da margem..... 127

3.2 A releitura da História a contrapelo..... 144

3.3 O multiperspectivismo do discurso..... 156

3.4 A crônica luandense..... 163

CAPÍTULO IV – O espaço – tempo histórico.....173

4.1 Casa-grande *versus* cubata..... 175

4.2 Para além do tempo dos flamengos..... 187

4.3 Sob as arestas da ironia..... 201

CAPÍTULO V – O fio das travessias..... 218

5.1 A literalização dos fatos históricos..... 224

5.2 Sacralização e dessacralização..... 233

5.3 Miopia e utopia..... 240

CONCLUSAO..... 249

BIBLIOGRAFIA..... 252

INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo comparado entre duas obras de literaturas de língua portuguesa, *Os tambores de São Luís* (1975), do escritor brasileiro Josué Montello e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* (1997), do escritor angolano Pepetela, é refletir sobre as relações literárias como um vasto sistema de trocas.

Os laços históricos e culturais estreitados entre duas nações que foram colônias da mesma metrópole, Brasil e Angola, começam já no século XVI, como consequencia direta da expansão mercantil, quando o comércio escravista abastecia os engenhos brasileiros. Assim, o tráfico de escravos gerou um trânsito excepcional entre os dois lados do Atlântico. Nesse sistema de trocas, muitos produtos compunham a bagagem dos navios negreiros. Em *O Trato dos Viventes*[1]*,* Luiz Felipe de Alencastro explicita a dimensão desse comércio que intervinha na organização econômica, repercutindo intensamente na ordem sócio-político-cultural das duas margens.

A África, especificamente Angola e Moçambique, passou a ser o local privilegiado para a Coroa Portuguesa enviar os cidadãos condenados ao degredo, inclusive do Brasil, fato este confirmado em passagens do romance de Pepetela. Essa aproximação em via de mão dupla deixou marcas lá e cá. Através da literatura, mas não exclusivamente, a cultura brasileira desempenhou um forte papel no processo de conscientização de muitos setores da intelectualidade africana, fornecendo parâmetros que se contrapunham ao modelo lusitano.

Dessa forma, a mesma metrópole, a mesma língua e outras marcas da empresa colonial, com efeito, identificam histórica e culturalmente o Brasil e Angola. Como diz Chaves[2], a própria fisionomia de nosso povo, descendendo também das gentes que de lá vieram pela força bruta da

---

[1] ALENCASTRO, Luiz Felipe. *O trato dos viventes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
[2] CHAVES, Rita. *Formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica n. 1, 1999, p.23.

máquina escravocrata, atesta materialmente a ligação que o preconceito dominante se esforça para esquecer ou disfarçar.

Todos os laços reforçam o interesse da comparação, pois, afinal, pensar Angola – e sua literatura – pode ser também pensar o Brasil e as duras penas a que foi condenado pela dominação estrangeira. Todavia, cabe esclarecer, não é intenção deste trabalho a busca de fatos que venham tão-somente mostrar semelhanças expostas até mesmo nos cotidianos de carências e expectativas. O objetivo aqui se volta preferencialmente para a leitura das diferenças manifestas quando encaramos mais profundamente alguns passos dessas histórias, uma vez que se referem a obras originárias de sociedades com singularidades próprias, o que implica diferenças de cosmovisão. Há, com efeito, segundo Salvato Trigo, nas sociedades africanas "um modo diferente de textualizar o mundo que nasce do encontro ou do confronto na língua de cosmogonias e de ontogonias diversas e específicas..."[3].

Esta pesquisa propõe, assim, mediante a especificidade literária e cultural de cada obra, analisar comparativamente a perspectiva histórica dos romances, diante do cenário histórico que fundamenta as suas matérias. Sendo a literatura uma instância crítica de reflexão sobre a história, além de trabalhar com as múltiplas representações discursivas presentes nas práticas sociais, reinventa, ficcionalmente, a realidade e, assim, problematiza questões existentes nas sociedades, como bem lembra Secco,[4] ao falar dessa fronteira tênue que separa hoje essas referências.

Em toda leitura, se quis dar relevo aos elementos textuais que, particularizando o modo literário do escritor, ajudam a decifrar o mosaico de sugestões oferecidas pela realidade inventada. Partindo da perspectiva histórica, são rastreadas as marcas essenciais dessas obras e as suas ligações com o contexto do qual elas emergem. Tal abordagem histórica não se propõe a explicar a realidade apenas dessa perspectiva, mas dá ênfase

[3] TRIGO, Salvato. *Ensaios de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa: Veja, 1986, p.17.
[4] SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas: Ensaios escolhidos sobre as lieraturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*. ABE Grafh Editora/Barroso produções editoriais. Rio de Janeiro, 2003.

também à apreensão das representações culturais presentes nas armadilhas discursivas das narrativas que desvendam o imaginário social.

O contexto das obras será realçado a partir do ponto de vista peculiar que preside a organização de cada narrativa. A princípio, é no plano ideológico, isto é, no das avaliações, que a noção de ponto de vista toma corpo, na medida em que, segundo Ricoeur, "uma ideologia é o sistema que organiza a visão conceitual do mundo em toda parte da obra [...] a que preside à organização da narrativa de uma obra particular"[5].

O teórico está se referindo às categorias que afirma, provisoriamente, considerar idênticas – ponto de vista e voz narrativa --, na medida em que o ponto de vista é a perspectiva sobre a esfera de experiência à qual pertence a personagem e em que a voz narrativa é aquela que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo contado na obra. A questão será, então, saber por que procedimentos narrativos de um narrador que conta a experiência de seus personagens e que elementos de ordem social e histórica serão filtrados através de uma concepção estética trazida ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra.

Há uma defasagem de vinte anos entre as obras do brasileiro e do angolano, em cujos contextos político-sociais diferentes se inscrevem seus olhares em retrospecto, o que influi naturalmente na perspectiva histórica de cada obra ao buscar o passado, e nas respostas estéticas que dão a esse entendimento. A maneira com que cada autor representa o passado dá pistas para se formularem questões sobre suas compreensões e concepções do presente.

A relação entre a ficção e a história é explorada nos romances. No contexto dos anos 70, em que se insere a obra brasileira, a discussão em torno de dependência e nacionalidade toma conta do país, numa sociedade sufocada pela violência, dominada pelo autoritarismo, pelas multinacionais e pela ideologia da segurança nacional. A literatura de cunho documental está marcada "pela afirmação da nacionalidade, da informação jornalística e de uma imagem de repórter, onde o próprio romancista conquista uma identidade autoral heróica enquanto proprietário de informações numa

[5] RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* – Tomo II. Campinas, SP: Papirus, 1995, p.155.

sociedade delas carente"[6]. Investidura nos usos da memória por escritores, cronistas, contistas etc., é o modo de vincular o que estava acontecendo com o passado histórico, e assim dizer do presente partindo dos acontecimentos do passado, já que dizer do hoje pura e simplesmente não era a solução mais propícia numa sociedade que se atolava no autoritarismo. O romance-reportagem, de forte apelo mimético, substituía textos mais inventivos e, ao lado do memorialismo e do romance histórico, ocupou a cena da ficção nos anos 70. Segundo Bosi,[7] aparecem a partir dos anos 70 vários narradores para os quais é a apreensão das imagens do seu universo regional que lhes serve de bússola. Chama igualmente a atenção o gosto, que essa mesma concepção de literatura cultua, de verticalizar a percepção do objeto, examinando-o com um olhar em retrospecto. Josué Montello está dentro da concepção regionalista de Bosi.

A corrente de inspiração regional que o devolveria à terra e a gentes de suas origens, quase como uma constante em sua obra, já se manifesta em *Janelas fechadas* (1941), que marcou, realmente, o início de sua vida de escritor. *Os tambores de São Luís* é seu sétimo romance, em que se delineia esse "ciclo" partindo, num sentido invertido, da decadência econômica no romance anterior *O Cais da Sagração* (1971) e, posteriormente a obra estudada, *Noite sobre Alcântara* (1978), a economia começa a decair com a ruína das grandes fazendas de monocultura e mão de obra escrava.

Essas três obras mantêm um fundo histórico e cultural maranhense. O barqueiro-mestre Severino, de *O Cais da Sagração* é considerado pela crítica uma das melhores personagens do escritor. A técnica narrativa é semelhante a de *Os tambores de São Luís.*

Noite sobre Alcântara (1978) é posterior a *Os tambores de São Luís*, porém, como este, constrói um painel histórico em que ressalta a decadência inelutável da cidade histórica Alcântara. A existência numa pequena cidade lenta e recolhida é contada por um narrador onisciente, que tira partido das elipses para, no momento próprio, jogar com a expectativa e a surpresa, como em *Os tambores de São Luís.*

---

[6] SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, pp.194-195.
[7] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1994, p.436.

Esse Maranhão de temporalidades cruzadas, na visão de Montello, configura-se em sua obra de ficção como expressão da relação entre o herdado e a transição. A sua novelística retoma e desdobra a saga de São Luís do Maranhão fundada por Aluísio Azevedo[8], em *O mulato*. Porém, enquanto este centrava seu interesse enfaticamente nas pressões das forças sociais que modelavam a conduta humana (Naturalismo), aquele privilegia a subjetividade. O que caracteriza as suas criações é seu gosto pela investigação introspectiva, as pessoas e seus destinos são *modus* de interpretação do mundo social, daí a preeminência que atribui à consciência moral.

A recuperação desse momento histórico do Brasil (século XIX) teve como projeto um romance amplo "que fosse a própria saga da escravidão na sua ânsia de liberdade",[9] temática extemporânea para os anos setenta. Perseverando na reconstrução daquela São Luís descrita por Aluísio Azevedo, o escritor maranhense ergue um amplo contexto em que se fundem a biografia de uma personagem negra e também a vida de uma época e o movimento de uma cidade.

O escritor angolano Pepetela, considerado um dos grandes escritores contemporâneos de língua portuguesa, faz uma releitura da história de Angola, pelas franjas da história colonial. Como assegura Said,[10] é impossível considerar um texto africano sem reconhecer suas circunstâncias políticas, sendo uma das mais importantes a história do imperialismo e da resistência, pois a África ainda é um campo em disputa.

Ideologicamente afinado com os projetos de identidade nacional em que já vem investindo desde a luta pela libertação, o escritor investe na criação de uma literatura indiscutivelmente identificada com o conteúdo ético das propostas políticas que se delineavam. O conjunto de sua obra gira em volta desse projeto identitário como a procura do mesmo objeto, como assinala Laura Padilha[11], ao afirmar que, cada obra repete obsessivamente

---

[8] OLIVEIRA, Franklin. "Josué Montello", in *Literatura e civilização.* RJ-SP: Instituto Nacional do Livro, 1978.
[9] MONTELLO, Josué. "Confissões de um romancista", in *Romances e novelas.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p.56.
[10] SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
[11] PADILHA, Laura C. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Eduff, 1995.

a(s) outra(s), sendo sempre a mesma figuração sob a capa de um nome distinto. Afirmativa que conforma com a do autor quando afirma que mesmo variando a temática, está sempre pensando e escrevendo Angola. Acredita-se que essa aparente recorrência, longe de reduzir o valor artístico da obra de Pepetela, lhe dá foro de um projeto bem estruturado, pois pensa continuadamente o universal a partir de sua "aldeia".

Sua própria experiência como agente e testemunha do processo histórico de libertação de Angola já se faz documento vivo que, aliado aos oficiais**,** compõe o lastro da sua construção literária. É grande a influência de uma escrita neorealista com sua clara opção por uma arte engajada e ideológica sobre os escritores angolanos que não por acaso participavam nesse período dos movimentos e guerras de libertação do jugo português. A arte engajada, no sentido de uma prática consciente do autor, é definida por Benjamin Abdala Junior, quando diz,

> Intenções não bastam. A radicalidade "exterior" do escritor engajado só se efetiva concretamente num engajamento de radicalidade literária. Ao escritor participante ou militante é solicitado que ele tenha consciência dos processos literários que utiliza.[12]

Segundo o ensaísta, o momento histórico de que participa solicita-lhe uma atitude de atrevimento para que se articule novas configurações formais em oposição às marcas do conformismo, que pode neutralizar o novo imaginário político. Como um escritor engajado, a escrita de Pepetela se realiza no espaço de fronteira entre a ficção e a história, contemplando várias instâncias como, por exemplo, memória, identidade e tempo. Relendo a história a contrapelo através da desconstrução de mitos políticos pela construção de mito cultural, sua ficção faz com que o passado e o presente dialoguem, numa releitura crítica, fundadora de uma nova historicidade.

No plano da estrutura ficcional, observa-se que Pepetela se vale frequentemente de metáforas como estratégia narrativa em que as temporalidades históricas, mítica e ficcional são geralmente entrecruzadas ou até amplamente problematizadas, "entrelaçando o *fictum* e o *factum*, constrói uma textualidade cifrada, que também penetra a esfera mítica, à

[12] ABDALA JR. Benjamin. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989, p.22.

procura das origens fundadoras da cultura e da história angolanas"[13]. Há, na maior parte dos textos do autor, o procedimento frequente de investigar o presente a partir de um jogo especular com o passado mítico e histórico. O mito, afirma Abdala Júnior[14], mais do que lenda, é portador de uma linha de vida, uma figuração onde fulgura o futuro. O gesto de reorganizar esses mitos em Pepetela tem o intuito de preencher os desvãos da memória, procedimento continuamente perseguido por esse escritor angolano, em que escrever torna-se uma forma de refletir sobre as mudanças sociais e existenciais angolanas.

Pepetela tem na linha do romance a forma de redimensionar não só os fatos, mas também Angola. Em Rita Chaves[15] encontra-se a ideia de que a forte presença da história angolana, na ficção de Pepetela, pode ser lida como uma das linhas de força que percorre e, não raro, estrutura seus textos. Abordar qualquer obra ou aspecto da obra do autor é revisitar fragmentos da história da sociedade angolana, em que o autor não só sintetiza como antecipa acontecimentos que viveram e vem vivendo os angolanos antes e depois da chegada dos primeiros navegantes europeus. Dando ênfase à história dos vencidos, o escritor elege, como representante desses marginalizados, um escravo mudo e analfabeto para recontar a sua própria história, através da história de seu dono.

O romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* foi publicado num período pós-independência, quando no contexto angolano, os anos noventa viriam consolidar a sensação de perplexidade diante da inviabilidade do projeto acalentado numa independência. Observa Chaves[16] que,

> a continuidade da guerra, as imensas dificuldades no cenário social, os esvaziamentos das propostas políticas associadas ao estatuto da

[13] SECCO, Carmen Tindó Ribeiro. "Na curva oblonga do tempo, uma alegórica parábola..." in CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (orgs.). *Portanto... Pepetela.* Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.
[14] ABDALA JR., Benjamin. "Notas sobre a utopia em Pepetela", in *Portanto...Pepetela*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.
[15] CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, no.1, Revista da Área de estudos Comparados de Literaturas de língua Portuguesa, FFLCH-USP, 1999.
[16] CHAVES, Rita. "O passado presente na literatura africana", in Via Atlântica no. 7, FFLCH-USP, 2004, pp. 156-157.

> independência, a incapacidade de articular numa concepção dinâmica a tradição e a modernidade compuseram um panorama avesso ao otimismo. Novamente regressa-se ao passado, a várias dimensões do passado, para se tentar compreender o presente desalentador [...] A retrovisão, como instrumento poderoso do historiador é apropriada pela literatura e refazem-se os ciclos.

Ciclos históricos refeitos por Pepetela para entender a própria história. Em confronto direto com a ruptura imposta por esse complicado processo histórico, conhecendo e formando-se numa sociedade em que a fragmentação é um dado do cotidiano, o gesto de refletir incisivamente sobre a formação da realidade que o rodeia e das formas que ela vai ganhando é um ato de resistência natural não só de Pepetela, mas de outros escritores angolanos, diz Chaves.

Como se vem referindo, a comparação dessas obras – brasileira e angolana – ocorre por certas afinidades de uma tradição cultural, pela utilização da mesma língua e pela exploração da perspectiva histórica dos romances. Assim, é possível estabelecer entre elas uma comparação que não seja hierárquica, mas que privilegie as confluências e diferenças.

Há nos dois escritores um fascínio declarado pela matéria histórica em que ambos já se incursionaram. Os romances são ancorados em épocas distantes, reconstituídas com ajuda de elementos documentais, embora "reconstruir é sempre inventar", como já dizia Eça de Queirós que encarava o material de recolha como mero acessório, ponto de partida e pano de fundo para o labor da imaginação. A expressão "perspectiva histórica" pode, desde já, designar o trabalho que será desenvolvido por razões que relevam não apenas a preferência pela visada comparativa, mas também pela projeção que essa comparação suscita de injunções ideológicas e de solicitações socioculturais.

Antonio Candido[17] diz que o elemento *externo* pode "servir de veículo para conduzir a corrente criadora" ou tornar-se *interno* como "elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte". Em conformidade com essa reflexão é que será analisado como a perspectiva histórica se torna ou não um fator intrínseco da própria

[17] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queirós Editor, 2000, pp.4-5.

construção artística, ou seja, a função que exerce a "perspectiva histórica" na economia interna das obras.

De acordo com a determinação do assunto, desde o primeiro capítulo, as reflexões teóricas e críticas empreendidas serão diluídas no texto como forma de embasar as idéias desenvolvidas.

A presente tese organiza-se em cinco capítulos: No primeiro, discute-se a ordem no romance de Montello, em que o narrador, que domina a memória do protagonista, adota a estratégia do ato rememorativo para tratar da vida de um escravo e, ao mesmo tempo, do processo histórico da escravidão no Maranhão. Advém desse artefato uma visão centralizadora que, de certa maneira, define a perspectiva histórica do romance.

Ainda sobre *Os tambores de São Luís*, no segundo capítulo, desenvolve-se uma investigação a propósito da percepção e perspectiva do espaço narrativo em que serão discutidas a Casa-grande e a Casa-grande das Minas como espaços específicos, em que a primeira configura-se como espaço de poder e a segunda, de liberdade. O espaço será trilhado como *leitmotiv* para ativar a memória do protagonista que atravessa a cidade de São Luís para ir ao encontro de seu trineto. Essa viagem, circunscrita em uma noite, e as lembranças dela decorrentes funcionam como o edifício fundamental do romance, num movimento da narrativa ao ritmo dos tambores que embalam a memória do protagonista.

No terceiro capítulo verifica-se a especificidade do romance de Pepetela que, através de um narrador escravo, mudo e analfabeto, adota uma visão narrativa que se desenvolve a partir da margem. Tendo como referência documentos da crônica histórica angolana, Pepetela realiza uma releitura do processo histórico de seu país, começando por desconstruir os discursos cristalizados e oficiais. Com isso, instaura-se uma posição narrativa multiperspectivista que permite uma abordagem histórica aberta a novos sentidos e possibilidades dentro do mosaico cultural que está na origem de Angola.

O romance *A gloriosa família* é ainda analisado no quarto capítulo considerando o domínio do espaço/tempo histórico na arena narrativa. A Casa-grande é percebida no romance como espaço de poder em que a família Van Dum – metonímia de Angola – implica sua contraface, a Cubata,

espaço representativo dos negros mercantilizados no período histórico em que foram principal matéria de negociação econômica. O modo como o narrador conta a história dos sete anos de invasão holandesa em Luanda e, ao mesmo, a vida da família Van Dum, é enredado pela aresta da ironia, o que amplia os sentidos de problematização propostos pelo autor.

Durante o desenvolvimento dos capítulos anteriores, mantém-se continuamente no horizonte da análise o olhar sobre a relação entre os dois romances a partir da perspectiva histórica. Desse modo, à medida que as obras são lidas na sua singularidade, são aproximadas com vistas a que se esclareçam mutuamente. O resultado do trabalho se delineia como um momento em que as várias angulações de leituras se confluem num conjunto maior de significações que se esforçam para desvelar a complexidade das obras literárias estudadas. Assim sendo, no quinto e último capítulo, verifica-se de que modo a literalização dos fatos históricos se dá nos dois romances, ressaltando um veio comum, mas, principalmente, equacionando as suas diferenças pela perspectiva histórica.

Espera-se com este trabalho contribuir para outras leituras do universo das literaturas de língua portuguesa, ressalvando que suas limitações encontram-se justamente naquele ponto em que outras vozes podem continuar para o esclarecimento de aspectos que ficaram eventualmente obscuros. Mas, principalmente, espera-se que inspire o interesse dos estudiosos da literatura a encontrar, na travessia atlântica, diálogos entre Brasil e Angola que aproximem experiências, pessoas e livros.

CAPÍTULO I
A ORDEM NO ROMANCE DE JOSUÉ MONTELLO

> O passado é sempre conflituoso. A eles se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum.
>
> Beatriz Sarlo – *Tempo passado*

O romance *Os tambores de São Luís*, publicado em 1975, é o sétimo romance de Josué Montello. Na visão de alguns críticos, a trama biográfica mais complexa do escritor, e para Bandeira de Mello[18], um verdadeiro "painel histórico-sociológico". Segundo Alfredo Bosi[19], essa obra "combina de maneira sóbria e numa linguagem estritamente literária a fixação da velha São Luís e o cuidado do retrato psicológico nas fronteiras do psicanalítico". Esses comentários, de certa maneira, iluminam a proposta de nosso trabalho: o de desvelar a lógica da trama biográfica a partir da perspectiva histórica e contrapô-la à mesma proposta em *A gloriosa família - o tempo dos flamengos,* do escritor angolano, Pepetela. Há nos dois romances uma preocupação de interpretar a formação do povo maranhense (brasileiro) e angolano, respectivamente. Porém, o enfoque em cada autor vem permeado por ideologia e interesse, determinando o lugar de onde fala cada narrativa.

A obra montelliana, quase toda, vincula-se ao contexto maranhense político e econômico – vivenciando seus ciclos[20], da sociedade aristocrática

[18] MELLO, Manoel Caetano Bandeira de Mello. *O romance contra o mito: Os tambores de São Luís*. São Luís-MA: Edições Sioge, 1978, p.11.
[19] BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p.428.
[20] Os críticos de Montello consideram que a maior parte de seus romances se inclui num "ciclo maranhense". Esse designativo geralmente é mal entendido, pois não se trata aqui de um ciclo como um projeto antecipado, a exemplo do projeto histórico de Érico Veríssimo em

à burguesa. *Os tambores de São Luís* delineia as transformações econômicas e sociais vividas pelo Maranhão que, com o advento da Abolição, inicia-se a derrocada dos grandes latifúndios. Tal contexto é a matéria trabalhada pelo escritor, reeditando uma época, sem apresentar uma visada crítica sobre os acontecimentos da sociedade escravagista ou preocupação de ordem estética ao modo do Modernismo.

O romance de Montello foi publicado em 1975, em plena ditadura militar no Brasil, quando as opções estéticas se centralizavam nos romances-reportagem, com o retrato jornalístico ou alegórico do país. Tendo no horizonte esse momento, e ao realizar uma síntese das principais posturas da crítica sobre a literatura produzida na década de setenta, Otsuka afirma que "o olhar da crítica apontaria predominantemente a vontade de

---

O tempo e o vento, que pretendeu traduzir a história sulina e seu processo de colonização, e outros como o de José Lins do Rego - ciclo da cana-de-açúcar -, o de Dalcídio Jurandir, que Benedito Nunes classificou como ciclo do Extremo-Norte (*Dalcídio Jurandir romancista da Amazônia*, 2006). O crítico Franklin de Oliveira em sua obra *Literatura e Civilização.* RJ/SP: Difel, 1978, pp. 35-71, tem uma explicação "econômica e cultural" para esse ciclo, que julgamos interessante transcrever por ser uma súmula histórica de um Maranhão, geralmente, desconhecido do brasileiro, como, infelizmente, ainda é a maior parte do interior deste enorme País. Passamos à citação: "inicialmente o algodão, do qual já se disse que sendo branco, enegreceu o Maranhão. O seu ciclo desenvolveu-se de 1832 a 1868. No plano cultural ele corresponde à primeira geração de poetas, prosadores e humanistas que obteve audiência nacional: o chamado *Grupo Maranhense*, a que pertenceram às figuras consulares de João Francisco Lisboa, Gonçalves Dias, Odorico Mendes, Gomes de Souza e Sousândrade. Vejam-se as datas: de 1846, são os *Primeiros Cantos*; de 1848, a primeira tese de Gomes de Souza sobre mecânica celeste; de 1852-54 o *Jornal de Timon*; ainda de 1854, a *Eneida Brasileira*, e de 1866, o *Guesa Errante*. De 1868 a 1894, o eixo da vida econômica maranhense passa a ser o açúcar. Produtos de exportação, tanto ele quanto o algodão favoreceram os contatos diretos do Maranhão com a Europa (...) Ao ciclo da cultura canavieira, espraiada pelos vales do Mearim, do Pindaré e do Itapecuru, corresponde à geração de escritores que, na prosa da ficção tem o seu expoente em Aluísio e, na poesia, em Raimundo Correia, magno mago da alquimia verbal. *O Mulato* é de 1881, e as *Sinfonias*, de 1883. Entre os dois marcos está Teófilo Dias, Fontoura Xavier e outros. Raimundo Correia fez nesse período o que se convencionou chamar de "poesia socialista". A partir de 1894, quando o surto industrializante que se seguiu à Abolição mostrou-se incapaz de substituir as bases escravagistas da economia maranhense, começa a instalar-se o processo de decadência que vai atravessar todo o período republicano, chegando, com ligeiros disfarces, até aos nossos dias. Esta súmula permite ver que *O Mulato* foi escrito num período em que o poder econômico hierarquizava fortemente a sociedade maranhense. Eis a fonte objetiva do *pathos* contestatório de Aluísio. Este é o motivo pelo qual o *aqui* e *agora* enforma a sua acusação. Quando Montello começou a escrever – somos da mesma geração – a sociedade maranhense já era uma sociedade Quando Montello começou a escrever – somos da mesma geração – a sociedade maranhense já era uma sociedade vegetativa. Esta é a razão objetiva pela qual a sua saga empreende a busca da identidade maranhense perdida. Os principais romances de sua *edda* têm todos datas contemporâneas – *Os Tambores de São Luís* inicia-se em 1915; *A Décima Noite*, em 1916; *Os Degraus do Paraíso*, em 1918. O de data mais próxima é *Cais da Sagração*, cronologicamente situado nos estertores da década de 60 – e é o *requiem* pela praia Grande, o símbolo do poder econômico maranhense. Mas todos esses romances, através do *switch-back,* remetem ao passado".

renovação, surgida numa época em que as conquistas do modernismo começavam a se diluir, deixando de satisfazer às necessidades de expressão e às novas formas que ainda não emergiram em sua plenitude"[21]. Essa "vontade de renovação" parece acontecer no escritor maranhense apenas no desvio de temáticas gerais da época, mas não em relação à busca de novas possibilidades para a literatura brasileira, em seu contexto mais aberto e amplo. Montello, com uma narrativa cujo artifício é o testemunho de um negro velho, que conheceu a escravidão e a liberdade, volta ao passado a partir das imagens de São Luís, durante uma caminhada noturna. O seu foco, num viés regionalista, é contar o drama da escravidão no Maranhão através da vida da personagem. Parece, com isso, andar na contramão das tendências percebidas por vários críticos que apontam, a partir dessa vontade de renovação, a grande variedade temática e relações com a indústria cultural.

Com um olhar em retrospecto, a narrativa montelliana reconstrói imagem através do referente que a representa, postura que indica ausência de inovação no experimento formal, realizando apenas "saltos conservadores" ao repetir experiências que já tinham sido feitas na literatura brasileira em décadas anteriores. Por que um romance ambientado no século XIX, com temática escravista, valorizando a importância dos negros na formação do Maranhão? Quais relações essa temática teria a estabelecer com a literatura produzida na década de 70, de cunho urbano e vincada no crescimento da indústria cultural no país?

Em "Confissões de um romancista"[22], o autor justifica a sua escolha dizendo que pretendia escrever sobre o negro um romance mais amplo (em relação aos de seus antecessores) e de linhas mais profundas, que fosse a própria saga da escravidão, sua luta, suas humilhações, e, finalmente, sua "conciliação final, em termos de unidade brasileira". Em outro momento diz que pretende resgatar uma velha dívida – "a dívida contraída para com a raça negra em nosso país e que merecia, de nossa literatura, o seu canto em prosa, a sua verdade, a sua denúncia", pretensões realmente

[21] OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001, p.21.
[22] MONTELLO, Josué. *Romances e novelas*, V.I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A. 1986, p.52.

grandiloquentes. A idealização montelliana, na realidade, não é inovadora, pois esse "resgate" está na tradição literária desde o Romantismo, com suas distorções, como a reiteração do estereótipo do negro herói ou negro vítima. A "verdade e a denúncia" são discursos consonantes com as ideologias dos anos setenta, em que o romance toma para si o papel de desvelar o que a ditadura camuflava. Portanto, a denúncia tem lugar, lado e interesse, conforme o ponto de vista de quem a faz. Nesse caso, o que vale observar é a vontade de um certo realismo que anima a sua criação literária, o que não é nem o realismo "narrativa brutalista" (Bosi) nem exatamente o realismo-denúncia que caracterizou boa parte dos romances de setenta.

Mas, então, a volta, justamente a um anseio de liberdade, resguarda pretensões alegóricas? Se se pensar na saga do negro, por que essa personagem é aqui encarnada num homem culto com ambições abolicionistas e vago sentimento de raiz? Seria possível acomodar as tensões e contradições derivadas dos processos escravagistas numa "conciliação final" de uma época superada e revisitada num momento tão perturbado como foram os anos da ditadura?

Observa-se, a partir do projeto do romance, que o País ganha um sentido abstrato e, ao mesmo tempo, um sujeito deslizante que deve aos negros uma retratação. Quem afinal contraiu essa dívida? O anseio épico está explicitado na afirmativa de que há uma dívida contraída em nosso país para com os negros, em que a ficção tem um papel nessa tarefa. O autor não quer fazer ensaio, maneira pessoal de ler uma determinada realidade, mas sim literatura.

Não pode haver dúvida de que, em meio a sua pesquisa histórica e da crônica maranhense, muito valeram à obra as experiências pessoais e recordações da infância do autor, às quais se reporta na dedicatória do romance, "à memória da preta mina Verônica, que me benzeu com seu raminho de arruda", reforçada pela declaração:

> Quando pensei em voltar ao romance, retornando aos horizontes visuais de minha terra natal, o que primeiro me aflorou à consciência, inspirando-lhe a germinação misteriosa, foi o ruído dos tambores da

> Casa Das Minas, que ouvi em São Luís, ao tempo de minha infância e juventude"[23].

Toda representação dessa memória vem resumida na vida de um ex-escravo contada através de suas reminiscências.

As epígrafes que abrem o livro dialogam também com a temática do romance, significando o espírito que Montello quis dar ao corpo de seu romance. A primeira é um excerto do poema "Bailando com los negros", de Pablo Neruda, exaltando os negros do continente, que deram o sal que faltava ao Novo Mundo: os tambores que fazem sonhar as guitarras, ou seja, um instrumento africano que dera o tempero ao instrumento europeu, ou ainda, o mundo místico que abrandara a racionalidade. Enquanto Montello diz com Neruda que "sin negros no respiran los tambores y sin negros no suenam las guitarra", Pepetela diz com Vieira que "sem negros não há Pernambuco e sem Angola não há negros"[24]. Assim, o tom do primeiro é de começo já celebrativo e do segundo, crítico. A segunda epígrafe de Montello é um excerto do *Sermão da Primeira Dominga da Quaresma*, do Pe. Antônio Vieira, denunciando a escravidão no Maranhão, o que conforma com o apelo moralizante que atravessa a narrativa do autor. A terceira epígrafe é um excerto da obra *A Casa das Minas*, de Nunes Pereira que, como afirmou o romancista, foi seu mestre na reconstrução desse espaço em *Os tambores de São Luís*, despertando-lhe também as lembranças de sua meninice ao ouvir os tambores do tradicional terreiro da Casa-Grande das Minas, muito conhecida em São Luís do Maranhão até os nossos dias. O que vemos, então, como resultado, na perspectiva histórica, é um romance mais celebrativo que realmente crítico, como será demonstrado no decorrer deste trabalho.

Na forma de um romance circular, a narrativa começa e termina num espaço de tempo que vai das dez horas da noite às nove horas da manhã seguinte. Dentro desse arco principal, que corresponde ao grande eixo romanesco, abre-se outro, bem mais amplo, que equivale a toda a vida da personagem já velha, oitenta anos, de caráter histórico, que retrocede ao

[23] MONTELLO, Josué. Op. cit. 1986, p.53.
[24] PEPETELA. AGF, 1992, p.283. A partir deste fragmento usaremos as siglas OTSL para se referir à obra *Os Tambores de São Luís* e AGF à obra *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*.

período colonial, onde uma gama de personagens gira em volta da intriga, compreendendo capitães-mores, bispos, governadores, professores, jornalistas, advogados, médicos, escritores, tribunos populares, desembargadores, tipos de rua e um número significativo de escravos de casa e de ganho. Nesse espaço do romance, Montello associa figuras reais e imaginadas, harmonizando-as como se pertencessem à mesma realidade ficcional. Esta mistura de real e ficcional também é utilizada por Pepetela em *A gloriosa família*, porém de uma perspectiva histórica diferente.

Os tambores de São Luís, em resumo, é a história da vida do negro Damião, recordada pelo então octogenário numa noite de 1915, durante uma caminhada noturna em que atravessa a cidade de São Luís para assistir ao nascimento de seu trineto. Nessa solidão noturna, o espaço lhe traz as recordações do passado que tomam quase todo o romance. A história começa quando Damião, criança, foge com sua família da fazenda Bela Vista, fundando um quilombo. Tempos depois, denunciados por Samuel, um traidor, são devolvidos ao senhor que, com sádico deleite, procura torturar o adolescente Damião. Uma visita casual do prelado de São Luís resulta na liberdade de Damião e dá-lhe a oportunidade de morar na capital e de se preparar para o Seminário. Embora não lhe seja dado o direito de ordenar-se, sua inteligência e dedicação fazem dele uma autoridade nos clássicos, um professor conceituado e um respeitável burguês, tudo isso apesar do preconceito racial dominante. Ele se casa e constitui família. Um dia indignado com o assassinato de uma amiga - inofensiva quitandeira negra - começa a lutar contra a escravatura. Essa tomada de posição custa-lhe sucessivos empregos e anos de pobreza, bem como agressões verbais e físicas, mas acaba aceito primeiro como ativo abolicionista, depois como advogado a serviço da liberdade dos escravos. Defendendo a sua gente, ele recobra o orgulho perdido; enfim, viúvo, casa-se com a mulher de seus sonhos e vive o suficiente para ver a Abolição da escravatura, a queda da monarquia, a instalação da república e o nascimento do trineto, gozando, enfim, de uma velhice calma e feliz de patriarca, só estremecida pela suspeita da morte violenta do filho, na noite de 1915, na última página do romance.

O final do romance é, como todo ele, pleno de ambigüidade. Pela descrição do rapaz assassinado naquela noite, Damião tem quase total certeza de que é o seu filho, entretanto a narrativa é suspensa no ritmo das batidas do coração da personagem, enquanto sua mulher vai buscar um copo de água na cozinha. Suspenso entre o nascimento e a morte de sua continuidade – o nascimento do trineto e a possível morte de seu filho – Damião termina seus dias com

> [...] a sensação de que ia fechando harmoniosamente a parábola de seu destino, em paz com Deus e os homens. Apesar do que sofrera na infância e na juventude, e também dos reveses com que a adversidade agride o homem em qualquer tempo, a sorte lhe fora propícia.[25]

Esse tom conciliatório do romance faz com que as contradições, que poderiam redundar em momentos de tensão geradores de ironia, sejam transformados às vezes em indignação moral, outras, em reflexões sombrias, ou conformadas de si mesmas e das outras personagens em face às vicissitudes da vida, elementos de uma retórica melodramática[26]. Dessa forma, todo movimento da narrativa assim como da personagem, "ora dando no cravo, ora na ferradura"[27], escamoteia um momento contraditório da vida política do Maranhão, se não do Brasil, no fim do século XIX, o que vem reforçar a perspectiva ideológica construída sobre a visão ora conservadora, ora liberal daquela época, permeada por uma crônica da cidade pintada de um saudosismo romântico, peculiar em outras obras de Montello, em que tem por imagem sua terra natal, o Maranhão.

---

[25] MONTELLO, Josué. OTSL, p.610.

[26] Elementos da retórica melodramática – com isso não estamos afirmando que este romance é uma obra do gênero melodramático, mas que contém algumas características melodramáticas, mesmo porque, estas podem se aliar a gêneros distintos, sem que a obra se caracterize como melodrama. Segundo Peter Brooks numa obra conceitual sobre o tema: *The meloramatic Imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess*. New Haven e Londres: Yale Universaty Press, 1985, o melodrama consiste basicamente em opor duas forces – o Bem e o Mal. Esse maniqueísmo norteia uma sociedade sem bússola moral. Entre as forças repressoras da retórica melodramática está a de dominação de classe, donde surge a vilania – é certo que esta, como a concebe na origem do gênero, modernamente se tornou caricatural – mas o que se aplica na obra em estudo é seus resquícios como excesso que define o gênero: a vitimização, o senso de justiça da personagem, o sacrifício redentor, a conciliação final fundada numa moral cristã, que muito bem detectamos em *Os Tambores de São Luís.*

[27] MONTELLO, Josué. OTSL, p.411.

Para Barbosa Lima Sobrinho[28], "o arco-íris da negritude no Brasil é completo no romance. Vai desde a queima do latifúndio e a fuga do grupo doméstico para fundar o quilombo até o ápice da ascensão de Damião, de moleque quilombola a humanista, professor e herói da resistência negra até o 13 de maio", afirmação um tanto elogiosa, como se o autor, com esse romance, tivesse feito o verdadeiro percurso do negro brasileiro, o que parece ter sido a pretensão de Montello, além de fazer apologia à raça que, apesar das agruras enfrentadas, deixou sua marca em "cada pedra que ergueu este Maranhão". No entanto, o panorama histórico que aparece como pano de fundo do romance, longe de ser um "verdadeiro painel histórico-sociológico" do Brasil, ou o "arco-íris da negritude no Brasil", serve mais como marcador cronológico na memória de Damião do que elemento estruturante da narrativa.

A retomada do passado escravista através da história de um velho escravo, cuja função parece a de oferecer um foco a todo drama vivido pelo negro, nesses trezentos anos de escravidão no Brasil, tem, na realidade, menos importância que a parábola de vida de Damião, pois como já falamos, a carga afetiva tem mais relevo na trama que as tensões históricas. Tal procedimento não diminuiria o romance, não fosse esse tender a uma história romanceada e melodramática, com estereótipos já desgastados e cheia de "lugar-comum". Se o romance chega a mostrar alguns aspectos importantes daquele contexto, mascara outros na medida em que sua estrutura narrativa se constrói como adesão a uma ordenação discursiva tradicional, tendendo à função sacralizadora, como falaremos adiante.

Ao ser composto como uma personagem com traços de caráter elitista, na intelectualidade, no modo de andar bem vestido, Damião se afasta de seu grupo social representativo, mas por outro lado, essa composição o capacita para a luta contra a escravidão, luta que para ele é uma questão de princípio. Ao engendrar uma personagem ambígua que poderia ser o foco para a matéria crítica, Montello perde a oportunidade de desvendar a lógica que apontaria para impasses históricos significativos. Com isso, o autor fica na superfície ao repetir as crises de consciência da

[28]Artigo de Barbosa Lima Sobrinho – *Jornal do Brasil*, de 18 de janeiro de 1976.

personagem, sem verticalizar seu vínculo com a contemporaneidade. Digamos que ele não traz para o plano da forma uma tensão histórica existente, daí o déficit artístico da obra.

A narrativa**,** por estar baseada nas reminiscências de Damião, coloca a personagem não como homem agindo, mas como homem que viveu sua vida e a está recordando, um recurso frequente na narrativa tradicional. Embora desde o início seja incumbida de desempenhar uma "missão" coletiva, há eventos de caráter privado marcados por certo afastamento do ritmo e teor da vida pública, em que a lentidão e a mesmice da província envolvem os acontecimentos, dando a seus conflitos um teor irrelevante e doméstico. A gama vai desde a descrição da Fazenda Bela Vista, a vida no Seminário, a vida civil, o casamento com Aparecida, a morte desta, seu relacionamento com os filhos e com a família da mulher, o encontro com a Benigna. Isso tudo, ao fim e ao cabo, permeado por um tom afetivo e conciliatório, desfoca a perspectiva histórica do romance, uma vez que tende a simplificar os problemas, eliminando o choque das contradições que dão complexidade e espessura à matéria histórica. A personagem já velha vai ao encontro de seu trineto, satisfeita como homem para o qual tudo terminou bem, imagem que resume uma visão de mundo em contraste com as atrocidades que aparecem na memória, agora como uma lembrança já bem apaziguada, onde as imagens lhe refluem à consciência sem que o perturbem.

> Ele sabe agora, com a longa experiência de seus oitenta anos, que a vida é uma coleção de mortos. Os nossos mortos. Os mortos que só nós podemos ressuscitar nas iluminações de nossa consciência, e que carregamos conosco, sem que nos pesem, constranjam ou perturbem, até que sobrevenha para eles a morte definitiva, que é a nossa própria morte.[29]

O discurso do narrador deixa a terceira pessoa e usa a primeira do plural, o "nós", acumpliciando-se também com o leitor, a quem instiga a entender a contemplação do velho. A morte do filho ao final do romance, no presente da narrativa, quebra momentaneamente a paz do velho e dá à narrativa um último matiz de melodrama - a afetividade familiar cabe bem ao

[29] MONTELLO, Josué. OTSL, p. 605.

melodrama - juntando-se a tantas outras cenas em que a personagem lastima a sua fragilidade perante as vicissitudes da vida.

Embora a estrutura biográfica constitua um forte elemento homogeneizador, a narrativa é constituída por duas seqüências principais e em certa medida causais: a primeira que narra a vida de Damião desde escravo até homem livre, e a segunda que narra a sua existência livre até a Abolição. A maior parte da vida de Damião gira em volta de sua busca pela libertação, se não pela alforria, mas, principalmente, pela sua aceitação como homem livre. Porém, as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana não alcançam uma densidade moral e um senso histórico profundo, pois os conflitos da personagem quando aparecem são subjetivados em crises de identidade interiorizada, e quando exteriorizadas têm um cunho messiânico em prol de "sua raça".

A circularidade (externa e interna) estrutura a forma do romance, assegurada por uma estratégia narrativa, a memória da personagem. O movimento externo da narrativa é sempre o fluir e refluir na memória. A interna obedece à mesma lógica, fazendo com que a cada fato lembrado a narrativa seja suspensa para dar lugar a um *flashback* e depois voltar ao fato inicial. Essa circularidade faz parte do movimento da narrativa, do começo ao fim do romance. Decorrente dessa ordem, a estrutura e o discurso unificador dão ao romance um enfoque simplificador, daí produzir uma visão unívoca que resulta numa perspectiva centralizadora. Essa forma conduz a intriga do romance a interpretações rasas dos fatos históricos.

Essa perspectiva histórica redutora se circunscreve a uma visão de mundo conservadora e contraditória, o que parece atestar a visão de mundo do autor, como mostramos neste excerto em que Montello se afirma como um "liberal", mas que permanece "fiel" à sua "insularidade"[30]

> Suponho que a rebelião contra a ortodoxia religiosa, que cedo me libertou da sujeição protestante, presumiu-me também contra outros tipos de ortodoxia, notadamente as de ordem política. Em meio a controvérsia dos exaltados, conservei a cabeça fria de minha posição liberal. Qualquer credo, seita ou partido, que significasse a caução de minha liberdade, por mais alto que fosse o preço desse penhor, sempre contou com o instinto de minha repulsa. Nascido

[30] MONTELLO, Josué. Op. Cit., 1986, p.44, V.I.

> numa ilha, permaneci fiel à minha insularidade – quer no plano da criação literária, quer no plano do pensamento político.

Montello afirma sua fidelidade a duas posições que se afiguram como idéias antagônicas, pois manter-se insulado em suas opiniões de certa forma contradiz as posições liberais, avançadas, amplas. Ou, em se tratando de sua criação literária, tender-se à fidelidade documentária que realce a presença da "cor local", dos costumes, não significa ter apreendido o "cerne" do Maranhão, mas a aparência. Nesse particular, parece que ele foi condizente com essa insularidade em *Os tambores de São Luís*, pois o delineou mais pelo enquadramento mostrado pela descrição do que pelo "elemento essencial da fatura, relativo, seja à natureza das personagens, seja à ordenação da narrativa"[31], o que reduz o seu senso histórico, igualando-o a um observador passivo da História.

Tal perspectiva do escritor, que podemos ouvir de suas palavras no campo extraliterário, entre entrevistas e depoimentos, encontrará aporte na perspectiva centralizadora do narrador do romance. A escolha de um narrador onisciente, voltado para si mesmo, suas idéias, como uma espécie de alter ego do escritor, será significativa para o resultado final de *Os tambores de São Luís*.

1. 1 A perspectiva narrativa centralizadora

Ao lermos o romance *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello, o que mais nos impressiona num primeiro momento é a linguagem transbordante e vertiginosa que ocupa a narração dos acontecimentos. Curiosamente, a linguagem do excesso, que deveria expressar uma velocidade narrativa, apresenta justamente uma vocação para a lentidão. Vemos cruzar assim duas qualidades literárias, distintas e aparentemente incompatíveis que, ao se intrincarem, produzem o efeito do texto: o excesso

[31]CANDIDO, Antonio. "Machado de Assis de outro modo", in *Recortes.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.106.

da linguagem que se alonga nas descrições e narrações e a falta de velocidade na ação, que parece emperrar a narrativa.

Poderíamos traduzir os dois aspectos mais visíveis do romance de Montello como a explicação da memória de Damião – o transbordamento da linguagem e o caminhar de um velho pelas ruas de uma cidade onde se encontram vários espaços que, na memória, correm simultâneos – a lentidão com que os acontecimentos se desenrolam, memória de um velho que se encontra na sua toca de inverno "lambendo as patas da memória", no dizer de Ernest Bloch. A memória da personagem protagonista é dirigida pela voz do narrador, na medida em que o espaço é coberto pela visão/recordação do velho.

Em *Os tambores de São Luís*, o elemento unificador mais generalizado de seu discurso é constituído pela identidade da posição narrativa, embora a narração se produza, por assim dizer, em dois planos: conta-se o presente de Damião e o passado recordado por ele, ambos apresentados do ponto de vista de um narrador onisciente, inserindo-se, por momentos, na perspectiva da personagem-refletora.

O que chamamos de personagem-refletora está relacionado justamente à visão de mundo do narrador que atravessa incessantemente as lembranças de Damião, de modo que essa personagem não pode mais expressar-se por si mesmo, funcionando como um ponto de fuga que reflete o conjunto de idéias do narrador. De qualquer modo, no interior dessa realidade limitada, o narrador pratica livremente o seu poder demiúrgico, com sua voz de autoridade que fica a pairar acima do plano da interlocução da narrativa, como consciência unificante protagonizada. É sob a égide dessa voz que se vêem, mais claramente projetados, os efeitos enfáticos ideológicos.

A combinação das duas posições narrativas já aparece nos primeiros parágrafos do romance, o narrador manifestando-se em expressões como "via ainda os três tamboreiros" (mentalmente), "deixava de ouvir o tantantã", "tornava a ouvi-los", "outra vez a imagem da nochê [...] lhe refluía à consciência", etc. A percepção/narração através de uma personagem-refletora é anunciada por um começo referencialmente indeterminado, manifestando-se aqui pela substituição do nome pelo

pronome, “Até ali os tambores da Casa-Grande das Minas tinham seguido seus passos...”[32] (OTSL, p.11). Assim, a voz narrativa tende a apresentar certa oscilação ou ambiguidade, como denota o excerto a seguir:

> Fora ela que viera buscá-lo, à entrada do querebatã. A intenção dele era apenas ouvir um pouco os tambores e olhar as danças, sentado no comprido banco da varanda, de rosto voltado para o terreiro pontilhado de velas. Já o banco estava repleto. Muitas pessoas tinham sentado no chão de terra batida, com as mãos entrelaçadas ao redor do joelho; outras permaneciam de pé, recostadas contra a parede. Mas a nochê, que o trouxe pela mão, fez sair do banco um dos assistentes, ele ali se acomodou, em posição realmente privilegiada, podendo ver de perto os tambores tocando e as noviches dançando, por entre o tinir de ferro dos ogãs e o chocalhar das cabaças.

Percebe-se claramente que o narrador empreende, pela descrição, a apresentação de um ambiente. A narrativa é suspensa em benefício de quadros descritivos que dão visibilidade a cenas, cujo apelo visual e sensorial saltita aos olhos do leitor. São dominantes as ações contidas em verbos como “ver”, “olhar”, “enxergar” que lançam a narrativa no campo da ótica, da fotografia, da visão. Por exemplo, a imagem fulgurante e viva dos tambores e das danças vem colaborar com o cenário mágico do romance, além de revestir a cena de uma aura de objetividade ao apresentá-la como um quadro que se passa diante dos olhos do leitor, como se ele estivesse em contato direto com “o real”, o que trabalha no sentido de mostrar unidade, continuidade.

Tudo nos é contado pelo narrador, que cria certa atmosfera, dando informações, descrevendo os conteúdos mentais, as emoções, a vida interior do protagonista, de forma que a perspectiva narrativa no romance é predominantemente a “de fora”, de um narrador onisciente que tudo vê e tudo sabe, ou seja, uma perspectiva que não apresenta o mundo individual da personagem através de sua consciência subjetivada, um refletor impondo-se ao leitor, mas uma perspectiva que narra, que fala sobre as coisas de um ponto de vista que mantém certo distanciamento. Entretanto, isto não o impede de inspecionar o espaço psíquico da personagem,

[32] MONTELLO, Josué. OTSL, p.11.

relatando o que ela vê, falando sobre o que ela experimenta, sente, pensa etc., enfim, estruturando o mundo conforme as suas intenções, o que na verdade vem ocultar a voz do "outro", pois o narrador demiúrgico tem o poder centralizador na narrativa.

Com efeito, aparecem, como resultado desse foco narrativo, alguns encurtamentos da história, julgamentos, valorizações, constatações em resumo ou expressões indicando certo distanciamento do referente. É o caso das "remotas raízes africanas", que terminam por expor mais um narrador francamente egocêntrico que quer sugerir profundo conhecimento de uma África original. Não comentá-las é considerá-las elementares, de modo que o pressuposto dessa 'máxima' é o de que todos saibam quais são essas "raízes africanas" dissolvidas numa profunda temporalidade, o que embaça a possibilidade de visão. Então, o que poderia demonstrar senso histórico recai no campo da fantasia, mitologizando mais uma vez uma África ancestral, intransponível, um conjunto de definições inalcançáveis. Além disso, está quase ausente o discurso indireto livre, que permitiria apresentar diretamente os processos mentais, a consciência da personagem e seu ponto de vista de forma mais precisa.

Considerando o fato de que o romance se desenrola num âmbito preponderantemente da escravidão, com uma personagem principal negra, o papel desempenhado pela "africanidade" e o lugar ocupado por ela nos parece relativamente diminuídos e até folclorizados. É verdade que o romance começa com uma descrição do querebatã, à noite, na Casa das Minas, com os tambores, os ogãs e as cabaças, a dança das noviches e a nochê "recebendo Toi-Zamadone, o dono do lugar"[33]. É um quadro destinado, pela sua posição no início do romance, a criar uma atmosfera que é mantida, através de todo a narrativa, pelos tambores - elementos simbólicos - relembrando e fazendo continuamente alusão à sua cena inicial, onde reaparece a presença africana, repetindo a mesma cena, sempre na Casa das Minas. A africanidade (cultural) de Damião não aparece diretamente na sua própria consciência, mas é postulada no relatório do narrador sobre ela, como um sentimento pouco especificado, até vago,

[33] MONTELLO, Josué. OTSL, p. 11.

apenas envolvido por uma atmosfera de “magia” e “mistério”, como se nota nestas passagens:

> Vez por outra sentia a necessidade de ir ali, levado por invencível ansiedade nostálgica que, de princípio, com toda agudeza de sua inteligência superior, não saberia definir ou explicar. O certo é que, ouvindo bater os tambores rituais, como que se reintegrava no mundo mágico de sua progênie africana, enquanto se lhe alastrava pela consciência uma sensação nova de paz que mergulhava na mais profunda essência de seu ser. Dali saía misteriosamente apaziguado, e era mais leve o seu corpo e mais suave o seu dia, qual se voltasse a lhe ser propício o vodum que acompanhava na terra os passos de cada negro[34].

A elaboração de um universo pretensamente africano aparece no romance de certo modo artificial, ao utilizar os elementos da cultura africana, visivelmente transplantados para ampliar o realismo pretendido, até um pouco *kitsch.* Força-se a constituição do espaço, buscando maior verossimilhança à história, mas que não passa de representação da memória do velho, atravessada por um narrador culto, erudito, que quer mostrar-se como tal, que aprecia o alto relevo dos detalhes.

O som dos tambores é ouvido “rua abaixo rua acima” e parece imitar o ritmo da caminhada-memória, ora afastando, ora surgindo no primeiro plano, reduzindo-se ou amplificando-se, no mesmo movimento mimético da construção deste romance. Assim, o som dos tambores parece ser um fio condutor de um tempo a outro, ligando os acontecimentos.[35] A simbologia dos tambores, do ambiente e dos elementos que o compõem harmoniza-se com o enunciado e sua enunciação, reiterando o sentido de magia ou de um ritmo “vital da alma”, o que enfatiza sempre a aproximação da personagem com o mundo mágico africano, até com certa gratuidade na narrativa, como se verá.

---

[34] MONTELLO. OTSL, p.12.

[35] Para Chevalier, “na África, o tambor está estreitamente ligado a todos os acontecimentos da vida humana. É o eco sonoro da existência. Instrumento tipicamente africano, o tambor representa o logos da cultura negra. O som do tambor traz em si a voz do homem com o ritmo vital de sua alma, com todas as voltas de seu destino” (CHEVALIER & CHEERBRANT, *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editor, 1982, p.862).

> Foi então que escutou o romper dos tambores, ali perto, na Casa-Grande das Minas. Quase no mesmo instante tiniram os ogãs e sacudiram as cabaças, mas não suplantaram os tambores, que iam acelerando o tantantã nervoso que obriga as noviches a girarem sobre si mesmas[36].
> [...]
> Quando saiu, ele não saberia dizer ao certo quanto tempo ali permanecera (...) O importante é que, depois de ouvir os tamboreiros e assistir às danças rituais se sentia preparado para ir ao encontro de seu trineto. Sentado no banco, a olhar as noviches dançando rodeadas de velas, era outra vez o negro puro, filho de sua raça, em contato com as remotas raízes africanas.[37]

O "sentimento atávico da condição original" a "aguçar-lhe no espírito a consciência da raça", como acentuado nos excertos acima, soa ornamental, pois às personagens não se põe a questão de voltar para onde quer que seja. O *topos* da ancestralidade não existe mais, é aqui apenas uma idéia de mito forjado que vai se repetindo continuamente, tornando-se uma cantilena fastidiosa, que nada acrescenta à economia geral da narrativa, pois acentua um sentimentalismo exacerbado, culminado numa representação estéril da "consciência da raça". Esta, idealizada, sempre repetitiva, sugere ao leitor a sensação de se encontrar diante de identidades, de origem, acentuando mais o monolitismo (monologismo) do discurso.

> E, à medida que o tempo passava, mais se acentuava em Damião o gosto de estar ali, distraído da passagem das horas pelo ritmo do batuque, o entorno das litanias e a farândula das imagens que lhe entravam pelos olhos felizes – com as noviches dançando e a nochê a olhá-lo, sempre que mudava a posição do xale, mudando o compasso dos tamboreiros.
> [...]
> Mesmo que Mãe Hosana nada lhe dissesse, Damião saberia que era ali o seu lugar. Por que não viera antes, a despeito dos sucessivos acenos de Genoveva Pia? E então novamente se lhe avivou, mais resoluta, a consciência de que, como negro, tinha uma missão a cumprir, em favor dos outros negros.[38]

Nessas passagens, exemplificamos que a perspectiva é de um narrador que relata o que a personagem vê, sente ou pensa perante o ritual e a evocação do mito ancestral africano, criando um universo mítico-ritual

[36] MONTELLO, Josué. OTSL, pp.15-16.
[37] Idem, ibidem, p.16.
[38] Idem, ibidem, pp. 204-205.

que atrai misteriosamente o protagonista. O narrador parece ter consciência desse mito forjado, tanto é que fala da "invencível ansiedade nostálgica que ele próprio [Damião], com toda agudeza de sua inteligência superior não saberia explicar"[39]. Com esse argumento, o narrador se abstém de formalizar conceitos sobre a cultura africana, deixando apenas como atmosfera a infundada relação de Damião para com suas raízes africanas. Essa gratuidade de que falamos dá ao aparato "africano" um *status* de cenário mágico, o que contribui em muitas passagens para sugerir o lado lúdico como contributo à cultura brasileira, em outros, a mistura de religiosidade e até a energia misteriosa que emana da magia, dando aos escravos a força para suportar suas vicissitudes.

Com esse procedimento, Montello dá ao cenário mais um tom de exotismo do que realmente desvela a cultura do negro, no mesmo patamar que escritores como Jorge Amado e Jorge de Lima privilegiam a dimensão exótica da cultura do *outro.* A narrativa enfatiza o espaço mítico como a busca do paraíso perdido. Há também certa sensualidade preconceituosa que emana das danças que notamos entrecortar o texto discretamente a título de uma exemplificação de singularidade da cultura negra.

As personagens históricas brasileiras e da crônica ludovicense são apresentadas como se estivéssemos lendo um manual da história oficial. Alguns deles são revestidos de uma crítica que mais acentua que disfarça a sua superioridade. A não ser o Imperador, com "seu papo de tucano" - crítica corrente nas piadas da época sobre o velho Imperador -, personagem rebaixada no discurso do Barão em comparação ao preto Cosme do Balaio. Outras figuras passam a largo, demasiadamente próximas dos referentes produzidos pela oficialidade, não sofrendo nenhuma releitura, antes legitimando o poder da elite.

Há uma fetichização da personagem principal Damião em torno da qual gravitam valores altamente positivos, como a preocupação com a memória coletiva e as qualidades vigorosas do corpo e do espírito, espírito esse quase sempre de revolta e de luta contra a opressão. Nota-se também uma ênfase à sua história como paradigma da história do negro no Brasil,

[39] MONTELLO, Josué. OTSL, p.12.

através de alguns conceitos mal definidos sobre a desigualdade que sofre a sua raça, por meio de uma estratégia antiga de relevar a penúria dos escravos que se destacam diante dos valores negativos de seus senhores.

O universo ficcional do romance é predominantemente ocupado pela memória de Damião. Esta, porém, não é senão um artifício do narrador que, como mediador, interfere, interpreta e seleciona o que narrar dessa memória. Assim, o que o narrador vê ou deixa de ver pode levar à visão de mundo que transpira da obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia. Segundo Booth,[40] há inúmeras maneiras de se contar uma história e a escolha dos modos vai depender dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear. É certo que Booth, ao deslocar a questão do ponto de vista de uma abordagem crítica e normativa para uma abordagem retórica (que considera a obra na sua materialidade lingüística), cria a categoria do "autor implícito", que é a imagem do autor real criada pela escrita e que subordina todos a "uma visão mais extensa e dominadora".

O "modo como" uma determinada situação é configurada depende da sutileza com que o autor harmoniza a estrutura específica do enredo no conjunto de acontecimentos com os quais deseja conferir um sentido particular. É com esse conjunto de particularidades que se pode afirmar que a narrativa de Montello é romanceada, com toques de melodrama. Isso privilegia as potencialidades de representação visual, impressões que parecem tais quais, o que já demonstra o espírito conservador do enfoque. É a essa perspectiva que faz contraponto a obra de Pepetela. Nesta, a paródia da história angolana e a ironia começam pela posição do narrador, que é descentralizadora: seu enfoque à revelia do convencional o faz ler a história por um viés diferente, transgredindo o monolitismo do discurso oficial.

O que se nota, então, na obra brasileira, é que a perspectiva histórica vem filtrada pela ótica de um narrador centralizador que manipula a memória do protagonista, fazendo dela apenas uma estratégia narrativa. Desse modo, configura um universo de valores, ideias e princípios, que tende a dar uma unidade de sentido própria a ideologia hegemônica. Vemos, então, que toda a construção do romance será atravessada por esse

[40] BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

conjunto aparentemente confiável, porque inteligível do ponto de vista de uma certa história maranhense.

1. 2 A memória como estratégia narrativa

Em *Os tambores de São Luís,* a memória ocupa uma posição central alinhando-se com uma tendência das narrativas contemporâneas no uso de suas estratégias. A memória tem sido um dos fortes apelos na construção do romance moderno principalmente após as duas grandes guerras. Entre os sentidos produzidos por esse fenômeno estão o de reconstruir o que se perdeu, o de ressignificar a História, o de entender o presente, ou até sonhar o futuro.

Em Montello, porém, a memória não é usada de maneira a subverter profundamente as estruturas do paradigma tradicional da narrativa, pois aqui funciona apenas como uma estratégia, permitindo ao narrador estabelecer a relação entre o presente da personagem pouco evocado e seu passado, que forma a substância máxima do romance. Tal artifício é usado por um narrador onisciente que acompanha a caminhada do velho interferindo, interpretando e selecionando o que narrar e que, ao mesmo tempo, tem consciência do funcionamento problemático dessa instância quando se transforma em escrita, por isso explica o procedimento do velho para avivar o passado, mediando assim as recordações.

> O tempo, por si mesmo, apaga muita coisa que ficou para trás. Sobre certos estirões do caminho percorrido, as sombras se adensam, e é debalde que Damião tenta iluminá-los, de sobrancelhas travadas, os olhos no ar. Freqüentemente, para que certas lembranças ganhem nitidez na sua consciência, ele recorre a um fato acessório, que tem o dom de avivar-lhe as reminiscências esmaecidas. Noutras ocasiões, nem assim o caminho se clareia. É então que ele se põe a recitar, verso a verso, sem uma falha, os cantos da *Eneida*, como se estivesse com o poema diante dos olhos, para ter a certeza de que a idade não lhe enfraquecera a memória[41].

[41] MONTELLO, Josué. OTSL, p.359.

É interessante observar aqui que Damião está mais próximo da cultura ocidental que de seus ancestrais africanos, seu recheio intelectual é mais forte aqui que lá. Nesse sentido, Damião seria uma espécie de Iracema, dentro do melhor romantismo, em que a alma européia está encapada, revestida de uma bela índia.

Pelo excerto, também se explica a técnica que predomina no condicionamento do fluxo das lembranças, "ele recorre a fato acessório, que tem o dom de avivar-lhe as reminiscências esmaecidas". Os fatos buscados na visão do espaço ludovicense dão impulso que parecem informar a lembrança. Por exemplo, o ruído de uma carruagem durante a sua caminhada lembra ao velho a carruagem de Donana Jansen que, segundo a crendice popular, "saía de seu túmulo, nas noites de sexta-feira, e dava uma volta comprida pela cidade, numa carruagem puxada por duas parelhas de cavalo sem cabeça, com um esqueleto na boléia brandindo o chicote"[42]. Essa lembrança desperta outra, a dos penicos que o Comendador Meireles tinha mandado preparar na Inglaterra, com a fotografia da brava senhora Donana Jansen, para provocá-lo. Os mortos encontrados no botequim durante a caminhada parecem dar o impulso – por intermédio de Samuel morto – para a evocação do quilombo. Um dos exemplos mais elaborados do funcionamento da inter-relação da memória do passado e o presente da caminhada construída pelo narrador é o episódio da bengala do Barão, preparado, de longe, por toda uma série de percepções, pensamentos, lembranças: na sua caminhada para a Gamboa, o velho se aproxima de um banco na Praça Odorico Mendes, se lembra do Barão exibindo, com certo orgulho, a bengala que lhe dera seu senhor, pensa no Governador Luís Domingues que inaugurara a praça há dois anos, lembra-se da roupa, da pasta e do chapéu que o governador lhe tinha dado: "Agora só falta me dar uma bengala".[43] Eis de novo a "ponte" para a bengala do Barão: "Quem teria ficado com a bengala do Barão?"[44]. Desta passagem decorre a lembrança da última doença de Dr. Celso Magalhães, da sua morte e do motim que irrompeu após o enterro e no qual o Barão foi morto, ficando "de borco sobre

[42] MONTELLO, Josué. OTSL, p.17.
[43] Idem, ibidem, p.498.
[44] Ibidem

as pedras da rua, imóvel, numa poça de sangue. Adiante, o seu chapéu de feltro. Ao lado a bengala que lhe deu o Major"[45]

O arranjo da memória constitui uma seqüência cronológica, ou logicamente "correta" dos acontecimentos lembrados, de forma que os fatos principais aparecem evocados na ordem da sucessão natural, como se fossem uma sequência de quadros que produzisse imageticamente as cenas para dar mais cor e sensação de verossimilhança à narrativa, imprimindo, assim, um maior realismo à memória testemunhal.

A linearidade dos acontecimentos baseada no ritmo da memória não é alterada à revelia dos avanços e retrocessos da narrativa. Com efeito, desde o segundo capítulo até o fim do penúltimo, quase tudo é recordação narrada; dentro desses limites, é habitual em Montello, cronologicamente, destacar o começo de um capítulo do fim do precedente, e, ao cabo de algumas linhas ou páginas, recapitular o que acontecera, distendendo o tempo e ampliando a narrativa em detalhes. A inversão da história decorre não raro da organização da memória da personagem mediada pelo narrador, que dispõe tempo, espaço e discurso delimitados a cada acontecimento. Essa linearidade é um componente da narrativa tradicional, constituindo o alinhamento entre tempo, espaço e discurso, dificultando a percepção clara da pretensa complexidade de planos que se anuncia no interior do romance.

A caminhada do velho imprime um ritmo próprio à narrativa, num esforço de aproximação entre os movimentos da memória e os fatos lembrados. Esforço de ajustamento entre o tema e a realização material do romance, em que o ritmo da narrativa acompanharia o caminhar lento e uniforme do protagonista. As reminiscências do velho, bordejadas de momentos frenéticos, no entanto, não chegam a abalar o ritmo de seu caminhar.

Assim, o fluxo do romance aparece contínuo, ininterrupto, dominado pela voz predominante do narrador, e dando sentidos de unidade que abolem lapsos e falhas características da memória, o que confirma ser essa instância uma estratégia narrativa para se contar a vida de Damião. É a memória, então, um álibi para que o narrador conte uma história com efeito

[45] MONTELLO, Josué. OTSL, p.508.

simultaneamente “histórico”e “ótico”, ou seja, como mediadora de uma verdade extratextual.

A memória, como um dispositivo de construção textual, é a estratégia responsável pela arquitetura geral do romance, penetrando o passado a partir do presente e dessa forma dando ao leitor vários níveis do passado revisitado, como quadros-cenas. Como plano equivalente ao presente em que a personagem rememora, o passado trazido por tal memória apresenta os dois planos da organização narrativa como se fossem um só, tornando-os simultâneos. Isso leva a uma ilusão de se poder chegar a uma visão totalizadora do tempo no espaço, mesmo que, às vezes, o narrador lembre ao leitor que ele está diante de fatos rememorados, como se nota nos fragmentos a seguir, com grifo nosso.

> Damião *se lembrou* que Donana Jansen saía de seu túmulo, nas noites de sexta-feira..[46].
> [...]
> Damião também *se recordava*, com a mais absoluta nitidez, da tarde em que surgiu no quilombo um negro de barbicha, cheio de corpo, entroncado, forcejando para puxar um jumento, que empacava na descida do terreno.[47]
> [...]
> Damião *guardaria* para toda vida a imagem desse novo dia clareando o quilombo desfeito.[48]

A vontade de afirmar a confiabilidade da memória de Damião leva o narrador a insistir sobre a precisão com que a personagem se apodera do passado. Para atingir seus fins, vai enredando as histórias como a montagem de uma realidade una e coerente.

> Para *recordar-se* da reação da cidade à lei de 1871, que considerou livres os filhos de escravos, uma lembrança sempre lhe acode em primeiro lugar: a da negra gorda que descia a ladeira da rua de São João, aos gritos, com as mãos na cabeça, pedindo pelo amor de Deus que a deixassem ficar com os seus negrinhos: - Eu quero eles escravos, junto de mim![49]

[46] MONTELLO, Josué. OTSL, p.17.
[47] Idem, ibidem, p.22.
[48] Idem, ibidem, p.37.
[49] Idem, ibidem, p.359.

O narrador fala pela memória do protagonista que está distanciado do referente. O destaque à condição da "negra gorda" marca mais uma vez a perspectiva narrativa de um narrador cujo universo narrado lhe é estranho. A necessidade de reafirmação da condição de negro é dada pelo narrador através da personagem, que em última instância, parece ser estranha à experiência do negro.

> Damião deixa a saliência do muro, sentindo as pernas mais firmes para a caminhada longa (...) enquanto *a memória lhe restitui* o Desembargador Pontes Visgueiro subindo a ladeira da Rua do Sol, debaixo da luz chiante do lampião de gás[50].
> [...]
> Jamais pudera *esquecer* aquele rosto[51].
> (...) E é o rosto estranho de Dona Ana Rosa – visto havia quase quarenta anos – que *volve à lembrança* de Damião, como se ele em verdade o revisse, ali no ermo da Rua das Hortas, a caminho da casa da Bia.[52]

O rosto de Dona Ana Rosa surge como se "em verdade o revisse", ou seja, com uma precisão onde não há lugar para dúvidas, para o estranhamento, para a descontinuidade. São essas imagens minuciosas e "confiáveis" que vão encaminhando para uma visão unívoca da sociedade brasileira. O que chama atenção no discurso do narrador, via memória do velho, é seu compromisso ideológico com a nacionalidade, fazendo-o explorar as figuras da elite comprometidas com esse ideário, como no excerto abaixo:

> *Lembrava-se* bem de seu enterro, com o ataúde envolto na bandeira do Estado – idealizada pelo próprio Sousândrade, com as listras branca, vermelha e negra, simbolizando a fusão das raças na formação do povo brasileiro, e mais a estrela branca sobre campo azul, representativa da unidade autônoma do Maranhão[53]. (grifo nosso em todos os excertos)

A figura do poeta aqui vem realçar justamente o que se vem afirmando, a repetição de um discurso hegemônico sobre a unidade, representada pela bandeira maranhense, de idealização do poeta

[50] MONTELLO, Josué. OTSL, p.403.
[51] Idem, ibidem, p.493.
[52] Idem, ibidem, p.495.
[53] Idem, ibidem, p.604.

Sousândrade. É sugestiva a leitura simbólica da bandeira como a garantir a fixidez do "real", a inclusão de uma identidade nacional posta fora de discussão.

Como demonstram os excertos, a visão do espaço aciona a memória do velho, conferindo aos acontecimentos uma presença temporal. O tempo é congelado pelas imagens que continuam, às vezes, as mesmas, outras afetadas pela passagem do tempo, porém todas têm um caráter de rememoração do passado como lembrança de uma pertença ao lugar ou grupo. O que se nota é que a memória é a forma que Montello encontrou de alongar a narrativa, como fez Sherazade para prolongar a vida. Por ser a memória de um velho que se gaba por ainda conservar a lucidez da juventude, minúcias saltam aos olhos num descritivismo por vezes exaustivo. Nessa caminhada rememorativa, o espaço de São Luís se torna quase uma personagem sempre viva que não se deseja apagar.

> Dali do banco, olhando no sentido do Largo da Cadeia, poderia ver o sobradinho do Promotor, com a mesma fachada clara, a mesma orla de janelas, as mesmas grades de ferro. A despeito do tempo transcorrido, nada mudara: as casas vizinhas, a rua longa, o vento da noite, o bater dos tambores, o sussurro das palmeiras no Largo dos Remédios, o tanger de uma sineta dando as horas no presídio[54].

A ilusão do narrador de que o espaço não muda é mantida no decorrer do romance. É como se o mundo físico fosse fixo, como se na memória o mundo físico de fato não sofresse alteração, o que reitera o sentido de uma restauração do passado. Essa preservação insere a narrativa numa cadeia circular e especular que mais sacraliza o passado.

> Damião para em frente ao sobradinho onde morou o Dr. Celso. O lampião de esquina permite-lhe esquadrinhar por alguns momentos a fachada singela, com as mesmas janelas no alto, outras em baixo, e a porta onde entrou tantas vezes para falar com o Promotor. Volvidos quase quarenta anos, tudo ali permanece inalterado: a moldura das janelas o verde forte das rótulas e da porta, as sacadas de ferro, o beiral sobre a rua, e também a velha aldraba de bronze, que ele tinha ordem de bater, tarde da noite, quando a casa já estava fechada.

[54] MONTELLO, Josué. OTSL, p.499.

> E só ele, olhando ainda o sobrado, vê a multidão consternada encher a rua (...) enquanto o ataúde do Dr. Celso sai pela porta do sobrado[55].

Em todos os excertos ainda existe a idéia de que nada mudou na "crônica de saudade" do velho. A inalterabilidade do tempo, como se a memória fosse capaz de fixar o "mesmo", faz parte da visão ingênuo/romântica do narrador. Evidentemente que nem o espaço nem o tempo permanecem os mesmos, nem no mundo objetivo nem na memória, mas como se vem afirmando, há uma lei de continuidade que perpassa todo o discurso narrativo, mesmo quando detecta fraturas, para mais adiante restaurá-la, como o tamarindeiro aqui descrito que resiste ao tempo.

> (...) Do outro lado, a Quinta da Vitória, sem vivalma lá dentro, com o velho sobrado invadido de mato, as pilastras do portão cobertas de hera e musgo, as janelas desmanteladas, e só o tamarindeiro do Dr. Sousândrade ainda intacto, com as garras das raízes a se contorcerem por entre pedras salgadas, resistindo ao mar, ao abandono e aos ventos gerais[56].

A caminhada feita na noite banhada de lembranças revela-se como a própria escrita do romance, modo de contar o que estava guardado na memória, de deixar fluir uma história cheia de contradições, sofrimentos, conquistas, mas, acima de tudo, superação histórica, por isso não é ingênuo ser uma memória de um velho: uma retrospectiva feita numa perspectiva que tem certa gratuidade afetiva e não trai um desejo de se deixar invadir passivamente pelo passado, por lembranças, impressões para o velho já apaziguadas pelo tempo.

A constatação da memória através da visão do espaço físico dá ao romance um efeito de realidade, como se pudesse resgatar, através do panorama espaço-temporal, um pouco do plano factual que reafirma a configuração do estado maranhense. O acúmulo de pormenores constrói imagem colorida e animada, mas no fundo não passa de multiplicidade de pormenor que vale pouco enquanto possibilidade de compreensão efetiva.

[55] MONTELLO, Josué. OTSL, p.505.
[56] Idem, ibidem, p.603.

Para Candido, a busca da verdade na ficção frequentemente se norteia pelo esforço de construir uma visão coerente e verossímil, que seja bastante geral para ir além da particularidade e bastante concreta para não se descarnar em abstrações. Refletindo sobre as modalidades que vieram do século XIX[57], diz que elas tendem a uma fidelidade documentária que privilegia a representação objetiva do momento presente da narrativa. Mesmo dentro do realismo, os textos de maior alcance procuraram algo mais geral que poderia ser a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados, como uma lei na sequência do tempo, transcendendo, assim, a aparência descrita. Ora, em Montello, a memória do velho prima das aparências do mundo, o que enfraquece sua perspectiva histórica.

Embora muitos acontecimentos sejam evocados com uma acentuação à primeira vista crítica, a perspectiva histórica é logo esfumaçada pela crônica da cidade, pela vidinha cotidiana da personagem e, no presente, pelo desejo de sossego que a velhice traz. A exemplo disso tem-se a cena do encontro com os dois homens mortos no bar quando o velho procura por fósforo para acender o seu cigarro. Dali sai sorrateiramente com medo de que alguém o visse, obrigando-o a servir de testemunha, pois na velhice não quer mais se prestar a pressões.

Com ênfase às nuances de vida da personagem e ao olhar já distanciado e de certa forma harmônico sobre o vivido, a perspectiva histórica que se quer encetar com o passado fica na superfície, o que faz a narrativa avançar em extensão, mas não na qualidade e verticalidade. Portanto, a perspectiva histórica em Montello não tem decisivamente um enfoque progressista, é muito mais conservadora. Por isso, reafirmamos a sua função sacralizadora, a de construir uma identidade em volta de seus mitos, crenças, imaginário ou de sua ideologia.

A memória, como estratégia narrativa, garante ao narrador conservar o passado na forma que é mais apropriada ele. Na realidade, o que se vê então não é um livro sobre memória, nem sobre história, fica na interseção dessas realidades. Aqui a memória é explorada como apenas a faculdade por excelência de contar histórias.

---

[57] CANDIDO, Antonio. “Realidade e Realismo (via Marcel Proust)”, in *Recortes*. São Paulo: Companhia da Letras, 1993, p 123.

1. 3 A formulação da visão histórica

Os tambores de São Luís é um romance que busca o documento fotográfico de uma época. Não só neste como em outros romances do autor, a exemplo, *Noite sobre Alcântara* - o gosto pela literatura documental enquanto memória e valorização das raízes aparece como preservação e não como ressignificação do passado, como é o caso de *A gloriosa família*.

Nos anos 70 vive-se o *boom* da literatura documental na América Latina em que se busca a ressignificação do passado histórico. Na obra em estudo, Montello, porém, faz uma leitura do passado de forma descontextualizada para o momento. Le Goff[58], ao falar da memória do passado no século XX, diz que a crise do progresso que se esboça nesse século determina novas atitudes em face do passado, do presente e do futuro. A ligação com o passado começa por adquirir formas inicialmente exasperadas, reacionárias; depois da segunda metade do século XX, entre a angústia atômica e a euforia do progresso científico e técnico, volta-se para o passado com nostalgia e, para o futuro, com temor e esperança. Daí a nostalgia, com que a aceleração da história levou ao desejo de voltar às raízes, o que se nota no gosto pela história, arqueologia, folclore, fotografia, patrimônio cultural, criadoras de memórias e recordações, principalmente nos países menos desenvolvidos, a exemplo da Alemanha no século XIX.

Segundo o pensador, os historiadores esforçam-se por estabelecer novas relações entre presente e passado. Marx tinha já denunciado o peso paralisante do passado – de um passado reduzido à exaltação das "memórias gloriosas", considerado por ele como culto reacionário do passado, culto que foi um dos elementos essenciais das ideologias de direita e uma dos componentes das ideologias fascistas e nazistas. As considerações de Le Goff contribuem para pensar a perspectiva histórica em Montello e Pepetela. A obra do escritor maranhense tem toda característica de uma visada nostálgica do passado ao remeter às suas raízes maranhenses. O passado retorna pela memória do velho de forma

[58] LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 1996, p.220.

edulcorada, numa fachada singela, numa personagem memorável, até nas experiências mais sofridas.

Pepetela, de uma formação política revolucionária, como a maioria dos escritores contemporâneos africanos, que viveram e lutaram pela libertação das colônias, tem um relação de mão dupla com o passado e o presente: coloca sempre em causa os discursos sobre o passado como um modo de refletir sobre o presente. Colocar em questão o passado, a partir do presente, segundo Le Goff, é aquilo que Jean Chesneaux chama "inverter a relação passado/presente". Na esteira dessa reflexão, o historiador reforça a ideia com a observação de Henri Lefebvre:

> Marx indicou claramente o processo do pensamento histórico. O historiador parte do presente... a sua atuação é de início, recorrente. Vai do presente ao passado. Daí volta ao presente, que é então melhor analisado e conhecido e já não oferece à análise uma totalidade confusa[59].

Na contemporaneidade, verifica-se que o trajeto de romances como estes passa, programaticamente, pelo percurso da história oficial, enviando à sua releitura feita pela literatura, de modo que os fatos são tomados não como dados que referem à realidade objetiva, mas como construção. É o caso principalmente de Pepetela, cuja perspectiva histórica parte do presente para o passado, releitura para entender não só o presente, mas para perscrutar o futuro.

Voltando à composição do passado histórico de *Os tambores de São Luís*, temos, em "Confissões de um romancista"[60], uma explicação pessoal de como compor o passado histórico: na fase pretextual do romance, reuniu um grande material de crônica histórica sobre a sociedade maranhense da época. Nesse material, o que lhe chamou atenção foram os castigos impingidos aos escravos e que o ajudou a compor cenas da escravidão no século XIX, constatação muitas vezes carregada de melodrama, como por exemplo, a passagem que descreve o enforcamento de um negro por ter estrangulado o filho de seu senhor.

[59] LEFEBVRE, Henri (1970), *apud* LE GOFF, op. cit. p.223.
[60] MONTELLO, Josué. Op. cit. 1986.

> As mãos vingativas, que tinham estrangulado o filho mais velho de seu senhor, estavam agora unidas, no gesto da humildade mais patética, e toda a figura vigorosa, de músculos retesados, torso de ébano, como que se desfazia e destroçava, vencida pelo medo da morte. Não obstante o vento frio que corria no largo, o preto suava, e o suor que lhe bolhava a testa e as têmporas descia-lhe pelos sulcos do rosto luzidio. Além do mais, tremia batendo os dentes, como nas convulsões de um calafrio.[61]

Esse quadro é explorado em minúcias com todo o aparato lúgubre que envolve o cenário, para realçar a barbárie da escravidão.

No romance, porém, não aparecem documentos "reais" textualmente formulados, salvo, talvez, o caso da baronesa de Grajaú que se transformou no caso Ana Rosa Ribeiro, que lhe fora dado, segundo o romancista, pelo senador Sarney, além de publicações, no *Diário do Maranhão*, de anúncios de negros fugidos e castigos a eles impingidos. O escritor cita outros jornais ligados à história de seu Estado no final do século XIX e no início do XX, como o *Publicador Maranhense*, *O Constitucional*, *A Situação*, *O País*, *Diário do Maranhão*, *A Civilização* sendo este último de responsabilidade de padres que polemizaram com Aluísio Azevedo e outros pensadores republicanos num enfrentamento sobre a escravidão[62]. Muitas folhas tiveram vida curta, algumas vindas até mais recente como *A Pacotilha*. Daí pontuou os acontecimentos ligados à escravidão, documentos que recebeu dos especialistas da história maranhense (Domingos Vieira Filho, Jomar Moraes, Nunes Pereira), além das memórias de menino em São Luís. Dessa forma, com pinceladas da história, montou o painel de fundo com acontecimentos que marcaram a vida maranhense (e brasileira) na segunda metade do século XIX.

O que se sabe, dito por ele e alguns de seus críticos, é que ele retira, dos documentos, traços de identidade de algumas personalidades reais da crônica ludovicense, retirando daí conteúdos para formulações de personagens na ficção. Para mostrar os procedimentos dos senhores para com os negros, o preconceito da sociedade maranhense, a prepotência da sociedade escravista, com alguns estereótipos que se repetem em outros romances, os documentos são largamente utilizados. Veja-se o caso de

[61] MONTELLO, Josué. OTSL, p. 181.
[62] Cf. em "Aluísio Azevedo e *O Mulato*" por Fernando Góes in prefácio da obra *O mulato*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971.

Dona Ana Rosa Ribeiro, que chega a matar dois negrinhos indefesos; o caso do desembargador Pontes Visgueiro que matou e esquartejou sua negrinha; o caso do promotor Celso Magalhães que levou Dona Ana Rosa Ribeiro ao tribunal, e por isso foi destituído do cargo e adoeceu de ressentimento perante a sua impotência; a enigmática figura de Donana Jansen que destrói seu concorrente na distribuição de água na cidade, além de ser respeitada e até temida na sociedade como uma grande dama escravocrata. São fatos retirados dos jornais da época e até de um processo, como já falado acima e comentado pelo romancista em *Romances Escolhidos.*[63]

As personagens advindas de tais fontes seriam uma espécie do que Antonio Candido chama de "personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha"[64]. A partir das histórias e das "personagens" da vida real que transitavam pelos jornais e periódicos afins na época, o autor elabora suas personagens, acrescendo ou transformando o modelo original. O próprio Damião, segundo Kreutzer[65], pode ter sido inspirado no professor negro Tibério que viveu o mesmo fato humilhante de Damião como professor do Liceu maranhense, inclusive se deparando, várias vezes, com o insulto "o bode" estampado no quadro-negro.

O entrelaçamento de registros históricos com ficcionais através dos problemas existenciais, principalmente da personagem central em suas recordações, ajuda a compor a forma do romance de Montello. A narrativa como um todo está carregada de contrastes e estereótipos moralizantes que imprimem, na personagem, a angústia existencial recorrente em todo o romance de homem escravizado, o que colabora para compor a retórica melodramática. Exemplo disso é a presença da vilania no Dr. Lustosa, que acaba morrendo acometido de excesso de raiva ao castigar Damião, no caso, vítima por proteger Nhá-Biló.

---

[63] MONTELLO, Josué. Romances escolhidos. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar,1996.
[64] CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 71.
[65] KREUTZER, Winfried. *Estruturação e significação de Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto, da Academia Brasileira de Letras, 1992.

A afetividade familiar da personagem, a perseguição da família pelo fazendeiro, respondendo pelos atos de Julião; a perseguição no Seminário pelos próprios padres por ser negro e a redenção final com amor e família bem construída são elementos melodramáticos que se fazem evidentes entre a personagem (o Bem) e os seus perseguidores (o Mal). Seu senso de justiça o faz entrar em crise de consciência e se imbuir de uma "missão" redentora para com seus irmãos de raça. A moral cristã que permeia o melodrama faz com que o destino de Damião seja caracterizado por planos providenciais que o salva da degradação, como de outros acontecimentos, em que a Santinha o livra do alcoolismo e o tira da companhia degradante dos escravos de ganho pelos calçadões de São Luís.

Como se vem dizendo, o painel de fundo do romance marca alguns momentos historicamente significativos da escravatura no Brasil no século XIX. Porém, o dado histórico não é convocado como extensão historiográfica, mas como encarte agilizador da cena romanesca, enfocando o destino pessoal de Damião como uma figura exemplar que consegue suplantar as vicissitudes vividas na passagem de escravo a homem livre, que como pessoa que avalia, através de sua vida, o processo histórico contraditório e significativo.

> Em verdade, nos últimos dois anos, a obstinação da luta como que aprimorara a personalidade de Damião, aproximando-o física e moralmente de seu pai. Ele próprio reconhecia essa concordância, e disto se desvanecia. O tempo, que lhe embranquecera o cabelo à altura das têmporas, tinha-lhe trazido ao rosto uma espécie assim de serenidade altiva, que não se alterava nas ocasiões difíceis; mesmo o seu tom de voz era calmo. Falava pousado, como se escolhesse as palavras, nem alto, nem baixo, e seu olhar, firme e direito, confirmando-lhe o domínio de si mesmo, freqüentemente intimidava o interlocutor, com o lume das duas pupilas imóveis. Seu modo de caminhar ajustava-se igualmente a esse domínio – o passo firme sem pressa, a cabeça levantada, sempre olhando para frente. Gostava de andar só mas parava nos momentos adequados, para apertar a mão de um negro ou tirar o chapéu ao amigo que passava na sua carruagem[66].

A caracterização da personagem é voltada para a decisiva romantização de seu caráter firme, confiante em si mesmo, que conhece as

[66] MONTELLO, Josué. OTSL, p.525.

próprias medidas, ou seja, alguém que tirou da vida o suficiente para envelhecer com serenidade e sabedoria, portanto, uma positivação de seu caráter e de seu equilíbrio.

Assim, o que poderia ser uma discussão sobre os problemas e contradições do sistema escravagista, não chega a atingir a personagem, que se mantém como uma camada da narrativa distinta do assunto que a coordena.

A formulação histórica tendenciando para uma memória de preservação faz com que os acontecimentos históricos relevantes não tenham verdadeiramente ressonância na vida da personagem, a não ser para reflexões que denunciam o engodo que permeiam as leis promulgadas em favor da liberdade dos escravos ou mesmo juízos morais sobre os acontecimentos.

> A Lei do Ventre Livre, que a imprensa da Corte havia recebido com muita festa, não merecera o mais breve registro da imprensa de São Luís. No fundo, pensando bem, que era essa lei senão uma burla? Os negros nasceriam e cresceriam nas senzalas, debaixo do chicote dos senhores, e só aos vinte e um anos seriam livres. Ao fim de tanto tempo de sujeição, que iriam fazer cá fora, sem saber em que se ocupar? E Damião sentia renascer no seu espírito o impulso da revolta, querendo denunciar a burla e protestar contra o novo engodo à liberdade dos negros. Mas vinha-lhe o desânimo [...] Se protestasse, como ia fazer depois para educar os filhos e sustentar a família?[67].

A referência a fatos históricos não implica interesses profundos nos movimentos. Montello parece mais interessado no destino das personagens, na sua psicologia e nos elementos atmosféricos da escravidão que na conceituação dos fatos históricos. Ele se desvia do espaço mais amplo e complexo das relações sociais e históricas para perseguir o destino da personagem. Assim, os fatos históricos são geralmente descritos em seus aspectos exteriores, ligados a uma preocupação particular da personagem, como no excerto acima.

Embora a obra em estudo não seja memorialista, ela caminha desde o começo no sentido de rememorar a história de vida da personagem, tentando passar pela objetivação da experiência pessoal permeada pela

[67] MONTELLO, Josué, OTSL, p.375.

herança e as contradições sociais de que o velho se faz portador. Ao tomar como fio de seu relato o ex-escravo e a genealogia de sua família, acaba realizando uma exploração no tempo histórico brasileiro que mais serviu de cenário que realmente fonte de problematização. Com isso, contribui para o painel referido pelo autor como "um grande afresco", como um mundo animado pelas transformações da época, o que dá um caráter vigorosamente plástico à obra.

Algumas reflexões marcam o ponto alto do romance, como as que se referem à escravidão num país que se quer livre, porém, em sua totalidade, a crítica é deslocada num teor de crônica maranhense. A começar pela referência à Balaiada, movimento engrandecido como exemplo de resistência, mas logo associado à figura cômica da personagem Barão. Este, ao chegar ao quilombo do pai de Damião, se apresenta como o Barão Altino Celestino dos Anjos, cuja alcunha Barão "É como eu gosto que me chamem"[68] , da qual se orgulha, "Sou Barão de papel passado. Por obra e graça do sempre lembrado Dom Cosme Bento das Chagas, Imperador, Tutor e Defensor das Liberdades Bem-te-vis, injustamente enforcado pelo Governo de São Luís"[69]. Sua figura, de um "bonzo feliz" lhe dá ares de filósofo "só na cama, com o rolar do tempo se resolveria o conflito natural de brancos e negros no Brasil"[70], ideologia que vai se desdobrando num arremate final de unidade nacional.

Ao se referir à Balaiada, o Barão com um ar sardônico engrandece o movimento por ter à frente a figura imponente do preto Cosme, colocado sempre num andor, sobre os ombro de quatro pretos, metido com roupa de padre, dando patentes de capitão e títulos de nobreza aos seus amigos por atos de bravura, que consistiam em saquear as fazendas próximas. Essa ironia se estende também à figura jocosa do Barão, a começar pela própria alcunha, título de nobreza concedido a um branco e nunca a um negro "- E vosmecê é mesmo Barão? Onde se viu preto Barão?"[71]. A história do Balaio é correlata à do quilombo, fundado por Julião, pai da personagem, como um ato exemplar de resistência, daí a sua mensagem ao filho:

[68] MONTELLO, Josué, OTSL, p. 22.
[69] Idem, ibidem, p.23.
[70] Idem, ibidem, p.609.
[71] Idem, ibidem, p.23.

> - Óia, Damião: home nenhum tem direito de fazer de outro home seu escravo, só porque nasceu branco e o outro preto. Quarquer um nasce e morre do mesmo jeito. A doença que dá no preto, dá no branco. A vida é iguar pra todo mundo. Ninguém quer ser escravo, tudo quer ser livre. Cativeiro de negro tem de acabar. Pra acabar, só tem um jeito: é os preto se juntar. No Brasil tem muito preto, mas tudo espaiado, uns aqui, outros ali. Não há lugar sem quilombo. E tudo no mato, escondido, cumo nós. Tu te lembra: quando nós chegou aqui, não tinha ninguém. Hoje tem gente muita. Mas se véve assustado. Tudo com medo de vortar pro cativeiro. De noite eu sonho que os branco tão chegando e pulo da rede, cum a mão na espingarda. Não se tem sossego. O nego Cosme, que tinha mais gente que nós, não agüentou a guerra dos branco. O Balaio também acabou se entregando. Tou vendo a hora dos branco chegar aqui pra dar cabo da gente[72].

A estilização do quilombo dá margem à idéia de "missão" que Damião carrega consigo e que é uma forma de validar a mensagem moral que permeia o romance de que a escravidão é uma "ignomínia que se pratica com toda uma raça, num país que se diz livre [...] Quem está doente é o Brasil, e a sua doença é o cativeiro dos negros"[73]. A força destes comentários está no teor de revolta e denúncia da personagem ao *status quo*.

A referência à guerra do Paraguai lhe rendeu a oportunidade de criticar a participação gratuita dos escravos, sem as esperadas cartas de alforria, ao contrário de seus donos que recebiam títulos honoríficos pelo grande feito, mas só de longe participavam.

Transparecem no romance a Lei do Sexagenário (1855) e a Lei do Ventre Livre (1871), destinadas a atenuar o horror de uma instituição mundialmente reputada anacrônica e, ao mesmo tempo, resultando em proveito dos donos de escravos sob muitos aspectos, a partir dos comentários sardônicos e amargos do Barão e Damião, respectivamente, a respeito do caráter ilusório e hipócrita de tas leis. Sobre a primeira se critica a liberdade dada quando o escravo já não tinha mais força para o trabalho, jogado à sua própria sorte; outra crítica remete ao episódio de duas escravas velhas, que trazidas pela sua dona para São Luís com a desculpa

[72] MONTELLO, Josué. OTSL, p.31.
[73] Idem, ibidem, p. 358.

de conhecerem a cidade, são abandonadas em um banco da praça como objetos descartáveis. Outro exemplo significativo são os anúncios de jornais em que se oferecem negros velhos para tocarem passarinhos nas plantações. A segunda lei reflete na cena de uma escrava desesperada, com medo de que a liberdade a separasse de seus filhos, preferindo vê-los escravos.

Como resultado da Abolição, transparecem no romance algumas referências às mudanças do poder político e econômico do norte para o sul. São vítimas desse desenvolvimento os escravos da Fazenda Bela Vista, depois da morte do Dr. Lustosa, entre eles a Leocádia, irmã de Damião, vendida para o Rio. Fala-se também das tentativas de muitos fazendeiros maranhenses de vender, perante a crescente campanha abolicionista, escravos para São Paulo e Minas Gerais, e das fugas e tentativas de fugas dos escravos que escapavam para as matas ou aumentavam, em São Luís, o número dos negros vadios e esfomeados.

Também é lembrada a posição antiescravista da Inglaterra, refletida na figura de Mr. Youle, demonstrando os interesses comerciais e políticos que informavam a campanha humanitária dos ingleses. Mr. Youle, além de alforriar seus escravos e colocá-los sob o regime assalariado, colabora com Damião, doando dinheiro para a alforria de outros escravos. É um exemplo simplificador da intromissão inglesa nos problemas brasileiros.

São citados no romance os grandes nomes do abolicionismo, José do Patrocínio, Joaquim Nabuco e do poeta Sousândrade, figura aristocrática e pouco compreendida na sociedade maranhense.

> Na verdade, já o Dr. Sousândrade, por esse tempo, era o homem solitário, com a dupla fama de sábio e de lunático. Viajara pelo mundo, em Londres publicara o seu poema *O Guesa*, proclamava-se republicano, morava nos Estados Unidos, e volvera a São Luís, já pobre, para viver isolado. Vez por outra era apupado pelos moleques da rua. Dir-se-ia não dar por isso. Nada querendo do Império, pelo qual nutria sistemática repulsa, apenas se consolava de sua insularidade com as visitações da poesia, no ermo quase arruinado de um velho casarão de janelas ogivais, na Praia do Jenipapeiro, à embocadura do Rio Anil.[74]

[74] MONTELLO, Josué. OTS, p.540.

Sousândrade sonhava com a República "Todos iguais. Todos irmãos"[75], ou seja, uma sociedade sem classes, mito romântico com que descreve a República que imaginava como o Reino Milenário Divino. O advento da República é prefigurado no romance por uma conversa entre Damião e Sousândrade, que mostra bem as ilusões do poeta e de muitos outros que, como ele, acabaram desencantados com as promessas de liberdade e igualdade que a República anunciava. O poeta, após dez anos da vigência da República, assim reclama a Damião "- Sabe de que vivo hoje, Professor? De pedras. Estou vendendo pedras da quinta para comer"[76], numa clara alusão de que tudo continuava como sempre fora.

Damião, no entanto, entende a República "como uma desforra contra a Princesa que estabeleceu a igualdade civil dos brasileiros", o que em parte foi vista como a atitude da classe latifundiária: "A circunstância de ter posto fim ao cativeiro, sem indenizar os senhores de escravo, acirrou a ira destes contra a princesa regente"[77]. Na avaliação dos acontecimentos, Damião representa um apego sentimental à Monarquia, uma opinião bastante difundida entre os negros do Maranhão e que provocou, caso único no Brasil, o motim, conforme o jornal *O Globo* na Rua do Giz, no qual os negros atacaram o jornal republicano (cujo proprietário era o notório Dr. Paula Duarte) para vingar a boa Princesa Isabel destituída do trono.

Recebido pelo presidente Moreira Alves, para discutir os novos transportes de negros para a Amazônia, nos quais novamente são explorados e escravizados, Damião acaba por encontrar-se integrado no comum dos elementos políticos, livre e com certa influência. Esse pano de fundo da política nacional apenas ressoa no Maranhão, em meio a interesses localistas que funcionam como um substrato histórico. Como afirma Kreutzer:

> A personagem, apesar da crescente estima de que goza, não chega a ser um líder de uma política antiescravista e libertadora, antes é um dos numerosos elementos – embora de peso maior – ocupado

[75] MONTELLO, Josué. OTSL, p.586.
[76] Idem, ibidem, p.603.
[77] Idem, ibidem, p.589

> com as tarefas concretas, dentro de um processo histórico em mudança e cuja corrente está seguindo deslumbrado e otimista[78].

Nessa posição ambígua, "ora dando no cravo, ora na ferradura", as últimas páginas do livro mostram o protagonista aclamado e vaiado por representantes da sua raça, desfilando de braço dado com o Dr. Paula Duarte, antigo defensor de Dona Ana Rosa. Eis como a personagem ambígua, fica arrumada verbalmente:

> Do ponto de vista em que se achava, Damião não podia ver quem falava. Mas aquela voz não lhe era estranha [...] Sim, era ele [...] Um sentimento repentino de repulsa fez que Damião cerrasse os punhos. Como aceitar que estivesse ali, defendendo a causa dos negros, o mesmo tribuno que advogara a causa da senhora de escravos? Mas de pronto atirou de si a repulsa, que lhe pareceu destituída de sentido: o importante, agora, era a união de todos para a vitória comum. E quando o João Moura, já à porta do sobrado, aplaudiu uma frase de Dr. Paula Duarte, ele também aplaudiu, só vendo ali a causa comum, que merecia a solidariedade de todos os homens, com a vitória final da liberdade sobre o cativeiro, numa pátria de irmãos[79].

Embora o romance tenha exemplificado, com alguns episódios, personagens, comportamentos e numerosas facetas de um processo histórico complicado, ele não mostrou suas contradições enquanto contradições que desestabilizaram as estruturas do sistema escravocrata. O contexto histórico, na economia da obra, serve mais de cenário que propriamente modificação da vida da personagem. Tais fatos são constatações sem grandes tensões na intriga. Devido a essas omissões, a matéria histórica estiliza-se, ressaltando nela mais as significações oposicionais entre branco/senhor/liberdade *versus* negro/escravo/cativeiro, evidenciada no percurso de escravo a homem livre da personagem Damião.

Para Kreutzer[80], parece muito difícil encontrar em *Os tambores de São Luís* uma visão histórica estritamente formulada, como por exemplo, uma conceitualização positivista-naturalista ou marxista. Para ele, o protagonista e seus aliados estão atuando com base no humanitarismo genérico, como o direito à busca da felicidade individual e coletiva, mas no

[78] KREUTZER, Winfried. Op. cit, 1992, p.30.
[79] MONTELLO, Josué. OTSL, pp.554-555.
[80] KREUTZER, Winfried. op. cit. p.87.

que diz respeito aos valores professados pelas personagens do romance, não se encontram constatações diretas ou indiretas sobre as forças que movem a história, o que pode resultar do fato de estar muito distanciado do "foco" energético da história, que se encontra no sul do país.

De fato, constata-se que o romance se baseia mais no humanitarismo genérico e só levemente discute as forças que movem a história. Porém, acreditamos também que isso se deve ao enfoque pretendido pelo romancista de evidenciar o lado patético da escravidão, ao invés de desvelar o processo contraditório de uma sociedade em mudança, mas ainda fortemente assentada num regime escravocrata. Permeando essa memória histórica está a preocupação de explicar a formação do povo maranhense (brasileiro) através de uma "comunhão étnica", a que o autor faz referência em "Confissões de um romancista"[81]:

> Conscientemente, dei a *Os tambores de São Luís* a configuração da narrativa histórica, nos dois arcos que a compõem [...] Devo confessar que, ao adentrar-me no problema da escravidão, não somente o senti, na sua experiência realmente patética, como me compenetrei da sua grandeza, à hora em que o rancor do negro se diluiu na comunhão étnica, por intermédio da mestiçagem brasileira.

Aqui duas idéias semelhantes se complementam no discurso edulcorante da história. A experiência patética da escravidão na sua grandeza (de sofrimento e apagamento do mesmo) através de uma comunhão étnica. Comunhão que é traduzida de forma simplificadora no discurso da personagem Barão, com a qual Damião se conforma:

> Damião olhava embevecido aquela pequena massa humana [...)]e não podia deixar de lembrar-se do Barão, com a sua famosa teoria de que só na cama, com o rolar do tempo, se resolveria o conflito natural de brancos e negros, no Brasil. Tinha ali mais uma vez a prova, na sua própria família. Sua neta mais velha casara com um mulato; sua bisneta com um branco, e ali estava seu trineto, moreninho claro, bem brasileiro. Apagara-se nele, é certo, a cor negra, de que ele, seu trisavô, tanto se orgulhava. Mas também se viera diluindo, de uma geração para outra, o ressentimento do cativeiro[82].

[81] MONTELLO, Josué. Op. cit. p.56.
[82] MONTELLO, Josué. OTSL. p.608.

Em Montello, os conceitos visivelmente conflitantes de "branqueamento" racial e "mestiçagem" cultural, como se verá a seguir, são conciliáveis. A fusão das raças no Brasil, no final, criaria um novo tipo "moreninho claro, bem brasileiro", diz o Barão; "moreninho, como um bom brasileiro", diz a Benigna. Nessa perspectiva, as diferenças, os conflitos históricos, as tensões de in teresses diversos que motivaram senhor e escravo e toda a contradição da situação escravagista são pacificadas na lógica de um brasileiro uno, de um discurso unívoco e homogêneo. Nestas passagens, o autor reafirma teorias ultrapassadas, considerando que, muito antes, Mário de Andrade já tinha colocado em questão a possibilidade do brasileiro ser definido em termos unívocos. E mesmo Euclides da Cunha já tinha percebido que o brasileiro do sul e o do norte, do sertão e do litoral, era diferente e motivavam-lhe diferentes empreendimentos, gerando incompreensão mútua. Nesse sentido, definir o negro, o Brasil ou o que seria o "bom brasileiro", apresenta-se como uma visão descontextualizada e conservadora.

O conceito de formação do povo maranhense e, conseqüentemente do brasileiro, que perpassa o discurso narrativo, ainda tem a visão conservadora do projeto nacional hegemônico orientado para a formação de uma nação mestiça, em comunhão étnica, como confirma Damião em seu discurso ambíguo, pois toda sua memória enfatiza a relação nada amena entre senhores e escravos. No entanto, é conivente com a filosofia simplista do Barão, para quem

> [...] Com o tempo, é isto que vai acontecer no Brasil: os brancos comem as negras, os negros comem as brancas, e os filhos dessas benditas trepadas irão desdobrando de uma geração para outra. Em menos do que se pensa, está saindo um tipo novo, bem brasileiro, que não é mais preto, nem também é branco, e que vai mandar aqui, como hoje mandam os senhores. E como o preto, toda vez que mistura com o branco, se esconde na pele desse branco, nossos mestiços vão pensar que são brancos, e com mais esta novidade: sem ter ódio dos negros, e até gostando deles. Um belo dia, vai-se ver, não há mais branco para mandar no preto, nem preto para ser mandado, e aí acabou o cativeiro.[83]

[83] MONTELLO, Josué. OTSL, p.428-429.

A resolução do problema social passa a ser de ordem biológica, resolvida na cama, no cruzamento, enfim, atenuada ao invés de ser interrogada. Esse argumento se aproxima de outro de cunho racista que foi bastante utilizado pelos pretensos amigos do negro, no século XIX: o da homogeneização racial, ou seja, a ideologia do branqueamento. De acordo com esse pensamento, a miscigenação seria um comportamento sexual a estimular, visando o branqueamento da população. Essa ideologia, que encontrou fértil campo para o seu desenvolvimento no Brasil, em grande parte pelo mito da "democracia racial" em vigor já em meado do século XIX, foi retomada no século XX por Gilberto Freyre. Vários movimentos sociais e estudiosos da questão racial no Brasil têm denunciado a tese da "democracia racial" como mito que funda uma consciência falsa da realidade.

Há nessa concepção uma mistura de fato biológico com sociopolítico, ou seja, a partir dela acredita-se que o negro não tem problema de integração, já que não existem entre nós distinções raciais e que a ordem social é aberta a todos. Observa Rugai Bastos[84] que, a partir da constatação da existência de um ambiente de aceitação social –, o indivíduo é mais aceito socialmente na medida em que se aproxima dos padrões brancos e menos, se próximos dos padrões negros.

A concepção de mestiçagem em Montello reforça o discurso hegemônico e se filia sobretudo aos argumentos paternalistas de Gilberto Freyre[85], no sentido de fazer o elogio da miscigenação e consequente branqueamento dos brasileiros. A ideologia de Freyre ecoa na área literária, sendo reproduzida em *Os tambores de São Luís* como também em *Tenda dos milagres* (1968), de Jorge Amado. O misticismo tratado por Freyre, Montello e Amado corresponde à percepção do homem branco daquilo que é ou não aceitável – assimilação através da seleção sexual e cultural.

---

[84] BASTO, Elide Rugai. "Gilberto Freire – Casa grande & Senzala". In *Introdução ao Brasil um banquete no trópico*. Org. Lourenço Dantas Mota, São Paulo: Editora SENAC, 1999, p.232.

[85] Especialmente a obra *Casa Grande & Senzala*, voltada para entender o Brasil num sentido moderno e crítico, apesar de todo comprometimento ideológico do autor com a *forma mentis* do passado tradicional que justamente ajudava a compreender em profundidade.

Quando Damião se curva sobre o berço de seu trineto, sua esposa Benigna observa: "- Tem tua cara [...] tudo teu. É mais para branco que para preto: moreninho, como um bom brasileiro"[86]. Este ponto de vista enfatiza o que Damião e seu amigo Barão prognosticam, que a mistura de raça acabará com a tensão entre brancos e negros no Brasil. Montello reedita assim os argumentos de seu mentor intelectual, Gilberto Freyre, e conclui, no fim do romance que à medida que o sangue negro se dilui, de geração em geração, diminui o ressentimento da escravidão, repetindo o anseio de unidade.

A visão preconceituosa e contraditória reitera a visão estreita que elaborou e interpretou o Brasil anteriormente, à época do romance, já desacreditadas, mas não de todo alheia às discussões em torno da dependência e nacionalidade que tomam conta do país no decênio de setenta. Montello mostra os fatos políticos que redundaram na Abolição e seu consequente engodo, mas não consegue desvelar como se ordenou a população descendente dos escravos e os mecanismos que impediram sua mobilidade social vertical. O seu tom conformado chega ao máximo na explicação de que no Maranhão do presente (de Damião) muita coisa havia mudado: "Tinha ali mais uma vez a prova na sua própria família"[87]. Além disso, os negros já adentravam em repartições públicas e até já ocupavam cargos públicos "[...] ali mesmo em São Luís, na mesma terra onde outrora o poeta Gonçalves Dias, por ser bastardo e mestiço, não pudera casar com Ana Amélia Ferreira Vale"[88].

O viés desfocado das relações raciais é um contrasenso dentro do texto, pois ao mesmo tempo em que a personagem Damião pretende ser o símbolo vivo de uma ideia, que percorre como tese do livro – a de que a escravidão é inaceitável - e que veiculou na maior parte dos textos abolicionistas, seu devir se conforma a uma aceitação pela mudança da cor da pele, como uma acomodação histórica, distorcida com categorias impróprias.

[86] MONTELLO, Josué. OTSL, p.607.
[87] Idem, ibidem, p.608.
[88] Idem, ibidem, p.608.

Por outro lado, essa flexibilidade ou espontaneidade assinalada pelo Barão na dinâmica social tem um quê de malandragem que denota o subterfúgio encontrado para sobreviver no mundo do branco: "Eu, como escravo, tenho as minhas artes, dentro de casa, para viver em paz, e a meu gosto"[89], o que dá um tom de desordem sem repressão. O Barão é a personagem mais interessante do livro, pois demonstra uma transgressão em meio a uma bonomia. Assim, Montello deu uma pincelada crítica na obra, abrindo uma porta ao senso de realidade. A figura do Barão se assemelha em muitas passagens ao malandro de Manuel Antônio de Almeida. Porém, as *Memórias* desse escritor, longe de se render à ideologia das classes dominantes do seu tempo, retrata o movimento de "um tipo de gente livre modesta, que hoje chamaríamos pequena burguesia. Fora daí, há uma senhora rica, dois padres, um chefe de polícia e, bem de relance, um oficial superior e um fidalgo, através dos quais vislumbramos o mundo do Paço"[90], como afirma Antonio Candido. Montello se desgasta nas contingências da personagem Damião, impedindo que os fatos descritos adquiram generalidade para se tornar convincentes.

Para exemplificar a ótica conservadora de Montello, toma-se aqui outro enfoque contrário ao seu, de atitude revalidadora da história do negro, que se encontra em *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, publicado poucos anos depois da obra em questão. Este romance retoma o processo de formação do país quando põe em destaque a luta permanente pela liberdade, com a consciência de que, como sabia a personagem Dandão, "a liberdade de um não era nada sem a liberdade de todos e a liberdade não era nada sem a igualdade e a igualdade há que estar dentro do coração e da cabeça, não pode ser comprada nem imposta".[91]

A visão da personagem de João Ubaldo sobre a liberdade é a mesma da personagem Barão, quando comenta sobre a Lei do Ventre Livre,

> [...] liberdade para os filhos, com a mãe e o pai escravos? E que liberdade é essa, que obriga os tais filhos livres a trabalharem para o

[89] MONTELLO, Josué. OTSL, p.429.
[90] CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem", in *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades,1998, pp. 31-32.
[91] RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp.312-313.

> senhor, até a idade de vinte e um anos? Não, esse bolo amargo não passou na minha garganta. Liberdade, só se fosse para todos. Por que para uns e não outros?[92].

Embora tais reflexões se insiram em diferentes contextos, pois enquanto a obra do maranhense repete a história oficial, a do baiano oferece ao leitor um Brasil não oficial, a questão da liberdade se configura em termos semelhantes. Porém, o escritor baiano revisita os momentos decisivos da história nacional, deslocando saberes estratificados, como verdades inquestionáveis e desmascara o processo de mistificação que sempre cercou, na formação da história do Brasil, a construção de heróis, procurando mostrá-los pelo avesso, através da ironia e da paródia. Trata-se da linha da nova narrativa histórica que se expandiu a partir dos anos setenta e que faz uma releitura às avessas da história,[93] apontando os mecanismos de exclusão (ocultação ou invenção do outro) e de transgressão (resgate dos discursos excluídos ao longo deste processo), processo muito parecido com a construção das narrativas históricas dos países africanos, pós-independência, como é o caso da obra *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela.

A trama textual em *Os tambores de São Luís* tem como pano de fundo momentos relevantes da história brasileira. Porém, entendemos que o valor da obra não consiste numa fundamentação histórica, particularmente perspicaz, nem numa interpretação da história maranhense, particularmente original, nem no fato de "desmascarar" o estado atual das coisas, através da vinculação da intriga à época da sua produção e recepção. A narrativa se configura na transposição de um fato ou um processo documentado em vivência (embora estética) e no saudosismo de uma memória ludovicense, engrandecida numa dimensão que se manifesta na sensação quase mágica de quem conhece os lugares e os seus habitantes.

---

[92] MONTELLO, Josué. OTSL, p. 535.

[93] Outro romance que contém reflexão sobre a transformação do povo brasileiro é *Utopia selvagem, saudades da inocência perdida* (1982) de Darcy Ribeiro. O processo de fabulação da obra é sustentado pela constatação de que a proximidade com o branco foi trágico não só para os brasileiros como para os latino americanos em geral, pois a perda da inocência se deu sem a contrapartida do ganho de uma consciência nacional. Daí suas indagações perturbadoras: Quem somos nós? Nós mesmos? Eles? Ninguém?. O herói é recriado em cima da personagem shakesperiana Calibã (The tempest). O resgate de nossas raízes passa pelo crivo de outras leituras.

Para efeito de comparação, as narrativas de Montello e de Pepetela se diferenciam no modo de enfocar a história. Enquanto o brasileiro mantém uma visão conservadora da história, relendo-a aos moldes da história oficial e repetindo um projeto de nação afinado com a tradição, o angolano a subverte em prol de um novo olhar crítico sobre a história, que passa a ser matéria de invenção literária e lugar de questionamento das ações políticas que sempre permeiam a formação de um povo no percurso rumo à liberdade.

1. 4 A crônica ludovicense

Os tambores de São Luís, como se vem desvendando, é a história romanceada do negro Damião, em um painel de fundo com pinceladas dos principais acontecimentos históricos da segunda metade do século XIX, e constitui uma coletânea de fatos da crônica ludovicense. Ou seja, pequenos acontecimentos do dia a dia da cidade, que poderiam passar despercebidos devido às suas insignificâncias. Entretanto, no romance, pequenos acontecimentos são transformados em situações que ajudam a tecer a memória do velho Damião por quase oitenta anos. Descritos com certas minudências, parecem ter acontecido de fato, às vezes, num tom nostálgico, outras, jocoso ou satírico, enfim, em "tom menor de coisa familiar". Segundo Candido, "a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas".[94]

Já no começo de sua caminhada noturna, a atmosfera mágica do querebatã se anuncia com o terreiro pontilhado de velas; o encontro com o ilusionista Sátiro Cardoso, figura popular e caricata que se apresenta nos espaços públicos; o rolar de uma carruagem que lembra à personagem a história popular da carruagem assombrada de Donana Jansen; e o encontro

[94] CANDIDO, Antonio et alii. "A vida ao rés-do-chão", in *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. SP: Ed. Unicamp/ RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p.14.

com dois homens assassinados num bar; tudo isso confere ao ambiente um teor de mistério, com alusões reveladoras.

Mas com o desenrolar da matéria recordada, o matiz de uma crônica ludovicense vai se realçando de tal maneira que muitos acontecimentos conferem à narrativa a marca de um registro circunstancial, em que por vários momentos nos surpreende o narrador recuperando o passado familiar, outros, o dis-que-me-diz-que do cotidiano e as singularidades da província. São histórias que vão se entrelaçando para construir o painel de uma época.

O próprio autor revela-nos que muitos fatos e personagens foram retirados das crônicas ludovicenses da época. Assim, o fio da memória vai entretecendo um longo manto por meio da causalidade. Por exemplo, a longa história do prelado maranhense é narrada após Damião ter lido, num pedaço de jornal, sobre a viagem do Bispo ao norte da Diocese para recolher moços pobres, com o propósito de educá-los para a vida religiosa.

> Dom Manuel Joaquim da Silveira, 17º Bispo do Maranhão, tinha tudo para destoar da tradição dos prelados turbulentos que passaram pela diocese, desde os tempos da Colônia. Tanto no feitio quanto na figura, era outro homem: muito fino, palavra mansa, mais amigo de ouvir que de falar, e enérgico nas ocasiões adequadas. Em suma: não parecia ter o demônio na pele, como alguns de seus predecessores. E logo ao primeiro contato, deixava transparecer que era, de fato, um ministro de Deus[95].

Em tom satírico, a narrativa afirma que poucos foram os ocupantes da Diocese que não quebraram a crista com o povo maranhense ou com os Governadores da Capitania, "mesmo as questões de nonada, que se resolveriam com um breve diálogo, serviram de pretexto aos velhos prelados para trocas de desaforos..."[96], bem a exemplo dos romances de costumes em que o clero é a autoridade máxima e se ocupa com questões de "nonada" no cotidiano de bisbilhotice e mesmice provincianas.

Há na narrativa uma exposição de personalidades maranhenses, descritas por um narrador elitista e orgulhoso, como exemplifica o caso da união irrealizada de Gonçalves Dias e Ana Amélia, quando lembrado por

[95] MONTELLO, Josué. OTSL, p.57.
[96] Idem, ibidem, p.59.

questão de preconceito, mas ostensivamente citado como “o maior poeta do Brasil e amigo pessoal do Imperador”. A moça, que não tinha preconceito, parece ter ido à desforra, casando-se justamente com um mestiço, a despeito de perder sua herança. Entretanto, não é o que importa, tal acontecimento só interessa para mostrar como é que Gonçalves Dias sofreu preconceito, com uma pitada de orgulho por ser grande poeta maranhense. As personagens “secundárias” são aqui mera população figurante.

As campanhas tenazes entre abolicionistas e escravocratas transformavam-se em “verrinas cruéis”, explorando a mediocridade da política maranhense na vida diária de seu disperso conteúdo humano.

> As circunstâncias em que desapareceu o presidente Eduardo Olímpio Machado levaram muita gente a supor que Sua Excelência tinha sido envenenada. E foi isso que se boquejou, com muita insistência, nas rodas do Largo do Carmo, ao cair da tarde, quando o vento é mais fresco, saindo da Rua do Egito, e dá gosto comentar ali a vida alheia.
> O Presidente era ainda moço. Andava pelos trinta e oito anos, parecia benquisto, e estava realizando uma obra administrativa admirável. Além de ter posto em ordem as finanças da província, pagando em dia o funcionalismo e realizando grandes obras públicas, tinha trazido para o Maranhão as primeiras levas de colonos estrangeiros, que se iam fixando no interior, e já eram lavradores e criadores de gado, com seus nomes nos almanaques do Belarmino de Matos[97].

Certos acontecimentos pitorescos permitem à narrativa captar o lado engraçado das coisas, fazendo do riso um jeito ameno de expor o autoritarismo da classe dominante, como é o caso de Donana Jansen, que mandava e desmandava no Maranhão “Mais que o Bispo. Mais que o Presidente da Província”[98], sendo sua figura comentada inclusive em outras obras de Montello. Neste romance, é conhecida dentre outras coisas por boicotar o empreendimento da Companhia das Águas do rio Anil que propunha canalizar água potável para São Luís, pois a grande senhora fornecia água à capital maranhense, com as pipas que seus escravos enchiam no Apicum e em Vinhais. Segue-se uma longa história entre a disputa dos dois em que Donana Jansen terminou por levar à larga seu

[97] MONTELLO, Josué. OTSL, p.204.
[98] Idem, ibidem, p.318.

coronelismo: “a cada reparo na canalização das águas, Donana Jansen tinha sempre um expediente novo para tontear seu adversário”[99]. Nhô Mundico, embora moço, terminou cansado. Não só abandonou o empreendimento como morreu pouco depois, deixando o campo livre para os negros de Donana Jansen, que voltaram a entoar o pregão de outrora: “- Água fresca! A vinte réis o caneco!”[100]. São questões do dia-a–dia que “por serem leves e acessíveis talvez elas comuniquem mais do que um estudo intencional a visão humana do homem na sua vida de todo dia”.[101]

Personalidades como Dr. Celso Magalhães e Dr. Sousândrade são enfocadas como idealistas que viram suas lutas medrarem mediante uma sociedade conservadora.

> Vira o Dr. Celso de Magalhães, uma noite, na redação do *Diário do Maranhão*, e guardara de sua figura moça, um tanto pálida, muito magra, com uma flor vermelha na botoeira do casaco, uma lembrança suave. Não chegara a lhe falar. Mas ainda tinha nos ouvidos o timbre de sua voz. Lia-lhe sempre os artigos no *O País*, e andava acompanhando agora a sua polêmica com o padre Raimundo Alves da Fonseca, que lhe replicava pelas colunas do *Diário do Maranhão*. O Promotor ainda tinha trinta anos, e parecia mais novo, com seu rosto liso: andava sempre de preto, a gravata fofa sobre a camisa engomada, bengala de castão de ouro, uma pasta de papéis. Era a favor da liberdade dos negros, e não escondia o seu pensamento. Damião se recordava de uns versos seus em defesa dos calhambolas, no *Semanário Maranhense*.[102]

Na crônica maranhense, o Dr. Celso Magalhães tornou-se famoso por levar a júri uma grande dama da sociedade, Dona Ana Rosa Ribeiro (a Baronesa de Grajaú), caso relembrado em outros romances do autor. Diante do seu insucesso como Promotor, o Barão comenta com o amigo Damião:

> Para mim não foi surpresa. Aconteceu o que eu esperava, no caso de Dona Ana Rosa Ribeiro. Estou velho demais para me enganar. Um júri de brancos, julgando uma branca que matou um preto, tinha de dar no que deu. O culpado foi o preto que se deixou matar[103].

[99] MONTELLO, Josué, OTSL, p.320.
[100] Idem, ibidem, p.320.
[101] CANDIDO, Antonio. Op. cit. p.19.
[102] MONTELLO, Josué. OTSL, p.455.
[103] Idem, ibidem, p.502.

Diz-lhe ainda que, passando pelo sobrado da acusada, viu as luzes acesas, como em dia de festa: "- Estás vendo bem? Antes que o juiz desse a sentença, já se sabia, no sobrado de Dona Ana Rosa, que ela ia voltar para casa. Ninguém tinha dúvida. Nem mesmo o preto da porta. Foi assim que vi confirmada a minha convicção"[104]. As críticas do Barão, muitas delas agudíssimas, contribuem para alguns pontos altos do romance, criando a expectativa de que o romance vai alcançar uma visada mais crítica a respeito do tema em discussão.

Assim, neste romance-rio de uma noite só, como o chama Bandeira de Mello[105], numerosas figuras da vida pública, da própria história e da cultura maranhense aparecem. Entre elas, o Bispo Dom Manuel Joaquim da Silveira, 17º. Bispo do Maranhão, além da intimidade de outros bispos, padres da Diocese e outras figuras mencionadas de um passado remoto, um capitão general, um governador, outro ouvidor-geral, os presidentes, os membros dos tribunais, os sacerdotes, até o padre Antônio Vieira, depois os grandes nomes do humanismo da terra ou da política, os Odorico Mendes, os João Francisco Lisboa, os Gonçalves Dias, os Sousândrade, os Sotero dos Reis, os Celso Magalhães, os Paula Duarte, os Luís Domingues, toda multidão em que repontam as glórias literárias e públicas ao lado de damas escravocratas crudelíssimas como Donana Jansen e a Baronesa de Grajaú, que ganham grande atenção, e, por fim, o próprio pai Antonio Montello.

Transparece, então, no romance de Montello, assim como em outros, um Maranhão aristocrático, uma sociedade erigida em um lusitanismo escravocrata e opressor ao lado de uma população negra, que é a maioria, como observam o Pe. Policarpo e Julião. Em *Os tambores de São Luís*, embora Montello demonstre simpatia pela liberdade dos negros com as figuras de Damião, seu pai, o Barão, o Pe. Policarpo, Genoveva Pia, Santinha, não deixa de consagrar a hegemonia às classes dominantes com seu cortejo de personalidades importantes do lugar.

No elenco de personalidades da vida pública do Maranhão vindas da política, da cultura, da história, nota-se certa ostentação de Montello pela

[104] MONTELLO, Josué. OTSL, p.503.
[105] MELLO, Manoel Caetano Bandeira de. *O romance contra o mito: Os tambores de São Luís*. São Luís: Edições Sioge,1978, p.12.

erudição, ao selecionar grandes nomes das letras, em transcrever citações ilustres, como apreço pela boa pena, preocupação cara ao próprio Montello na composição de sua linguagem formal. Aliás, sua obra como um todo é lembrada pela crítica pelo apuro de linguagem; o autor é considerado um clássico, aquele em cuja elocução pode-se perfeitamente identificar nomes do nosso patrimônio linguístico e literário, o que também o inscreve numa linha tradicional e conservadora tanto no universo literário como na sociedade a que se vincula.

O Maranhão é a maior fonte de inspiração da obra de Josué Montello. O interesse por suas mazelas políticas, em tudo semelhante em outras épocas e lugares, é explorado pelas ocorrências mais rasteiras do cotidiano, como um diálogo entre escravos na cozinha, uma discussão na sala de jantar, uma viagem ou a lembrança de um enterro distante. Em *Os tambores de São Luís*, a intriga humana é explorada num ambiente cotidiano por via de uma estruturação minuciosa das coisas, alongando-se em excessivas descrições de ambiente, de costumes, de castigos físicos impostos aos negros dissolvidos na dinâmica dos acontecimentos. O gosto pelo detalhe parece sugerir a presença viva de uma sociedade coerente e existente, e que se liga à de São Luís na segunda metade do século XIX.

Embora o autor tenha integrado os acontecimentos de modo organizado, de forma a tender a uma fidelidade documentária da época, o romance resulta num efeito falho de realidade. Segundo Candido, os textos realistas de maior alcance procuram algo mais geral, que transcendam a aparência dos fatos e coisas descritas, pois o realismo, estritamente concebido como representação objetiva do mundo, "pode não ser o melhor condutor da realidade"[106]. Com isso, o que parece ser a força do romance de Montello é na realidade a fraqueza de sua composição, pois com todo aparato descritivo, o autor não consegue adentrar a espessura da matéria histórica.

Outra questão que concerne ao detalhismo na obra diz respeito à exigência do gênero melodramático, pois o romance é parcialmente tributário. Para conseguir a adesão do leitor, o exagero é um artifício

[106] CANDIDO, Antonio. Op. cit., 1993, p.123.

bastante explorado e que em geral funciona satisfatoriamente. No caso de Montello quase sempre resvala para o descritivismo cansativo e, muitas vezes, estéril.

No cômputo geral da obra, o excesso não verticaliza a perspectiva histórica, com o intento de criar a ilusão de que a vida de Damião é longa. Daí advém a monotonia que encerra a obra e o som regular dos tambores que confirmam tal monotonia funcionar como *leitmotiv* no desenvolvimento da narrativa. Com muitas distensões, tudo vai se contraindo na calmaria imaginada desse narrador desprovido de profundidade crítica e analítica.

A maioria dos episódios gira em volta da vida de Damião, mas há muitas passagens em que o narrador se distancia do protagonista para relatar episódios da história maranhense. Nesses momentos, o narrador se torna uma espécie de cronista, fazendo um inventário da história e dos acontecimentos da cidade. Às vezes, com ar de quem está falando coisas sem maior consequência, como as lembranças de festas tradicionais, que mais enfeitam a narrativa como um informe pitoresco, ou quadros descritivos dos costumes do tempo, não chegam a ser uma "redução estrutural dos dados externos", nos termos em que concebe Candido ao analisar a obra de Manuel Antonio de Almeida.

> [...] E nisto o ruído dos tambores foi abafado pelo bater frenético das matracas de pau e dos pandeiros, para os lados da Rua do Passeio. Em toda volta do Largo de Santiago, várias janelas se abriram. E novamente a praça se animou, no alvoroço de ver o boi do Marcelino, que ia passar por ali. Já se podia distinguir as toadas dos cantores, no intervalo das matracas. Uma claridade avermelhada se abriu por cima das casas, e iam espocando os foguetes de artifício que se desfaziam no ar, com seus penachos luminosos. Mas ainda tardou algum tempo, antes que aparecessem os besouros e os busca-pés correndo à frente da multidão que precedia o boi, todo de veludo negro, faiscando de espelhinhos, miçangas e fitas coloridas. Depois, o chão da rua pareceu sacudir com os pés batendo nas pedras do calçamento, ao compasso da dança nervosa que as matracas iam marcando. Por cima das cabeças avultavam as ricas plumas que revestiam a cabeça dos caboclos, ondulando com os movimentos do bailado.[107]
> [...]
> Em breve chegou dezembro, com seus presépios, a missa do galo e os cantos das pastorinhas. Não tardariam a vir as festas do Divino, percorrendo as Ruas de São Luís ao som de um bombo, com uma

[107] MONTELLO, Josué. OTSL, p. 340.

> bandeira desfraldada e a bandeja devota com uma coroa de prata encimada por uma pombinha. E como estava em moda uma nova valsa dolente do Antônio Rayol, ressoaram os seus acordes, no ermo das noites frescas, tocados com alma nos pianos da Praia Grande, da Rua Formosa e do largo do Palácio.[108]

Os excertos são exemplos dos costumes ludovicenses descritos de forma familiar e nostálgica que parecem arrolados por um narrador saudosista. Outras vezes, o discurso vem atravessado por um saber histórico, ancorado nas crônicas de um João Francisco Lisboa, no dicionário *Histórico-Geográfico da Província* de César Marques. Quando se refere à escravidão, o discurso vem permeado por um tom patético e melodramático, sugerindo o sofrimento e a grandeza da raça.

> Já fazia mais de três séculos que os primeiros negros tinham chegado ao Maranhão, ainda com a cidade circunscrita ao seu forte, a algumas ruas tortas, ao casario de palha, a alguns poucos sobradinhos de pedra. Ano após ano, vieram vindo outras levas de escravos, embarcados em Angola, na Guiné, em Moçambique, no congo e na Costa da Mina, e muitos ficaram pelo caminho, jogados ao mar, pois não tinham conta os que morriam no porão dos tumbeiros, esmagados por outros negros que ansiavam respirar o ar das escotilhas. E eram também sem conta os que se deixavam morrer com o sentimento de sua revolta e de seu infortúnio. Para obrigá-los a viver, o chicote estalava e eles dançavam com o navio, que parecia cambalear nas ondas do mar alto, rijamente fustigado pelo sopro das rajadas. Só uns tantos chegavam ao fim da viagem. E tinham sido eles, os pobres pretos esqueléticos, de grandes olhos febris, as pernas bambas e chagadas, que em verdade ergueram a cidade, com seus palácios, seus sobradões de pedra e cal, suas igrejas, e sua muralha junto ao mar, sem que nem por isso lhes fosse restituída a liberdade[109].
> [...]
> [...] raça de guerreiros insubmissos, muito ciosos de sua agilidade e sua força, só por traição jogados um dia no porão de um navio negreiro, a caminho do exílio e da escravidão[110].

O painel urbano construído por Montello recria flagrantes não só da vida doméstica e pública de Damião, como do Prelado maranhense, das autoridades com suas verbosidades, da ineficácia da justiça, dos incidentes de rua. Toda essa gama passa a compor uma galeria de fatos e tipos

[108] MONTELLO, Josué. OTSL, p.475.
[109] Idem, ibidem, p. 203.
[110] Idem, ibidem, p.156.

ludovicenses explorada em cenas do cotidiano, às vezes, só mencionada ou esboçada em tipos de posturas sociais risíveis ao extremo. O resultado é um estilo ao mesmo tempo com feição realista e intencional, com um tom de crônica.

> - O resto do Brasil - fique Vossa Reverendíssima sabendo, para sua orientação como Bispo da Diocese – não leva a palma ao Maranhão, em matéria de preconceito de cor. Ou se é branco, e tem todas as graças e regalias, ou não se é, e tem todas as desgraças.[111]
> [...]
> [...] Em nenhuma outra província do Brasil, o preconceito de cor é mais forte do que na nossa terra. Sim senhor. Chega a ser desumano. Imagine o meu amigo se o nosso Damião, devidamente ordenado, fosse dar a comunhão à Donana Jansen. Ela era capaz de virar o braço, atirando-lhe na cara a salva das hóstias[112].

Da mesma forma, a crônica mergulha no dia a dia para recuperar o lirismo de algumas passagens, que voltam sempre como um *ritornello* pontuando o ritmo da prosa. Os dados externos que estruturam a obra e que chegam a intuir certos princípios da sociedade maranhense, apesar de interessantes reduz seu senso de perspectiva histórica.

> Dá gosto ouvi-los, ainda cedo, à primeira luz matutina, ou depois de uma pancada de chuva, assim que o sol se abre, esses bem-te-vis de São Luís. Umas cidades têm as suas andorinhas; outras, os seus pardais; São Luís tem os seus bem-te-vis, que nascem com a luz do sol e parecem contar com ela pelo resto do dia. De relance, dir-se-ia que voam em bando. Na verdade, ao contrário das andorinhas, voam solitários, sem prejuízo das reuniões eventuais no mesmo fio telegráfico, no beiral do mesmo telhado, nos ramos da mesma árvore. Destemidos, apesar de medirem pouco mais de meio palmo, lançam-se aos urubus em pleno vôo, e os afugentam. Cá embaixo parecem passarinhos bem comportados.[113]

A par da crônica da cidade, vê-se o desenvolvimento de uma visão romântica da natureza, em que a harmonia dos pássaros parece acomodar a harmonia, buscada pelo narrador entre negros e brancos, através da memória de Damião, na sua velhice apaziguada pelo passar dos anos.

---

[111] MONTELLO, Josué. OTSL, p.152.
[112] Idem, ibidem, p.241.
[113] Idem, ibidem, pp.69-70.

> Tirando essa curta cena, que punha a casa em suspenso, depois em alvoroço, tudo ali fluía serenamente, com o corrupião na gaiola, o gato sobre a almofada da varanda, os patos e as galinhas no quintal, o relógio de parede dando as horas com exatidão. Soprava do quintal para dentro da casa uma viração contínua, sacudindo de leve as folhas de um tinhorão no peitoril da varanda. Na vizinhança tocava o piano de uma professora, um exercício depois de outro. Perto, reboando batia o sino de São Pantaleão. E uma paz sonolenta de mormaço pesava sobre as coisas, enquanto a claridade do sol refulgia nas pedras da rua, no vidro das janelas, nas fachadas de azulejos, bafejada pela brisa do entardecer[114].
> [...]
> Ao chegar ao Largo de Santiago, já o acendedor de lampiões, com a sua escada ao ombro, tinha acabado de acender os bicos de gás da praça. E como a noite ia caindo devagar, com uma doce viração varrendo as ruas, não tardaram a aparecer as cadeiras nas calçadas[115].

A carga emotiva das descrições do lugar ameno dá ao romance, como já foi falado, passagens de uma crônica de costumes, em que o cotidiano se arrasta sem grandes acontecimentos. Se insistimos na palavra crônica é porque se torna bastante evidente como o olhar do narrador se confunde, às vezes, com o olhar de um cronista. Mesmo quando o narrador está tratando da matéria histórica, ele a traz para o cotidiano da província onde apenas ecoam os acontecimentos da corte, com ar dos "últimos acontecimentos".

Assim, o narrador de *Os tambores de São Luís*, como um artesão da memória ludovicense, parece modelar com os fatos acontecidos a face do passado, mas não alcança a ressonância profunda e afinada pela má resolução que dá à matéria trabalhada, pois acaba repondo a desafinação daquele chão histórico sem acentuar-lhe o sentido enviesado.

[114] MONTELLO, Josué. OTSL, p.246.
[115] Idem ibidem, p.525.

CAPÍTULO II
ESPAÇO NARRATIVO: PERCEPÇÃO E PERSPECTIVA

> A especulação sobre o tempo é uma ruminação inconclusa, à qual só responde a actividade de narrar.
>
> Paul Ricoeur – *Tempo e narrativa*

Ao se refletir sobre a noção do espaço ficcional, necessitamos ativar um conjunto de variações que basicamente se constitui dos seguintes componentes: os usos da memória, quando se lida com a representação de um espaço do passado; o geográfico ou topográfico, quando se depara com um determinado tipo de espaço, como, por exemplo, o urbano e o rural; o social, quando tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica; o psicológico, quando se refere à atmosfera, ou seja, projeções em torno de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores; o discursivo, quando se trata da linguagem.

Todas essas possíveis aferições que a categoria espacial imprime numa obra literária estão relacionadas à sua arquitetura geral, podendo coexistir ou justapor-se dentro de um mesmo universo ficcional. Em Montello, cuja atitude descritiva do narrador tende a submeter-se à atitude narrativa, o foco do espaço é bem variável, dando a ilusão de uma visão multiperspectivada. O narrador ora se aproxima, ora se afasta, por vezes apresentando uma visão panorâmica, por vezes enredando-se no miúdo da cena, contornando sensações e analisando as personagens e os acontecimentos, para depois retornar à malha da grande narrativa que envolve a descrição de cada movimento no espaço cambiante do romance.

Essa chama que tende a projetar espaços ora geográficos – na sua maioria, ora íntimos das personagens – principalmente do velho Damião, social algumas vezes, ilumina-se a partir da memória do protagonista que, projetada e comprometida com a intromissão pouco sutil do narrador, termina por revelar aquilo que Osman Lins, lendo Lima Barreto, chamou de ambientação.

Osman Lins distingue duas noções fundamentais a partir do romance de Lima Barreto: espaço e ambientação. Julga o crítico em que o espaço está relacionado às percepções da realidade objetiva, enquanto que a ambientação tem a ver com o estado de espírito com que a personagem percebe o seu entorno.

No texto literário o que interessa não é a delimitação do espaço em si, mas a conjugação de experiências e de ações produzindo sentidos de deslocamento. Esses elementos que remetem à categoria do espaço na narrativa cumprem a função, na obra de Montello, de unificadores e delimitadores de sentidos. Portanto, apreender o espaço possibilita problematizar as relações entre as figuras humanas e seu entorno, o que equivale a deslocar perspectivas seja com recursos objetivos ou subjetivos, seja com formulações criativas, metafóricas, associativas, fator decisivo para a constituição semântica e, em especial, de sentido ético.

Em *Os tambores de São Luís*, um dos elementos homogeneizantes do discurso é dado pela organização espacial do universo ficcional. A maior parte da narrativa tem como cenário a cidade de São Luís onde a personagem se movimenta desde a sua chegada ao Seminário até o seu presente na velhice.

A cidade de São Luís não é espaço referencial da real cidade tal como foi ou é no presente, simplesmente: nas lembranças de Damião é uma cidade colorida pela experiência da personagem que lembra e atravessada pelas visões do narrador intruso que oferece dados concretos sobre a cidade real, ao mesmo tempo em que idealiza seus espaços urbanos. Seria vista parcialmente se não pudesse acompanhar-lhe o movimento como um espaço social e individual subjetivado pela consciência rememorativa de Damião. Essa concepção do espaço no livro leva à ambientação, por estar relacionada muito mais à perspectiva interior da personagem que à cidade objetiva de São Luís.

As percepções do espaço ativam em Damião a disposição favorável ao fluxo de lembranças, que é um artifício da narrativa. Guiado pela mão do narrador, ele vai rastreando o que se poderia chamar a memória topográfica de sua terra, ao mesmo tempo que evoca o que ali se passou. Assim, é evidente que o olhar sobre esse espaço está prenhe de um apelo ético, pois

desperta na personagem a lembrança da escravidão, o sofrimento do negro nas casas-grandes e seu percurso de vida eivado pelo desconforto e humilhação.

A topografia da cidade recuperada na noite de caminhada do velho resguarda uma dimensão afetiva, pois a visão do espaço vai sendo diluída em histórias e simbologias, metaforizando a dualidade de negros e brancos, escravos e senhores, cujas existências estão intrincadas na situação da sociedade escravagista. Com isso, as descrições detalhadas ajudam a estabelecer um conjunto de identidades, leis e semelhanças que definem socialmente as personagens.

A recorrência dessa atitude dá relevo ao meio geográfico e remete ao romance brasileiro que, desde a sua formação no século XIX até os nossos dias, informa um conjunto de práticas sociais a partir do espaço. Lendo a nossa literatura é possível assinalar a importância que os ficcionistas sempre deram a esse aspecto. Nesse sentido, observa Antonio Candido[116] sobre o romance romântico: "o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país". É certo que essa ânsia topográfica está ligada a um projeto literário nacionalista dos românticos que é um projeto conservador e que, de certa forma, ou com outras roupagens, incide na estética naturalista, sobretudo quando ela se associa a um desejo de cópia de um modelo anterior que se tenta repetir. Por vezes, tomado da perspectiva romântica na busca da identidade maranhense, o romance de Montello resulta numa expressão anacrônica em que o espaço não conforma nem com o passado nem com o presente.

Quando se tenta por meio de tal perspectiva romântica estabelecer continuidades históricas pela homogeneidade, o traço conservador permite a percepção do caráter ideológico de que se reveste a narrativa montelliana, cujo lastro documental não é estranho à narrativa dos anos setenta. Montello, então, se inscreve no gosto pelo "olhar em retrospecto" que,

[116] CANDIDO, Antonio. "Um instrumento de descoberta e interpretação". In *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, V II, 2000, pp. 100-101.

segundo Bosi[117], caracterizou parte das obras literárias produzidas nesse período.

Ao palmilhar toda São Luís dando detalhes minuciosos dos casarões, das ruas, monumentos, recorrentes em outros romances, ancora a geografia à verossimilhança da história contada, que é atravessada por uma ideologia de formação do povo maranhense, o que não deixa de ser, como aqui se entende, "uma ânsia topográfica de apalpar o seu estado", fotografando a geografia com o intento de apreender-lhe a identidade. A releitura da história maranhense que sugere o romance, entretanto, não contrapõe a fala autorizada oficial que se prestava ao emblema pitoresco da identidade nacional.

Conforme Iuri Lotman,[118] a estrutura espacial ficcional de um texto tende a figurar como modelo da estrutura do universo interior, cujos conceitos não-espaciais estão sendo representados e exprimidos por meio de modelos espaciais. Assim, os modelos do mundo sociais, religiosos, políticos, morais, os mais variados com a ajuda dos quais o homem, nas diferentes etapas da sua história espiritual, confere sentido à vida que o rodeia, encontram-se invariavelmente providos de características espaciais. Em *Os tambores de São Luís*, esses modelos caracterizam-se por serem espaços cindidos, através dos quais a personagem vê o mundo. Cada espaço tem uma história ligada à sua vida. As fachadas das casas contam histórias que, muitas vezes, não foram transformadas em letras, mas que estão presentes no espaço comunicando um tempo que não existe mais.

> A Rua do Passeio, longa, retilínea, parecia não ter fim. Casas de azulejos de um lado e de outro, com grades de ferro rendilhadas, vidros coloridos no leque das janelas, um ou outro portal de pedra.[119]

Observe-se que a Rua "parecia" não ter fim; a visão do narrador é confusa, marcando a incerteza e apresentando um colorido retocado com a memória, de modo fragmentário, como se ele próprio olhasse pela moldura das janelas com seus vidros coloridos e ficasse aprisionado na cena que

[117] BOSI, Alfredo. "A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência". In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p.436.
[118] LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editora Estampa, 1978, p.371.
[119] MONTELLO, Josué. OTSL, p.16.

descreve. Pode-se seguir quase passo a passo o trajeto de Damião nessa noite de 1915. De onde mora àquela esquina na Rua das Cajazeiras, em que espera por um carro que não vem, até a casa da bisneta, na Gamboa, a personagem cruza a cidade de um lado para outro. Os nomes dos lugares são sugestivos, como Largo do Carmo, Rua de São Pantaleão, Rua do Mocambo, Beco das Crioulas, Praça do Enforcado, etc., criando uma atmosfera no plano semântico, como que homogêneo, cobrindo toda narração, sugerindo uma unidade de lugar e ação. Todos os espaços são ligados ao nível do discurso pela contínua caminhada da personagem, no presente e no passado, de forma a traçar uma geografia da cidade de São Luís. Como uma espécie de ícone da própria narrativa, regular e contínua, ele segue ao som dos tambores no percurso que o leva adiante, com que a história da própria narrativa parece confundir-se.

Nessa caminhada, o espaço é o dínamo que aciona a memória de Damião. É através do olhar da personagem que o testemunho histórico se desenrola trazendo imagens cuja plasticidade intenta inspirar confiança. Sob o som dos tambores, regular e cadenciado, a transposição do tempo – presente/passado e vice-versa - se faz como mágica, cujos truques funcionam porque calcados em efeitos sensoriais que podem passar despercebidos pelo leitor, mas que dão um sentido de continuidade, de coerência ao mundo que se quer delinear.

Essa memória documental apoiada pelo visual da cidade é como um lastro que nos dá a impressão de se ter diante dos olhos o mundo escravista cheio de rupturas e contradições que o narrador, durante a caminhada do velho, vai tratando de restaurar. O que antes se apresentava a nossos olhos como a experiência dolorosa da escravidão que desfila pela memória de Damião, vai se encaminhando, com a chegada a seu destino, a uma visão familiar de unidade e de continuidade, culminando numa realidade mais ampla, a de identidade nacional. Através da consciência já apaziguada do velho, que converge para uma harmonia entre personagem, ação e espaço, essa conjuntura criada pela superfície móvel da memória, levada pela caminhada de Damião estabelece a idéia geral do romance.

O espaço social evocado pela memória da personagem traz as marcas de uma época de opressão causada pela escravidão, ou mesmo de

um lugar ameno, o que reforça a importância que tem esse elemento estrutural nesta obra, por constituir a fonte de toda invocação do passado de onde decorrem as atmosferas revividas.

> Damião repõe no seu lugar a praça de outrora, mais singela, mais romântica, apenas calçada com pedras de cantaria, e onde se dançavam as cheganças, os fandangos e os baralhos, nos três dias de carnaval.[120]
> [...]
> Já na periferia da cidade, o Largo de Santiago tinha o ar aconchegado de velha praça de subúrbio, com algumas árvores, o chão de terra batida, meninos correndo, cadeiras nas calçadas, uma cabra pastando, um carro com os varais caídos, dois bois amarrados aos paus de uma cerca. E por cima de tudo isso o luar a escorrer suavemente, sem um só lampião aceso a lhe empanar a beleza.[121]

Essa reduplicação "fiel" do espaço ludovicense acaba por conformar a visão circular da própria narrativa de preservação e não de ruptura do passado. A atmosfera, ou ambientação, no sentido em que emprega Osman Lins - designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, exaltação, violência etc. "consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens"[122] -, dá o tom que se quer realçar do espaço, acentuando no romance, não raro, a dramaticidade do ambiente escravista.

Na obra, os espaços estão sempre ligados aos acontecimentos recordados por Damião. Parece, contudo, que se pode fazer da expressão "espaço social" um uso mais amplo, referindo-se a certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que assumem importância e que cercam as personagens, as quais por vezes, só em face desses mesmos fatores, adquirem plena significação. Conforme Osman Lins,[123] "O delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de defini-las socialmente de maneira indireta". É o que se constata em *Os tambores de São Luís*, cujos espaços da cidade percorridos por Damião vão configurando sua trajetória de vida no

[120] MONTELLO, Josué OTSL, p. 145.
[121] Idem, ibidem, p.249.
[122] LINS, Osmam. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p.76.
[123] Idem, ibidem, p. 70.

movimento das relações sociais do mundo escravista. Nesse conjunto, no entanto, a perspectiva histórica é enfraquecida pelo tom de crônica da cidade e pelos elementos melodramáticos que se fazem evidentes na narrativa.

A Praça dos Enforcados, por exemplo, é o espaço que justifica a atmosfera que provoca, a de opressão, de violência, para a qual o narrador sugere uma co-participação da Igreja, ao dizer que até essa Instituição mantém as portas fechadas, como a afirmar a sua indiferença perante o escravo e seu destino. Como Damião faz parte desse espaço cindido entre senhor *versus* escravo, à atmosfera reinante dos espaços percorridos por essa personagem não falta sequer, para melhor caracterizá-la, o discurso avaliatório e subjetivo de um narrador onisciente que se realiza em função de uma proposta ética, emoldurando um cenário ameno ou opressivo.

A referência à Igreja é constante no romance. A atitude da Igreja perante o cativeiro e o racismo é assunto de discussões geralmente acres no Seminário e de tomadas de posições informadas mais pela indignação moral que pelo senso histórico. A Igreja maranhense (e brasileira) é descrita como assentada em base material e pessoal numa sociedade escravista, não só quanto ao interesse político e social imediato, mas também quanto à mentalidade conservadora. A gama das posições vai desde o Bispo, que aceitou rezar missa na Fazenda Bela Vista em troca da reforma da Igreja de Turiaçu, até o racismo de um Pe. Pinto ou de um Pe. Tobias negando ordenar Damião, alegando sinceras preocupações de ordem pastoral.

Tanto no presente quanto no passado os espaços estão abertos entre si, transita-se de um para outro e são ligados, ao nível do discurso, pela contínua caminhada do protagonista pelas ruas de São Luís. A rua é espaço público, mutante, próprio à itinerância e ao nomadismo no cruzamento de vários tipos e classes sociais, como itinerante é a memória da personagem.

Sob a perspectiva do narrador, os espaços em *Os tambores de São Luís* revelam-se um ponto de partida para a abordagem e análise desses *topos* enquanto verbalização da experiência de percepção (sobretudo visual) do passado. Dessa forma, pode-se pensar como o espaço é interiorizado,

alterado mediante as experiências do presente e, sobretudo, transformado em sua matéria.

A luta de Damião pela vida, recordada pelo velho, é empreendida contra as circunstâncias sociais, econômicas e históricas nas quais está mergulhado. A escravidão, fato histórico que marca o século XIX, influi no destino da personagem e cria, no plano do romance, o cenário específico que parece necessário delimitar. Em Montello, a complexidade do romance é barateada em função do foco incidir na vida de um ex-escravo aburguesado com preocupação de ascensão social, o que termina por escamotear as contradições da estrutura social do país, que o dispositivo literário de Montello, se chega a captar, não consegue explorar, com aguçado senso crítico.

Assim, a leitura do romance se afigura extemporânea e anacrônica, não exatamente pela matéria tratada, mas pelo enfoque sem ousadia dado a essa matéria, sob uma visão inovadora do contexto que a circunstância histórica impunha.

Nesse palmilhar do espaço pela memória documental do velho através do visual da cidade, *Os tambores de São Luís* consegue criar a ilusão de ultrapassar a linguagem na direção da materialidade dos "fatos" e do "real". Porém, é exatamente essa analogia, mediante a qual se dá ao leitor a imagem, que diminui o senso crítico emanado da obra. Numa visada inversa, *A gloriosa família* parte dos discursos sobre o real, desconstruindo-os na medida em que questiona os seus postulados e as declarações implícitas desses discursos de que a linguagem seria transparente.

2.1 Casa-Grande *versus* Casa-Grande das Minas

As praças, ruas e igrejas são espaços públicos que se constituem em Montello como referências subjetivadas pela memória do narrador, dando conta de uma ambientação muito própria dentro de cada um deles. De modo semelhante, os dois espaços-macro do romance – a Casa Grande

e a Casa Grande das Minas -, também aparecem como consistência de espaço público, dividindo topograficamente a situação social da escravidão.

As casas aqui referidas são no romance *Os tambores de São Luís* configuradas como valores sociais e culturais. Mais do que uma forma geométrica, vemos na imagem da casa um modo de formular hipóteses acerca do imaginário e da sociedade nas narrativas de Montello e Pepetela. Nesse romance, o universo social encontra-se cindido em dois grupos: os brancos senhores ou, pelo menos, livres, e os negros, na maioria, escravos. Sendo assim, a casa–grande e a casa-grande das Minas delimitam a natureza dual do sistema escravista, porém de forma rasa pela tendência do narrador em manter-se na superfície das contradições. Principalmente com relação à casa-grande das Minas, a tendência do narrador é construir uma atmosfera mística idealizando o espaço e as práticas sociais no contexto da escravidão. A primeira, como espaço de dominação, e a segunda, como espaço de liberdade.

Ao refletir sobre a figuração desses *topos* no romance de Pepetela, entende-se que a casa-grande da família Van Dum tem uma designação mais ampla, senão mais crítica: é o espaço que abriga as diferenças socioculturais e políticas. Portanto, é um lugar de tensões e contradições, representativo da própria sociedade angolana em formação. A casa-grande da família Van Dum sugere fronteiras físicas e simbólicas entendidas como microcosmos que podem encenar um tempo histórico.

A casa-grande e a família, nos dois romances, tornam-se análogas unicamente em função de uma ordem na qual os valores e os significados se corporificam em torno do patriarcalismo. Em *Os tambores de São Luís*, tomamos dois espaços, um rural e outro urbano como espaços representativos da classe escravista maranhense (e brasileira). A casa da fazenda Bela Vista, em que a personagem passa a sua infância, mantém-se ligada naturalmente às alegrias e às tristezas de um menino da senzala. A casa-grande do Dr. Lustosa é descrita pelo narrador como se fosse uma memória nostálgica de Damião, por fazer parte da lembrança de sua infância, envolta por uma paisagem romântica, de modo que os sentimentos e sensações interferem na visualidade das cenas.

> À medida que ia se aproximando da fazenda, Damião só fazia confrontar o que via com o que tinha na lembrança. Embora houvesse passado por ali já fazia nove anos, recordava-se de tudo, até mesmo da floração dos ipês na revolta dos atalhos. Antes de ver a cascatinha, que se precipitava do viso de rochas escalavradas, reviu-a na sua memória, assim que ouviu o ruído da queda, adiante de um pontilhão. Com efeito, nada mudara, inclusive a poeira de espuma, com um halo de arco-íris, que se ergue na base da cachoeira, no trecho em que o fio d'água desliza, buscando o caminho do mar[124].
> [...]
> Mas quando tornou a ver a casa-grande, precedida da orla de palmeiras, acima de uma rampa suave calçada de pedras, não pode deixar de emocionar-se. Lá adiante, alongava-se a senzala, destacava-se o telheiro que cobria o imenso tanque todo de pedra, e que um dos escravos tinha de encher, todas as manhãs, com a água trazida da lagoa[125].

O trecho marca o encontro de uma casa que existe na memória com a casa real do passado. A emoção surge do interregno entre dois espaços, dois mundos, e mesmo entre os dois sujeitos que constituem um só: o sujeito que viveu e o sujeito que lembra habitam a mesma personagem, mas ambos regidos pela batuta do narrador que é tão olímpico como um narrador do século XIX.

> A casa-grande, a cachoeira, e também o engenho, que deixara envoltos pelas chamas, tinham sido rigorosamente recompostos, como se fossem as construções primitivas – sem que lhes faltasse o tom de velhice, nas paredes meio sujas. O largo alpendre, com a cadeira austríaca em que o senhor se sentava pelo meio da tarde, lá estava, debaixo do lampião de ferro. E lá estavam também as samambaias-choronas, que balançavam ao sopro das grandes ventanias, nos temporais de janeiro[126].

A imagem senhorial é descrita na intencionalidade de grandeza física, econômica, de poder, amenizada por um forte apelo afetivo através da estratégia de reconstituição da cena pela ótica infantil. A ausência de percepção crítica do narrador denuncia-se no texto acima por pequenos traços que informam um cenário "rigorosamente recomposto" sem se considerar que o tempo altera a substância das coisas e das experiências, fazendo lugares e personagens diferirem de si mesmos. Exemplo clássico,

[124] MONTELLO, Josué. OTSL, p.42.
[125] Idem, ibidem, p.42.
[126] Idem, ibidem, p.43.

na direção contrária da perspectiva de Montello, é o romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Bentinho, ao construir uma casa similar no Engenho Novo, que é uma cópia fiel da casa de sua infância na rua de Matacavalos - para reconstituir sua vida -, descobre que ela não coincidia com a casa de seu antepassado, conclui que o homem que recorda é diferente do homem que viveu as experiências no passado. Em Montello, a noção de perspectiva é falha na medida em que o narrador simplifica as contradições engendradas na memória do protagonista, resultando numa visão restrita das tensões que permeiam o mundo escravista.

> No entanto, a despeito das torturas recebidas, Damião havia experimentado, no seu retorno à fazenda, uma sensação inefável de reencontro consigo mesmo, e que lhe advinha do cheiro de cana molhada, após as breves chuvas de setembro; do vagaroso gemido dos carros de bois; do ranger das moendas; do aroma do melaço quente nos imensos tachos de cobre; do tarantantã dos tambores no terreiro da senzala; do tinido do sino marcando o começo e o fim do dia; da lagoa pontilhada de garças, marrecas e siricoras na primeira luz matutina; da capela de porta orgival alvejando à direita da casa-grande[127].

A descrição é rica em detalhes, cores, sons, cheiros, todos voltados para o efeito plástico e sonoro que tende a amalgamar a intenção documental com o brilho da palavra que percorre a lembrança da personagem. A prosa de *Os tambores de São Luís* é pontuada por tempos fortes de *madeleines* recorrentes, para usar a expressão de Arrigucci[128] ao se referir às *Memórias* de Nava. Mas em Montello, como a memória é uma estratégia narrativa utilizada pelo narrador para reconstituir o passado através de uma reconstrução testemunhal, as recorrências funcionam como artifício para dar credibilidade às cenas recompostas. Assim, a memória é discurso do narrador pontuando a ação de recordar, portanto, é comum o uso dos recursos verbais como: “ele se recorda”, “ainda se lembra”, “e nisso se vê” etc., referindo-se à ação da personagem de se reportar ao passado.

A lembrança da Fazenda Bela Vista aparece como *topói* do lugar ameno articulada a sofrimentos, em que as rememorações da personagem

[127] MONTELLO, Josué. OTSL, p.48.
[128] ARRIGUCCI, Davi. “Móbile da memória”, in *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

se voltam para a angústia experimentada quando se via agarrada à saia da mãe, chorando, depois de correr da casa–grande para a senzala. Nesse momento, tinha-se a impressão de que o Dr. Lustosa ia bater-lhe, como batia nos outros negros, com o braço erguido segurando o chicote. Para o menino Damião, no entanto, a casa-grande da Fazenda Bela Vista é descrita com uma grandeza sem igual:

> [...] e observou os grandes retratos nas paredes, o imenso espelho de moldura doirada, os dois grupos de cadeiras, os consolos com tampos de mármore, as cortinas que guarneciam as janelas, e tudo lhe pareceu de uma riqueza tão grande, que outra igual não poderia existir[129].

Em contraposição, o quarto da mãe na senzala é descrito como "uma peça estreita, apenas com espaço para duas redes, a tábua de engomar junto à única janela, o cesto de roupas para passar, dois baús pintados e um mocho de pau. Na parede o espelhinho da Leucádia"[130]. Como se vê, o ambiente é de escassez como as próprias personagens. A casa-grande é, enfim, a representação do poder, da riqueza latifundiária, da autoridade e reflete a disparidade na sociedade brasileira escravista.

No romance, a espessura da matéria histórica é enfraquecida pelo tom afetivo da revivicência de Damião. O exemplo disso está na descrição da casa-grande urbana, em que os estratos sociais, que mais benefícios tiravam de um sistema econômico baseado na escravidão e destinado exclusivamente à produção agrícola, procuravam criar, para seu uso, ambientes com características urbanas e européias. Nesse cenário, tudo ou quase tudo era produto de importação, como é a casa de Donana Jansen, cuja ostentação deixa Damião intimidado.

O luxo da casa começa pelo arranjo do amplo vestíbulo onde "tudo ali reluzia numa cintilação de espelho novo". Aqui, o tom avaliatório do narrador se faz irônico:

> Dir-se-ia que a poeira da rua, continuamente soprada pelo vento, tinha medo de entrar no sobrado, sem pousar sequer nos cantos

[129] MONTELLO, Josué. OTSL, p.97.
[130] Idem, ibidem, p. 99.

> internos das conversadeiras de pedra (...) Em cada canto do vestíbulo, avultavam imponentes jarros chineses; ao meio da escada, um par de galgos de louça portuguesa.[131]

Esses espaços descritos em minúcia se assemelham àquelas descrições ecianas, pela obsessão que Montello tem pelo retratar do espaço, da personagem, do fato, possibilitando serem "vistas" as coisas nas suas potencialidades de representação visual.

Em Montello, porém, a crítica é mais acanhada e o senso histórico não vai além de observações mordazes que não chegam a se transformar em grandes tensões, como no excerto: "Lá no alto, quando viu a varanda larga, que o colorido das vidraças tornava mais bela, ele parou um momento, para voltar a limpar as botinas no tapete do patamar. Numa rápida vista de olhos, abrangeu toda a peça, maravilhado".[132] A humildade e a subserviência de Damião, ao limpar os pés no tapete, acentua o teor crítico que o autor quis imprimir à narrativa através do espaço. A riqueza do ambiente intensifica a pequenez da personagem, como descreve o narrador a seguir: "o jarrão azul de Sèvres com um *N* napoleônico, tudo se distribuía e harmonizava para tontear o visitante que ali chegava pela primeira vez"[133]. A carga concedida no texto às emoções da personagem diante do poder e severidade que o ambiente sugere é motivo dominante em vários parágrafos. Porém, as intromissões irônicas são rápidas e não alcançam uma profundidade social e histórica, interferindo no resultado da obra.

> [...] Só então reparou melhor na porta almofadada por onde teria de passar. Seu fecho de bronze tinha a forma de uma palmatória, com um argolão sobre a parte redonda, e o orifício da chave no começo do cabo. Tratar-se-ia de uma coincidência? Ou seria de propósito?[134]
> .

Como se vê, Montello aponta o problema, mas não chega a desvelar-lhe os meandros contraditórios desse contexto. O espaço aqui, como assegura Osman Lins, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de defini-las socialmente. A descrição ostensiva naturalmente desenha uma

[131] MONTELLO, Josué. OTSL, p. 317.
[132] Idem, ibidem, p. 321.
[133] Idem, ibidem, p. 321.
[134] Idem, ibidem, p.322.

classe social que, em tudo, valoriza a sociedade francesa, exemplo de bom gosto e moda no século XIX. Sem faltar a marca napoleônica no jarrão azul de Sèvres, que sugere a ideia de grandeza, emprestada à Europa, o romance não acentua o ar dissonante que esses ornatos tomam numa casa escravista maranhense.

Parece-nos que o excesso de descrição/narração tem a ver com o estilo montelliano, recorrente em outros romances, em que o autor ocupa longas páginas com detalhes dos costumes da época na pretensão de apreender a sociedade maranhense em seu movimento e totalidade. Isto ligado à vontade realista de representar o que foi a sociedade maranhense, como o autor reitera nesta reflexão acerca da estrutura de *Os tambores de São Luís*:

> Porfiadamente, consegui erguer a sua estrutura, com perfeita consciência dos elementos que ali se fundem. E é ela, no seu amplo contexto, não apenas a biografia de um personagem – também a vida de uma época e o movimento de uma cidade. Demasiadamente acumulativa? Não poderia ser de outro modo, dado o caráter e o propósito épico do romance, concebido e executado como um vasto afresco.[135]

As casas senhoriais nos países que foram colônias portuguesas são resquícios do solar português com suas marcas de poder. Em *Os tambores de São Luís* e *A gloriosa família* representam os valores e os significados patriarcais do mundo escravista. O antagonismo entre esse mundo e o da senzala pode ser sistematizado facilmente em algumas oposições no plano das circunstâncias sociais, físicas e psíquico-emocionais, que marca fundamentalmente a oposição negro *versus* branco. O próprio Damião já alforriado ainda sofre o impacto desse poder desmedido que assusta até "a poeira da rua".

Enquanto a casa-grande rural e a urbana são espaços das "elites", da opressão, do servilismo, em *Os tambores de São Luís*, a Casa-grande das Minas pode ser entendida, nos seus limites, como o espaço da liberdade. Em verdade, o romance já começa com uma das epígrafes retirada da obra de Nunes Pereira, *A Casa das Minas,* de teor bem afetivo,

[135] MONTELLO, Josué. Op. cit. 1986, p.56.

pois é uma lembrança do autor, quando criança, mas que exalta a tradicional Casa e lhe dá um cunho místico e mítico. No posfácio do romance, intitulado "História deste livro", Montello, além de fazer referência aos companheiros maranhenses que colaboraram com o seu material de pesquisa, refere a Nunes Pereira da seguinte forma:

> Mas a dívida maior tenho-a para com o meu velho mestre e companheiro Nunes Pereira. Foi ele, a bem dizer, que me deu a chave da Casa-Grande das Minas. Graças a seu livro, A Casa das Minas, publicado em 1947, com uma introdução de Artur Ramos, pude penetrar nos mistérios do querebatã negro, em São Luís. Assim, quando ali procurei a Maria Cesarina, nas várias vezes em que a visitei para recolher a atmosfera de seus ritos, já eu tinha sobre eles a informação exata, na ordem do conhecimento possível. Sentei no comprido banco de pau com que sentaria Damião, alonguei o olhar para o amplo terreiro onde se esgalha a cajazeira sagrada, e tive a antevisão das velas acesas enquanto retumbam os tambores e dançam as noviches vestidas de branco[136].

Há na declaração uma vontade de manter a verossimilhança na narrativa. É com essa imagem colhida no livro do companheiro Nunes Pereira e depois constatada com as visitas àquela Casa, que o romancista descreve de começo o querebatã à noite, na Casa das Minas, com os tambores, os ogãs e as cabaças, as danças das noviches e das nochês, atmosfera que dá o tom que é mantido em todo romance. A imagem mágica desse espaço, recorrente na obra, sugere o lugar de liberdade e de solidariedade da raça oprimida, como afirma o narrador.

Espaço que delimita a vivência da africanidade sempre relembrada pelo ressoar dos tambores, dá uma circularidade à narrativa, pois além de sugerir sempre a presença africana, a Casa e os tambores, assim como o quilombo, são arquétipos de um mundo feliz, simples e livre em contrapartida a outro ambiente de opressão e vicissitudes. Esses arquétipos são intensamente explorados no romance para dar relevo à dualidade explorador *versus* explorado, o que contribui para aumentar o melodrama da história de Damião.

À casa-grande das Minas são dedicados longos parágrafos por um narrador intelectualizado que dá amostra de conhecer a história maranhense

[136] MONTELLO, Josué. OTSL, p.615.

e a crônica da cidade e faz questão de expor o seu conhecimento, não só em passagens como a referida, mas também em muitas outras do livro.

> Nada existe sobre as suas origens nos papéis da municipalidade. O Dr. César Marques, no seu prestimoso *Dicionário Histórico-Geográfico da Província do Maranhão*, publicado em 1870, silencia sobre ela[137].
> [...]
> Lê-se em João Francisco Lisboa que, ao lado da igreja primitiva, que domina a cidade com as suas torres caiadas, agregam-se umas casinhas agachadas e baixas [...] A despeito dessa simplicidade desataviada, todas elas conservaram certo ar de pobreza decente. Em contraste com o casario de azulejos do patriciado maranhense, na Rua do Sol, na Rua dos Remédios, na Rua da Palma, na Rua de Nazaré ou na Rua Formosa, as moradias de São Pantaleão têm a singeleza das residências de arrebalde[138].

Com esses excertos percebe-se na narrativa um intento de mostrar uma pesquisa às fontes documentais como forma de assegurar um efeito do real, que percorre toda a narrativa. Às vezes, com uma pitada de ostentação pela erudição histórica, outras como alguém que conhece bem aquele mundo.

> A Casa-Grande das Minas, ou simplesmente Casa das Minas, tem outra peculiaridade, que ajuda a reconhecê-la: fica de esquina, parecendo descer ladeira abaixo, no pedaço de rua a que deu nome: o Beco das Minas. Antigamente encontrávamos junto à sua porta em leque, do lado de São Pantaleão, uma preta de cabeça branca, com um surtido tabuleiro de frutas maranhenses: bacuris, guabirabas, murici, cajazinhas, ingás, mangas-de-cheiro, pitombas, sapotis, graviolas, e mesmo maria-pretinha e camapu, que os meninos de hoje não chegaram a conhecer. Pela manhã, nos dias comuns, e à noite, nos dias de festa, havia ao lado do tabuleiro uma panela de barro, com a juçara fresca ou o mingau de milho, que o próprio vento da rua anunciava e oferecia[139].

Aquilo que se tem chamado de "efeito do real", em Montello, tem a ver também com o cuidado posto pelo escritor na configuração do espaço, dos costumes que o integram e de seus objetos mais característicos, como a representação do que foi e do que é a sociedade maranhense no presente da personagem. Para além da suposta e confessada consulta a elementos

[137] MONTELLO, Josué. OTSL, p.257.
[138] Idem, ibidem, p.257.
[139] Idem, ibidem, p.258.

documentais, o narrador privilegia detalhes como a enumeração das frutas, de modo a materializar o cenário com toque de afetivo saudosismo "que os meninos hoje não chegaram a conhecer", como se dissesse "ai que saudade daquele tempo...". *Os tambores de São Luis* tem a fluência de livros que "só faltam falar". Mas essa mesma clareza, que o aproxima do retrato fiel, torna a narrativa desgastada pelo excesso de detalhes e pela redundância de informações que pouco contribuem para a eficiência da sua perspectiva histórica.

> No rodar do tempo, a casa não mudou. O que era ontem, na época do cativeiro, continua a ser hoje, na época da liberdade – com o mesmo corredor comprido, as mesmas salas e quartos, o mesmo santuário, e o mesmo terreiro de chão batido, que se pontilha de velas votivas durante a noite, e a que dão sombra, durante o dia, os ramos torcidos de uma cajazeira sagrada[140].

A cena presenciada pelo velho é igualmente descrita pelo autor, no posfácio da obra, ao dizer que fez várias visitas a essa casa para recolher a atmosfera de seus ritos, que se sentou no mesmo banco que sentaria Damião, alongou o olhar para o amplo terreiro onde se esgalha a cajazeira sagrada e teve a antevisão das velas acesas enquanto retumbam os tambores e dançam as noviches vestidas de branco. A conferência dos espaços, vivido e lembrado, vai se delineando durante a caminhada de Damião, propiciando à narrativa o teor do testemunho histórico, embora o narrador afirme que essas histórias se limitam à tradição oral.

> A origem da Casa das Minas há de ser sempre um mistério. Ninguém saberá quem lhe assentou os alicerces, com as disposições internas para os seus ritos e cerimônias. Tudo quanto se sabe não tem a limpidez do testemunho histórico: limita-se à tradição oral. Teria sido obra de negros de contrabando, ou seja: de africanos que vieram para São Luís no porão dos tumbeiros, já na fase do tráfico proibido. É pelo menos o que se conta.[141]

No fragmento acima, o testemunho histórico é atravessado pela tradição oral da mesma forma que o narrador-escravo de Pepetela valoriza, na sua revisão da história, a tradição oral, misturando, enfim, história e

[140] MONTELLO, Josué. OTSL, p.258.
[141] Idem, ibidem, p.259.

ficção. Em *Os tambores de São Luís,* essa afirmativa parece dar mais ênfase à pouca importância que tem a história do negro na historiografia, enquanto em *A gloriosa família,* o que se destaca é o discurso da história atravessado pela tradição oral, sendo aquele tão falível quanto este.

> [...] e eis que ressoam os tambores do querebatã da Rua de São Pantaleão, graves, nervosos, compassados, guardando intacto o seu batuque primitivo, e que hoje reúne os negros livres como outrora reunia os negros escravos. E estes vinham aos dois, aos três, ou sozinhos, protegidos pelas sombras das ruas desertas, e ali reencontravam seus deuses, seus cantos e seus irmãos. Esqueciam-se do cativeiro, não tinham mais senhores nem feitores, e sim voduns, que os habitavam e protegiam. Pouco importava que trouxessem no corpo as marcas das cangas, dos libambos, dos viramundos, das gonilhas e das gargalheiras. Ou que ali entrassem com as mordaças e as máscaras de flandres. Os tambores retumbavam, e eles, os cativos, eram novamente os donos de suas horas, senhores de suas vontades[142].

No relatório do narrador, percebe-se grande empenho no diálogo com a escravidão, num tom melodramático. A vitimização do negro pelo cativeiro e a presença dos vilões "senhores", "feitores", são perpetuadas no imaginário coletivo representado pelos instrumentos de castigo, "libambos", "gonilhas", "gargalheiras", "máscaras de flandes" que ligam a condição do negro ao sofrimento. A exploração excessiva do sofrimento do escravo, que realça a dominação de classe, torna a representação caricata, pois leva aos extremos o sentimentalismo. O constante esforço da narrativa para dar vulto a esse "tirocínio", como afirmou o autor, acentua a vontade realista de representar o que foi a escravidão e, consequentemente, a falta de ambiguidade do texto. Além disso, ressalta o lugar-comum, o que sintetiza o excesso, no dizer de Peter Brooks, dando nuanças melodramáticas ao texto. Há nessas passagens "um constante esforço para superar a lacuna [entre significante e significado] produzindo um grande mas pouco substancial uso do sentido"[143]. A imagem do cativo dá espaço para proclamar os valores de classe e o universo em jogo, de modo inflamado, além de realçar o espaço da Casa das Minas como único espaço de liberdade, onde "os cativos eram novamente os donos de suas horas".

[142] MONTELLO, Josué. OTSL, pp. 259-260.
[143] BROOKS, Peter. Ob. cit. 1985, p. 199.

Em diversos momentos, o narrador enfatiza, através da recordação da personagem, a permanência, dando à memória do passado um caráter de reconstituição fotográfica, que vem realçar o sentido de continuidade histórica como mostra a casa das Minas, na busca da precisão do passado. É claro que o talento expressivo para a plasticidade em Montello é condição primeira de todo artista, o que validamente o contesta é o nível de profundidade de sua perspectiva histórica. A narrativa se vale de matrizes regionais com enfoque em uma cultura provinciana sem apresentar nenhum elemento inovador.

Na mesma direção, a memória da casa das Minas com o retumbar dos tambores vem aguçar na personagem o sentimento de suas "raízes africanas". Tal "condição original" é descrita pelo narrador como um sentimento indefinível e nostálgico como que refletindo a perda do paraíso perdido, ainda que o passado de Damião venha a confirmar uma experiência de luta, de fugas, de preconceito. O topos da ancestralidade é um discurso vazio do narrador, como uma ideia abstrata que ele próprio, e não a personagem, não saberia "definir ou explicar". Portanto, o narrador assim simplifica: como muitos deles, ou quase todos, só teriam a contar, como lembranças da vida, uma crônica de sucessivas humilhações e amarguras, nesse espaço se transfiguravam, repostos na sua aldeia africana, desprendendo-se do mundo circundante, como faz Damião ao adentrar à casa das Minas.

> Sem perceber o que as noviches diziam, na melopéia de seus cantos africanos, ele sentia que a toada merencória, acompanhada pelos tambores, dava-lhe uma estranha sensação de leveza onírica, e era ele que flutuava agora nos rolos de bruma que esvoaçavam sobre a velha[144].

Tomado de "leveza onírica" está o narrador que parece adentrar, com as lembranças de Damião, o mundo mágico imaginado das origens africanas. O narrador, ao resumir a história do negro maranhense, costura a matéria histórica com os fios do melodrama, ao enfatizar, através do tom patético, a recorrente vitimização do negro.

[144] MONTELLO, Josué. OTSL, p.434.

> [...] E tinham sido eles, os pobres pretos esqueléticos, de grandes olhos febris, as pernas bambas e chagadas, que em verdade ergueram a cidade, com seus palácios, seus sobradões de pedra e cal, suas igrejas, e sua muralha juntos ao mar, sem que nem por isso lhes fosse restituída a liberdade. Em verdade, só eram livres ali, na Casa-Grande das Minas, e enquanto ressoavam os tambores[145].

Aqui o narrador, numa linguagem emotiva, parece encarnar o cronista que, com o propósito de fazer um inventário de fundação, sugere um Maranhão inventado. O discurso carrega na dramaticidade o destino do negro de tal forma que o sentimento fica caricato. Com isso, vê-se que, no romance de Montello, a personagem e o ambiente são parte um do outro, extensão de um mesmo drama que se quer mostrar – o da escravidão – além de ressaltar a importância do negro na formação da cidade e, consequentemente, maranhense.

A Interpretação acerca do papel da casa-grande no imaginário montelliano é diferente do imaginário pepeteliano. A brasileira encerra poder e, se estudada em seus meandros, indicaria o alcance que tem e pode ter com as nossas "esquisitices nacionais" as contradições locais, como assinala Roberto Schwarz em seus estudos sobre a sociedade brasileira na obra de Machado de Assis. Em Pepetela a interpretação da casa-grande excede os limites de poder, abrangendo a formação da nação angolana representada na família Van Dum, como será visto no capítulo IV deste trabalho.

Em Montello, a perspectiva histórica ficou a meio caminho, pois as "esquisitices" são escamoteadas e o que se realça é uma ideologia conservadora que se repete na história da casa-grande a partir de uma visada hegemônica, tanto que amiudamente se refere à personagem como "o preto" assim como outros de sua "raça", demonstrando que o narrador fala de outro lugar: o centro.

De modo diferente, a casa-grande angolana encerra negociações de sentido que sugerem seu contributo na formação de Angola, refletindo até os dias atuais suas contradições inerentes. A perspectiva histórica em

[145] MONTELLO, Josué. OTSL, p.262.

Pepetela é mais verticalizada, pois o espaço representado pela família Van Dum é relido com seus corolários sociais a partir da margem.

2.2 O espaço-tempo como arquitetura da memória

O tempo é, entre os elementos da narrativa, um dos mais explorados por Montello. Todos os seus romances sejam de feição histórica, psicológica, filosófica ou religiosa trazem na sua estrutura o próprio ritmo da sucessão temporal. O tempo manifestando-se nos processos de crescimento e decadência, na sua incomensurabilidade e incompreensibilidade. O tempo revisitado no romance vem, através da estratégia narrativa da memória social, ancorado na velhice, ou como já foi referido, apaziguado pela velhice, porém sob a regência do narrador. Segue-se que é o narrador o verdadeiro senhor do tempo, que determina as articulações temporais da narrativa através de uma visão espacial da personagem durante a sua caminhada.

Animando o ambiente urbano da São Luís na segunda metade do século XIX, Montello levantou em *Os tambores de São Luís* um período extremamente representativo da vida brasileira. Naquele momento, os pratos da balança oscilavam entre a cidade e o campo com a economia agrária em baixa, com o movimento pró-abolição e a nova estrutura que vai se instalando com o trabalho livre, o que não implicou a derrocada completa da antiga estrutura que continuou resistindo. O espaço ludovicense mapeado por Montello tem a marca desse período, reavivado na memória do velho Damião.

É interessante notar como o autor rastreou vários espaços da cidade, preenchendo-os com seus dramas cotidianos detalhadamente descritos, ora com um teor de crônica da cidade, ora resvalando para fatos históricos que repercutiam significativamente na política e na economia do Maranhão. Entretanto, a primazia da composição é dada à vida do ex-escravo Damião, dos oito anos à velhice. Durante quase oitenta anos, a personagem vive as agruras da escravidão e numa perspectiva

conservadora procura expressá-las como se fossem a dor comum de todos os escravizados.

Desse modo, é de se notar que a arquitetura formal e a matéria histórica ficam mal resolvidas. Montello trabalha o movimento da província como uma imitação da imitação, escamoteando-lhe as contradições, de forma que o que fica aparente é uma repetição de ideologias, elas mesmas repetições de aparências. Veja-se o caso da personagem: um ex-escravo, destacado latinista, de terno e chapéu inglês, sofrendo pelos seus irmãos de raça, com um sentimento forte de raiz, lutando pela Abolição como um abolicionista, preocupado com sua ascensão social e fechando a parábola de sua vida em paz com Deus e os homens, porque ao fim e ao cabo conseguira tudo o que queria. Com isso, a problemática de Damião não tem consistência histórica e não convence, perde o efeito pretendido pelo autor, pois o que aparece em primeiro plano é a história cotidiana da personagem e não a da experiência coletiva da escravidão. Sua descendência é ideologizada por um narrador paternalista que simula uma ousadia, uma "denúncia" sem risco nenhum.

A par disso, a personagem Damião passa uma vida imbuída de "missão" paternalista e humanitária, permeada pela visão romântica de que o escravo justamente por ser tão vulnerável merecia o amparo contra a usura e a exploração dos mais fortes e poderosos. O estereótipo, moral e psicológico, do negro indefeso é repetido em argumentos anacrônicos há muito usados, que escamoteiam os verdadeiros motivos políticos e econômicos, o que sustentou a escravidão no continente americano.

O romance apresenta uma tentativa de fugir da visão estreita gerada pelos estereótipos sobre o negro e a escravidão, ao refletir sobre o fato de que a abolição e as leis de proteção dos escravos foram apenas um engodo, mas eles continuaram escravizados e abandonados à mercê da sorte. Em algumas passagens, tenta-se desfazer o estereótipo de que o negro é sempre bom. Exemplo disso está na delação que o escravo Samuel faz do quilombo; na desforra de Damião, matando-o posteriormente; na vingança de Julião, ao atear fogo na sede da fazenda Bela Vista; na reflexão da Santinha de que há negros bons e também ruins; enfim, são reflexões

que não chegam a apresentar profundidade da perspectiva histórica pelo fraco resultado de ser convívio entre uma ideologia e a busca de realismo.

Com essas reflexões, o romance termina por sucumbir à concepção elitista e conservadora de que o negro não saberia se defender; de que o Brasil não estava preparado para a liberdade com o advento da república; de que a homogeneização racial tornaria, afinal, todos irmãos, numa visão idílica das relações raciais no Brasil. Enfim, concluindo com o exemplo simplório de que no Maranhão o preconceito racial fora contornado, citamos o exemplo de muitos negros que alcançaram a notoriedade na profissão: "Agora, ali em São Luís, já os negros entravam no Palácio do Governo, mesmo os do povo, com os pés no chão, a camisa para fora das calças, e iam falar com o Governador Luís Domingues, que se levantava de sua cadeira e vinha apertar-lhes a mão".[146] Além dessa perspectiva que mostra a limitação do narrador, a construção da personagem encarna as "nossas esquisitices" sem, porém, realçar-lhe o senso histórico contraditório, antes acentuando com naturalidade as deformações da sociedade brasileira.

Circunstâncias como essas vão se repetir no decorrer da narrativa. Veja-se o caso da personagem Barão, ora criticando as leis arbitrárias aplicadas aos escravos, ora se orgulhando por ser amigo de seu senhor, satisfeito com a proteção e a segurança que lhe são oferecidas. Apesar de ter tais posições, o Barão compactua com a teoria da homegeneização racial, o que não o impede de, no final do romance, morrer num "mar escuro" que se levanta contra os inimigos da princesa Isabel, deixando sua teoria de homogeneização racial que sugere: "só na cama, com o rolar do tempo, se resolveria o conflito natural de brancos e negros no Brasil"[147]. Todas essas idéias de certa forma mimetizam o século XIX mais como abstrações de um ideário do que realmente de uma realidade contraditória. Ao tentar jogar a luz sobre o escravizado, o que se vê é o seu reverso, o que sobressai são os princípios elitistas sobre o escravo, revitalizando imagens caricaturais e clichês desgastados. Apesar de expressar as inquietações sociais de uma época, Montello não consegue transcender o círculo ideológico conservador

[146] MONTELLO, Josué, ob. cit. p. 608.
[147] Idem, ibidem, pp. 607/608.

que permeia a invenção do negro escravizado das casas-grandes até os nossos dias.

Em *Os tambores de São Luís,* o discurso do narrador vem atravessado também por reflexões éticas quando afirma constantemente a ignomínia da escravidão e a coisificação do escravo. Isso acontece principalmente quando foca o conflito interno da personagem diante da situação de homem livre - porém negro, numa sociedade preconceituosa. Ao final, o que ganha relevo não são os anseios de um cidadão livre que representaria os negros em geral, mas apenas um ex-escravo buscando subir na escala social e garantir uma vida melhor para sua família.

A caminhada/narrativa do velho Damião numa noite se torna difusa por trair uma possível representação da história dos negros como é sugerido na estrutura do romance em que se cruzam duas séries: a vida de Damião e os trezentos anos de escravidão no Brasil. Todo o passado da personagem relembrada como uma vida de humilhação e castigos durante o cativeiro parece ajustar-se a um contexto ficcional criado para denunciar tempos e espaços fraturados pela estrutura escravista. O conflito vivido por Damião e o que ele revela sobre a estrutura social na qual se origina, perde a força diante de uma crença numa harmonização final a partir da sua própria história, como se ela fosse a história do negro maranhense.

Se se toma o período de trezentos anos da escravidão no Brasil e os oitenta anos da vida do protagonista como duas séries fundantes em *Os tambores de São Luís*, de acordo com Bakhtin[148], pode-se observar o tempo e o espaço como categorias experimentadas pelo homem como dimensão própria da realidade: ao mesmo tempo que se conta a vida de um homem, intenta-se contar uma história mais extensa que sua vida. Nessa perspectiva, a caminhada do velho Damião, que dura uma noite, é uma série que permite a exposição de uma outra, a de seus oitenta anos de vida. Esses movimentos remetem ainda a uma série mais genérica: a história mais ampla da sociedade escravista. Cada série tem sua relação cronotópica e em alguns momentos, o autor consegue a confluência de seus tempos e espaços, pela experiência direta ou pelas lembranças do

[148] Para o autor, o cronotopo artístico refere-se às relações espaço-temporais representadas na literatura.(p.209/10)

protagonista. Porém, na fatura do romance, a articulação dos tempos/espaços é diluída pela sobreposição da biografia da personagem à história da escravidão, confirmando mais uma vez a falha na perspectiva histórica da obra.

Os espaços que vão acompanhar essa trajetória e revestem-se de "sentido e são medidos com o tempo". Bakhtin toma o espaço e tempo como formas da própria realidade efetiva[149]. Todo o espaço e tempo vão confluir para amarrar os acontecimentos essenciais na vida da personagem; eles trazem em si o significado biográfico da personagem e de certa forma explicam seu ritmo de vida, mas não lhe dá consistência histórica. Assim, a caminhada rememorativa do velho Damião é o cronotopo espaço-temporal, como o definiu Bakhtin, e no romance representa a viagem da própria narrativa.

A visão espacial é inseparável da visão temporal e traz à caminhada de Damião um caráter estruturante, pois são elementos constitutivos da memória. O espaço ludovicense é lido como o mundo escravocrata do romance com sua exploração e troca de favores que envolvem as instituições, da família à igreja, e a lei, com seu baralhamento entre as atividades públicas e privadas. O romance joga sempre com dois mundos distintos – o dos brancos e o dos negros, ou seja, o dos senhores e dos escravos, os quais, embora se encontrem a cada instante, jamais se confundem.

Notamos, no entanto, em *Os tambores de São Luís,* um paradoxo: há certa tensão ao mostrar a relação nada amigável entre senhores e escravos; por outro lado, uma incapacidade flagrante de representar esse negro sem nenhuma estereotipia e de um ponto de vista inovador. Assim, a personagem Damião transcende a condição de escravo, mas salvo suas crises de consciência cindida, há um conformismo que termina por duplicar o passado, o que realça então a limitação do romance no que se refere à matéria histórica.

[149] BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998. pp. 211-212.

A época recordada por Damião é fundamentada por menções a fatos históricos conhecidos que servem de pano de fundo para os acontecimentos ficcionais. A ordem dos acontecimentos ou dos segmentos temporais no discurso narrativo e a ordem da sucessão destes mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história obedecem anacronias que postulam implicitamente a perfeita coincidência temporal entre ficção e história, unindo no texto o passado e o presente. Esse procedimento é relativamente frequente, sobretudo em romances históricos para dar ao leitor a impressão de tomar consciência de um fato passado e, ao mesmo tempo, de testemunhá-lo, o que confere veracidade aos acontecimentos e os torna vivos, como se o passado fosse suscetível de ser atualizado. Tal procedimento é bastante utilizado no romance de Montello, dando um aparente equilíbrio entre a forma e o conteúdo.

Essa ilusão de realidade, em cujo horizonte está o desejo de dizer a totalidade, se explica pela forma de memória que trabalha o tempo através de um imbricamento do presente (a caminhada) que fica como que minado pelo passado (a recordação), o que parece vir sublinhada pela estrutura exterior da segmentação do texto: ele se compõe de cinqüenta e nove capítulos mais ou menos simétricos e sem número de marcação – estrutura que comporta um nivelamento da matéria narrada, dos tipos de discurso, dos acontecimentos.

O aspecto formal mimetiza a memória que se desenrola durante a caminhada em que se realiza uma viagem de retorno à raiz africana e, concomitantemente, à raiz maranhense, já que perpassa pelo texto a idéia de que o negro está presente na formação do Maranhão. A busca do tempo perdido se faz através da reconstituição da paisagem, da realidade e do caráter maranhense que o romance procura retratar. O modelo ideológico, ao invés de expor-lhe a feição contraditória, resguarda seu traço conservador.

Através do artifício da memória do velho, ligada a uma dimensão histórica respaldada pelo espaço e tempo se tem a impressão de vislumbrar uma realidade una e coerente. Essa objetividade pouco afiada é incapaz de dar lugar nas suas radiografias do Maranhão às contradições e ambigüidades que caracterizam o país, pois o que está em realce é a

memória individual do velho ligada à vida cotidiana, nas suas lutas aparentemente engajadas. Enfim, não há um estranhamento no narrador de que a personagem é o que é porque vive em tal época, tal país, em tais circunstâncias políticas e nacionais. Essa visão míope da realidade por parte do narrador faz com que se construa uma personagem deslocada, porém configurada como se dentro da mais perfeita normalidade.

A narrativa começa e termina num tempo condensado no presente de uma noite, mais precisamente de uma caminhada. Dentro desse limite, se desenvolve a narração da vida de Damião, matéria recordada - da formação do quilombo à Proclamação da República. Na maioria das vezes, esses planos são imbricados, mas perfeitamente delimitados. Há pouquíssimas passagens em que essa transposição não se faz de forma clara, como mostram os excertos:

> E retomando a caminhada lenta, na direção da Gamboa, entre alas de casas fechadas, tornou a sentir à sua volta o alvoroço dos negros com a notícia da próxima chegada do Senhor Bispo[150].
> [...]
> Damião aprova com a cabeça as palavras de Chico Benedito, enquanto as paredes se fecham à sua volta, na manhã alta, e é tudo escuro diante de seus olhos feridos...[151]
> [...]
> Ainda ouvindo os tambores tratou de pensar no trineto, que já devia ter nascido – e viu o corredor iluminado, com Dona Calu ao fundo, na cadeira de balanço da varanda.[152]

Assim, os dois planos da narrativa – o passado, com a causalidade no plano da ação da personagem, e o presente, com a seqüência no plano da memória ou vice-versa, ocupam o mesmo período, dando a impressão de uma mesma ação num só plano. Como se vê, há um arranjo temporal estabelecendo nexos sucessivos aos acontecimentos. As marcações temporais, às vezes, se revestem de um tempo vago, distante, apreendidas não raro pela marcação sazonal “no fim de outro inverno”, “no fim das chuvas”, “nessas ocasiões”, “na véspera”, “depois de prolongados dias”, “antigamente”, “e nisto” etc., enfatizando os lapsos da memória que

[150] MONTELLO, Josué. OTSL, p.46.
[151] Idem, ibidem, OTSL, p.135.
[152] Idem, ibidem, OTSL, p.310.

dificultam precisar o tempo certo, por isso a rememoração faz por analogia, o que alonga a narrativa, como neste fragmento.

> [...] e nisto se viu saindo do quarto de Maria Quitéria, nos baixos de um sobradinho da Rua da Estrela, já querendo amanhecer. Na subida da Rua Nazaré, estranhou uma zoada de louça quebrada, a poucos passos, diante da escadaria da Rua do Giz. Retardou o andar, intrigado. Era uma louça atrás da outra, e muitas a um só tempo, debaixo das mesmas pancadas firmes, que faziam voar para todos os lados os cacos partidos.[153]

Depois de tal lembrança, a narrativa é retardada a partir desse acontecimento para esclarecê-lo: "Dias e dias, já fazia alguns meses, era assunto em São Luís inteira...". A distensão temporal através da digressão permite relatar com pormenor o passado dos acontecimentos e das personagens, além de fundamentar de forma minuciosa situações do presente da história de Damião.

Toda cronologia é perfeitamente verificável através do narrador que remaneja o tempo da ação através de técnicas como a imobilização, a inversão, o retardamento e a aceleração. Na imobilização, a personagem para uma ação enquanto o narrador multiplica as digressões, sendo que tempo depois volta à ação da personagem. O exemplo clássico é a sequência que se estende entre uma aula no Liceu, após a morte de Genoveva Pia, quando Damião, exaltado, discursava a seus alunos contra a escravidão, quando "surpreendeu o Julinho Mota, no momento exato em que ia arremessar em sua direção uma bola de papel"[154]. A ação se detém e Damião se lembra então das sucessivas noites em claro, depois do velório da Genoveva Pia, do horror que lhe veio à condição humana. A despeito de nada ter feito ainda contra o cativeiro dos outros negros, julgava-se de repente um trânsfuga. Sempre que esse remorso o pungia, acudiam-lhe respostas evasivas, com as quais tentava justificar-se: "Era apenas um homem, sem o apoio de uma instituição como a Igreja. Sozinho, que ia fazer? Uma andorinha só não fazia verão".[155] No dia de São João, Damião vendo a felicidade da filha saltando na calçada com as brincadeiras, que deu

[153] MONTELLO, Josué. OTSL, p.18.
[154] Idem, ibidem, p.337.
[155] Idem, ibidem, p.338.

ao pai a consciência da vida realizada, lembrou-se da mãe, da irmã cheia de filhos e novamente ajeita a sua consciência: “Deus sabia que, se ele pudesse já a Leucádia estaria ao seu lado, ali em São Luís. E quem lhe assegurava que ela quereria deixar a fazenda?”.[156] Assim, após muitas lembranças do que sofrera e vira com a escravidão, da lembrança da morte de Genoveva Pia e das crises de consciência perante os fatos, volta à classe: “Tornou a dar com a vista no Julinho Mota, de bola de papel preparada para arremessá-la em sua direção”[157]. Todo esse movimento da narrativa permite o curso livre de uma memória individual reciclada nos pormenores do cotidiano. O realismo aqui se liga, portanto, à presença desses acontecimentos contados em seus detalhes, suas especificações e mudanças.

Outro exemplo substancial de suspensão da cena se dá na morte de Dona Calu, avó da primeira esposa de Damião, Aparecida. Após a enferma ser atendida pelo médico, Damião o acompanha à porta e

> [...] leva a mão até o bolso da calça, como em busca da carteira, para pagar-lhe ali, na frente dos vizinhos; mas susteve o gesto mordendo os lábios, com a repentina lembrança de que, na última semana, até mesmo para as suas despesas miúdas, tivera de recorrer aos últimos trocados da Aparecida.[158]

A cena é suspensa e Damião passa a recordar que já ia fazer três anos que estava desempregado e que passara a vender os livros do Pe. Policarpo, sua aliança, seu relógio; da crise econômica que atravessava o comércio de São Luís com o derrame de cédulas falsas e a multiplicação de negros desempregados, e que Damião “via sempre o mesmo espetáculo melancólico: grupos de negros sentados à beira das calçadas, de olho comprido, à espera de trabalho”[159]; das recriminações em casa pelo seu desemprego e a sua constante peregrinação a procura de uma colocação; do preconceito enfrentado na Casa Inglesa, em que ao perguntar por uma vaga o gerente lhe ri na cara: “Se fosses escravo, não andavas atrás de um

[156] MONTELLO, Josué. OTSL, p.339.
[157] Idem, ibidem, p.347.
[158] Idem, ibidem, p.363.
[159] Idem, ibidem, p.365.

emprego. Tinhas o senhor para te sustentar. Aí está no que dá liberdade de preto"[160]. Após essas recordações, a narrativa volta à cena que fora suspensa: "De pé no batente da porta, depois que o Dr. Jauffret desapareceu na volta da esquina [...] ele deixou cair os braços, perguntando a si mesmo como ia fazer agora para cuidar do enterro de Dona Calu".[161]

O efeito de retardamento é obtido especialmente pelas digressões, técnica usada por Montello para abarcar numa só mirada o mundo social maranhense. Dessa forma, a retrospectiva deixa em suspenso o conflito do primeiro plano e volta atrás para traçar as origens, com a história de seus elementos, o que o autor faz de uma forma prolixa. Esse retrospecto rememorativo geralmente contém reflexões ideológicas da personagem, ou do narrador, cuja regra é o encadeamento claro e sugestivo dos atos, com vistas à situação que estivera na origem do *flashbach*, o que resulta numa figuração mais detalhada e interessada na descrição, e não na crítica das forças que irão pesar. É uma solução em que realça a visão de conjunto de Montello, ao mesmo tempo que se minimizam os efeitos desencontrados da perspectiva histórica.

O olhar em retrospecto é bem cultuado pelos narradores regionalistas a partir dos anos 70, como explica Bosi,[162]exemplificando com João Ubaldo Ribeiro, Moacyr Scliar, Assis Brasil, Tabajara Ruas, Nélida Piñon. Uns mais elaborados, em que a linguagem transgressiva dá uma função dessacralizante à obra, outros mais simples, como é o caso de Montello, cujo enfoque preserva o que se pode chamar de convenção romântica que se alonga em excessiva vitimização do negro e a escravidão como deformação moral imposta ao homem.

Entre o tempo da história e o da narrativa há uma lacuna de vinte e cinco anos. O tempo da ação que ocupa quase o livro todo é de facílima reconstituição, visto o narrador se esmerar em balizá-lo com alguns fatos históricos e a crônica ludovicense. A personagem se relaciona com o espaço/tempo através da caminhada noturna de sua casa à casa de sua bisneta. Porém, essa distância perde seu sentido topográfico e transforma-

[160] MONTELLO, Josué. OTSL, p.367.
[161] Idem, ibidem, p.368.
[162] Op. cit., 1994, p. 436.

se numa extensão cuja função é ilustrar a memória dos oitenta anos de vida da personagem.

A circularidade do romance – começa e termina no presente da personagem que rememora o passado -, está calcada na restauração, na preservação em que as fraturas do passado não subvertem um epílogo verossímil e feliz. A par de toda essa engrenagem bem construída, o romance de Montello não apresenta nenhuma complexidade, pois como se vem afirmando, sua perspectiva histórica é limitada. Apesar de a narrativa se declarar de "denúncia", tem um final apaziguador e de confiabilidade no futuro, no desejo de unidade em que todos se reconhecem irmãos.

Antonio Candido, afirmou que, no Brasil, o romance no começo foi um instrumento de pesquisa e de descoberta da realidade e continua sendo, nos anos setenta, quando os escritores silenciados pela ditadura tinham, no romance, a forma de desvelar as lacunas da história. Candido, em *A nova narrativa,* afirma que, no decênio de 70, pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade em que desdobramentos dos gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporam técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Porém, reconhece que muitos autores mantêm uma linha que se poderia chamar de mais tradicional, sem dizer com isto que seja convencional, pois operam dentro dela com audácia, apontando como exemplo, a obra *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, anti-saga desmistificadora dos aventureiros da Amazônia. Nota-se que o romance de Montello é convencional, porém desprovido dessa "audácia".

Em alguns momentos, o narrador obtém resultados positivos com o cruzamento dos vários tempos-espaços - que vai da caminhada de Damião à "caminhada" do negro no Brasil. Entretanto, a visada romântica e idealizante com que compõe o protagonista, e que não raro atravessa a história, faz com que sua perspectiva resulte em pura ideologia, sem outra função. A manutenção linear das temporalidades simplifica as relações entre tempo e espaço no romance e trai o princípio da memória, pela qual o edifício narrativo se constrói, revelando uma vez mais que a memória é artifício e que fica aquém, no cômputo final, da verticalidade histórica que esse artifício permite construir numa obra literária.

2. 3 O movimento narrativo

Em *Os tambores de São Luís*, progressão e digressão servem para produzir o efeito de movimento da narrativa, não sendo, portanto, presenças fortuitas. O narrador dispõe da memória da personagem como um recurso para fazer com que a narrativa avance ou retroceda no tempo e no espaço. Sua perspectiva, no entanto, é lugar de confluências de tempos e espaços, ideias e discursos na composição das cenas narrativas.

A narrativa começa já em meio à caminhada do velho, com seus passos firmes em direção à casa da neta: "Aos oitenta anos, dava a impressão de ter sessenta, ou talvez menos, com muita luz nos olhos, o passo seguro, a cabeça levantada".[163] A introdução do passado começa com a personagem já aos oitos anos, no quilombo fundado por seu pai Julião. Aqui, o narrador comprime o tempo da narrativa, mas não neutraliza os efeitos psicológicos do seu decurso. Narrando cenas da queda do quilombo e da morte de Julião - ao se atirar ao rio e ser devorado pelas piranhas -, o narrador dá visibilidade a acontecimentos que Damião "guardaria para sempre".

A vida no quilombo, embora descrita num tempo curto, é marcada nas lembranças de Damião, seja pelo lado comunal, com seu inerente sentido de participação e liberdade, seja como forma de resistência ativa para o negro. Lembranças dessa natureza vão despertar em Damião o anseio de liberdade e justiça social. É o período da infância no quilombo que vai estar presente na consciência de Damião como uma experiência de vida livre na natureza e que lhe volta constantemente como um lugar ameno, protegido pela figura do pai, como exemplo de valores essenciais que ele procurará recuperar.

> Aos poucos Damião sente que vai repetindo o pai, no passo firme, na cabeça levantada, no modo de encher o peito, com os punhos contraídos, a ira nos olhos entrefechados. A mãe, agora, quando o olha, nele reconhece os traços do marido – na figura esguia e forte, no rosto de pomos salientes, no fulgor das pupilas, nas orelhas

[163] MONTELLO, Josué. OTSL, p.12.

> pequena. Quando ele fala, repete-lhe também a voz, no modo de falar ordenado. E mais uma vez ela já lhe trocou o nome, chamando-o de Julião.[164]

A repetição ao modelo do pai é positivada no romance para realçar o caráter forte da personagem, que a narrativa vai construindo de maneira a possibilitar sua "missão" futura: "Se eu cair, tu fica no meu lugar".[165] Pela repetição torna-se evidente a ideologia estabelecendo continuidades históricas próprias do traço conservador de que se reveste a narrativa. Assim, Damião repete em tudo Julião as características constantemente lembradas por seus amigos. Entretanto, como a figura de Damião é a imagem romantizada do herói, em muitos momentos se torna um homem forte e, em outros, um fraco, um herói do nosso tempo, vítima da escravidão.

> Com dezoito anos feitos, era a primeira vez que apanhava. Antes, o pai não lhe batera; a mãe também fora benigna com ele. De modo que, agora, recebendo o castigo imerecido, juntava à dor o sentimento de ódio, e era com esforço que se mantinha chumbado ao chão, recebendo as bordoadas.[166]
> [...]
> Não raro a revolta trazia-lhe à boca um gosto vivo de fel. Até quando duraria seu tormento? (...) Por que não matava seu senhor?.[167]

Há na narrativa sempre um jogo de avanços e retrocessos que alongam os sentidos do tempo e do espaço, contando o passado em detalhes. Esse movimento, no entanto, é próprio da memória – artifício utilizado pelo narrador de *Os tambores de São Luís* -, que visita a infância da personagem, buscando a extensão histórica da escravidão, o que torna, às vezes, a narrativa monótona. Exemplo disso pode ser a volta dos negros do quilombo à Fazenda Bela Vista, contada com velocidade narrativa muito reduzida:

> À medida que se aproximava da fazenda, Damião só fazia confrontar o que via com o que tinha na lembrança. Embora já houvesse passado por ali fazia nove anos, recordava-se de tudo, até mesmo

[164] MONTELLO, Josué. OTSL, p.42.
[165] Idem, ibidem, p.31.
[166] Idem, ibidem, p.52.
[167] Idem, ibidem, p.56.

> da floração dos ipês na volta dos atalhos (...) dir-se-ia que a infância perdida lhe voltava.[168]

O sonho proustiano da busca do tempo perdido parece aflorar na vontade do narrador, porém, uma memória controlada pelo interesse de relembrar a vida da personagem toma a cena. É interessante observar no decorrer da narrativa que o narrador faz esforço para assegurar a precisão da memória da personagem ao "recordar-se de tudo". Isso aponta para dois equívocos de visão: o primeiro de que a pessoa que lembra tem capacidade de se lembrar de todos os detalhes e o segundo, de que as coisas não se transformam.

Na rememoração, vários acontecimentos do cotidiano ganham destaque no detalhamento, às vezes, exaustivo em longa digressão dedicada à infância da personagem. Como exemplo, o carinho que guardava, cheio de pena, por Nhá-Biló, a filha louca do Dr. Lustosa, sempre trancada na casa paterna, permeada pela descrição dos ambientes da casa-grande e da senzala. Ou ainda, a visita do padre à Bela Vista, motivo para uma digressão em que se conta a história tumultuada do prelado maranhense.

A vida de Damião na cidade de São Luís cobre mais da metade da narrativa, desde a chegada ao Seminário, quando obtém sucesso como aluno, e quando é impedido de receber a batina pelo preconceito de cor, até a velhice. Com a formação que recebe no Seminário, segue a vida liberal entre ascensão social até a revolta pela morte de Genoveva Pia - que gerou o escândalo do Liceu - e a sua demissão do cargo. Segue-se longo período de desemprego, a morte de sua esposa, a luta no jornal para denunciar atos impiedosos da escravidão, a queda novamente e a vida no meio dos negros de ganho. E, a partir do apoio da Santinha e o processo contra a Baronesa de Grajaú, sua situação moral e social se inverte.

Cada personagem que entra em cena, a partir da associação ao espaço visual de Damião, no presente, é motivo para um retrospecto em que a estrutura textual torna-se extremamente heterogênea; há vários tipos de gêneros discursivos: descrições, diálogos e textos narrados, seja por um

[168] MONTELLO, Josué . OTSL, p.42.

narrador onisciente, seja no discurso livre indireto etc. Há episódios que parecem representados coerentemente, apesar de dentro deles existirem lapsos de dias, de semanas ou mais.

Como exemplo toma-se o episódio do processo contra Dona Ana Rosa Ribeiro que começa a ser contado a Damião por Santinha que, procurada pela avó da criança morta, não se conforma com a impunidade da grande dama. Segue o encontro com o Dr. Celso Magalhães, o Promotor da cidade: “uma noite na redação do Diário do Maranhão [...]”. Mais adiante a procura dele por Damião no teatro, onde foi barrado por preconceito. Depois de muitos acontecimentos, chega o dia do tribunal do júri de dona Ana Rosa, onde foi absolvida por unanimidade. Segue-se a festa em comemoração à absolvição, a subida à presidência do Dr. Carlos Ribeiro que passa a perseguir o promotor Celso Magalhães. Assim, tal caso parece concluir-se só com a morte do Promotor.

A linearidade dos acontecimentos, baseada no ritmo do funcionamento da memória, não é alterada à revelia dos avanços e retrocessos da narrativa. Com efeito, desde o segundo capítulo, até o fim do penúltimo, quase tudo é recordação narrada. Dentro destes limites, é habitual em Montello, cronologicamente, destacar o começo de um capítulo do fim do precedente e, ao cabo de algumas linhas, recapitular o que acontecera, distendendo o tempo e ampliando a narrativa.

Dentro da apresentação da recordação é mantida a sequência cronológica, os fatos principais aparecem evocados na ordem da sua sucessão natural. A representação comporta elementos e procedimentos que reforçam na consciência do leitor a sensação do tempo passando. Ao mesmo tempo cria a sensação de recuperar os eventos no presente do acontecimento, no seu aqui e agora. Por exemplo, na visita de Chico Benedito a São Luís, fica-se sabendo da morte da mãe de Damião, a triste vida de sua irmã com uma enorme prole e o seu abandono por parte do marido; Damião informando a Santinha ressuscitada os acontecimentos dos últimos meses: a lista dos amigos mortos e o elenco das pessoas, tendo atualmente cargos e ofícios; a Janu encontrada na última vez, quando moça acariciando o pai, aparece no fim do romance arrastando os pés pesados, já muito gorda. Enfim, o ritmo narrativo é baseado no funcionamento da

memória e na linearidade dos acontecimentos no plano micro-textual, torna completamente opaco o quadro do ritmo narrativo.

A imagem animada e colorida que movimenta o romance, e que à primeira vista parece desvendar realmente o mundo maranhense, com o passar da leitura apresenta mais aparência de sentido, pois os saltos em profundidade que a narrativa propõe são mascarados imediatamente por um narrador conservador, que limita a sua perspectiva aos constrangimentos da vida de Damião durante seus oitenta anos. Com isso, mesmo adentrando na consciência da personagem, o narrador não consegue fugir às estereotipias e à sacralização dos mitos históricos em torno da escravidão.

A coexistência do explorador e do explorado é a lógica natural numa sociedade semicolonial. Favorecida pelo regime da escravidão, as relações humanas no romance são de violência. A exploração brutal do trabalho servil é exposta como comportamento-padrão, o que se torna implicitamente a matéria-prima da memória testemunhal do velho Damião. Esse modo do narrador permite trazer à cena a atmosfera de tensão, mostrando através da constituição psíquica das personagens a insegurança criada pela escravidão que vai da Fazenda Bela Vista, passa pelo Seminário, até a própria sociedade como um todo. A hierarquia reinando no microcosmo constituído pela Fazenda Bela Vista certamente define a sociedade patriarcal pela posição extrema na qual se encontram os donos brancos, minoria perante a maioria socialmente desqualificada dos negros. A vida da fazenda é associada à presença da exploração brutal do trabalho servil, em que a atmosfera de ameaça é reforçada pela personalidade conturbada de Dr. Lustosa. Sua situação psíquica é agravada pelo fato de ele ser manco e rancoroso, pela morte de seu único filho e pelos problemas mentais de sua filha Nhá-Biló, enclausurada na casa-grande. Pai e filha têm deformações psíquicas por hereditariedade como também são produtos de uma estrutura social decadente e deformada.

O protótipo do vilão, repetidamente personificado pelo braço erguido, é caracterizado pelos seus descontroles psíquicos aludidos como ódio, ira, raiva, cólera que sobressaem de forma exemplar na sensação de mal-estar, de dor e asco em contato físico com o negro, fenômeno psíquico e nervoso que explica a morte súbita do fazendeiro ao executar Damião pelo

suposto abuso sexual de sua filha. Perante o pedido do Bispo para a entrada do escravo ao Seminário, o fazendeiro se exalta, explicando que a sua constante severidade para com o rapaz se dá em razão da rebeldia do filho, herdada do pai Julião, justificativa com que procura disfarçar a sua tirania.

> O Damião é o preto mais perigoso que tenho hoje na fazenda. É desses que não baixa a vista diante do senhor [...] Tal qual o pai que era uma peste. Para Vossa Reverendíssima fazer um juízo do pai de Damião, basta lhe dizer que, quando o agarraram no quilombo, ele preferiu se atirar no rio, para ser comido pelas piranhas, a voltar para a minha fazenda. Me deu esse prejuízo, ainda por cima. Ele era *meu* escravo, tinha custado *meu* dinheiro, não podia se matar. O filho vai pelo mesmo caminho – mas não me apanhará desprevenido. Estou de olho nele.[169]

Após a morte súbita do fazendeiro, a Sinhá Velha, para apagar a lembrança diária da tragédia, manda o pomo da discórdia para o Seminário. Lá, embora Damião consiga angariar a simpatia e proteção do Pe. Policarpo, não deixa de sofrer as conseqüências da rejeição racial. A Igreja maranhense da época tinha a sua base assentada numa sociedade escravista, não podendo contrariar os interesses políticos e econômicos dessas relações, como justifica Pe. Pinto ao Pe. Policarpo, defensor de Damião: "Não é sacerdote quem quer ou quem nós queremos – mas quem tem os requisitos necessários. O meio onde o sacerdote vai atuar é muitíssimo importante. Na África, o Damião estaria bem. No Maranhão, seria um desastre".[170]

Assim, a sociedade maranhense cobra um preço alto da personagem por ocupar o lugar de um branco no Seminário, haja vista seu apelido injurioso de "bode", claramente animalesco, com que Damião se defrontava no Liceu. E ainda a repulsa dos pais em aceitá-lo como professor: "Que o preto dê as aulas, vá lá: o que ele ensina, repete dos livros, que os brancos escreveram. O que não posso aceitar é que um negro dê nota a um filho meu..."[171], além do tratamento pejorativo dado a ele por Donana Jansen, a grande senhora respeitada e temida na sociedade

[169] MONTELLO, Josué. OTSL, p.117.
[170] Idem, ibidem, p.203.
[171] Idem, ibidem, p.342.

maranhense, que lhe manda chamar para conhecer "o negro que sabe latim".

A reação ao cativeiro pelas personagens negras vai desde a acomodação, por considerar a situação normal, reconhecendo e aceitando a superioridade do branco, daí a zombaria dos negros pelo serviço pesado que o rapaz enfrenta, o de carregar durante o dia todo latas d'água, que atribuem a seu jeito orgulhoso: "T'aí no que deu esse jeito de andar cum a cabeça pra riba. Branco é branco, negro é negro, cada um tem de conhecer o seu lugar".[172] Pelo conselho dado, é ajuizado aquele que se conforma em seu "lugar":

> - Agora, toma juízo: não levanta mais os óio assanhado pra fia de branco. Fica no teu lugar. Ta aí no que deu. Pros preto cumo nós, não farta preta. Neste mundo de meu Deus, tem mais preta que branca. É só escoiê, Damião.[173]

Considerando essa situação normal, os negros da Fazenda Bela Vista até riem da má sorte de Damião, quando lhe tiram o cavalo que o ajudava a carregar latas d'água para a casa-grande. De certa forma, esse fazer-se de desentendido e até se regozijar com a perseguição ao outro, tem um quê de auto-proteção psíquica. O mesmo acontece com a família da Aparecida, quando Damião se revolta com a morte da Genoveva Pia e perde o emprego, sua sogra o desafia: "E quem fez o papel de doido no Liceu? Fui eu? Foi a Cotinha? Foi a Suzana? Foi você! Antes de perder a cabeça, para dizer o que não devia, a sua obrigação era pensar na sua mulher e nos seus dois filhos!"[174], preocupação também justificada pelo medo de por em risco o bem-estar modesto de que chegaram a gozar.

A interiorização focada pelo narrador da situação inferior do negro escravizado manifesta-se também naqueles que, conscientemente, se opõem ao estado de coisas atual, negando a sua legitimidade. A experiência do cativeiro tomando posse do inconsciente é denunciada: "- Nem drumindo a gente é livre. Ontem de noite, sonhei que tava no tronco, apanhando.

[172] MONTELLO, Josué. OTSL, p.55.
[173] Idem, ibidem, p.135.
[174] Idem, ibidem, p.367.

Acordei gemendo, molhado de suó"[175], reclamação que o negro Sipiúba faz ao protagonista. Ou: "Quando apanho, tenho vontade de me matar" – diz Chico Sarará a Damião, na época em que este carrega água na fazenda; e conta que seu irmão Tonico, cansado de sofrer, se jogara de uma pedreira. Até Damião forro e estabelecido como professor volta, no sonho, ao seu estado anterior

> De vez em quando, em sonho, via-se novamente escravo. Acordava banhado de suor, atordoado. Sentava-se na rede, com os pés para fora, qual se fosse correr. E como tardava em rechaçar da consciência o horror do cativeiro, aumentava a luz do candeeiro sobre a cômoda, e ficava a olhar a mulher, os filhos, o quarto contíguo cheio de livros, até que sua respiração se regularizava, com a plena consciência de sua condição de homem livre.[176]

Seu comportamento face à chamada de Donana Jansen, a espera para ser recebido e o sentimento vago de medo e hesitação pelo qual é tomado, mostram-no marcado profundamente pela experiência do cativeiro: "Correu depressa o lenço pelo rosto, enxugou também o pescoço..."[177]; "Começava a sentir a boca amarga, e sempre o suor a lhe bolhar as têmporas. Enxugou mais uma vez o rosto, de sobrancelhas crispadas".[178]

No decorrer da narrativa, a consciência cindida de Damião o leva a estados de angústia e revolta: "Não raro a revolta trazia-lhe à boca um gosto vivo de fel".[179] Essa revolta lhe acompanha da Fazenda até à Abolição, quando dá por sua "missão" terminada e a consciência do "dever cumprido". Ainda na fazenda Bela Vista, durante uma missa na capela, fica inconformado com a humilhante condição dos escravos e com o semblante acossado da mãe, sempre com receio de apanhar.

> Damião voltou a fixar o pensamento na miséria de sua condição. Por que era escravo? E por que também eram escravos os negros que enchiam a capela? Agora, ali estava o Bispo, como emissário de Deus. Deus estaria de acordo com aquela distinção? Uns livres, outros escravos, uns sentados, outros de pé?[180]

[175] MONTELLO, Josué. OTSL, p.92.
[176] Idem, ibidem, p.340
[177] Idem, ibidem, p.322.
[178] Idem, ibidem, p.323.
[179] Idem, ibidem, p.56.
[180] Idem, ibidem, p.90.

> [...]
> E o sentimento opressivo de sua impotência para opor-se àquela indignidade doeu-lhe como uma chicotada. Que fizera até agora pelos outros negros?[181]

Esse sentimento é recorrente em todo romance e traduz uma reação marcadamente emotiva de um sujeito perante fatos e situações observados, daí sua consciência cindida, pois ao mesmo tempo que a personagem luta pela ascensão social, sua consciência lhe cobra o lugar de destaque que vai galgando como falta de solidariedade e providência pela situação de miséria humana vivida pelos escravos. Assim, a narrativa se volta para Damião enquanto indivíduo, dando-lhe ênfase enquanto portador de uma missão de solidariedade ao infortúnio de outros negros. Porém, os recorrentes sentimentos de vitimização beiram a clichês, pois elevar o negro de vítima a herói continua sendo uma forma simplificada de lidar com toda a complexidade, deixando-o no limite do previsível.

> A lembrança da mãe e da irmã caiu sobre Damião, como se o esmagasse, atordoando-o".[182]
> [...]
> Afinal, reconhecia que, aos poucos, gradativamente, desde que se alforriara, ele se viera bandeando para o lado dos senhores, e agora com estes se confundia, tanto no modo de viver quanto no de trajar, sem ao menos dispensar a bengala de castão de prata e as luvas de pelica, enquanto os outros negros continuavam cativos, apanhando como ele mesmo havia apanhado. E a certeza de que tinha falhado à missão que a si mesmo traçara, na solidariedade ao infortúnio dos outros negros, pesou-lhe na consciência, vergando-lhe a cabeça atormentada, e foi quase a arrastar pesadamente o passo que chegou ao viso da ladeira. [183]

As vinculações da personagem à constante crise de consciência perante a escravidão fazem aparecer o desenho do modelo que se quer apresentar: a vítima no começo que se revolta e se transforma no abolicionista engajado até a Abolição – contexto que é matéria-prima da memória descrita pelo narrador.

[181] MONTELLO, Josué. OTSL, p.273.
[182] Idem, ibidem, p.280.
[183] Idem, ibidem, p.315.

> A morte da velha [Genoveva Pia] dera-lhe de repente o horror à condição humana, e era com dificuldade que reprimia a náusea que lhe amargava a boca. Por vezes, no impulso da ira, vinha-lhe a vontade cega de ir embora dali, refugiando-se não sabia onde – enojado da vida, do convívio com outras pessoas, do mundo que o cercava.[184]
> [...]
> Já durava demais aquela provação de toda uma raça! E Damião sentiu que se desfazia a serenidade de seu espírito. Era um negro, tinha sido escravo, devia solidariedade aos outros pretos![185]

O esforço empreendido pelo narrador em dar substância e profundidade psicológica aos negros vítimas da escravidão configura o afã de criar perspectiva história para seu projeto narrativo. Desse modo, a busca pela justiça diante daquela "provação de toda uma raça!" persegue a personagem desde a fazenda até a Abolição, com acentuado apelo ético da voz narrativa que descreve a humilhação de Damião a procura de emprego. Quando consegue emprego no jornal, depois de três anos de penúria, Damião é indicado para fazer os anúncios que dão subsistência ao jornal, porém sua revolta aumenta ao ver que a maior parte dos anúncios é feita pelos donos de escravos fugidos, oferecendo recompensa para trazê-los de volta.

> De início, ao correr os olhos pela primeira prova de um dos anúncios de negros fugidos, teve uma sensação de constrangimento. Esteve para levantar-se e pedir ao Frias que o dispensasse daquela provação. Porque, para ele, seria em verdade um suplício. Parecia-lhe que estaria contribuindo, com uma parcela de si mesmo, para ajudar o senhor a reaver o seu escravo.[186]
> [...]
> O suor lhe descia da testa, escorrendo para as têmporas inclinadas, num fio longo que vinha molhar-lhe o colarinho. Doía-lhe fundo a consciência de sua degradação. E esse nojo de si mesmo era tão grande, que o entontecia, tirando-lhe a firmeza das mãos.[187]

Sua inserção na liberdade implica uma concessão a seus princípios de justiça que o protagonista tem dificuldade de harmonizar com seu sentimento de missão a cumprir junto aos de sua raça. Dificuldade que se

[184] MONTELLO, Josué. OTSL, p.341.
[185] Idem, ibidem, p.341.
[186] Idem, ibidem, p.380.
[187] Idem, ibidem, p.389.

torna mesmo insuportável à sua consciência de que não só era um privilegiado, como também poderia prejudicar os escravos fugitivos.

> No seu quarto, ele afundou na cadeira, as mãos abandonadas nos joelhos, os pés descalços. E nunca sentira tão forte a sua impotência diante da vida como nessa hora. Doía-lhe fundo a consciência de sua miséria. Mesmo com dinheiro na mão, nada poderia fazer. Mais forte que os contos de réis que talvez chegasse a reunir às carreiras, para oferecê-los como resgate de um ser humano, que era sangue de seu sangue, erguia-se a instituição do cativeiro, que fazia desse ser o objeto de uma transação. Naquele momento, se lhe fosse possível destruir o mundo iníquo que o cercava, não hesitaria: com um gesto, cedendo ao impulso de sua ira, fá-lo-ia ir pelos ares, mesmo com o sacrifício de si mesmo e de seus filhos. Para que viver num mundo assim?[188]

O sentimento de impotência recorrente na personagem vai tornado-se lugar-comum até quase o final do romance, ressaltando o drama patético da redenção de uma raça. O caráter melodramático com o fundo musical dos tambores como a evocar as raízes africanas dá ao romance um tom mítico. O motivo africano servindo de repositório temático percorre toda a narrativa, exaltando a longa luta do negro pela liberdade e justificando a tese do autor de que a escravidão no Maranhão foi um rosário de perversidade.

Apesar de toda a violência vivida pela personagem Damião e da imposição dos senhores de que o negro deve conhecer o seu "lugar", a personagem, ao contrário do que diz a sua consciência de vítima, enceta várias peripécias que fazem jus à heroicização de sua figura pelos seus amigos: vinga a reescravização da família, assassinando o escravo delator do quilombo; sobressai numa escola de brancos, mercê de uma memória prodigiosa; torna-se uma sumidade nos clássicos, professor, bibliotecário, jornalista, abolicionista perseguido, advogado dos pobres e conselheiro de políticos influentes. Após uma crise de identidade adquire um crescente orgulho étnico, precedido por um sentimento missionário contra a injustiça racial, o que lhe dá no final a consciência tranquila de "missão" cumprida. No entanto, a vida lhe é satisfatória nos últimos anos, sem luta, humilhação ou sacrifício, com o respeito de todos, de tal modo que até as prostitutas recusam pagamento, tamanha consideração e mesmo admiração pela sua

[188] MONTELLO, Josué. OTSL, p.419.

pessoa. A avaliação, então, é de redenção para o negro, como mostra este excerto:

> Daí mais algum tempo, ninguém lembraria, com um travo de rancor que, em sua pátria, durante três séculos, tinham existido senhores e escravos, brancos e pretos. Agora, ali em São Luís, já os negros entravam no Palácio do Governo, mesmo os do povo, com os pés no chão, a camisa para fora das calças, e iam falar com o governador Luís Domingues, que se levantava de sua cadeira e vinha apertar-lhe a mão.[189]

Discurso conservador de unidade, depois da perda do paraíso perdido e da redenção ao final é o que se vê nessa pronúncia do narrador. Assim, a perspectiva histórica ao invés de verticalizar-se numa interpretação crítica sobre o negro na formação da sociedade maranhense, fica na edulcoração da historiografia. Damião é uma espécie de "Peri negro"[190], como afirma Silverman com toda razão, pois ao dar forma ao herói, desde as linhas do perfil até os gestos que definem seu caráter, faz emergir os valores de classe como uma promessa de força e determinação que se confirma "na figura esguia e forte, no rosto de pomos salientes, no fulgor das pupilas, nas orelhas pequenas"[191] .

Em todo decorrer da obra, sua aparência física é inalteravelmente possante, exceto quando ele é torturado e abandonado como um Cristo na cruz, "todo manchado de sangue" [192]. Mesmo quando octogenário mantém seus passos firmes, sua memória lúcida e seu trajar que o distingue na sua condição de homem livre, de paletó e gravata, alfinete de ouro, bengala de castão de prata, muito limpo, barba escanhoada. A descrição de seus atos, de suas palavras, de seus gestos são sempre decisivos para a sua definição que faz uma apologia à força da raça que constitui, na maioria, o Brasil.

Há outros enfoques, através de personagens secundárias, de que o negro teve seus atos de rebelião, daí expressado através da esperteza, que é uma forma de defesa. Dentre vários exemplos, toma-se o caso do Nicolino, que ao adquirir bens materiais, passou a copiar a atitude dos senhores

---

[189] MONTELLO, Josué. OTSL, p.608.
[190] Assim tratado por Malcolm Silverman em *Moderna Ficção Brasileira 2.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981, p. 132.
[191] MONTELLO, Josué. OTSL, p. 28.
[192] Idem, ibidem, p.100.

comprando escravos antes da Abolição e fazendo-os trabalhar de sol a sol, sob o chicote do feitor. Do mesmo modo aparecem outros exemplos de negros que à primeira reação, após sentirem-se livres com a Abolição, saem à rua travestidos de seus senhores.

Consciências mais apuradas com o senso crítico são as reações de Genoveva Pia, a Santinha, o Barão que fazem análises mais lúcidas da situação do negro, valendo-se de estratégias baseadas na solidariedade para com outros negros. Genoveva Pia, cujo próprio sobrenome já informa sua piedosa figura, vende doces e com o dinheiro arrecadado, transporta negros fugidos, dando-lhes liberdade. A Santinha, também, como o nome indica, tem sua forma própria de defender os negros: costura para as brancas e lhes cobra dobrado em defesa de seus interesses humanitários para com os escravos.

O Barão, entre o quixotesco e o racional, é a figura mais interessante, porque é um observador quase sempre cínico dos costumes sociais, embora sua profecia da miscigenação das raças seja muito conservadora: "E como o preto, todas as vezes que se mistura com o branco, se esconde na pele desse branco, nossos mestiços vão pensar que são brancos, com mais esta novidade: sem ter ódio dos negros, e até gostando deles"[193]. Segundo Artur Anselmo[194], a profecia fraternal do Barão é condicionada pela mentalidade escravista, sintetizada no excerto:

> Para encurtar a conversa: quem vier conversar comigo sobre carta de alforria, está me ofendendo. Não quero saber de liberdade. Dá muito trabalho, e também muita despesa. O bom mesmo é ter um senhor como o meu Major – que me dá casa, comida, roupa lavada, charuto, sapato, e ainda me faz uns agrados.[195]

Em contraponto à rigidez de Damião que, por momentos, pode tingir-se de matizes racistas, eis o Barão com a sua prática hedonista e sua esperteza como forma de se proteger, critica a ingenuidade de Damião.

---

[193] MONTELLO, Josué. OTSL, p. 336.
[194] ANSELMO, Artur. Em *Um romance da cisão: Os tambores de São Luís*, Rio de Janeiro, 1977, p.24.
[195] MONTELLO, Josué. OTSL, p.432.

> - Cometeste um erro de palmatória, nesse caso do Liceu. Ouvi falar dele. Não sabia que eras tu o doido varrido. Um erro de palmatória. De palmatória. Com quem era que tu contavas? Com ninguém. Falaste em casa de brancos, no meio de filhos de branco, e num lugar governado por branco. Tinhas de receber o que recebeste: um pontapé na bunda. E bem merecido. Teu pai, que não sabia ler, teve mais cabeça. Queria combater os brancos organizando-se.

Enquanto o Barão, como um "bonzo feliz", ironiza o mundo em que vive, mas tira dele o melhor proveito; Damião, mesmo através de suas constantes crises de consciência, também se arranja com o mundo branco ao qual procura ascender. O Barão fuma charuto importado e com certa superioridade se sente o esteio da casa velha do Major. Uma espécie mais de agregado que de escravo atribui sua "independência" à dependência que ambos tem um do outro: "Ele precisa de mim, e eu, dele. Nascemos um para o outro" [196], o que equivale dizer que essa cumplicidade sempre renovada lhe dá peso de classe, enviesada, é claro, pois ao fim e ao cabo, não passa daquela dependência a que Memmi [197]se referiu, a de que sem senhor não há escravo e sem escravo não há senhor. Dependência como afirma o Barão, calcada na conveniência para um e para outro, que acaba por legitimar as regras das convenções do sistema. No final do romance, a personagem se torna idealista, ao conduzir um "denso rio escuro" contra uma polícia armada e brutal. Seu fim é tão pateticamente trágico quanto o de Genoveva Pia, o que mostra a intenção que anima todo o romance de evidenciar a luta do negro para chegar à liberdade.

Em *A gloriosa família,* o perfil do escravo-narrador tem muito das características do Barão, na sua malandragem para sobreviver no mundo do *outro*, fazendo com que muitas estórias contadas redundem em riso, na sua ciência do lugar exato que ocupa, da diferença entre senhores e escravos e no papel de guarda-costas de seu dono. O Barão, com a teoria do cruzamento à revelia, do branqueamento através da miscigenação, termina por se afastar do escravo-narrador, cujo senso histórico e crítico agudíssimo emite constantemente um juízo crítico sobre tudo e todos.

---

[196] MONTELLO, Josué. OTSL, p.423.
[197] MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

Em *Os tambores de São Luís* há uma linguagem narrativa que converge para uma melodramaticidade, acentuando a tentativa de representar uma posição contestatória de que se reveste a condição do negro, através da indignação da personagem ao constatar que o mundo de que dá testemunho não pode ser suportado pela dignidade do homem. Assim, há na ficção de Montello, tanto nesta como em outras obras, um empenho em defesa da *humanitas* de tal forma que a narrativa consigna o leitor a repulsa a todas as formas de servidão. Daí, a abordagem do narrador do tempo histórico e social que emoldura a narrativa, e apesar de mostrar situações conflitivas da saga do negro, não cumpre sua função definitiva que seria a de ajustar a história individual do negro Damião à perspectiva histórica da escravidão no Brasil.

O esforço de reproduzir o sentimento do homem escravizado vem, muitas vezes, diluído nas sentenças proverbiais espalhadas ao longo da narrativa. Ligada à ideia prospectiva de certeza ou mesmo conjuro que pretende domar as circunstâncias, a linguagem contém, às vezes, um caráter religioso de espera ou enfatiza o *continuum* do sofrimento do negro escravizado e amarra a narrativa à função do "lugar-comum e da recorrência". Como observa Antonio Candido[198], o provérbio é uma espécie de tradução social da natureza e das coisas. Ele anula a iniciativa e impõe uma norma ideológica eternizada. Sufocação, portanto, de todos os modos, traduzida por um código petrificado. O provérbio já traz imanente uma ambiguidade: se de um lado é congelamento da experiência passada, de outro constitui, no mundo fechado, a única e desajeitada forma de sondar o futuro, na medida em que preestabelece modos de ser e de agir. Em *Os tambores de São Luís,* os provérbios contêm todas essas características, além de acentuar o sentido antitético que carregam:

> De hora em hora, Deus miora.[199]
> [...]
> O castigo de Deus, quando demora, ta no caminho.[200]
> [...]

[198]CANDIDO, Antonio. Em sua análise de *Il Malavoglia*, de Giovanni Verga em "O mundo provérbio". In *O discurso e a cidade*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1998, p.119.
[199] MONTELLO, Josué. OTSL, p.79.
[200] Idem, ibidem, p.180.

> Água mole em pedra dura tanto bate que até fura.[201]
> [...]
> Às vezes, onde Golias não pode com a sua força, pode Davi com a sua funda.[202]
> [...]
> Ora dando no cravo, ora na ferradura.[203]

Os provérbios acima sugerem a garantia de um desejo angustiado, cujo caráter antitético parece uma contradição insolúvel. São ditos por várias personagens e dá a impressão de um contra-senso alienador, pois a pessoa só se engrena com o que a sabedoria proverbial anuncia e, ao mesmo tempo, diz do grau de tensão entre a personagem e o meio. "Ora dando no cravo, ora na ferradura" exprime exatamente a consciência cindida da personagem. As máximas enunciadas através de um registro abstrato e impessoal podem também reforçar a carência de outras formas de linguagem, desde que a elaboração fosse mais crítica, para expressar o mundo.

Além dos provérbios continuamente repetidos, geralmente pelas personagens mais alienadas, a narrativa reproduz em várias passagens o vocabulário e a sintaxe do homem rústico que, a exemplo do que diz Candido[204], não pode ser explicado senão por motivos de ideologia. Para o crítico, na dualidade de critérios está a origem de uma visão falsamente realista, motivada por uma postura ideológica que não pode deixar de ver, na diferença, entre aqueles que dominam a norma culta da língua e aqueles que a ela não tiveram acesso, um fator de justificação da ordem hierárquica nos mais diversos planos. A própria diferença de discurso já marca a superioridade e a inferioridade do outro. Por essa assertiva, entende-se aqui que, embora seja uma técnica ideológica inconsciente, ao invés de integrar o escravo ao universo de valores éticos como pretende Damião, faz-se o contrário. A própria mediação do narrador "encastelado numa terceira pessoa", para usar a expressão de Candido, já hipertrofia o ângulo do mundo ficcional.

---

[201] MONTELLO, Josué. OTSL, p.212.
[202] Idem, ibidem, p.370.
[203] Idem, ibidem, p.411.
[204] CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". In *Ciência e cultura*. São Paulo: SBPC, 1972, p. 808.

> - Tou ficando cansado de ser preto, Damião. A gente trabaia, trabaia, e depois é só chicote e pancada, chicote e pancada ou então tronco e palmatória. Até no gosto que a gente tem com as muié, é o branco que sai ganhando, com os negrinho que vão nascendo. Tu não conheceu Tonico, meu irmão. Era um preto bão, só vivia pra ajudar os outro. Se tinha argúem doente, o Tonico tava do lado, ajudando a sofrer. Não podia haver um coração mió. Mió mesmo só Deus. Um dia, o Doutô cismou com ele, passou a judiar do coitado, cumu ta fazendo contigo. Era ele que enchia o tanque. Cumu era fraco, não agüentava direito a carga, que era demais. Uma tarde desceu pra lagoa, e não vortou. Foi pra pedreira, e se jogou lá de riba. Quando acharam ele, dentro do mato, já tava inchado, cum os urubu voando.[205]
> [...]
> - Agora, toma juízo: não levanta mais os óio assanhado pra fia de branco. Fica no seu lugar. Ta aí no que deu. Pros preto cumu nós, não farta preta. Neste mundo de meu Deus, tem mais preta que branca. É só escoiê, Damião. [206]

Através desses excertos vê-se que Montello ficou a meio caminho na notação da fala do escravo, que não chega a ser totalmente marcada pela oralidade nem totalmente convencionada na escrita, dando, assim, uma artificialidade à linguagem. Caso contrário se dá com o romance de Pepetela que, ao ser construído com a fala local estilizada, recorrendo a alguns vocábulos do quimbundo, não caiu na falácia de reproduzir a linguagem do escravo analfabeto, o que não lhe diminuiu o senso de realidade.

O negro, no discurso literário nacional, nunca se livrou completamente de um tratamento estereotipado. Mesmo após os anos sessenta, quando começa a surgir uma literatura preocupada em recuperar as raízes africanas e protestar contra o racismo e o preconceito, "os fios de revolta e da denúncia se tornam lugar da recondução do lugar-comum onde até as metáforas são estereotipadas", segundo Bernd[207]. Isso se constata em Josué Montello que, mesmo combatendo a escravidão, não consegue se livrar da estereotipia em *Os tambores de São Luís*: do negro nobre, filho de uma nobre estirpe e ao mesmo tempo do negro vítima, sobretudo escravo, quando repete o chavão da indignação perante o seu sofrimento, que

[205] MONTELLO, Josué. OTSL, p.81.
[206] Idem, ibidem, p.135.
[207] BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p.114.

Montello vê na sua humanidade. Em várias passagens do romance, o estereótipo permanece associado à animalização, principalmente ao destacar seu cheiro forte.

> [...] o cheiro forte dos negros se adensou por toda a nave, e eis que se ouviu o tatalar dos leques, tentando atenuá-lo. [208]
> [...]
> [...] No ar, misturando à inhaca dos negros, o cheiro forte do incenso queimado.[209]
> [...]
> Nossa raça meu caro Damião, nesse ponto, é mesmo privilegiada: o cheirinho que sai do corpo da gente é que é nossa grande arma. Não há branco que resista a um bodum de uma negra. Com as brancas é a mesma coisa: o cheirinho de um preto faz muitas delas perderem a cabeça... [210].

Percebe-se, durante a narrativa, que mesmo querendo com esse rebaixamento acentuar a degradação do negro, existem resquícios de "normalidade" na caracterização de alguém que fala de outro lugar social. Da mesma forma acontece quando se erotiza a figura do negro, como no excerto acima. A sensualidade é uma presença que, segundo Domício Proença[211], vem desde a Rita Baiana, de *O cortiço*, e mesmo do mulato Firmo, do mesmo romance, passa pelos poemas de Jorge de Lima, como *Nega Fulô*, suaviza-se nos *Poemas da negra* (1929), de Mário de Andrade, e ganha especial destaque na configuração das mulatas de Jorge Amado. Este romancista contribuiu fortemente para essa visão erotizada, principalmente da mulata brasileira, não conseguindo, assim, escapar das armadilhas do estereótipo, basta lembrar da infantilizada e instintiva Gabriela, da *Gabriela, cravo e canela* (1958). Montello também erotizou por demais a personagem Benigna, a segunda esposa de Damião.

> E não era só por ser bonita que a Benigna dava na vista. A negra parecia trazer à sua volta um halo de sensualidade estonteante. No modo de olhar, na curva da boca, nos seios rijos, no aroma de jardineira molhada que se desprendia de seu corpo, nas ancas um pouco altas, na pele macia, no movimento dos braços, na maneira

[208] MONTELLO, Josué. OTSL, p.84.
[209] Idem, ibidem, p.571.
[210] Idem, ibidem, p.466.
[211] PROENÇA, Domício. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. Estudos Avançados, vol. 18, n.50, 2004.

> de adiantar a ponta do pé sob a barra da saia, deixava transparecer seu temperamento lascivo. Mas não era a qualquer um que ela se entregava.[212].

É “lasciva” ainda a Turíbia, a Miduca com quem Damião se deitava na fazenda Bela Vista, assim, quase todas as negras e mulatas novas que aparecem no romance. Deste modo, Montello ainda faz o jogo do preconceito, às vezes claro, às vezes velado, sem reelaboração da matéria social e histórica como faz Pepetela, razão pela qual naufraga no senso comum.

Neste capítulo foram selecionados alguns espaços para a leitura do romance: a casa grande e a casa grande das Minas, ruas, praças, igrejas que ao final formam o espaço da cidade de São Luís. Como se tentou mostrar, esse espaço é percorrido pelo protagonista, seja na sua viagem de uma noite rumo à casa de sua trineta, seja pela sua memória que avança mais fundo rumo ao passado, trazendo várias nuanças da capital maranhense no decorrer de sua história. A pluralidade de espaços forma a arquitetura da memória no romance de Montello, dando conta de uma topografia da cidade de São Luís e está a serviço de uma vontade de extensão temporal que cobriria os trezentos anos de escravidão no Brasil. A busca dessa perspectiva histórica, no entanto, não se verticaliza rumo às possibilidades críticas que o tema suscita e, na fatura do romance, o que se sobressai é a história individual da personagem central com seus dramas cotidianos, o que trai o projeto ambicioso de Montello de imprimir um caráter épico na narrativa.

[212] MONTELLO, Josué. OTSL, p.218.

CAPÍTULO III
A ORDEM NO ROMANCE DE PEPETELA

> O escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade.
>
> Mia Couto - *Pensatempos*

O romance *A gloriosa família - o tempo dos flamengos*, publicado em 1997, é a décima terceira obra de Artur Carlos Maurício Pestana, o Pepetela. Normalmente seus romances se realizam com elevada "auto-consciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas"[213], de uma escrita que se questiona, que pensa a sua funcionalidade ideológica e histórica, sem prejuízo de seus valores estéticos.

A narrativa conduzida por um escravo mudo e analfabeto constrói-se como um esforço de estabelecer um contraponto com a história oficial e dar voz aos que foram silenciados. Narrado na perspectiva de um escravo, o romance repousa, por um lado, sobre um paradoxo ao revelar a impossibilidade de voz do escravo e, por extensão, do povo angolano e, por outro, problematizar o discurso da história, nivelando-o ao discurso ficcional.

A gloriosa família questiona o passado e, de certa forma, mostra um presente análogo, em corrupção, à Angola do século XVII. Já nesse século, por conta da mercantilização de escravos, angolanos, portugueses, holandeses, espanhóis, franceses e muitos outros povos se misturam, o que explicaria a formação de um mosaico cultural que se formou em torno de interesses mercantis, que Pepetela toma como matéria de sua narrativa. A grande família Van Dum é a representação emblemática dessa pluralidade tão própria da cultura angolana. Como diz Chaves,[214] graças a essa notável

[213] HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro, editora Imago, 1991 – pp.21/22.
[214] CHAVES, Op. cit, 1999, p.133.

mistura de tantos e tantas, ali se dinamizará um patrimônio cultural extremamente positivo para a fermentação do que se indicaria como sentimento de angolanidade.

A trama do romance é elaborada a partir da história, buscando a conformação dos antagonismos históricos e socioculturais num trabalho de desconstrução em vários níveis: temático, discursivo e ideológico. Simultaneamente a esse trabalho, há uma reconstituição do discurso sobre o corpo da nação, a partir de identidades da margem e consequente desestabilização do "local da cultura", erigido como nacional pelo discurso literário, como afirma Mata.[215] Assim, o romance desloca saberes estratificados como verdadeiros ao ressignificar as raízes africanas sem folclorizá-las.

Procurando refletir sobre o passado que ainda repercute no presente, o romance desestabiliza o discurso historiográfico e mesmo o imaginário das pessoas acerca da figura da família Van Dum, do passado e do presente de Angola e tenta, pelo viés da ficção, construir um edifício narrativo em que os materiais e os métodos não sejam mais os da "verdade" histórica, mas das "muitas pequenas verdades" que recompõem uma realidade contraditória e violenta como na época do colonialismo. Através da história de uma família, a história de Angola, fraturada pelo colonialismo e, no presente, pelas novas "Companhias Ocidentais", constitui a malha narrativa do romance.

A perspectiva histórica, então, em Pepetela, ao contrário de Montello, é revitalizadora e dialógica, o que o autor realiza por meio dos recursos da ironia e da paródia. Através da paródia, a narrativa desvela ambiguidades e contradições no processo histórico angolano. Fugindo à armadilha de circunscrever a busca identitária angolana ancorada em mitos desgastados, antes contrapõe a fala autorizada oficial através de um discurso dessacralizador.

O narrador é a principal artimanha do romance. Como personagem secundária e na condição de escravo, participa da história como observador

[215] MATA, Inocência. "Pepetela e as novas margens da nação angolana". In *Associação Internacional de Lusitanistas*, disponível em http//www.geocities.com/ail_BR/pepetelaeasnovasmargens.htm.

dos fatos ao acompanhar seu dono por todos os lugares, o que indica ironicamente o espaço marginal que ocupa e de onde narra, desvelando um momento conturbado da vida política em Luanda, permeada pela crônica da família Van Dum, como metonímia de Angola.

É através de um narrador marginalizado que a história do "tempo dos flamengos" é contada, tecendo comentários de teor avaliativo. Tudo e todos são minuciosamente apanhados pela visão do narrador, convertendo-se em dados preciosos para a apreensão do perfil daquela ordem social. Para a decomposição do passado e crítica do presente, Pepetela vai buscar nas fontes históricas o motivo para desenvolver o romance. Um dos documentos de base que informa a criação do romance é a *História Geral das Guerras Angolanas*, escrita em 1680, pelo cronista português António de Oliveira Cadornega. É em Cadornega que encontra referência a Baltazar Van Dum, em quem se inspira para criar a personagem principal do romance *A gloriosa família*, patriarca de uma grande família.

Na obra, Van Dum é caricaturado como um grande aventureiro que foi para Angola à procura da "árvore das patacas",[216] quando soube "quanto valia no Brasil um negro jovem". Ao chegar à Angola, o reino português estava unificado ao da Espanha sob o reinado dos Felipes, tempos de grandes esperanças para Baltazar até a chegada dos holandeses vindos do Brasil[217]. Van Dum, flamengo por nascimento e português por afinidade religiosa, residente em Luanda desde 1616, mantém uma numerosa família entre os filhos da casa-grande e os do quintal. À custa de seu negócio de tráfico de escravos para o Brasil e a diplomática posição de estar sempre do lado do mais forte, Van Dum apresenta-se como um oportunista.

---

[216] Imaginário que povoava o espírito português, que fez o Leonardo Pataca (*Memórias de um sargento de milícias* – Manuel Antônio de Almeida) vir para o Brasil e Gonçalo Mendes Ramires (*A ilustre Casa de Ramires* – Eça de Queirós), para a Zambézia (África).

[217] Especificamente de Pernambuco, província governada por Maurício de Nassau, que tomam Luanda – estratégico porto de embarque de escravos para o Brasil. Por dominar a costa africana, os holandeses empurraram os portugueses para o interior e mantiveram a hegemonia do tráfico durante sete anos, porém não com tanto sucesso quanto os portugueses, pois dependiam da política da boa vizinhança para o bom comércio e este, sempre sofrendo o boicote dos dois lados. Durante a narrativa vê-se a subida e descida de vários chefes portugueses e holandeses no intento de manter o poder dos territórios africanos e do comércio negreiro, com a cumplicidade dos reinos angolanos espalhados pelo interior. Com os holandeses no poder, o comércio negreiro privilegiava as fazendas de Pernambuco então sob o domínio holandês, o que prejudicava os comerciantes portugueses do sul do Brasil. Foi com o apoio destes que aconteceu a "restauração portuguesa", e o porto angolano voltou para o domínio português, em 1648.

O enredo se passa, então, durante os sete anos de dominação holandesa, como sugere o subtítulo - *o tempo dos flamengos*. Tempo em que os holandeses ocuparam Angola e detiveram o poder da importante Companhia das Índias Ocidentais, em que a missão civilizadora acobertava o interesse no largo comércio escravista. O alvo principal desse comércio era o Brasil, cujas ligações político-econômicas vêm enunciadas na epígrafe de Vieira: "[...] porque sem negros não há Pernambuco e sem Angola não há negros"[218], uma clara alusão ao rendoso comércio que cria uma dependência econômica entre Brasil e Angola, importante porto negreiro.

A trama gira em volta da família Van Dum, que pode ser tomada como o microcosmo da sociedade angolana. Nesse compasso, o romance, em seus recursos estruturais, projeta o que a família - e a sociedade - têm de mestiçagem, de assimetria de classe e de poder. A propósito desse enfoque, diz Henrique Abranches:[219]

> Pessoalmente, eu reconheço no comportamento dessa gente uma traça muito nossa (...) Parece que começamos a poder afirmar com mais certeza do que imaginação, que nós hoje, somos a continuação daquilo que fomos nesses tempos e através dos tempos.

Na esteira da afirmação de Abranches e pelas entrelinhas do texto, constata-se, muitos séculos depois, que o espírito dos Van Dum ainda faz parte da sociedade luandense no presente. Consoante à interpretação do escritor é a de Russell:[220]

> O autor [Pepetela] fez um levantamento cuidadoso dos fatos verídicos em torno da vida em Angola do século XVII de Baltazar Van Dum, um aventureiro flamengo lendário que legou o seu nome a uma prestigiosa família da nação kimbundo. O aventureiro flamengo é, aliás um longínquo antepassado do escritor angolano Domingos Van-Dúnem, entre outros Van-Dúnem bem conceituados na vida cultural, cívica e política de Angola contemporânea. Constata-se, portanto, que *A gloriosa família* reafirma uma grande tradição dentro do regionalismo luandense assim como da noção da nacionalidade, ainda embrionária, angolana.

[218] PEPETELA. AGF, p.283.
[219] ABRANCHES, Henrique. "Até Camões…". In *Portanto...Pepetela*. 2002, p. 65.
[220] RUSSELL, G. Hamilton. Col. Via Atlântica, n. 3, FFLCH-USP, 1999, p.18.

Tal informação evidencia como o sobrenome Van Dum torna-se continuidade na vida real (Van-Dúnem), ao ocupar os mais altos cargos na sociedade angolana até os nossos dias. Por essas inferências do real na narrativa de Pepetela, nota-se que o texto vem permeado por um espírito crítico que vai além das profecias da personagem Matilde, uma das filhas de Baltazar, que prevê a permanência dos flamengos por sete anos em Luanda e um futuro glorioso para sua família. Com essa trama, o escritor desvenda, na história angolana, problemas sociais bem mais intrincados e crônicos da vida social e política do país, que se estendem para além desses sete anos.

Não é, porém, sob a ótica da personagem central que a história é contada e sim da de seu escravo que, providencialmente para o humor da narrativa, é mudo e analfabeto. A posição de subalternidade dos escravos – personagem principal em Montello e narrador-testemunho em Pepetela - é notadamente diferente nos dois romances. A posição do negro escravizado em *A gloriosa família* é a estratégia mais interessante do romance porque o narrador participa da história que conta como observador dos fatos, sem ter uma participação efetiva nela. Isso porque a sua condição de escravo faz com que ocupe uma posição à margem da história, o que não lhe veda o senso crítico extremamente apurado sobre os fatos que conta. Assim, o escritor angolano, ao contrário do maranhense, apreendendo as fraturas latentes nas situações históricas, tratou de explorá-las. A instituição da voz narrativa, a partir de um narrador mudo e analfabeto, é estratégia narrativa, sinal de marginalidade e indício de especificidade histórica.

A escolha do ponto de vista e do tipo de narrador é orientada para o discurso de profusão crítica, franqueando o discurso à permeabilidade própria da ironia. Sendo estruturante na obra, a ironia aparece desde o início, a começar pelo título que sugere o desdobramento da família Van Dum para o futuro. Pela sua formação mestiça, a família pode ser tomada como protótipo da formação social angolana, simbolizada numa trama que explora uma dimensão temporal móvel, as relações múltiplas e complexas entre várias temporalidades que articulam passado, presente e futuro. Com isso, a narrativa faz uma paródia da história angolana, relendo-a a contrapelo.

> Tal era o susto que esqueceu a rede, a posição social, o mal parecer. Viemos a voar pelo alto das barrocas e entrámos na cidade alta pela calçada de Santo António. A tropa que ia prender o meu dono descia pela Calçada dos Enforcados. Assim, nós desencontrámos, como mandara o major Tack. E o meu dono salvou a cabeça. Apenas mijou os calções. E só ele e eu soubemos, pois o mijo deve ter pingado directamente para dentro das botas, que esconderam o delito. Se caísse na alcatifa do Diretor, seria bem mais grave. E o meu dono não sabe que eu sei. Como, não sabe muitas outras coisas. Eu sei, é o que importa.[221]

O discurso testemunhal do narrador vem atravessado por outros, pois como afirma, narra o que "viu, ouviu e imaginou". Tomando a História como tema e a subvertendo, *A gloriosa família* desloca sentidos, denuncia contradições e desentranha a voz recalcada do outro, do autóctone silenciado pela empresa colonial.

Dessa forma, o lastro da matéria histórica assimilado pelo enredo pesa significativamente na interpretação que o romance faz dos acontecimentos em Angola. Assim, a perspectiva histórica no romance se constrói através de processos contínuos de apropriação da história, vista pelo autóctone, oferecendo ao leitor uma versão questionadora dos discursos correntes da História angolana oficial.

3.1 A perspectiva da margem

Em *A gloriosa família*, o narrador na primeira pessoa é testemunha da história que conta. Como cão fiel, acompanha seu dono por todos os lugares, o que lhe dá o privilégio de ser onisciente de todos os eventos. Consciente do lugar que ocupa na história e da sua participação na narrativa, desde o começo do romance, alude seu papel na história como uma estratégia narrativa, pelo fato de ter nascido "para ser o relator do seu dono". Dessa forma, toda sua vida está justificada e decorre em função de sua condição: "Não era a missão que tinha nesta vida, a de servir de relator do que acontecia com o meu dono?"[222].

[221] PEPETELA. AGF. p.15
[222] Idem, ibidem, p.246.

Seu olhar da margem, pela condição de escravo, e sua limitação pessoal, ser mudo e analfabeto, tornam-se artefatos narrativos que se prestam a dar coerência a uma história mais geral. Ser mudo e analfabeto coloca em questão o seu papel de narrador cronista, posto que quem possui o domínio da linguagem são as elites. Além disso, considere-se a legitimidade que possui, no mundo ocidental, a palavra escrita, levando-se em conta que a história de Angola foi escrita por um português. Essa estratégia narrativa estabelecida por Pepetela permite ao leitor outras leituras dos fatos. Recriando a sociedade angolana como um mosaico de cultura, o que se realça é o caráter heterogêneo de sua formação e dos discursos que circulam sobre ela.

Toda a narrativa de *A gloriosa família* se constrói como um esforço para contrapor-se à fala autorizada oficial e dar voz aos que foram silenciados. Como narrativa de um escravo, a obra contém um paradoxo: ela é a revelação da impossibilidade de o escravo ter voz e participar da história no contexto de um sistema imperialista e, por outro lado, é esse limite justamente que faz vir à tona o que fora escamoteado. As verdades contidas nesse saber emanado da margem, libertado através das tradições orais, são resgatadas como fragmentos da história angolana através da representação da família Van Dum. A imaginação e a fabulação são acionadas na narrativa como possibilidades interrogadoras de uma verdade posta pelos documentos produzidos por historiadores, cronistas e discursos diversos sobre o passado. Nesse sentido, a escolha do ponto de vista é fundamental para a economia geral do romance, por representar aqueles segmentos da sociedade que, por motivos dos mais variados, foram afastados dos discursos cristalizados pelas elites de poder. Assim, o discurso autoritário é solapado pela invenção, pela liberdade e pela transgressão.

> O meu dono começou a andar para casa e eu lá fui atrás, era para isso que existia. [...] Eu não vi, quem sou eu para entrar na casa onde despacham os nobres directores da majestática Companhia das Índias Ocidentais?.[223]
> [...]

[223] PEPETELA. AGF, p.14.

> Tudo o que posso vir a saber do ocorrido dentro do gabinete será graças à imaginação. Sobre este caso e sobre muitos outros. Um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade. Apenas uma coisa lhe não podem amarrar: a imaginação. Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonegados, tapando os vazios.[224]

Durante toda narrativa somos lembrados do lugar que ocupa esse narrador que, pela sua condição de mudo e analfabeto, pode falar de um ponto de vista alternativo ao de seu dono. Sendo assim, ele pode fundar outra discursividade, um lugar de liberdade, de jogar no sentido lúdico, com os materiais, as fontes, as informações para instituir uma renovada realidade que interroga incessantemente aquela outra, a que está sedimentada pelos discursos oficiais. Essa posição subalterna de guarda-costas, sempre a correr atrás de seu dono, é que lhe permite participar indiretamente de todos os acontecimentos, além de representar na trama romanesca a testemunha de um povo sem testemunhas – os escravos.

> [...] eu fui atrás [...] seria um esplêndido guarda-costas. Mas desarmado nem sei o que sou.[225]
> [...]
> Em Luanda, a importância de uma pessoa se media pelo número de escravos que apresentava. Neste caso Baltazar tinha quatro que bufavam para o transportar e, nota original, este pobre narrador a correr sempre atrás.[226]

Como a sombra de seu dono, o narrador se queixa de ser um mero objeto, pois não tem direito, nem liberdade. Essa particularidade se torna, no movimento da narrativa conduzida pelo escravo, generalidade ao expor o grau de esmagamento que sofre o escravizado, afirmativa recorrente na narrativa, principalmente quando lamenta ser livre apenas na imaginação. Em contrapartida, é do fato de ser criado para esse papel – o de narrar a vida de seu dono - que decorre um princípio importante na estruturação do romance, pois como sombra de seu dono, vai mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto, o que lhe permite uma perspectiva de fora e de dentro ao mesmo tempo. Dessa posição tira

[224] PEPETELA. AGF. p.14
[225] Idem, ibidem, p.15.
[226] Idem, ibidem, p.335.

partido para fazer reflexões, em geral, cínicas do que o rodeia, de maneira a tornar o romance uma sondagem de espaços, grupos sociais e seus costumes, como quando opina sobre a arquitetura.

> O major se despediu até logo à hora do habitual jogo de cartas e reentrou na casa ao lado do que fora o Colégio. Esse edifício, o maior da cidade alta, era chamado o Palácio, pois antes os governadores moravam aí. Palácio não era, na minha fraca opinião, que nunca tinha visto nenhum. Edifício sem ao menos uma varanda no andar de cima, embora espaçoso, não merece o nome de palácio.[227]

A visão crítica do conjunto da sociedade leva o narrador a reduzir os espaços e seus habitantes, como aos mafulos que são taxados por ele como saqueadores: "Os mafulos sabiam lá que eram forros, para eles negro é escravo, apanha-se e vende-se [...] tudo serve sempre para saque."[228]. A própria Companhia das Índias, segundo ele, financiava as operações militares para depois ficar com todos os bens saqueados. Assim, também, o espírito do holandês é explicado pelo interesse comercial:

> (...) Por ele tudo se passaria sem conflitos, sem guerras, nem sequer grandes discussões. Quer é comércio. O Deus dele é o comércio. Segundo ele, se o comércio anda, o mundo anda e tudo se resolve com a felicidade geral. Um holandês típico! [229]

Na sua arguta observação, os brancos são sempre interesseiros, pois vão para a África apenas pelo comércio, principalmente o de escravo. Tanto os portugueses quanto os holandeses, quando ganham dinheiro, voltam para Portugal ou para o Brasil. O perfil desses interesseiros é lido pelo narrador que os diminui moralmente por se definirem, nas suas práticas de exploração, sempre como ambiciosos e aventureiros. Esses brancos são vistos, portanto, pelo escravo de modo pejorativo e irônico:

> Quem não se interessa por notícias de ouro e prata? São palavras que fazem os olhos dos brancos brilharem e as bocas se humedecerem, já notei há muito. Lembro, o meu rei, que é a rainha

[227] PEPETELA. AGF, p.14
[228] Idem, ibidem, p.15.
[229] Idem, ibidem, p.33.

> Jinga, sempre dizia, era eu muito pequeno mas já percebendo algumas coisas, os brancos têm muita fome de ouro e prata..[230].
> [...]
> A riqueza aqui são os escravos. Quando as pessoas ganham muito dinheiro, voltam para Portugal ou vão para o Brasil.[231]

Ao criticar o branco, o narrador não deixa porém de fazer uma comparação entre o mafulo e o português durante a posse de Luanda. Percebendo uma diferença pouco significativa entre os dois povos colonizadores, o narrador comenta a superioridade organizacional do holandês que, como se vê, é sempre na perspectiva da desconfiança:

> Mas, contrariamente à opinião expressa pelo senhor Brito, eu achava que os mafulos tinham feito qualquer coisa pela cidade, pois de vez em quando punham uns escravos a varrer o lixo das ruas e a acumulá-lo num buraco das barrocas, o que nunca tinha sido feito antes. Em todo o caso, por uns dias cheirava menos mal. [232]

Nos fragmentos acima, o escravo-narrador tece considerações sobre tudo à sua volta com uma aguda ironia, desde a arquitetura, a política, a atuação dos mafulos, o interesse comercial, além de frisar a diferença entre a cultura do autóctone e do "branco", sempre interesseiro, como se observa em Baltazar: "As pressões políticas! Não se é compadre do governador Dom Agostinho Corte Real em vão". [233]

Como um duplo de seu dono, acompanha-o por toda parte, "pois Baltazar tinha o máximo de orgulho em que eu andasse atrás dele por todo lado, para que nunca esquecessem a oferta que recebera"[234]. Valendo-se dessa posição e levado pela curiosidade, procura ouvir todas as conversas das mais "desimportantes" às mais sigilosas e estratégicas[235]: "pois eu que me alimento praticamente do que vejo e ouço"[236]. Muito curioso, questiona tudo o que vê e ouve, "responsabilidade" para um dia poder dizer: "Foi assim [...]". Percebe-se duas questões na declaração do narrador: a primeira diz

[230] PEPETELA. AGF, p.37.
[231] Idem, ibidem, p.38.
[232] Idem, ibidem, p.61.
[233] Idem, ibidem, p.137
[234] Idem, ibidem, p.125.
[235] Cf a personagem Lúcio-asno (de *O asno de ouro*, de Petrônio) que esticava as orelhas para ouvir os segredos de seu dono; o bobo da corte que via o avesso e o falso de cada situação; as prostitutas, que obtinham de seus parceiros os segredos mais recônditos.
[236] PEPETELA, AGF, p.120.

respeito ao fato de testemunhar uma história, ainda que em muitos momentos fique excluído do evento. A segunda questão refere-se ao mundo da oralidade, seu mundo por excelência, já que é analfabeto. Veja-se que o autor faz uma correspondência precisa entre a forma e o conteúdo, adequando a natureza do narrador à necessidade da narrativa.

O narrador reconhece que as histórias são ouvidas e que são atravessadas pelo olhar de quem as interpreta, colocando a sua bisbilhotice sob suspeita: "a curiosidade leva as pessoas a se cansarem inutilmente. Eu que o diga, pois ainda me doía o corpo de tantos apertões por que passei na taberna, só para tentar apanhar a conversa de Baltazar com os patrícios dele [...]".[237]. Quando não ouve reproduz com a imaginação, seu único legado à liberdade: "Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonegados, tapando os vazios".[238]

No romance, a imaginação escava o subterrâneo da formação da sociedade angolana para erigir outras dimensões da história, em particular a dos marginalizados. A perspectiva histórica em Pepetela se formula pela margem, propiciando a fluência de discursos contraditórios que surgem de diversas direções do passado e do presente, promovendo assim vozes que foram apagadas pelos discursos hegemônicos em torno da experiência colonial. Diferentemente de Montello, em que a perspectiva corre a partir do centro, instituindo um discurso monológico e autoritário, centrado na voz de uma classe intelectual, política e econômica determinante para a existência de 300 anos de escravidão no Brasil.

O ajuste entre o ponto de vista do narrador e a necessidade da narrativa, que se constrói na perspectiva da margem, revela a consciência de que os discursos são constructos linguísticos que determinam sentidos e posições ideológicas e políticas. Assimilado por essa compreensão, o narrador ironiza sua condição de escravo, dando relevo à marginalidade que se quer realçar:

> [...] a minha condição de escravo não me dá o direito de manifestar sentimentos, juízos. Apenas tenho a liberdade da imaginação...[239]

[237] PEPETELA. AGF, p.61.
[238] Idem, ibidem, p.14.
[239] Idem, ibidem, p.18.

> [...]
> Foi o último gesto que vi, pois baixei-me de novo, bastava escutar. Até preferia. Ficava mais bonito imaginar as expressões do que vê-las.[240] .
> [...]
> E bem que podiam baixar a voz o mínimo entendível que eu ouvia sem esforço, bastando ajustar o tamanho das orelhas.[241]

A imaginação, tantas vezes referida na narrativa como única liberdade e forma de preencher os vazios, é também um ato de resistência à condição que foi condenado o escravo. O paradoxo da mudez do escravo que tudo vê e conta ganha maior relevo perante a visão irônica do narrador que não poupa, nem a si mesmo, de situações ridículas e jocosas geradas no seio de uma estrutura colonial.

> Grande sonso, o meu dono, não era mesmo feio trair o seu escravo de estimação? Nunca lhe pedi nada, nem mesmo a liberdade, não perco tempo nem saliva a pedir o impossível. Não merecia ao menos um pouco de transparência nos seus gestos, eu que me alimento praticamente do que vejo e oiço?[242]

Como testemunha e observador dos fatos, esse narrador se diz alimentar da história dos outros para completar o seu relato, afirmando sua visão multiperspectivada. As fontes informativas do narrador que se vale do que vê, ouve e imagina, dão um compasso diferenciado à narrativa, fazendo dela uma mistura de documento, oralidade e ficção. Além disso, a mistura de diferentes discursos dá ao narrador a perspectiva da margem, do cronista histórico, da personagem, do lugar ficcional, do manipulador da consciência crítica, do senhor dos tempos, permitindo-lhe movimentar-se entre distintas temporalidades.

A imprevisível adequação entre o escravo narrador e seus múltiplos saberes faz parte da estratégia da ironia que permeia a narrativa, visto que a figura do narrador passa a ser a de quem se interessa pelo *outro* e nunca por si mesmo, organizando a vida em função de seu dono. Como nenhum discurso é inocente, ao falar do outro, acaba por falar de si próprio, ou seja, do silenciado, do marginalizado, do colonizado.

---

[240] PEPETELA. AGF, p.162.
[241] Idem, ibidem, p.393.
[242] Idem, ibidem, p.120.

Contar tudo o que "viu, ouviu e imaginou" é, também, uma desforra contra a indiferença de seu dono, daí sua satisfação de rebaixar e vexar a personagem Van Dum e todos os seus atos, de anunciar que os desplantes do escravo não vão se deter diante de nada, o que para ele constitui uma superioridade ou inferioridade, dependendo de onde se percebe.

> [...] Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto. Usando poderes desconhecidos, dos que se ocultam no pó branco da pemba ou nos riscos traçados nos ares das encruzilhadas pelos espíritos inquietos. Fosse de que maneira fosse, tive a certeza de o meu relato chegar a alguém, colocado em impreciso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal como testemunhei. [243]

Seu olhar da margem, longe de torná-lo alheio aos acontecimentos, revela-se estratégia para ouvir e imaginar o que se passa à sua volta, tirando sempre conclusões dos fatos: "Baltazar era muito pouco observador, o que ele tinha a menos tinha eu a mais, para compensar tudo o que ele tinha e eu nada"[244]. Mais adiante, ele reafirma a mesma esperteza: "Mas já disse que sou muito bom observador, não tenho mais nada para fazer".[245] Descrito com ironia oportuna, antes de reduzi-lo à posição de observado privilegia-o, pois dispõe de tempo e lugar para observar os fatos sem estar envolvido neles.

A astúcia do escravo é muito parecida com a praticada pela personagem Barão de *Os tambores de São Luís*, que consegue tirar proveito do lugar que ocupa, se vangloriando disso: "Desisti de levar mais longe o pensamento, felizmente sou escravo, não preciso de matar a cabeça a resolver problemas tão complicados, para isso existem os donos de escravos".[246]

Como narrador-testemunha, seu ângulo de visão é mais limitado, pois não tem o poder demiúrgico do narrador de Montello. Com isso ele não pode saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas inferir, lançar hipóteses, razão pela qual se serve também do que "ouviu e imaginou". Esse

[243] PEPETELA. AGF, pp.393-394.
[244] Idem, ibidem, p.55.
[245] Idem, ibidem, p.231.
[246] Idem, ibidem, p.175.

ponto de vista pode sugerir na narrativa a desconfiança do homem moderno na sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado, em que não consegue situar-se com clareza e precisa de outros discursos para compor o seu: "o que não aprende uma pessoa que tem umas orelhas grandes e dorme pouco!".[247]

A mobilidade do narrador no afã de marcar a sua presença - o que se efetiva na intromissão espirituosa que lhe serve de pontuação -, faz com que transcenda o limite do tempo e do espaço ao relatar: "[...] eu é que estou a saltar de um tempo para o outro, pois é a única liberdade que tenho saltar no tempo com a imaginação".[248] Aliada à liberdade de "saltar no tempo" está a necessidade de inventar – a imaginação, missão do ficcionista – se valendo das virtualidades do mundo que o rodeia. Sua organização põe em cena a crença num pacto entre a literatura e os sentidos do real, preocupação de algum modo frequente no horizonte dos escritores contemporâneos.

Ao relembrar os fatos, o narrador faz questão de manter certa linearidade na história que conta, unindo vários acontecimentos vividos e imaginados. Mesmo assim admite ser difícil abordar o tempo sem incorrer no risco de incongruências, numa alusão de que o passado, submerso na memória, sofra transfigurações e represente apenas resquícios de uma experiência que já não existe mais.

> [...] Porque ainda estávamos em Março, mês em que partira o major e o mal cheiroso do Redinckove. Porque não dá para esticar o tempo muito mais sem mostrar incongruência, desta vez teremos de continuar por Abril para concluir o que nunca estará concluído, mas prometo não exceder o limite senão por alguns indispensáveis dias.[249]
> [...]
> Um dia, um mês mais tarde, se passou uma cena que conto já agora, pois seria difícil arranjar sítio melhor.[250]

Testemunha de todos os eventos, esse escravo é um cronista atento e minucioso, não da história eurocêntrica de Cadornega, mas da outra, que

[247] PEPETELA. AGF, p.148.
[248] Idem, ibidem, p.16.
[249] Idem, ibidem, p.343.
[250] Idem, ibidem, p.371.

ficou silenciada pelos interesses do colonizador e que ele, o narrador, vai retomar, tingindo com as cores próprias da imaginação. Ao contar a história às avessas, o narrador-escravo, questionando e transformando as fontes, ressignifica o passado ao mesmo tempo que escreve sobre a sua vida e a de seu dono.

Nas crônicas angolanas, Cadornega conta eventos ocorridos em Massangano, enquanto o escravo-cronista vai às fendas dessa historiografia para apresentar um relato alternativo daquilo que se passou em Luanda, o que faz com apurado senso crítico não só da história, mas da arquitetura, da política, da religião, do amor.

A posição do narrador, mudo e analfabeto, já é uma provocação que desestabiliza o estatuto de verdade da história. Ao mesmo tempo que o narrador põe em xeque a legitimidade do discurso da história, questiona a credibilidade do seu próprio discurso: "Tudo o que posso vir a sabe do ocorrido será graças a imaginação."[251] [...]. "Suponho apenas, não lhe vi a cara ainda desta vez".[252]

As desconfianças diante de declarações que ele faz questão de enredar em seu discurso sugerem uma inversão da tradição do discurso histórico, acostumado a falar de um lugar hegemônico pela voz de uma elite privilegiada. O autor, ao construir semelhante narrador, intencionalmente, dá a palavra aos que não tiveram voz na História, fazendo do anônimo escravo o protagonista que, da margem da historiografia, ressurge para dar o seu ponto de vista crítico. Embora afirme que deseja ser imparcial nos seus relatos, como preceitua a história tradicional, ele manifesta constantemente seu ponto de vista com autonomia, contrariando os hábitos conservadores: "Me arrependi imediatamente de ter traído a minha posição imparcial de apenas ouvir e não sentir...".[253] Mais adiante, reclama da sua subjetividade: "Mas já me estou a exaltar, abandonando a neutralidade tradicional e necessária".[254]

Narrador sem nome e sem história - "Afinal um escravo nunca tem uma história interessante, é uma mercadoria que é vendida quando deixa de

[251] PEPETELA. AGF. p.14
[252] Idem, ibidem, p.15
[253] Idem, ibidem, p.171.
[254] Idem, ibidem, p.183

servir"[255] –, o escravo mudo revela na sua anonimidade a própria natureza da sociedade colonial. Na margem, além de não ter nome, não tem quaisquer direitos: "[...] Não eu, claro, que nem casar podia. E se o meu dono quisesse me arranjar mulher, teria de ser uma escrava. E apenas para fazer filhos que ele venderia. Como um galo que faz filhos para o negócio do dono".[256]

A "mercadoria" tem, porém, um passado, uma origem: filho de uma mulher lunda e de um missionário napolitano, outrora oferecido pela rainha Jinga a Baltazar Van Dum, que se serve dele como guarda-costas: "[...] e para mostrar isso me deu de presente a Baltazar Van Dum, eu, uma das suas propriedades mais preciosas, filho de uma escrava lunda, é certo, mas também de um missionário napolitano..."[257].

Aos poucos, o narrador vai mostrando que ele tem uma história, uma origem e que inclusive vem de muito longe. Como se pode observar na citação a seguir, o Kuanza, revestido de forte simbolismo pela fluência de suas águas, sugere uma profundidade rumo a uma tradição outra, de povos que ficaram fora da história eurocêntrica:

> Posso dizer que sou um filho do Kuanza, pois nasci no meio dele [...] Olhar o Kuanza sempre me deu um nó de saudade na garganta e o dia de hoje tem sido particularmente sentido, com o regresso ao berço, o que embacia os olhos, e endurece os ouvidos, por isso decidi ali, tenho de ser imparcial e objetivo, o meu passado não interessa, apenas tenho de relatar os factos tal como viveu o meu dono e a sua gloriosa descendência, para isso fui criado.[258]

Percebe-se que o narrador irônico está revestido de uma intenção ambígua que busca uma visão imparcial para a história que conta. Ao fingir deslizar nas suas lembranças e emoções, mostra como cobra de si mesmo a retomada do princípio do real, em que deve, imparcialmente, apenas contar a vida de seu dono. Essa busca de impessoalidade faz parte da camada irônica de seu discurso, criando ambiguidades que vão desde a denúncia de silenciamento dos negros até a tradição e crença na objetividade da história.

---

[255] PEPETELA. AGF, p.234.
[256] Idem, ibidem, p.87.
[257] Idem, ibidem, p.24.
[258] Idem, ibidem, p.259.

Embora se diz ressentido constantemente por não ter história e não ter como contá-la, narra a sua origem, demonstra nostalgia sobre o passado, mostra predileções no gosto pela comida, bebida, principalmente pelo maluvo, no amor secreto por Catarina, a filha do quintal de Baltazar Van Dum.

> [...] tive de me encostar à parede da casa, à sombra da varanda, para imaginar o meu dono a almoçar alguma boa caldeirada feita pela Catarina, uma rainha do tempero, em tudo, afinal, meu encanto secreto, mas xé, que é isto?, escravo não tem sentimento, aiué, e tenho de estar atento ao meu dono, só dormindo quando ele dorme, no resto seguir seus gestos, suas palavras, suas emoções, seus vazios também, para isso me foram buscar à terra de Jinga Mbandi.[259]

Se não pode contar a sua própria história porque essa lhe foi negada, o narrador se coloca como alguém que veio para contar a de seu dono, cuja história afinal é a que tem interesse. Porém, ao realizar essa empreitada, o que aparece como espelho invertido é a sua própria história.

O lugar da margem, de onde fala o narrador, leva-o constantemente a seu pesar pelo destino de outros escravos, como ao chorar a morte de Thor, assassinado por ter se envolvido com uma das filhas de Van Dum; ao ajudar Dolores a fugir com seu filho Gustavo, ou ao descrever a partida dos prisioneiros portugueses e comparar a uma partida de escravos.

> Era, no entanto, bastante diferente de uma partida de escravos. Os escravos seriam muito mais e todos acamados no mesmo compartimento, mas não me refiro ao número. Os escravos iam acorrentados e calmos, numa passividade para lá do desespero. E uma partida de escravos não tinha público, que interessava ao comerciante que o despachava, ninguém pararia para ver uma chalupa cheia de escravos a caminho de um barco negreiro. Estes prisioneiros brancos conseguiam despertar pena mesmo nos que se consideravam seus inimigos. Os prisioneiros negros nem isso, só a indiferença que as coisas alheias geram.[260]

O contraste entre o tratamento dado aos prisioneiros brancos e negros revela-se, pela ótica do narrador, numa denúncia do apagamento do

[259] PEPETELA. AGF, p.23.
[260] Idem, ibidem, p.75.

negro como pessoa, pela indiferença a eles reservada, como se não existissem.

Como sombra do senhor Van Dum, o escravo é um ser sem consistência própria, apesar de como narrador nomear todas as personagens da narrativa e os acontecimentos com aguçado senso crítico. O fato de não ter nome, dentre outras carências, confere-lhe uma diluição de identidade que o leva a questionar constantemente o seu lugar na história, o exercício e a ética de sua posição, ao registrá-la. Tal condição foi atestada por Memmi[261] em *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*:

> A mais grave carência sofrida pelo colonizado é a de estar colocado fora da história e fora da cidade. A colonização lhe veda toda participação tanto na guerra quanto na paz, toda decisão que contribui para o destino do mundo e para o seu próprio, toda responsabilidade histórica e social.

Para Memmi, o colonizado não se sente nem responsável nem culpado, nem cético, está fora do jogo. Por isso o escravo, ciente de ser privado de tudo, ironiza o seu papel de narrador, o que evidencia a intenção do autor de valorizar e legitimar a voz que foi apagada pelo colonizador, opondo-a aos discursos oficiais. Só mesmo a serviço de uma história silenciada violentamente que um narrador mudo e analfabeto poderia fazer sentido.

O sistema colonial gerou um tipo de anonimato em que uma massa sem rosto e identidade ficou submersa a uma nuvem de discursos unívocos e grandiosos. O narrador de Pepetela é um representante legal dessa linhagem de indivíduos sem identidade. Daí a importância que os nomes próprios e a caracterização das personagens ganham em *A gloriosa família*.

Os nomes próprios "são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo"[262] e cumprem o objetivo de localizar as personagens na narrativa. Aqui, o anonimato do narrador-personagem contribui para a criação da metáfora da escravidão coletiva e indiscriminada do negro: "Em

[261] MEMMI, ALBERT. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p. 86-87.
[262] WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp19-20.

duas ou três excursões tinha conseguido algumas peças, que é o que nós somos de facto, que vendeu em Luanda por bom preço"[263].

A ironia na obra está justamente no fato de a voz anônima ser a que reorganiza a história a partir de uma consciência crítica e parcial inconcebível na História tradicional. Ao contrário do cronista da *História Geral das Guerras Angolanas*, o escravo-cronista faz parte da história trágica da escravidão, do apagamento cultural do colonizado no tinteiro do colonizador. Pelo olhar do negro, a narrativa expõe toda violência e perversidade, os desmandos do poder e da desordem social que caracterizam o mundo da escravidão e as relações inter-raciais na sociedade angolana. Dar voz àqueles que não a tiveram na história pressupõe também uma certa revitalização da utopia que remete à apropriação da própria terra e da própria história pelos angolanos.

O fato de ser mudo e analfabeto que, a princípio, lhe impediria a possibilidade de ser um narrador, é justamente a qualidade que faz com que o seu dono não veja perigo em tê-lo sempre a seu lado. Por parte do narrador, tal possibilidade está aliada a um mundo mágico africano onde tudo pode acontecer. Nesse mundo mágico, usa os poderes dos riscos traçados nos ares pelos espíritos inquietos como forma de explicar uma realidade, ou de assegurar a sua liberdade que, como escravo, estaria fora de seu alcance.

Mas aquilo que em principio repousaria sobre uma impossibilidade, numa sociedade modulada pela tradição oral, tem enorme significação pela narrativa ser feita por um analfabeto, através da pemba. Ao se tratar de um universo cultural assentado em outra dinâmica, a mistura da realidade com o mundo mágico é vista a partir de uma ótica específica. Pepetela mistura dois mundos aparentemente inconciliáveis, porém, em outras bases sociais, configuram-se perfeitamente afinados.

A figura sem rosto constrói esse mundo romanesco como escravo e senhor. Enquanto personagem, se alimenta da vida do patrão, enquanto escravo e autor, se nutre da consciência autoral, e torna-se portador das várias máscaras do autor-implícito, pois o que vê ou deixa de ver está

[263] PEPETELA. AGF, p.23.

subordinado a essa "visão mais extensa e dominadora"[264]. O autor-implícito[265], no conceito de Booth, é aquele ser diluído, que não é nem o autor nem o narrador mas uma versão superior do autor que o criou e que comanda o narrador, as personagens, as ações, do tempo e do lugar, enfim, a própria elaboração da intriga. Uma espécie de Jano que conserva no seu olhar o presente e o futuro e empresta ao narrador, no caso do romance de primeira pessoa, uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito.

Segundo Booth, a visão do narrador, por mais ampla ou limitada que seja, é um recurso do autor-implícito para promover "lacunas" por excesso ou carência de lucidez que dão a coloração própria ao romance. As qualidades conferidas ao autor-implícito de Booth são encontradas no conceito de "narrador-onisciente" de Lukács[266]. Para este teórico, a onisciência romanesca compreende a síntese dos mandamentos da épica e decorre do tratamento da ação e do afastamento do narrador. Se o romance deve dar a impressão de que a vida está sendo representada em toda a sua totalidade intensiva, a ação deve estar localizada no passado e o narrador – enquanto controlador da estória – não pode estar confinado ao seu discurso. Ele manterá os olhos abertos para os dois lados do tempo, adquirindo a flexibilidade necessária para se mover num circuito de ida e volta entre os três elementos: passado-presente-futuro. Assim, ganhando mobilidade retro e antecipativa, o narrador promove a seleção dos elementos essenciais e pode, graças ao seu afastamento, desenhar a teia das unidades de tensão e clarear para o leitor o encadeamento dos fatos, doando-se como guia, como a mão que orienta o caminho na manipulação da organicidade épica.

O ângulo de visão conferido ao narrador é um dos possíveis ângulos formadores da "ótica" do autor implícito, segundo Booth. Em *A gloriosa família*, o aparente limite dado ao narrador – escravo, mudo e analfabeto – confere ao autor-implícito o sucesso dos valores que quer manipular. Desde a criação do narrador que "nasceu para ser o relator de seu dono", o autor-

[264] BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
[265] Esse conceito é também utilizado por Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
[266] LUkÁCS, George. "Narrar ou descrever". In.

implícito já elabora a "mimesis" do seu próprio ato de criação, ou seja, "dramatiza" no romance a origem e o desenvolvimento da sua ficção, dando assim maior verossimilhança ao ato de produção da narrativa. Para Lukács, o discurso do narrador é simplesmente uma postura literária, pois, parecendo estar à tona da voz que emite aqui e agora, está, na verdade, em guarda mantendo a distância exigida para a vigilância e controle da organicidade da narrativa.

O narrador pepeteliano, através do testemunho e da observação dos fatos, liberto das fronteiras do tempo, mantém a flexibilidade necessária para se mover entre o passado, o presente e o futuro. Como observa Ana Mafalda Leite[267]:

> Narrador personagem, a sua personalidade nunca se destaca muito ao longo da história. Tem uma breve biografia e alimenta-se das histórias dos outros, bem como de uma outra sombra, que o manipula, o autor. O seu rosto é um duplo de um duplo, escravo e senhor enquanto personagem, pois se alimenta da visão do patrão, escravo e autor, pois se nutre da consciência autoral. Instância ligada umbilicalmente a dois tempos, o tempo da história e o tempo do discurso, este pequeno deus narratológico transcende os limites de sua temporalidade ficcional e olha a História do seu Presente com o saber factual de um Futuro nele contido e actualizado.
> Irônico, atento, minucioso, este escravo liberto das fronteiras do tempo, vagueia como um espírito às margens de todos os factos, as recônditas ilhas da imaginação de cada personagem, os esconsos lugares do saber e da informação, qual curioso Mr. Watson nas pistas de um enredo a descobrir. Só que ele já conhece o fim da intriga, e os presumíveis culpados. Ele sabe tudo, atravessa os vários campos do saber, desde a arquitetura, à política, à religião, ao amor. Um filósofo, um pensador, este escravo...
> Mas mais do que isso, um cronista, atento relator da História.

A artimanha do narrador está em reunir os diferentes códigos da tradição oral e da escrita. Vale-se da experiência vivida como escravo, mudo e analfabeto, e da escrita que está centrada na informação do registro gráfico cujo resultado é o romance. Deste modo, Pepetela entrecruza valores introduzidos pela modernização e aqueles enraizados num outro sistema de vida, o da tradição oral.

[267] LEITE, Ana Mafalda. "Testemunhos orais da História: *A gloriosa família* e *A lenda dos homens do vento*" In *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2005, p. 109.

Ao articular o mundo da tradição oral ao mundo da escrita – cultura ocidental – Pepetela ultrapassa toda e qualquer visão localista e inscreve-se de modo cosmopolita nas linhagens do presente, comungando de procedimentos narrativos de escritores de todas as partes do mundo, como observa Lucia Helena a propósito da obra do sul-africano John Coetzee:

> transitar pelo imaginário da Cidade do Cabo torna-se, via Coetzee, uma forma de deparar com uma dimensão local, mas aos mesmo tempo, universal. Falar da sua aldeia, como já foi assinalado por Adorno, foi e continua sendo uma forma de dirigir o olhar aos que, como Mickel K, se encontram exilados do mínimo de dignidade por desígnios que não se decidem pelas mãos dos deuses e, sim, pela força das prioridades do homem.[268]

Tratar da história de Angola sem reduzir as personagens a pobres diabos é o que faz também Pepetela. O narrador, embora mudo e analfabeto, é astucioso e arguto, demonstrando grande inteligência ao acompanhar a vida de seu dono. Assim, ao invés de diminuir o escravo narrador, potencializa a condição dos vencidos pela perspectiva irônica, evitando a rasura do populismo e da representação do povo africano como vítima.

Ao contrário da perspectiva centralizadora do narrador de Montello, em Pepetela o narrador edifica sua narrativa do ponto de vista da margem. Ao tomar a palavra produz um discurso que trafega no contrafluxo da história oficial, derrubando mitos, reivindicando valores esquecidos e apontando caminhos para a melhor compreensão dos fenômenos processados no interior da sua cultura. Exilados da sua própria história, os africanos só poderiam contá-las pelos interstícios da outra, é o que faz o escravo de Van Dum. Seu aguçado senso crítico abarca tanto as mais intrincadas situações políticas quanto as mais simples relações domésticas. O que não deixa dúvida de que é o viés usado pelo autor-implícito para questionar uma série de problemas e dilemas sociais que permeiam toda a estrutura da obra, transformando, como diz o crítico Antonio Candido, dados externos (contexto) em internos (texto).

---

[268] HELENA, Lucia. "Ruínas do moderno nas ficções do pós-moderno: a ficção da crise e o pensamento trágico. In revista *Via Atlântica* nº 09, 2006 (p.139-162). São Paulo: Revista da Área de Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa.

3.2 A releitura da História a contrapelo

Em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* há um texto-base narrativo com o qual o narrador-escravo estabelece diálogo: são as fontes históricas que vêm citadas no decorrer da narrativa, a começar do Prólogo, que apresenta um excerto da *História Geral das Guerras Angolanas*, de António de Oliveira Cadornega. Segundo Henrique Abranches[269], Pepetela fez uma larga investigação documental sobre essa época, e consta entre suas pesquisas uma crônica tida como a primeira criação da literatura angolana, "consistindo na narrativa fundadora do Estado-Nação e dos eventos históricos considerados de importância primacial – os quais são, por esse mesmo motivo, vistos como canônicos"[270]. Além do fragmento da crônica de Cadornega, outros fragmentos de documentos históricos vêm encimando a maioria dos capítulos. A crônica do escravo se nutre por questionar e transformar essas fontes através de uma releitura a contrapelo da História.

Com efeito, Cadornega relata na sua crônica histórica os acontecimentos ocorridos em Massangano, enquanto o cronista escravo constrói a narrativa pelas "franjas" da história numa leitura alternativa daquilo que se passou em Luanda, onde o historiador Cadornega aparece como personagem do romance, como um jovem militar que "viera com um irmão no mesmo barco do governador Pedro Cézar de Menezes. Me recordava dele, nos tempos da fuga de Luanda, não só por fazer olhos sofredores quando divisava Matilde, mas por andar com papéis onde tomava nota constantemente [...]"[271]. A paródia crítica à História é encenada com o cronista Cadornega comentando a batalha do Dande, em Massangano, na casa de Jacinto da Câmara, com Baltazar Van Dum e seu filho Ambrósio.

As anotações do jovem militar mais tarde vão se transformar na sua *Crônica Geral das Guerras Angolanas,* parodiada pelo escravo a partir de sua concepção de História e do modo como ele a concebe. Numa discussão,

[269]ABRANCHES, Henrique. "Até Camões...", in *Portanto... Peptela.* Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002, p. 64.
[270] SANTOS apud LEITE, op. cit., 2005.
[271] PEPETELA. AGF, p.261.

Ambrósio Van Dum pergunta ao cronista como ele pretende contar os acontecimentos históricos, se igual as que ele leu em "algumas crônicas e poemas sobre os reis e heróis de Portugal, que só cantam coisas sublimes e grandiosas, como se não existissem as menos gloriosas", ao que Cadornega explica:

> - Chega a ser uma questão moral. Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso contar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam no tinteiro, pois não interessam para a história. Será necessário saber interpretar a crônica. Personagem que não aparece revestida de grandes encómios é porque não prestava mesmo para nada e só o pudor do escritor salvaguarda a sua memória. Assim se tem feito, assim deve ser.[272]

Ponto de vista diferenciado é o do escravo-narrador, pois sua história é parte do que presenciou, escutou e imaginou, de maneira que a matéria histórica se transforma numa autoconsciência, misturando-se a outros valores esquecidos pela história colonial, a do testemunho oral. Encontra-se em outras passagens do romance a posição crítica do narrador perante o conhecimento e tratamento da História. Exemplo disso é como, ao ouvir as várias histórias na bodega do Pinheiro, em que o escravo diz transcrevê-las com "neutralidade", porém nas suas avaliações foge sempre da "imparcialidade" da historiografia tradicional: "mas já estou a exaltar, abandonando a neutralidade tradicional e necessária".[273]

O conceito de história para o escravo-narrador também implica outros testemunhos como os da oralidade, que seguem outros códigos, calcados numa memória antiga, a da tradição, correndo as gerações, como avalia o narrador nesses excertos em que se queixa de ser o grande ausente da história. O africano sempre foi visto como o "outro" pelo colonizador branco, principalmente pelos jesuítas, cuja visão etnocêntrica determinou, desde logo, uma postura fóbica em relação às culturas autóctones. Para esses missionários, os africanos tinham prática diabólica, sendo "usuários de artes do demônio" e precisavam ser doutrinados.

[272] PEPETELA. AGF, p. 269.
[273] Idem, ibidem, p.183.

> Não é curiosidade vã, eu tenho o sentido da história e a necessidade de alimentar, embora os padres e outros europeus digam que não temos nem sabemos o que é história.[274]
> [...]
> Assim se perderam todos os documentos da conquista e fundação da cidade e todos os mambos e makas que aconteceram nesses anos até à chegada dos mafulos. Depois somos nós que não temos o sentido da História, só porque não sabemos escrever. Eu, pelo menos, sinto grande responsabilidade em ver e ouvir tudo para um dia poder contar, correndo as gerações, da mesma maneira que aprendi com outros o que antes sucedeu. Por isso o meu dono não tinha o direito de tentar me esconder tão magnos acontecimentos que passam na sua cabeça, mesmo se um pouco loucos.[275]

O "sentido da história" para o escravo-narrador tem outra concepção, contrária a de Cadornega. Do ponto de vista do narrador, registram-se os "mambos e makas" que aconteceram, das quais as pessoas menos importantes participaram, o que contraria os preceitos de Cadornega e da historiografia tradicional que só consideram os documentos escritos como fontes válidas. Quando o narrador se ressente de ser considerado sem história, perpassa por essa crítica a alusão ao argumento eurocêntrico, segundo o qual a África não tinha História e que, portanto, deveria ser "civilizada". Argumento que contribuiu, propositalmente, para a exploração escravista com a conivência do Estado e da Igreja.

> - Isso é verdade – disse Baltazar. – Mas também os holandeses os consideram inferiores. E essa discussão sobre a alma já está resolvida há muito tempo, os Jesuítas deram um grande contributo para provar que os índios têm alma. Dos negros não se falou mais, mas supõe-se que não serão inferiores aos índios...[276]

É recorrente em *A gloriosa família* a sugestão de que o autor quer desmascarar o processo de mistificação que sempre cercou, na visão eurocêntrica, a construção de heróis nacionais. Do início ao fim, a crônica do escravo-narrador inferioriza as personalidades, procurando mostrá-las pelo avesso através da ironia e da paródia: já na primeira página apodera-se do discurso histórico para subvertê-lo.

---

[274] PEPETELA. AGF, p.120.
[275] Idem, ibidem, p.121.
[276] Idem, ibidem, p.377.

Além de várias personagens históricas, dois cientistas aparecem num almoço na casa de Matilde, filha de Van Dum, o alemão Georg Margraf e o pintor holandês Barleus, incumbidos de estudar a terra, como fizeram no Brasil, a pedido de Maurício de Nassau.[277] Num encontro de Barlaeus com Van Dum na ilha de Luanda, fica-se sabendo da característica e da intenção de sua pintura: retratar apenas a realidade, que veio servir séculos depois à capa da primeira edição do romance *A gloriosa família*.

O processo de *mise-en-abîme* do fato histórico em ficção permite reverter e repensar as posições da narrativa de caráter histórico, apontando para outras leituras do passado. Também ajuda a pensar a história como quadros, em que eventos particulares são emoldurados por acontecimentos gerais, que poderíamos definir como contexto. Entretanto, é justamente pela narrativa histórica estar emoldurada que o escravo mudo e analfabeto constitui-se como o único que pode contar aquilo que está fora da moldura, caso contrário, ele seria também aprisionado nesse quadro repetindo o discurso da história oficial.

Longe de engrandecer os acontecimentos desses sete anos, a narrativa relê a história pelo avesso, procurando desvelar os verdadeiros interesses à volta da Companhia das Índias Ocidentais, dos holandeses, dos portugueses e dos próprios angolanos.

> Tinha uma certa curiosidade em conhecer o diretor Nieulant. Diziam ser o melhor dos dois representantes da toda poderosa Companhia, fundada para colonizar os territórios à volta do Atlântico.[278]

A missão civilizadora é vista pelo narrador sempre com desconfiança, para quem apenas mascara os verdadeiros interesses da Companhia das Índias, por isso, em torno dela, circulam valores negativos como a falsidade, a corrupção, a mentalidade colonizadora, a exploração.

> Baltazar tinha de vender as peças à Companhia, pelo preço que esta fixava, pois havia monopólio em todo o comércio. Além de ser pouca quantidade de escravos, o preço era inferior ao da época dos

[277] Tido como grande incentivador das artes e das ciências e grande administrador, que soube embelezar o Recife, construiu belas praças e grandes canais, por isso mesmo contrariava o interesse apenas comercial da política econômica holandesa.
[278] PEPETELA. AGF, p.14.

> portugueses, o que trazia lucros pequenos. De qualquer modo era melhor do que nada. A Companhia por vezes conseguia outras peças, mas em quantidades ridículas. Os mafulos de facto não estavam com muita sorte e os plantadores do Brasil protestavam, sem escravos não podiam cultivar o açúcar, o ouro branco.[279]
> [...]
> Quando os holandeses tomaram Pernambuco, a Companhia das Índias Ocidentais encorajou os judeus fugidos de Portugal a mudarem para o Brasil, pois conheciam a língua e os costumes e seriam úteis como intermediários.[280]

A preocupação principal da Companhia estava no comércio, pois como nota com surpresa o narrador, comércio era uma palavra mágica para os mafulos, "funcionava como um estranho deus pagão". Na conversa entre Baltazar e o holandês, o narrador diz que detecta no olhar deste um estranho brilho da cobiça, ironicamente diz ser muito parecido com os olhos de quem apanha paludismo. O tom pragmático com que o narrador capta os atores da colonização é corrosivo e destruidor de qualquer possibilidade de mitificação do sistema colonial, promovendo uma dessacralização do discurso da história.

> O diretor fez um gesto de desalento, não sei se desesperado pelo estado financeiro da Companhia das Índias Ocidentais, se por ter de autorizar uma quase heresia ao facilitar a fuga do chefe dos católicos. Mas tinham de chegar ao tráfico de dez mil escravos por ano, número atingido antes regularmente pelos portugueses para o Brasil.[281]

O interesse econômico e de exploração dos escravos é sempre o motivo que coordena as ações de toda a teia do discurso das elites coloniais. O escravo narrador, com grande sensibilidade crítica, capta de forma exata os interesses disfarçados, em motivos nobres, dos colonizadores, abordando ainda o poder paralelo entre a Companhia e o Estado:

> [...] Vai dar tudo no mesmo amigo Van Dum. É o eterno problema que Maurício de Nassau colocou, quem manda nas colônias, o Estado ou as Companhias? Aqui é a Companhia, pois Hans Molt é

[279] PEPETELA. AGF, p.48.
[280] Idem, ibidem, p.52.
[281] Idem, ibidem, p.126.

> um funcionário fanático e rígido, que apenas se preocupa com o lucro dos seus patrões.[282]
> [...]
> - Não é assim tão fácil. Para começar, é preciso arranjar os escravos. E a Companhia prefere mandar as peças para o Brasil, foram as necessidades de mão-de-obra do Brasil que a trouxeram para Angola. Usar os escravos em trabalho aqui é desviar o sentido desta conquista, feita só em função do Brasil.[283]

Toda a intriga do romance *A gloriosa família* gira em volta do comércio negreiro pela Companhia das Índias Ocidentais que comandou Luanda durante os sete anos de ocupação holandesa. O escravo narrador vai registrando, principalmente, através do que ouve nas reuniões cotidianas, nos jogos de cartas na bodega, onde Baltazar Van Dum costuma marcar presença na crônica luandense. Desse comércio se depreende que o Brasil, principalmente Pernambuco, governado pelo holandês Maurício de Nassau, é o principal mercado visado pela Companhia. Daí advém a epígrafe do capítulo IX, de Vieira: "sem negros não há Pernambuco e sem Angola não há negros", evidenciando a causa maior da invasão holandesa em Luanda.

A família Van Dum tem lugar de destaque no romance, pois o protagonista está presente em quase todas as cenas, de forma nuclear ou indiretamente, em que se retratam as articulações e conchavos políticos com os governantes holandeses, portugueses e congoleses, sempre através de um jogo de interesse. Assim, em várias passagens do romance aparece contracenando com personagens históricas como os governadores portugueses em Angola, Pedro César de Menezes, Sottomayor e Salvador Correia de Sá, bem como com os diretores da Companhia das Índias Ocidentais e com o governador da Ilha de Luanda, Mani-Luanda, representante do Rei do Kongo, que se tornou sogro do filho de Baltazar, Rodrigo.

O romance *A gloriosa família* apresenta o seu maior vigor onde há a interferência das reflexões, geralmente críticas, do narrador, a exemplo dos fragmentos:

---

[282] PEPETELA. AGF, p.173.
[283] Idem, ibidem, p.302.

> Os brancos são mesmo engraçados, de tudo fazem um drama [...] Na terra da minha mãe é tudo muito mais fácil [...] Depois, eles é que são os civilizados...[284]
> [...]
> Alguns desses relatos falavam de bandos de canibais que os devoravam ainda vivos. Mas sabemos muito bem que os europeus sempre vêem canibais entre nós, sendo bom desconfiar dos relatos.[285]
> [...]
> Daí que seja muito fácil fazer negócios conosco, basta nos sorrir e dizer meu amigo, enquanto nos passam para as mãos um pano, um punhado de sal, ou um fio de missangas.[286]
> [...]
> Os portugueses gostam mesmo de nomes grandes. Para mascarar coisas pequenas?[287]

Observa-se que a postura do narrador é sempre sutil, ao revelar o caráter inventivo e ambíguo dos relatos que mascaram coisas pequenas com designações suntuosas. Os detalhes sem importância são descritos como uma forma de contrastar a realidade e a visão dos europeus sobre os povos africanos que, em alguns relatos, aparecem como primitivos, bárbaros e canibais.

Dessa forma, a ficção e a história se entrelaçam, resultando numa tendência bastante discutida em que a literatura articula os discursos oficiais através de um novo olhar e sob vários pontos de vista. Desvela-se, assim, os vãos da história, os interstícios dos discursos oficiais e a historiografia de maneira geral. Segundo Inocência Mata[288],

> Numa sociedade em que, devido à incipiência da academia, a instituição literária constitui um outro pólo do saber, com estatuto que se conjuga com o poder na validação de instituições que regulam o "vínculo social", a relação história/ficção, sendo uma constante nas literaturas que emergem de situações conflituais em processo de autonomização (política, cultural, social), é, na literatura angolana, singular. Essa singularidade advém do facto de que, pela literatura se vai escrevendo também a história do país.

---

[284] PEPETELA. AGF, p.161.
[285] Idem, ibidem, p.177.
[286] Idem, ibidem, p.223.
[287] Idem, ibidem, p.225.
[288] MATA, Inocência. "Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução" in *Portanto... Pepetela* (orgs. Rita Chaves e Tânia Macedo. Luanda – Angola: Edições Chá de Caxinde, 2002, p.223.

Como observa Inocência Mata, é interessante notar como os romances são objeto de discussão entre historiadores e antropólogos. Na literatura angolana, sob a punção da ideologia nacionalista, a história foi recurso para, através dos mitos de que qualquer história nacional vive, se constituir como veículo de afirmação cultural e reinvenção política. Hoje, em período pós-colonial, em que os imperativos pátrios são outros, a literatura angolana já não é mais a narrativa do "grande relato", do "memorial de grandeza", mas passa a demandar novas visões sobre o nacional, considerando a diversidade de perspectivas ideológicas e as diferentes configurações identitárias.

É nesse sentido que Pepetela vem desenvolvendo sua obra que pode ser considerada uma reescrita do canônico discurso literário da nação, "visando a construção de uma cultura da diferença: diferença de condições e existência culturais, lingüísticas, ideológicas [...]"[289].

Pode pensar-se, por outro lado, que buscando a alteridade da "verdade", ou versões dela, se busca também a desconstrução do monolitismo da história. Daí o narrador de *A gloriosa família* se dizer incapaz de contar a história com imparcialidade e se servir do que vê, ouve e imagina: "Sirvo-me sempre dela (a imaginação) para completar relatos que me são sonegados, tapando os vazios"[290]. Os vazios se referem aos acontecimentos que a história eurocênctrica não contou, ou fez questão de ignorar. Ele "ouve", não lê. Ele "imagina", não fala nem escreve. Assim, podemos dizer que a história eurocêntrica, produto da racionalidade ocidental e da organização dos códigos da escrita, é subvertida em favor de outros modos de contar, completando as "lacunas" da história.

Dentre os diálogos que a narrativa mantém, a crônica de Cadornega tem uma função estruturante no desenrolar da trama, porque é o ponto de partida de muitas questões ainda palpitantes na Angola pós-independente, como por exemplo: de quem é a realidade que está sendo representada na história de Cadornega? Considere-se que se a situação colonial implica colonizado e colonizador, senhor e escravo, qual seria a legimitidade de uma história que se interessa por apenas um dos atores dessa interdependência?

[289] MATA, op. cit, 2002, p. 227.
[290] PEPETELA. AGF, p.14.

Há com isso uma visão míope, defeituosa, sobre a empresa colonial e a realidade da sociedade escravista, de forma irônica, captada pelo narrador que se apresenta como também um escravo "defeituoso", mudo que, no entanto, consegue abordar com mais abrangência e dimensão crítica o fundo do problema sobre o escravismo.

Na metáfora da privação de sentidos que edifica o narrador escravo é intensificada por advir justamente do europeu. É seu dono, Van Dum, que afirma sua incapacidade de falar, ouvir ou contar qualquer coisa que seja. Ao ser questionado por seu compadre sobre os perigos do escravo acompanhá-lo por todos os lugares e com isso ouvir todos os seus segredos, Van Dum caracteriza o seu escravo, dizendo:

> - Não tem perigo. É mudo de nascença. E analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja de kimbundo. Sei lá mesmo se percebe kimbundo... Umas frases se tanto! Como pode revelar segredos? Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes. Confesse-lhe todos os seus pecados, ninguém saberá, nem Deus.[291]

A relação paródica com a crônica de Cadornega vem ressaltar o fato de que as tensões e contradições históricas não são criadas no discurso, mas no processo histórico, ao qual o discurso pertence também. Através dessa concepção do fato ficam legitimadas as travessias da ficção à história ou da história à ficção e atenuados os limites entre campos vizinhos do conhecimento. Ou seja, esses limites tornam-se fluidos, como alude a reflexão de Saramago[292], ao questionar a verdade num documento que é transmitido por uma linguagem (histórica).

> Importaria saber, isso sim, é quem escreveu o relato daquele famoso acordar de almuadem na madrugada de Lisboa, com tal abundância de pormenores realistas que chega a aparecer obra de testemunha aqui presente, ou, pelo menos, hábil aproveitamento de qualquer documento coetâneo, não forçosamente relativo a Lisboa, pois, para o efeito, não precisaria mais que uma cidade, um rio, e uma clara manhã, composição sobre todas banal, como sabemos.

[291] PEPETELA, AGF, p.393
[292] SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo, Companhia da Letras, 1989, p.22.

A questão levantada por Saramago diz respeito a essa fluidez entre ficção e história, visto o fato histórico ser contado da mesma forma que a ficção. Mesmo porque estando o narrador afastado do fato, seus pormenores descritos parecem registro de qualquer documento coletâneo, no caso, até da literatura. Aqui o jogo de fronteira entre ficção e história, entre verdade e imaginação é posto em xeque. A lógica da relação entre os dois discursos é de complementaridade. Em Pepetela há uma desconstrução do caráter absoluto do fato como elaborado por uma certa historiografia. A literatura ao transformar o fato em ficção faz uma releitura da história.

Ficcionalizado o discurso da história em *A gloriosa família*, o historiador angolano também tem o que contar pela voz do escravo. Com a compreensão de que tanto a história quanto a literatura são constructos de linguagem em tensão tanto o historiador quanto o romancista interpretam ao tomar os materiais do tempo narrado. A escrita da história é, portanto, uma forma de interpretação entendida como mecanismo seletivo que, através de inclusões e exclusões, propõe uma ordenação e uma coerência, ou seja, um sentido para as informações. O trabalho do historiador se dá em um espaço no qual as ações de decifrar e inventar não podem ser distinguidas nitidamente, do mesmo modo como acontece no romance, em especial no romance cuja matéria são os discursos da história. *A gloriosa família* encena em sua trama essa problemática, como confirmação da visão de Paul Veyne sobre a escrita da história:

> A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressai das mãos do historiador, não é dos atores; é uma narração. [...] Como o romance, a história seleciona, simplifica e organiza[293].

A pureza e a objetividade da história são problematizadas por Paul Veyne justamente por analisar como a literatura desenvolve-se através da narrativa. A articulação entre conhecimento histórico e narrativa dispõe de mecanismos comuns, ou seja, a apropriação de eventos factuais ou

[293] VEYNE, Paul. *Como se escreve a história.* Brasília: UnB, 1998, p.18

ficcionais é procedimento de ambos os ofícios: o historiador e o romancista, buscando a construção de um universo criado na linguagem, intentam oferecer ao leitor um mundo ao qual ele não teria acesso se não fosse através da narrativa que trata dos acontecimentos dentro de determinada ordem, a ordem da linguagem, a ordem do discurso. Desse modo, Veyne questiona a objetividade da história, afirmando a subjetividade implícita e interpretante do narrador que seleciona, interpreta, organiza e produz os fatos.

Através da paródia histórica, o escravo narrador de *A gloriosa família* também critica o saber totalizante, questionando-o e mostrando que é sempre relativo porque está inevitavelmente condicionado à perspectiva de quem narra.

Jacques Le Goff fala de uma "revolução documental" que teria se intensificado sobretudo a partir da década de sessenta do século XX.[294] Tal revolução tem como princípio básico a crítica à pretensa objetividade dos documentos históricos. Crítica à pretensão de que, através do documento, o relato pudesse corresponder plenamente à experiência e a história pudesse corresponder à memória. Parece ser essa a intenção da obra, ressignificar justamente a visão engessada da história oficial angolana, com vistas a problematizar os discursos postos como verdade.

A viagem da história à ficção e vice-versa, em tom irônico, é o movimento chave da narrativa, que sugere e explora o princípio da crônica histórica do narrador, narra o que viu, ouviu e imaginou, ou seja, o discurso é baseado em outras convenções que vão do universo da oralidade aos documentos. Nessa viagem, o narrador circula entre parâmetros múltiplos que produzem, cada qual a seu modo, o desejo de verdade. Impregnada por essa ótica, a abertura, para todas as perspectivas, se afirma como a possibilidade de se aproximar do tecido dos acontecimentos.

A prosa eivada de interrogações vai acenando à dúvida: "O mal é que nem sempre a realidade segue a imaginação"[295]; "Dúvidas e só dúvidas. Do que é feita a cabeça de um escravo"[296], e a um grande número de

[294] LE GOFF, op. cit, 1996, pp.540-1.
[295] PEPETELA. AGF, p.170.
[296] Idem, ibidem, p.322.

possibilidades: “o problema destas estórias é que o final nunca o é realmente, há sempre um depois”[297]; “Baltazar ficou de olhos baixos, certamente não previra este fim de estória, como se estória tivesse fim”.[298]

Percebe-se que a perspectiva do narrador compreende uma abertura da narrativa que remete a um leque abrangente de discursos, que quer discutir a diversidade de problemas atuais de Angola. Ao mesmo tempo, sem perder de vista que os problemas de Angola são semelhantes nos países recém-independentes e na contemporaneidade como um todo.

Dessa forma, encontramos em *A gloriosa família* a aceitação da fronteira móvel entre a ficção e a história, o imaginável e o observável, a narrativa e a experiência, o possível e o ocorrido, a literatura e a história, tudo isso construído através da narrativa. Os discursos na sua pluralidade de pontos de vista, de formas e temas, são criação humana, imaginação e interpretação, incluindo a própria invenção da realidade. A concretude do mundo, sua objetividade e materialidade estão submetidas à falibilidade da visão e à difícil parcialidade da perspectiva do homem que faz e significa a história.

A focalização da história coloca o romance de Pepetela em interlocução com uma tendência que tem se apresentado com muita força no cenário da literatura internacional. Ao resgatar temas e documentos do passado, o narrador inscreve-se numa linhagem crítica do presente ao colocar, no centro da cena, experiências, pessoas e acontecimentos sociais antes relegados ao esquecimento, fora da moldura da história oficial, como ficou conhecida: a narrativa que dá voz aos vencidos.

A gloriosa família pratica com esse gesto a transgressão, revertendo os valores estabelecidos e questionando a ordem simbólica, geralmente imposta pelo poder hegemônico. Este movimento carreia uma proposta de reconstrução do mundo angolano sob novos parâmetros de representação.

[297] PEPETELA. AGF, p.134.
[298] Idem, ibidem, p.337.

3. 3 O multiperspectivismo do discurso

Em *A gloriosa família*, o escravo-narrador, para contar a história dos sete anos de invasão em Luanda, o faz com o que vê, ouve e imagina, encenando o discurso plurívoco sobre os acontecimentos, técnica também utilizada por Pepetela em outras obras, como pode-se constatar no romance *Mayombe* ou em *O cão e os caluandas.*

Da desconstrução do monolitismo do discurso histórico, passa-se à outra estratégia para a revitalização do olhar, o que consegue o romancista através do discurso multiperspectivo, por via de um dispositivo textual de "pulverização de vozes e perspectivas", expressão usada por Inocência Mata[299] para definir a obra de Pepetela como lugar que se abre sempre para uma diversidade considerável de pontos de vista.

Em *A gloriosa família* há uma plurivocidade que circunda o discurso do narrador, a começar pelo Prólogo, que é um fragmento da *História Geral das Guerras Angolanas*, do cronista Cadornega, além das epígrafes que vêm no começo de cada capítulo, com os quais a narrativa estabelece diálogos através dos vários personagens reais e fictícios com suas visões dos fatos. Assim, ao contar a história angolana, o escravo-narrador o faz de um ponto de vista múltiplo e subjetivo, apresentando diversas versões interpretativas do passado e do presente, o que significa que várias vozes vêm compor esse universo:

> A opção por esse 'plurifoco narracional' se manifesta também em outros romances de Pepetela, nos quais a re-visão da história procede sempre de forma dialética, buscando dar visibilidade aos conteúdos sombrios e sem glória, silenciados pelos discursos oficiais.[300]

Com o olhar de alguém que se pronuncia a partir da margem de determinado acontecimento ou de discursos sobre o acontecimento, o escravo narrador subverte a história com a paródia à historiografia, alterando

[299] MATA, Inocência. Pepetele e as (novas) margens da nação angolana. Disponível em www.geocities.com/ail_br/pepetelaeasnovasmargens.htm.
[300] SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. "Na curva oblonga do tempo, uma alegórica parábola...", in *Portanto... Pepetela*. Op. ct., 2002, p.183.

a organização dos fatos. Assim, o escravo-narrador na sua história alternativa aponta para a possibilidade de outras leituras do passado, de suas reinterpretações para moldar as exigências de compreensão do presente e a prefiguração de um futuro em que projeta seus significados.

Como já foi assinalado, é em Cadornega, na *História Geral das Guerras Angolanas,* que a narrativa encontra a personagem Van Dum. No romance, o cronista português Cadornega passa a ser a personagem que explica os seus procedimentos na escrita da História. Tal atitude é criticada pelo narrador de *A gloriosa família*, cronista dos sete anos da invasão holandesa em Luanda. No contraponto em que o escravo analfabeto ressignifica a história - escrita por um português letrado (Cadornega) que a escreve a partir de uma visão eurocêntrica -, o narrador lhe dá nítida feição crítica, pois subverte o discurso oficial da história angolana a partir da margem. É como se à revelia, o angolano se apropriasse de sua própria história, da qual foi exilado.

Com esse procedimento, a narrativa operacionaliza o feito com as armas do colonizado, a escrita, mas usando um instrumento comum da oralidade, a inspiração da pemba, a feitiçaria, o adivinho, que constituem o universo da tradição oral. Dessa forma, a narrativa é marcada pela contradição que sela a condição colonial, explícita nos dizeres do ficcionista Manuel Rui, quando se refere à única tática para reverter o jogo:

> Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Interfiro, descrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu da minha identidade.[301]

Essa também é a atitude do escravo-narrador que, como Caliban, aprende a língua do outro e a utiliza para subverter e transgredir a ordem convencional instaurada pela língua oficial. Vivendo entre línguas, muito mais que dominá-las, o narrador aprende os sentidos e os valores que elas corporificam, utilizando-as como arma para produzir a sua história.

[301] RUI, MANUEL apud CHAVES, Rita. Op.cit. 2004, p. 151.

> Complicado para quem não dominava os três idiomas. Eu estava perfeitamente à vontade. Até podiam falar castelhano ou mesmo francês, que o sentido não me escapava.[302]
> [...]
> Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. Bem gostaria nesse momento de poder falar para lhe dizer que até francês aprendi nos tempos dos jogos de carta [...] Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia.[303]

Nota-se que o narrador nutre-se de várias fontes, informações e espaços culturais cruzados. Ao conceder a palavra a esse narrador marginalizado, Pepetela promove o deslocamento da margem para o centro, da sombra para a luz, do monólogo para o diálogo e a narrativa contempla a alteridade, pois como sugere também em *A geração da utopia*, a história não tem ponto final. Em *A gloriosa família,* essa ideia é reiterada ao falar da estória: "Baltazar ficou de olhos baixos, certamente não previra este fim de estória, como se estória tivesse fim".[304]

Os discursos históricos vêm atravessados por fios culturais, por mitos retidos na memória – memória efabulada e mitos reinventados -, que são reordenados pelo narrador de modo que a narrativa escreve o novo corpo da nação nas teias da História. Percebe-se que com os mesmos elementos da história oficial, ou com as ruínas de um discurso centralizador, o narrador-escravo produz um novo tecido ao perceber os acontecimentos de uma margem que é sempre é diversa, plural e múltipla.

Ao falar do primeiro Van Dum e do sobrenome glorioso, o romance pode ser lido como narrativa de traços primordiais e nacionalizantes já que a família pode ser entendida como microcosmo de Luanda. O espaço da cidade de Luanda começou a ser "misturado" (como um estado moderno)[305] a partir do momento que "estrangeiros" e "forasteiros" adentraram o seu território. Pode também ser lida como metaficção historiográfica - em que o narrador comenta seu processo de escrita da história. Pode ter também uma dimensão messiânica, se a fizermos significar para além da sua textualidade em que se encerram as profecias de Matilde Van Dum, de que os

[302] PEPETELA. AGF, p.114.
[303] Idem, ibidem, 393.
[304] Idem, ibidem, p.337 (citação já utilizada).
[305] A consciência histórica do narrador tem a ver com um mundo já misturado, de contrapontos e contradições.

holandeses permaneceriam em Luanda por sete anos e de que a família Van Dum seria gloriosa. São múltiplos os discursos e inúmeros os recursos utilizados pelo romancista instaurando, assim, na narrativa uma pluralidade de vozes.

Em *A gloriosa família,* ao reproduzir um fragmento da *História Geral das Guerras Angolanas,* de António de Oliveira Cadornega, o narrador dá um novo contexto a esse fragmento, deslocando seus sentidos de origem com o fito de carnavalizar[306] a história:

> Lembrava-lhe huma como Profecia predita por hum religioso da Companhia de Jesus, [...] o qual tinha prognosticado, fundado dizião em uma profecia de Esdras, em que sete annos havia de durar o castigo de Deos em os reinos de Angola, e que nenhum Morador dos Antigos viria à terra restaurada nem tornarião à Cidade, seus filhos sim.[307]

Interessado nos mitos na obra de Pepetela, Audemaro Goulart[308] chama a atenção para a mistura promovida pelo autor na elaboração de *A gloriosa família*. O crítico produz uma chave interpretativa que se ancora em referências religiosas ecléticas, que tomam o mito como explicação para os fenômenos históricos, justificando o espaço que circunscreve o romance: os sete anos da invasão holandesa em Luanda.

> A referência a Esdras, sacerdote descendente de Aarão, doutor da Lei do Senhor, cujo nome é atribuído a dois nomes da Bíblia, já é uma indicação do contorno mítico que se faz presente na feitiçaria, para associá-lo a dimensão cabalística que o número sete encerra, aproveitando mesmo suas oferendas.

A escrita da memória oralizada através da "pemba", além de fazer um contraponto com a História de Cadornega, não deixa de ser mais um discurso que se abre para um mundo de prodígio que é o universo mítico africano. Esse mundo de mitos e prodígios, ignorado pelo europeu como

---

[306] No sentido bakhtiniano, ver BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1999.
[307] PEPETELA, AGF, p. 269
[308] GOULART, Audemaro Taranto. "O mito e o confronto cultural n' *A gloriosa família* de Pepetela". Revista *Via Atlântica* da FFLCH, n. 7, 2004.

marca cultural africana, é usado por Pepetela na própria escolha do narrador desautorizado, ou desacreditado para um cronista histórico que narra o cotidiano da família Van Dum. Se, aparentemente essa memória oralizada parece ser insignificante, ela recobra significado quando através da exposição das tensões ocultas do sistema colonial faz revelar justamente os conflitos e as contradições entre o mundo da escrita e o da oralidade, afinal o que separa a voz e a letra é muito mais que a ausência ou a presença da letra impressa: são modos de viver, de ser e de estar no mundo. É dessa forma que o autor relê Angola, misturando esses universos conflitantes.

Nas estórias populares aparecem vários mitos, como o do poder da Angélica Ricos Olhos, mulher de um dos filhos de Baltazar, que, por não ser aceita na família, chantageia o sogro com suas feitiçarias, fazendo-o passar por diversos perigos. O mito do leão cazumbi, que amedrontava as caravanas de escravos e apenas um deles, Thor, foi capaz de espantá-lo, por ter poderes superiores. Estranhamente, Thor é um deus da mitologia germânica, o que não parece inocente nessa mistura de mitos, confirmando o mosaico que compõe a cultura angolana. A incorporação da mitologia ocidental na cultura africana se deu através do colonialismo, constituindo-se como contributo importante na formação da identidade do povo angolano. Em toda a obra de Pepetela é recorrente a mitologia ocidental, o que demonstra no autor a consciência do real valor dessa contribuição.

> Matilde estremeceu ao ouvir mencionada a temível feiticeira. Talvez pelo facto de ser muito velha e cega, toda mirrada de carnes, o que lhe conferia uma ar inofensivo, a Santa Inquisição a poupou da fogueira ao tempo dos portugueses. Acusada de artes diabólicas, ela resistiu ao interrogatório e os inquisidores evitaram a tortura. Além da acusação anónima como era hábito daquela instituição tão sagrada, não havia nenhuma testemunha que comprovasse práticas de feitiçaria. E muitos a defenderam, alegando que eram boatos infundados o que se dizia sobre seus poderes, ela apenas vivia humildemente na cubata com uma sobrinha. Acabou por ser livre da terrível acusação. Mas todos sabiam que a tia Anita era mesmo uma grande feiticeira, perita na arte de provocar mortes e desastres nos que de algum modo perturbavam os seus clientes. Não era uma kimbanda que cura as doenças e pode adivinhar o que vai acontecer, que os brancos descuidadamente chamam feiticeira. Ela era a própria, a que faz morrer ou adoecer para sempre. Muita gente foi defendê-la, porque temia que uma maldição sua atirada para a cidade atingisse muitos dos habitantes. E o chefe dos inquisidores, que na época era um espanhol de má catadura e humor, chamado

> Vogado, também recebeu uma ameaça de morte se a mandasse para a fogueira. Pelos vistos o padre Vogado acreditou na feiticeira e tia Anita saiu dos calabouços, indemne e ainda mais temida.[309]

A aceitação tácita da mistura de crenças é explorada no romance em várias passagens como, no exemplo, a morte do governador português em Massangano, que provocou uma série de especulações, se morreu de febre provocada pelo paludismo, ou envenenamento pelo inimigo, ou mesmo feitiçaria. Para desfazer esse nó, as autoridades usavam os adivinhos na busca dos feiticeiros:

> Para descobrir um feiticeiro era preciso um adivinho, o qual interpretaria sabiamente as mensagens dos búzios ou dos intestinos de cabrito, como todos calculamos. Ora, a Inquisição sempre confundiu advinhos com feiticeiros, queimava ambos os suspeitos. Quer dizer, anulava-se a si própria e os feiticeiros riam aos peidos, forma por todos nos conhecidas de um feiticeiro demonstrar o máximo júbilo, contrariamente ao meu dono que perde o controlo dos intestinos quando está furioso.[310]

Observa-se que o narrador, ao informar sobre a maneira como a Inquisição lidava com o universo mítico africano, mostra, de forma carnavalizada, que a Igreja não conseguia reconhecer as diferenças entre as práticas culturais daqueles povos. A perspectiva eurocêntrica é exposta pelo narrador também dentro de uma incompreensão, através de personagens históricos:

> Na roda de jogadores, se gabara primeiro o Menezes de que estando em Massangano, tinha conseguido acabar com as danças dos negros, claramente inspiradas pelo diabo. Imaginem, dizia o governador, que homens e mulheres formam uma roda, quase nus, e então, ao ritmo dos tambores, dançam se contorcendo em movimentos lascivos e chegam mesmo a juntar os umbigos dos homens com os das mulheres, numa alusão a actos que me envergonho de designar. Uma noite fizeram umas dessas festas satânicas no terreiro ao lado do forte de Massangano e mandei a tropa acabar com aquilo. Os soldados cercaram os dançarinos, cortaram as orelhas de alguns, foram chicoteando outros pelas ruas da vila. Se gabava o Menezes, nunca mais esqueceriam a lição, fugiriam de bailes como o diabo da cruz.[311]

[309] PEPETELA. AGF, pp.338-339
[310] Idem, ibidem, pp. 290-291.
[311] Idem, ibidem, p.153.

Todos esses discursos vêm completar a história do escravo-narrador, como verdades e “makas” de que ele lança mão para ressignificar a própria história, feita de retalhos de discursos alheios, já que o cronista não perde de vista o fato de que o real não é meramente copiado, mas recriado, pois faz questão de dizer que o que ele não vê ou ouve, ele imagina. O dialogismo, assim, equilibra a voz e a letra, permitindo que o lado espontâneo e sensível permaneça como elemento provocador, o que dá ao relato um cunho mais circunstancial, já que o escravo-narrador ao acompanhar seu dono relata os acontecimentos do dia a dia da família e da bodega, das conversas ao pé do ouvido, que poderia passar despercebido ou relegado à marginalidade por ser considerado insignificante.

Assim, o escravo-narrador é o cronista, cuja voz estabelece uma interlocução com os leitores e tem um olhar crítico a respeito da sociedade angolana. Com o dispositivo do multiperspectivismo sobre o passado com vista a uma interpretação do presente, o texto de Pepetela denuncia as incongruências derivadas desse processo formativo com seus resquícios que chegam até os dias de hoje.

Numa situação pós-colonial, os imperativos pátrios são outros. Construir um *ethos* através da diferença ou da inclusão de novas identidades, híbridas, inclusive, é dar visibilidade a uma nova nação de muitas e diferentes particularidades. É a partir desta perspectiva histórica e ideológica que o autor revê os mitos, a tradição e a história angolana. O interessante é que ele não separa a construção do tempo e da memória na história, no mito e na literatura. Antes, faz um cruzamento entre essas instâncias, relativizando tanto a veracidade dos relatos históricos, como a inventividade da imaginação literária. Desse modo, o romance resulta num espectro de sentidos que vêm povoados das mais diversas vozes que compõem o chão cultural da nação angolana.

3. 4 A crônica luandense

Num preciso ensaio sobre a crônica, Antonio Candido afirma que o gênero pelo fato de "ficar tão perto do dia a dia age como quebra do monumental e da ênfase"[312]. Curiosamente, a *História Geral das Guerras Angolanas* de Cadornega, documento de base na construção do romance *A gloriosa família,* é o edifício monumental fundador da história de Angola, constantemente referida como crônica. Logo, o prólogo e as epígrafes que abrem os capítulos constituem fragmentos de um cartulário que são, no decorrer do romance, monumentos de consistência histórica na elaboração da narrativa enquanto documentos e, ao mesmo tempo, matéria a ser desconstruída pelo narrador.

Desmistificando o significado aparente das crônicas dos sete anos de invasão holandesa em Luanda, o narrador de *A gloriosa família* assume a voz de um historiador experiente, como poderia ser lido nas palavras de Le Goff:

> O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz deve ser em primeiro lugar, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinadas imagens de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.[313]

O romance de Pepetela vai explorar a dissonância do texto de Cadornega como monumento, acentuando o seu caráter de crônica como de um narrador que transfigura esse documento, levando-o ao "rés do chão" ao contar o cotidiano e a vida de Baltazar Van Dum.

---

[312] CANDIDO, Antonio et alii. "A vida ao rés-do-chão", in *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. SP: Ed. Unicamp/ RJ: Fundação Casas de Rui Barbosa, 1992, p.14.

[313] LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 538.

Em *A gloriosa família,* a história dos sete anos de invasão holandesa em Luanda vem entremeada à da família Van Dum que marca o começo do patriarcado português em Angola e o consequente processo de dominação físico-cultural pelo Ocidente. Esse período dá margem à movimentação da família que, pela sua característica de formação e projeção num futuro glorioso, já previsto pela Matilde, é a metonímia de Angola, com sua sociedade misturada e assimétrica, formada, na maioria, pelos moradores de Angola:

> Constantemente fala da qualidade da gente que veio para Angola. Judeus, mouros, criminosos desterrados. O que é em grande parte verdade, são a maioria dos moradores. Curiosamente, nós os três somos excepção. Até mesmo uma parte significativa dos sacerdotes veio desterrada por delitos ou é constituída por cristãos-novos.[314]

A pluralidade de tipos humanos que teriam originado o país é mostrada de forma pejorativa pelo narrador, haja vista que a personagem principal é rebaixada pelo seu caráter duvidoso. A narrativa realça todas as tramas que a família Van Dum faz para permanecer no poder, e toda a esperteza do pai é passada aos filhos como ensinamento na hora da grande mesa de refeição, ou nas conversas ao pé de ouvido com os filhos machos. "Infelizmente ostentava mais do que era, mas a aparência era fundamental, não se cansava de ensinar aos filhos".[315] Quando o filho de Baltazar, Rodrigo, ao acompanhar o sogro Mani-Luanda, participa da guerra contra os portugueses, a família se reúne para tramar uma maneira de salva-lo do perigo da guerra, aconselhando-o:

> - Uma febrezita não chega. Santo nome de Deus! Quando é que uma febre impede alguém de ir para a guerra? Só se fosse uma grande sezão de paludismo.
> - Para a família é muito mau que vás – disse Baltazar. – Os portugueses acabam por saber e eles são nossos amigos. Vão se sentir traídos. O bom nestas coisas é ficar sempre no meio"[316] .

[314] PEPETELA. AGF, p.266.
[315] Idem, ibidem, p.100.
[316] Idem, ibidem, p.287.

A peculiaridade da família começa já pelo próprio patriarca Baltazar Van Dum, flamengo, pequeno, "tisnado e esverdeado pelos anos passados ao sol africano e vários ataques de paludismo [...]".[317] Nascera em Bruges, numa família católica, mas na altura de entrar na universidade, resolveu conhecer o mundo. Depois de sair do exército espanhol onde se alistara, aos vinte e seis anos de idade, várias mulheres e quatro filhos não reconhecidos, conseguiu embarcar como tripulante num navio espanhol para Luanda. Foi para a África quando ouviu falar da

> árvore das patacas, a qual afinal estava também em África e não só na Índia. Essa árvore maravilhosa, que bastava sacudir para caírem as moedas de ouro, na Índia era coberta de especiarias, enquanto em África era coberta de escravos.[318]

Pela descrição das viagens, atitudes e aventuras de Baltazar Van Dum feita pelo narrador, vê-se que a personagem é destituída de integridade e valores éticos, oportunista, gostando de ganhar a vida sem grande esforço, como se vê na aventura que o fez atravessar a África em busca da árvore das patacas.

Por todas as situações por que passa, Van Dum é rebaixado pela narrativa do escravo com todas as (des)qualificações inferiores correntes no mundo colonizado para designar o colonizador[319], descrito como um grande vivaço

> Mas eu conheço o meu dono, não dá ponto sem nó. Também estava convencido de que os portugueses iam ganhar e queria ficar com alguns trunfos para apresentar em caso de necessidade. Correr o risco de dar guarida ao Senhor Fernandes de Pinda era um atestado de lealdade para jogar em momento de aperto. Ah, grande Van Dum, um vivaço!.[320]

---

[317] Idem, ibidem, p.13.
[318] PEPETELA. AGF, p.17.
[319] Estereótipos que percorrem todas as colônias portuguesas. No Brasil, é bem frisado por Manuel Antônio de Almeida, Aluísio Azevedo e outros que caricaturaram o português como gordo, sem imaginação, interesseiro, ambicioso, lascivo, trapaceiro, ou seja, o "português de tamanco", vale lembrar a imagem reforçada pelas piadas. Cf. Nelson H. Vieira. *Brasil e Portugal a imagem recíproca* (Mito e a realidade na expressão literária). Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991. Estereótipo recorrente também por Paulo Prado em seu ensaio sobre a tristeza brasileira, *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
[320] PEPETELA. AGF, p.383.

De forma jocosa, o escravo descreve uma característica particular de Baltazar, dizendo que todos sabem que quando seu dono fica nervoso, solta "peidos em rajada". É evidente aqui a constituição da personagem, caracterizada de forma baixa, o que moralmente também o enfraquece. Por outro lado, isso faz parte do processo de humanização pela literatura e pela historia moderna, que apaga a aura heróica das personagens em evidência.

> Não sei se a fúria do meu dono foi primeiro para Matilde, se apenas para Jean du Plessis, pois deu dois peidos seguidos, hábito muito salutar que tinha quando se enfurecia. Ainda não tinha tido oportunidade de o contar, mas os peidos nele são anúncios de raiva, quando ele solta os ares retidos na tripa eu me ponho logo a léguas.[321]
> [...]
> Todas tinham ouvido os peidos de Baltazar e correram para saber que coisa terrível os tinha causado.[322]

Como se pode observar, o narrador vai rebaixando a figura de seu dono, sempre emitindo juízo moral sobre suas ações e evidenciando, dentro de um registro escatológico, seu comportamento grosseiro e desprezível. A construção de Van Dum em Pepetela se dá pela ênfase nos maus hábitos da personagem, como, por exemplo, afirmando que não gosta de tomar banho, realizando uma síntese do homem europeu através de sua figura, que resulta desprovida de qualquer heroicidade.

> A ganância de Baltazar por vezes me desiludia um pouco...[323]
> [...]
> O meu dono não tinha a nossa paciência ou a nossa arte de contar com o tempo, por isso a espera irritava-o e passava ávida a protestar contra os atrasos. Impaciência de branco.[324]

Além dos estereótipos correntes sobre o homem europeu, o narrador se coloca como alguém que tem a paciência de contar histórias, elogio evidente à oralidade própria das culturas africanas, em que a figura do *griot*

[321] PEPETELA. AGF, p.129.
[322] Idem, ibidem, p.129.
[323] Idem, ibidem, p.90.
[324] Idem, ibidem, p.92.

é fundamental na transmissão da cultura de geração para geração. Elogio de uma outra realidade, que entendia o mundo de forma diferente.

> Baltazar era mesmo um avarento, refilara por o alembramento ser pesado, quando afinal era de borla, atendendo ao valor da mercadoria. Só era explicável preço tão baixo pelo enorme desejo de dom Agostinho tinha de se ligar ainda mais aos mafulos, assustado com as tréguas assinadas com os portugueses.[325]

Em algumas sociedades africanas, o alembramento é uma prática cultural comum que consiste em presentear a família da noiva com objetos de valor que constituem um dote. Baltazar, como diz o próprio narrador, é um avarento, pois conseguia casar seu filho com uma aristocrata do Kongo quase de "borla": "um lote de panos, vinhos e cinco escravos não eram assim tantos, logo que não fosse eu um dos cinco"[326].

Como se pode perceber, o teor de crônica conduz o ritmo da narrativa imprimindo leveza através da sátira à personagem Van Dum, humanizando essa figura que já aparece na história de Cadornega como um fraco.

> O que deve frustrar um pouco Baltazar, se o conheço bem, ele adora espionar. O que é um vício tão inocente como outro qualquer, eu também não estou totalmente imune a essas tentações, embora nunca divulgue as descobertas que vou fazendo ao longo da vida.[327]

No elenco de defeitos da personagem, o narrador acrescenta a bisbilhotice, vício que o faz safar-se em vários momentos de situações embaraçosas, já que, com isso, ele fica informado dos acontecimentos que eventualmente poderiam colocá-lo em dificuldade. O próprio narrador julga, embora sardonicamente, que esse vício não tem grande importância e que ele mesmo, o narrador, por vezes tem as mesmas tentações, apenas cuidando para que ninguém o saiba. Como se vê, esse narrador irônico, por causa justamente de sua forte veia de ironia, não consegue salvar nem a si mesmo de suas críticas certeiras.

---

[325] PEPETELA. AGF, p.101.
[326] Idem, ibidem, p.90
[327] Idem, ibidem, p.221.

> O meu dono era muito prudente e gostava mais de ouvir do que de exprimir opiniões, ainda por cima com um estranho ou um quase estranho.[328]
> [...]
> Às vezes eu ficava escandalizado com a falta de percepção de Baltazar, passando ao lado das coisas como se não as visse.[329]

Os hábitos "de branco", ou seja, do europeu, são sempre realçados como estranhos à cultura do escravo-narrador. Valendo-se de momentos de interrogação, o narrador põe em questão os costumes impostos aos africanos pelo conquistador, vangloriando do modo simples com que o africano enfrenta a vida e os problemas.

A relação de dominação do europeu sobre o africano fica evidente até mesmo na família Van Dum. Sua "mulher oficial", filha de um pequeno soba da Kilunda, D. Inocência, era mãe de oito filhos vivos e três mortos, da casa-grande, pois Baltazar tinha outros tantos no quintal, cujas mães escravas já tinham atravessado o mar, exigência da esposa oficial pela lei da Igreja. "Uma verdadeira ninhada" como diz o narrador. Um flamengo de costumes portugueses que se evidencia no caráter dos filhos, na religião, na arquitetura, na alimentação, na plantação, no trato com os escravos e na relação com a esposa.

Mediante a mistura da família Van Dum, o narrador expressa a ambiguidade que dificulta a compreensão do comportamento de seus membros: "E com esta família ainda era mais complicado, pois por vezes reagiam como brancos e de outras vezes até pareciam a nossa gente dos kimbos".[330]

A mulher, de modo geral, se metia muito pouco nas conversas do marido com os filhos. A sua influência se exercia indiretamente. Embora negra, tinha acentuado preconceito quanto a seus filhos casarem com negros, como exemplifica o excerto:

> De facto, no pensamento de D. Inocência, só Gertrudes e Matilde tinham avançado na raça, pois foram as únicas a ter filhos brancos. Rodrigo e Hermenegildo tinham feito filhos em negras, o que significava regredir em relação a um ideal, o da alvura [...] Achei que

[328] PEPETELA. AGF, p.264.
[329] Idem, ibidem, p. 271.
[330] Idem, ibidem, p. 350.

> D. Inocência exagerava, não me parecia atrasar a raça fazer um cafuso de olho azul [...] Mas cada um tem a sua inteligência das coisas, não é mesmo?[331]

O preconceito de Dona Inocência à sua cor é própria do assimilado, como esclarece Memmi ao dizer que o colonizador coage o colonizado até o ponto em que ele perde o contato com suas raízes e passa a agir como o próprio opressor, o branco.

No romance *A gloriosa família,* o casamento dos filhos, que demonstra a mestiçagem da família, ocupa capítulos diferentes envolvidos às tramas políticas. Daí, os capítulos virem encimados por epígrafes – fragmentos de cartas ou relatórios, cujas datas se limitam ao tempo dos flamengos -, que se relacionam com personagens ou acontecimentos evidenciados no capítulo.

A vida dos filhos de Baltazar Van Dum ocupa vários capítulos, cujos nomes vêm seguidos de epítetos, que singularizam as personagem, com distinção de qualidade ou crítica a particularidades. A começar pelo terceiro capítulo: "Rodrigo dos olhos verdes era muito calado, mas acabou por pescar coisa muito mais preciosa, nem mais nem menos Cristina Corte Real, filha do governador da Ilha de Luanda".[332] Dom Agostinho Corte Real era o Mani-Luanda, representante do rei do Kongo na ilha que deu o nome à cidade. Esse casamento vai assegurar uma importante posição ao filho, mas também traz uma situação delicada a Baltazar já que o Rei é favorável aos portugueses e inimigo dos holandeses. Baltazar, porém, servia de intermediário entre as duas partes e "sabia aproveitar sempre as suas relações, permanentes ou circunstanciais, para chegar aos objetivos".[333].

O capítulo dedicado à "bela Matilde" evidencia a beleza e a ousadia da personagem, como a única mulher que transgride as leis masculinas, ao participar e opinar na conversa dos homens durante as reuniões, pois num lar de portugueses "As mulheres ficariam numa sala, talvez a ouvir escondidamente a conversa, mas sem participar. E nunca comem à mesa

[331] PEPETELA. AGF, p. 239.
[332] Idem, ibidem, pp. 77-78.
[333] Idem, ibidem, p.274.

com visitas, mesmo visitas de amigos próximos".[334]. Descrita como a mulata mais bonita de Luanda, Matilde casa-se com um francês, que pertence ao exército flamengo, numa situação forçosa, mas é cobiçada pelos mafulos quando aparece nas reuniões, mesmo na condição de casada. Tanto o casamento quanto a separação põe Baltazar em condição difícil, reproduzida no romance de uma forma hilária, ao ter que fazer uma negociação com os holandeses para ajeitar a situação, o que realça o seu esforço para manter sua posição social.

O capítulo dedicado a "Benvindo de voz esganiçada" que, por ciúme do pai com os outros irmãos, parte para Benguela e continua mostrando o humor do narrador. Aqui tem lugar também "Hermenegildo de ar afeminado" que, por sua duvidosa aparência masculina, termina sendo assediado por um padre português, relação que desvela o submundo do clero, já ironizado pelo narrador-escravo quando diz ser filho de um missionário napolitano.

A trama do amor entre Rosário e Thor, um escravo recém-capturado e que fica na senzala da casa-grande, por demonstrar inteligência maior que os outros, é desenvolvida de modo a criar suspeitas quanto ser ele de nobre estirpe. Designado para ajudar Rosário na horta, termina apaixonado por ela. Nos seus encontros furtivos, sob a vigilância do narrador-escravo que tudo vê, ouve ou imagina, acontece um dos amores mais românticos e sensuais da obra. Thor é punido com a morte e Rosário, daí em diante, passa a ficar alheia a tudo à sua volta. O assassinato de Thor rende na narrativa um momento poético, ao descrever tal prodígio:

> Então eu vi. O sangue de Thor boiando à superfície, se transforma em folhas redondas de nenúfares e delas cresciam hastes com flores brancas. Flores brancas como as dos jarros e que exalavam um perfume muito forte. Com um pau consegui puxar uma folha de nenúfare e colhi uma flor. Para oferecer a Rosário. Flor que ela guardaria para sempre.[335]

Ambrósio, "o intelectual" e ponderado da família, se apaixona por Angélica "ricos olhos" que, inversamente tem os olhos completamente estrábicos. Prostituta degredada do Brasil para Angola, por ter cometido um

[334] PEPETELA. AGF, p.305.
[335] Idem, ibidem, p.247.

homicídio, termina por causar bastante constrangimento a Baltazar perante os amigos, pois, em Angola, a moça continua com a única profissão que sabe desempenhar, até ser assumida como esposa de um Van Dum. Ao provocar a ira da nora que se dizia feiticeira, o flamengo é amaldiçoado e passa por perigos que são interpretados por Matilde como feitiço. Por sua inteligência, Ambrósio se alia ao engenheiro Boreel num projeto de canalização de água para Luanda, a partir do rio Kuanza. Projeto que ficou só no papel, com a partida dos holandeses, como afirma o narrador.

Catarina, é tida pelo narrador como a minha "doce Catarina", por ser filha do quintal é transformada em cozinheira por D. Inocência, que só a aceita por imposição de Baltazar, assim como Nicolau. A sua primeira filha já é casada com um português quando o romance começa. Assim, a grande família Van Dum é composta pela mistura de etnia, credo, cultura, enfim, "os Van Dum de ontem são bem os Van Dum do hoje: diversos, dispersos, mas agarrados orgulhosamente à mística da família", com diz o escritor angolano Dario de Melo. [336]

Os acontecimentos vividos pelas personagens acompanham um calendário que, em geral, marcam datas e eventos importantes da história angolana. Na esfera do romance de Pepetela, o tempo dos flamengos é contado linearmente, cuja sequência é marcada pela indicação do ano, unidade pela qual se controla a história. Não é, portanto, a cronologia que se pretende desconstruir, mas o conteúdo autoritário que remete a esse calendário. Como lembra Le Goff, "o calendário é um dos grandes emblemas e instrumentos do poder, por outro lado, apenas os detentores carismáticos do poder são senhores do calendários: reis, padres, revolucionários"[337].

Esse desfile de tipos presidido pela visada carregada da ironia própria do narrador mudo e analfabeto ancora o romance, no cotidiano, em práticas culturais e modos de vida que dão tonalidade de crônica à história luandense. Através da crônica familiar dos Van Dum, a história angolana é delineada pelas malhas da ficção sob a perspectiva da margem – a do escravo narrador. Em uma narrativa que desce ao "rés do chão", Pepetela

[336]MELO. Dario. "Pepetela bem-vindo", in *Portanto...Pepetela*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.
[337] LE GOFF, Jacques. Op. Cit. 2003, p.478.

aproxima-se de Montello com a sua crônica ludovicense. Entretanto, o lugar de onde fala o narrador é determinante na formulação da intriga nos dois romances, fazendo com que a perspectiva de centro de Montello contraste enormemente à perspectiva de margem de Pepetela. Em lugar do tom afetivo da crônica de Montello, Pepetela opta pela paródia com distância crítica presidida pela visão irônica de um narrador mudo e analfabeto.

A perspectiva histórica que se busca desvelar nesta tese vem sendo interrogada desde o enfoque dado pelos narradores às respectivas histórias que querem encenar - história dos vencidos e formação de identidades - até as operações formais que configuram tais pontos de vista, sendo determinantes no resultado final dos dois romances. A modernidade dos dois textos é tributária de escolhas formais que são, sobretudo, ideológicas na apresentação de um mundo edificado por documentos oficiais, cujas posturas dos narradores podem confirmar ou transgredir.

Nesse horizonte, a crônica ludovicense, que entremeou *Os tambores de São Luís,* é perpassada pelos fios da afetividade ao acompanhar o cotidiano de personagens que contribuíram com o história do Maranhão através da memória do velho Damião. De forma diversa, a crônica em *A gloriosa família* é tecida pelo viés sarcástico e irônico do narrador que, sendo mudo e analfabeto, desalinha os sentidos cristalizados em documentos oficiais. O resultado dos romances de Montello e de Pepetella encaminha-se para duas posições diferentes diante do passado e do presente.

Em *A gloriosa família,* o multiperspectivismo do discurso do narrador abre a possibilidade de várias chaves de leitura. A visão multifacetada propõe compreensões novas sobre a coexistência de vários modos culturais tecidos na complexidade do presente.

CAPÍTULO IV
O ESPAÇO-TEMPO HISTÓRICO

> O mais frustrante em relação à história, contudo, é o quanto dela escapa completamente da linguagem, da atenção e da memória. Assim, os historiadores têm se utilizado de metáforas e imagens poéticas para preencher os vazios.
>
> Edward Said. *Cultura e política*

Na ampla produção literária angolana, Pepetela tem se destacado como um escritor dos mais iminentes que se interessa pelo gênero romanesco. Rita Chaves observa que o autor não hesita em percorrer caminhos variados recorrendo a mitos, indo às fontes da História, subvertendo-as. Assim, Pepetela "reinventa o passado e critica, satírica ou acidamente, o presente. O fato é que, se variam os procedimentos, um dado se mantém: a preferência pelo romance como gênero capaz de projetar as verdades que ele recolhe, veicula, inventa"[338].

A plurivocalidade com a qual Pepetela estabelece diálogos na construção de sua obra literária está relacionada à alta consciência histórica que possui acerca de seu país. O romance se apresenta como um gênero bastante aberto às especulações características de um escritor inquieto por, como definiu Bakhtin, ser um gênero inacabado que ainda não se apresentou em todas as suas possibilidades[339], permeável inclusive a outros gêneros literários.

A literatura dos países africanos de língua portuguesa, recente e produzida em meio a uma história marcada pelo colonialismo, pelas utopias que mobilizaram as revoluções que levaram à independência do país, pelas guerras pós-coloniais, não poderia ser uma literatura desvinculada dos discursos históricos ou a eles indiferentes. Esse fato traz várias dimensões do passado como matrizes de significado na literatura africana. Compreender a relevância da proposta de recuperação do passado, mesmo

[338] CHAVES, Rita. "Pepetela: Romance e Utopia na História de Angola", in *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2005. p.87

[339] BAKHTIN, M. Op. cit. 1998. p.397.

que tal processo se faça através da reinvenção, pressupõe desvendar as contradições de uma cultura marcada pelas condições coloniais e a herança desse passado sempre presente.

O apreço pela memória que percorre uma significativa parte da produção das literaturas africanas de língua portuguesa se deve ao interesse de refletir sobre o presente com intuito de melhorar sua compreensão diante das várias formas de fraturas herdadas do passado colonial que, de uma forma ou outra, ainda repercutem no presente.

Nessa mão dupla, com a liberdade da imaginação fundamentada no conhecimento dos textos antigos e na vivência do terreno da luta, Pepetela reescreve, sob a perspectiva africana, a história antiga e recente de Angola. Pelo viés do humor irônico, traço característico de romances contemporâneos, a narrativa pepeteliana comprova seu senso histórico altamente crítico, ao retomar o passado, construindo um discurso cujos referentes inventados procuram completar as lacunas que os outros discursos já formulados deixaram em aberto.

É nessa perspectiva histórica que se entende o procedimento frequente do escritor ao refletir sobre o presente a partir de um jogo especular com a tradição e a história do passado, o que se repete em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos.* O romance se passa em Luanda, entre os anos de 1642 a 1648 – *o tempo dos flamengos* – em que o passado atualiza e metaforiza situações do presente de Angola, numa releitura crítica que desvela as contradições presentes na sociedade angolana e aponta para um futuro. Segundo as profecias de Matilde – filha da personagem principal, Baltazar Van Dum -, de certa forma previsíveis, onde "as rotas da escravatura estavam de novo escancaradas".[340]

Há certa desconfiança que perpassa o final, sempre suspenso, de que a família Van Dum seria gloriosa, perpetuando com isso o seu poder tradicional, cuja ambiguidade é característica marcante de todos os romances de Pepetela. Apesar do julgamento desfavorável à atual situação angolana, o escritor não parece sucumbir à desesperança. O exemplo disso está nas alternativas que multiplicam as perspectivas possíveis para o

[340] PEPETELA. AGF, p. 406.

futuro. Neste romance, dar a voz ao exilado da história é uma forma de acreditar no devir, em que os angolanos podem gerir seu próprio destino.

O tratamento da temporalidade é fulcral na narrativa. A temporalidade, sempre múltipla e flexível, instaura-se pelo discurso do narrador, que salta de um tempo a outro pela imaginação; pela multiplicidade de espaços sociais consubstanciados em esferas temporais; pelos acontecimentos históricos e documentos oficiais ou pela crônica familiar do clã Van Dum. Como se vê, o tempo dos flamengos é um tempo permeável a uma multiplicação de eventos na história angolana, ultrapassando os limites dos sete anos da invasão holandesa em Luanda.

A partir da consciência autoral que reavalia a história angolana, segundo uma temporalidade múltipla e dialética, o romance se ergue como um novo monumento que interpela o passado na interpretação do presente, sem sacralizar a história, mas ressignificando sua matéria e seus ecos. O espaço de Luanda é reivindicado pela complexidade temporal do romance como dimensão simbólica que serve par instituir uma nova realidade pela literatura.

4. 1 Casa – grande *versus* cubata

Como afirma Antonio Candido, em *De cortiço a cortiço*[341]*,* "embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustêm como tal". O romance *A gloriosa família,* como espaço ficcional, constitui-se em um universo discursivo utilizado pelo autor para suas especulações sobre a história. A matéria de que se nutre vai dragar para a estrutura do romance espaços exteriores que serão ressignificados pela leitura astuciosa do narrador.

As imagens espaciais são fortes recorrências efabulativas na literatura contemporânea angolana. Segundo Laura Padilha, quando os sonhos de liberdade começaram a ruir "de novo se convocam os espaços

[341] CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1998.

para disso se fazerem símbolos"[342]. Ao adentrar na ficção da segunda metade do século XX, especialmente a partir dos anos Noventa, Padilha observa que a representação de ordem espacial, no *corpus* da literatura angolana, acaba por tornar-se a síntese mais perfeita do ruir dos sonhos, exemplificando, dentre outras obras, com a narrativa de Pepetela *O desejo de Kianda* (1995), onde o Kinaxixe continua a ser o palco quase mítico das ações, com a imagem espacial da destruição da praça e do prédio - um projeto urbano - que derrubara a mafumeira sagrada e acabara com a lagoa. Na cena final, de recomposição da ordem antiga, o espaço reconquistado, a paisagem recuperada, permite pensar que, segundo Padilha, a esperança não morreu.

A proposta que se nota na obra de Pepetela constrói um palimpsesto em que, realizando movimentos entre o presente e o passado, busca-se atravessar uma experiência cultural através de documentos e da tradição. A tradição não pode ser recuperada ou resgatada de uma pretensa origem, mas pode ser restaurada em termos contemporâneos, o que significa percebê-la em negociações múltiplas com o presente, considerando que os traços do passado se articulam nesse mosaico do contemporâneo com interferências de muitas outras culturas. Nesse sentido não se busca resgatar uma África ancestral e original, mas pensar o presente em relação a esse "caldear de culturas", na expressão de Pepetela.

Como sugere Laura Padilha, o projeto de Pepetela aponta para uma retomada insistente do passado como uma forma inalienável para a compreensão e intervenção no presente. O gosto pelo documento instaura em sua obra duas frentes criativas: a construção de um discurso que faça diferença no contexto dos discursos produzidos sobre Angola e, derivando desta, a restauração de possibilidades para a Angola fragmentada do presente, em que o africano conquiste plenamente o controle do seu destino.

No romance *A gloriosa família*, o empreendimento do autor no romance se realiza justamente a partir de uma importante referência documental, a *História Geral das Guerras Angolanas*, do cronista português

[342] PADILHA, Laura. "Ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais", in CHAVES, Rita et al (orgs). *A Kinda e a Missanga*. São Paulo: Cultura Acadêminca; Luanda, Angola: Nizla, 2007, p.2009.

Antonio de Oliveira Cadornega. Daí o romance ser ambientado numa Luanda que já começa a se formar através do entrelaçamento de culturas, no século XVII, alterando na ficção a perspectiva histórica do texto português.

Angola do século XVII é uma zona de escoamento negreiro, e Luanda é não mais que um entreposto mercantil, cuja fundamental importância era o porto para o embarque de escravos e produtos da terra. Dessa forma, o espaço existe em função da movimentação de uma intrincada rede de tráfico negreiro para a América, principalmente para o Brasil holandês (Pernambuco), além de espaço de degredo e de ambições, o que levou a personagem principal viajar até Luanda à procura da "árvore das patacas, cheia de negros a quem bastava deitar a mão. Os portugueses iam de preferência para a Índia ou então Brasil. Poucos queriam ir para a África, de clima assustador."[343]

O espaço luandense é o lugar onde se formavam as elites angolanas mais antigas e poderosas da colônia portuguesa já no século XVII, palco de interesses comerciais entre portugueses, holandeses, espanhóis, franceses e angolanos, em que o vilarejo se resume ao que hoje ainda chamam de cidade alta "à sombra das fortalezas", "onde dormia o poder temporal e espiritual"[344] e a cidade baixa. O escravo narrador, ao acompanhar seu dono por todos os lugares, apresenta a ambientação e os espaços nos quais as personagens desenvolvem suas ações. Assim, descreve os lugares onde a guerra se desenrola entre portugueses e holandeses, em Luanda, as bodegas mais freqüentadas no Bairro dos Coqueiros, perto do mar, o Colégio dos Jesuítas, os fortes do Penedo e de Nossa Senhora da Guia, os conventos de Santo António e de São José. Focaliza ainda a fortaleza de Massangano, no interior de Angola, e faz referência a outros territórios nos quais os embates bélicos também aconteceram, como Bengo, Kongo e Benguela.

Na obra, a ideia de um país em formação, através de um caldear de culturas e interesses em volta da Companhia das Índias Ocidentais no século XVII, é o espaço simbólico da narrativa que se inscreve também no

[343] PEPETELA. AGF, p. 17.
[344] Idem, ibidem, p.12.

tempo presente, no qual debatem as contradições como herança do passado. Exemplo disso são as previsões da personagem Matilde, de que os holandeses ficariam sete anos em Angola e a família Van Dum seria gloriosa.

O que se enfatiza nessa formação é uma concepção de sociedade mestiça, pois como diz Pepetela em entrevista: "Há um caldear de culturas aqui, e nós temos que ir procurando raízes daquilo que faz uma certa identidade".[345] Em *A gloriosa família,* esse caldear de culturas está representado pela numerosa família Van Dum - entre os da casa-grande e os da cubata, os genros e noras estrangeiros – onde os Van Dum podem representar a própria Angola.

O espaço físico descrito pelo narrador no romance de Pepetela está submetido a um outro lugar: o espaço cultural em que se movimentam as personagens e por onde transita o narrador. A densidade material e imagética do espaço na obra do escritor brasileiro, Josué Montello, encontra, no romance angolano, uma de suas principais dessimilaridades: em Pepetela, a recorrência à materialidade do espaço é subordinada à necessidade de configuração do espaço histórico. Assim, a perspectiva histórica que está no horizonte das reflexões feitas neste trabalho se define, cada vez mais, como ponto de dissonância entre as duas obras analisadas.

Em *A gloriosa família,* o espaço físico é transfigurado em tempo histórico e construído através da ação das personagens, da trama e da caminhada do narrador atrás de seu dono. Através do narrador, os espaços vão aparecendo, sempre relacionados a algum acontecimento.

> O vinho está a provocar nostalgia, vontade de se fechar nas recordações, sobretudo naquele espanto que foi entrar na baía de Luanda no dia 29 de Outubro de 1616 e chocar contra o vermelho da terra, o azul divino do mar e a brancura da areia na Ilha coberta de coqueiros. Baía de Todos os Sonhos, gritou ele, sabendo que mesmo à frente, do outro lado do Atlântico, havia a Baía de Todos os Santos. Sempre o ouvi chamar Baía de Todos os Sonhos, mesmo quando os sonhos já tinham se desintegrado há muito.[346]

[345] CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (orgs). Op. cit. 2002, p. 30.
[346] PEPETELA. AGF, p.18

Percebe-se, nesse excerto, a função do espaço na referência à memória de Baltazar que, nesse ponto, confunde-se com a memória afetiva do narrador. A formulação poética nessa imagem, que faz a nostalgia do narrador, é uma perfeita confluência dos efeitos do vinho sobre seu dono, e da memória sobre o narrador. Sendo uma sombra de seu dono, embriaga-se também o narrador. Aquele com o vinho, este com as lembranças que seu dono tem do dia em que pisou a terra de Luanda, o que provoca no narrador um enlevo de encantamento com relação a sua própria terra. Vê-se um desvio da nostalgia de Baltazar que é transfigurada pelo narrador por remeter a sentidos outros, a significados distintos para ambos: Baltazar talvez por esperar uma prosperidade econômica – sonhando com a árvore das patacas -, e o narrador pelo contraste da beleza de sua terra à impossibilidade de ajuizar sobre a sua grandeza.

A atmosfera onírica é criada numa riqueza plural e profunda: o vinho que provoca em Baltazar a nostalgia, a baía por ele nomeada como de Todos os Sonhos, a imagem exuberante e poética que nasce da descrição da terra e, finalmente, o afeto capturado pelo narrador na cena desse instante. Devaneio que circunda um espaço de memória afetiva, de quebra com o discurso objetivo que constitui de modo geral o romance de Pepetela. Ilha, dentro do romance, esse trecho é como a própria baía de Todos os Sonhos no mundo que Pepetela quer construir.

Nesse sentido, o espaço se torna líquido e fluído na medida em que é interiorizado nas projeções do narrador que não seriam senão a intervenção do autor implícito ao trabalhar com as dimensões múltiplas do espaço, do tempo e do discurso na linguagem. O olhar poético advém, portanto, do apropriar-se desse espaço, ainda que pela imaginação, como uma maneira de restituir a terra subjugada. Mais que isso, é a visão de um angolano contaminado pela esperança, do "espaço reconquistado" no dizer de Laura Padilha.

A explosão poética dessa cena contrasta com os espaços da casa-grande e da cubata. Esses espaços assentam as bases de uma sociedade cindida que vai levar à fragmentação e solapar os sonhos dos angolanos e

de todos que aportaram àquela terra: “sempre o vi chamar Baía de Todos os Sonhos, mesmo quando os sonhos já tinham se desintegrado há muito.”[347]

Isso demonstra que o espaço em Pepetela é representativo de uma realidade multifacetada de Angola, não se limitando a dar referências de sua geografia física. Osman Lins, ao discutir o espaço na obra de Lima Barreto, coloca a pergunta de como devemos entender numa narrativa o espaço onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o espaço. Segundo ele,

> A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é *espaço*. E também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna. (...) excetuando-se os casos, hoje pouco habituais de intromissão do narrador impessoal, mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido.[348]

A referência à sanzala de Baltazar Van Dum é constante. Como a casa-grande brasileira, aquela é a reserva social de misturas e conflitos, representativa da própria sociedade angolana em formação. A especificação de casa-grande *versus* cubata, como em *Os tambores de São Luís*, diferencia ou identifica senhor *versus* escravo, colonizador *versus* colonizado, ordem na qual os valores e os significados se corporificam em torno do patriarcalismo.

Construída entre a lagoa e o sítio que se chamaria Alto das Cruzes, numa espécie de terraço sobre a baía, ergueu Baltazar a sua primeira cubata, paredes de barro e teto de capim como a dos negros. Só muito mais tarde, quando os negócios prosperaram, começou a construção da casa definitiva, que o narrador assim descreve:

> A casa grande era de um só piso e tinha uma varanda traseira de uns cinco metros de largura que corria ao longo de toda a construção, pelo menos uns trinta metros. Era a parte mais fresca da habitação e de onde se podia contemplar toda a sanzala, pois as cubatas, as cozinhas e as arrumações ficavam desse lado. Ao lado havia a segunda casa, que de fato tinha sido a primeira a ser construída, onde morava Nicolau e agora também Rodrigo e

[347] PEPETELA. AGF, p.18
[348] LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, 1966, p.69.

> Benvindo, os mais velhos dos rapazes. Uma parte servia de armazém.[349]

Embora construída com mais simplicidade que a casa-grande brasileira, pois se trata aqui da casa de um aventureiro no século XVII, em Angola, este espaço não deixa de traduzir o poder econômico, político e patriarcal de Baltazar Van Dum. A varanda com a rede e um escravo velando o sono do senhor é o protótipo da casa-grande, em que o patriarca embala a sua vida ociosa, pois como anota o narrador, "nestas casas há sempre escravos a mais para os trabalhos existentes".

> O meu dono saiu para a varanda das traseiras, onde eu estava, se deitou na rede. Em breve ouvia o seu ressonar. Fiquei sentado no chão, tomando conta do sono dele, e vendo a modorra do meio da tarde invadir as pessoas e bichos.[350]

A disponibilidade do escravo mediante o senhor traduz uma estrutura social de exploração, mesmo considerando que há negros a mais do que seria necessário para a realização dos trabalhos existentes. Vê-se também que a visão do senhor estava voltada mais para a quantidade dos negros que para a qualidade do trabalho que realizavam. Isso porque, sendo o negro, objeto de mercantilização, valia pela quantidade, não unicamente pela sua capacidade de trabalho.

A sanzala de Baltazar Van Dum é descrita como um espaço protegido por espinheiras e guardado por cães e guardas, o que já sugere a lógica que rege esse espaço: a da repressão.

> O meu dono abriu a cancela da entrada. A sanzala, conjunto de duas casas e vinte cubatas, estava rodeada por uma vegetação feita de espinheiras e eriçados troncos de buganvília. Não era impossível os escravos fugirem, até já tinha acontecido, sobretudo os que chegavam destinados para o embarque para o Brasil. Mas não era assim tão fácil, pois além do cercado de buganvília e espinheiras, havia os cães e os guardas[351]

[349] PEPETELA. AGF, p. 29.
[350] Idem, ibidem, p.29.
[351] Idem, ibidem, p.20.

O poder da casa-grande reproduz-se na opressão do escravo, vínculo que o narrador explora por vezes com sutileza e sarcasmo, o que intensifica a violência do fato que conta. Como desdobramento do exemplo acima, o narrador se refere à falta d'água na sanzala de Baltazar, estendendo o caso a toda Luanda, de modo a enfatizar que os escravos de Van Dum se queixavam por ter de transportar as barricas de água até o alto das barrocas. Os escravos dos senhores da cidade alta "é que estavam bem (...) até o palácio não era longe nem precisavam de subir muito, uma rica vida. Não bastavam os donos serem privilegiados, também os escravos..."[352]. A ironia aqi é apanhada através do paradoxo: a junção da brutalidade com que é explorada a força escrava e a "rica vida" dos escravos dos poderosos. A aparente normalidade que revestem esses casos dá o tom sarcástico que o narrador imprime recorrentemente na narrativa.

A rotina da casa-grande, a movimentação entre os escravos do terreiro e os de venda, é minuciosamente percebida pelo escravo-narrador, que vai tirando suas conclusões, com aguçado senso crítico.

> As mulheres estão a pilar a mandioca para o funji, pois só comem ao fim da tarde. As crianças brincam nas sombras e entre elas algumas são mais claras, certamente filhos de Baltazar, mas que não são reconhecidos. Ao menos não os vende para as plantações quando crescerem, penso eu. E terão trabalhos leves em casa. Ou até pode ser que os reconheça mais tarde, como aconteceu com Nicolau, o qual só quando era rapazinho passou a ser considerado filho bastardo.[353]

Como se observou acima, a aparente normalidade do cotidiano da casa-grande trabalha a contrapelo, desvelando a estrutura disjuntiva do sistema escravocrata.

As cubatas abrigam os escravos e agregados, pessoas do quintal, à mercê do mando e do uso dos patrões. Percebe-se um espaço vivo, povoado pela vida cotidiana do trabalho em que as mulheres são as maiores vítimas: como objeto à mercê da mercantilização sofrem constantes abusos não só de Baltazar como de seus filhos. Daí o narrador, nomear com ironia,

[352] PEPETELA. AGF, p.20.
[353] Idem, ibidem, p. 30.

as crianças que frequentemente aparecem no quintal com os traços dos Van Dum e, ainda, observar que os filhos bastardos nascidos dessas relações, mestiços, mais claros, terão vida mais leve.

> Não seria a primeira vez que o pai ficava com a mulher que ele tinha inaugurado ou a contrário. Também entre irmãos eram freqüentes essas passagens de escravas. Mas o meu dono tinha sempre medo de surgirem makas entre os filhos por causa das raparigas, devia ser trauma trazida da juventude européia, onde havia poucas mulheres disponíveis para os jogos de cama e os homens se matavam em duelos por causa delas. Eu nunca tinha sentido os filhos Van Dum disputarem as raparigas, pelo contrário, muitas vezes ofereciam uns aos outros os favores de alguma que se distinguisse. E tinham uma espécie de pacto de silêncio que protegia as suas ligações de curiosidades externas. Pelos vistos, tantos factos não chegavam para aquietar o meu dono.[354]
> ...
> Ao todo havia umas vinte cubatas, espalhadas anarquicamente pelo quintal entre as mangueiras, abacateiros e mamoeiros. As maiores pertenciam ao Ngonga e ao Kundi, dois forros que faziam de pumbeiro, ou sozinhos ou acompanhando Nicolau. Ao fundo de tudo se erguia uma casinha de pau a pique que era ocupada pelo Dimuka, pessoa de muitas valias, indo desde capataz e responsável pela lavra, a chefe da segurança de Baltazar, era o único que vivia ali com a família. As famílias de Ngonga e Kundi habitavam cubatas perto da sanzala, mas fora dela.[355]

Ao descrever o espaço, o narrador dá a ver a imagem de uma comunidade em que a casa-grande tinha sob os olhos toda a vida dos escravos, podendo assim exercer o controle necessário de sua manutenção. Dimuka, sendo escravo, aparece como o braço forte de Van Dum, é temido pelo narrador, pois com ele está a maldade. A paga que Dimuka recebe de seu senhor pela fidelidade que lhe dedica é ser o único a viver com a família e gozar de certo poder sobre os outros escravos, o que faz dele uma pessoa temida: “Devotado a Baltazar, é temido e odiado pelos escravos”[356]

As mulheres podiam servir aos patrões nos seus afãs de macho e depois ser vendidas, a não ser quando “ocupadas” por seus filhos, como o caso da Lembra.

[354] PEPETELA. AGF, pp.226-227.
[355] Idem, ibidem, p. 29.
[356] Idem, ibidem, p. 30

> Baltazar ficou a olhar para o filho, atônito. Os irmãos se passavam mulheres e ele não sabia? Bom, de facto não tinha nada com isso. Diogo já tinha pelo menos vinte e dois anos, era um homem, as escravas andavam ali pelo quintal mesmo para serem engravidadas e Lemba até mostrava alguma graça.[357]

Sempre foi mau negócio manter uma mulher que não procriasse, e quando os tinha com os Van Dum, deixava os filhos e era vendidas imediatamente para o Brasil, por imposição de D. Inocência. Escravas eram só para deitar ou amigar, como explica o narrador, pois seria baixar de condição se se casasse com uma delas.

A casa-grande também é a guardiã dos costumes portugueses e outros já angolanos que o narrador afirma ter começado com a família Van Dum, como os almoços em família nos sábados regados a vinho, a sesta do patriarca na varanda, a missa aos domingos e o controle enérgico exercido por Baltazar a todos os filhos, inclusive os do quintal.

> [...] eu não teria reparado no fato de todos os convites, bem antes dos mafulos tomarem Luanda, se fazerem na sanzala ao sábado. Que eu saiba nenhuma outra família tem essa prática [...] A maior parte das vezes não havia convidados, mas ao almoço de sábado se comia melhor e vinham os elementos da família que moravam longe, por exemplo Rodrigo e Cristina, e o Diogo, sempre a habitar o arimo do Bengo. Ficavam mais tempo na mesa a beber e a conversar, tendo o meu dono que arrastar a sesta na rede até serem horas de irmos à cidade alta para o jogo de cartas. Depois já todos tinham o hábito e nunca mais reparamos nessa mania que um dia, muito mais tarde, se haveria de estender a outras famílias em Luanda, como profetizava Matilde, a bela bruxa.[358]
> [...]
> Ele sempre considerava a família como o bem mais precioso, sempre tentou mantê-la unida.[359]

Segundo o narrador, Van Dum introduziu costumes na casa-grande em Luanda que teriam sido responsáveis por moldar muitos dos hábitos domésticos e sociais da família angolana. Exemplo disso, são as conhecidas caldeiradas que se fazem aos sábados, reunindo a família por longas horas em torno da mesa. O apreço pela instituição familiar não impediu, no

[357] PEPETELA. AGF, p. 165.
[358] Idem, ibidem, p. 180.
[359] Idem, ibidem, p.190.

entanto, que Baltazar Van Dum tivesse produzido uma série de filhos fora do casamento, demonstrando que isso também era uma prática que trouxe para Luanda dentro daquela lógica colonial.

Observações sobre cenas da vida cotidiana na casa-grande são constantemente referidas pelo narrador já que ele é a sombra de seu senhor, podendo assim conhecer todo o movimento da casa, as práticas de seus habitantes e seus segredos. Mesmo quando o seu dono dormia, ele estava no entorno captando os sinais do mundo da casa-grande.

A casa-grande em *A gloriosa família*, como no romance brasileiro aqui comparado, é o núcleo da vida doméstica sob o patriarcalismo escravocrata, dando ênfase à política e à economia em volta da Companhia das Índias. Pode-se dizer que a casa-grande angolana é flagrada a partir da cubata, ou seja, pela perspectiva de um escravo. Daí, que, noutras latitudes, o lugar de onde se fala assuma uma importância capital na textualização desse espaço.

Entretanto, o narrador é um ser em trânsito, vive na fronteira entre a casa-grande e a cubata. Como alguém que tem contatos com estes dois mundos, sua visão revela uma perspectiva múltipla sem deixar de ter o foco do escravo. Na fronteira, o narrador reconhece que o espaço de Luanda é muito mais que referência geográfica, é uma confluência problemática de mundos que se misturam:

> Não entendi a primeira vista, mas depois deduzi que de facto o canal era uma fronteira, primeiro entre portugueses e kongo, e agora entre holandeses e kongo. Foi um choque saber que atravessava uma fronteira sempre que ia à Ilha, eu que estava convencido de nunca ter visto uma fronteira, nem tinha a noção exacta do que isso seria. Levando mais longe o raciocínio, o casamento de Rodrigo e Nzuzi não era misturado só por ser entre um mestiço e uma negra, mas por ser entre cidadãos de países diferentes.[360]

O narrador se diz surpreso por descobrir a existência de fronteiras, quando apenas por ser o narrador que é, já vivia na fronteira. Fronteiras múltiplas que vão desde a união de um casamento entre um mestiço e uma negra - que, além disso, são cidadãos de países diferentes -, até o trânsito

[360] PEPETELA, AGF, p.175

do próprio narrador. Este, numa região de fronteira, leva consigo sua condição de escravo e sua vida na cubata, ao mesmo tempo que, sendo a sombra de seu dono, participa também do mundo dele. Ao atravessar o canal, o narrador tem, como se fosse uma súbita revelação, a compreensão de margens que, antes de estabelecer uma fronteira, eram espaços de muitas misturas. Sua função como narrador será a de traduzir esses espaços de misturas, contando numa paradoxal atitude, através dos riscos da pemba que são os traços de uma sabedoria ancestral, selando o jogo entre a voz e a letra.

No romance, a discussão sobre a hierarquização da sociedade angolana entre senhores e escravizados não impediu o amálgama cultural entre brancos e negros, como no Brasil. O contato cultural entre povos "adiantados" e "atrasados" foi um encontro gerado no seio da empresa colonialista, sob muita tensão, causada pela imposição da cultura eurocêntrica. Isso é bem acentuado na obra de Pepetela, na própria relação entre Baltazar e D. Inocência, que faz questão de preservar os costumes do marido, tanto que, para essa matriarca negra fazer um filho seu casar com um negro é "atrasar a raça", sinal de apagamento de seus costumes.

Para manter o fio que separa a vida na casa-grande e a vida na cubata, a língua se interpõe como um dos instrumentos utilizados que impede o acesso dos escravos ao espaço do senhor. A língua da casa-grande é o português, das cubatas é o kimbundo. Curiosamente, o narrador de Pepetela é um ser que transita entre várias línguas, está sempre encostado do lado de fora da casa-grande, porém acompanha o seu dono por vários lugares, chegando a declarar que entende todas as línguas que ouve na bodega. Àqueles espaços em que não pode adentrar fisicamente, o escravo-narrador penetra com sua imaginação, interpretando e desenhando seu conteúdo com base naquilo que vê ou ouve como sombra de seu senhor.

Se o espaço de *A gloriosa família* é a cidade de Luanda, e por extensão, Angola, a construção de espaços, na arena do romance, configurando a vida dos escravos e a dos senhores, pode ser esclarecedora da estrutura social que se quer representar: as relações de poder. Assim, os sentidos emanados do discurso do romance se voltam para tais relações de

poder. Os vários espaços do romance são indicadores dessas relações, seja o espaço da crônica de Cadornega, o da Companhia das Índias, ou o da família Van Dum, espaços que se desdobram, cada qual dentro de sua referencialidade, podendo ser percebidos nesses topos da casa-grande e da cubata.

O espaço da casa-grande e da cubata surge como uma esfera opositiva na trama do romance, dando conta da complexidade das relações entre uma e outra. O jogo de oposições que se interpõe entre esses dois espaços é bem explorado pelo narrador mudo/analfabeto a partir de uma visada da margem em que misturam avaliações afetivas a posicionamento crítico, remetendo à vertente ideológica da obra, que abre caminho a uma perspectiva histórica transgressora.

4.2 Para além do tempo dos flamengos

O romance, enquanto forma narrativa, antes de tudo, constitui-se como uma verdadeira experiência temporal. Paul Ricoeur, que faz desta questão o ponto central de reflexão em *Tempo e Narrativa*,[361] observa que é na capacidade de refigurar a nossa experiência temporal confusa que reside a função referencial da intriga romanesca. Dessa forma, a identidade estrutural da função narrativa tem a ver com o caráter temporal da experiência humana. Esse pressuposto é assim formulado por Ricoeur:

> O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.[362]

A refiguração do tempo pela narrativa é, na opinião de Ricoeur, a obra *conjunta* da narrativa histórica e da narrativa de ficção, que é

[361] RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* (tomo I). Campinas, SP: Papirus, 1994.
[362] Idem, ibidem, p.15.

amplamente discutida pelo teórico, em que afirma haver uma "*referência cruzada* entre a pretensão à verdade da história e a da ficção[363].

Não é, no entanto, a intenção deste trabalho enveredar por esses meandros teóricos que mobilizam desencontradas e numerosas conceitualizações e consensos sobre a aplicabilidade de noções de tempo, ficção, história e narrativa. Tendo como horizonte o universo narrativo de Pepetela, constata-se que em seu romance, tomado como *corpus* deste trabalho, o tempo institui-se como um valor determinante da narrativa que reforça e equilibra o cruzamento entre a ficção e a história.

O romance *A gloriosa família* desenvolve-se na perspectiva da história, denominando o tempo histórico como espaço da construção ficcional. A chave desse tempo é indicada pelo subtítulo do romance: *o tempo dos flamengos*, circunscrevendo os sete anos da ocupação de Luanda pelos holandeses. Intercambiando espaço e tempo, a obra de Pepetela, de modo geral, apresenta-se como um projeto literário comprometido com a história de seu país, Angola, como é o caso de romances como *Yaka*, *Lueji – o nascimento de um império*, *A Geração Utopia* e *Mayombe*. Nesse sentido, o tempo do romance transborda o espaço dos sete anos da ocupação holandesa, cujo documento lhe serve de motivo. Instaura-se o tempo múltiplo e cruzado que acompanha o multiperspectivismo no discurso narrativo.

A escolha do narrador limitado pela sua deficiência física e cultural, em princípio incapacitado para a narrativa, torna-se providencial para o desenvolvimento multiperspectivista que formula o romance. Mudo e analfabeto, o narrador compensa suas carências, alimentando-se de outras histórias, vozes e acontecimentos gerais para conduzir a sua missão de desentranhar do passado verdades cristalizadas e desfigurá-las. Não fosse a ironia com que esse narrador é construído e, simultaneamente, constrói a história, poder-se-ia dizer que suas limitações são impedimentos para o avanço da perspectiva histórica do romance. Entretanto, a precariedade é apenas aparente, revelando uma refinada estratégia narrativa justamente por ser permeável a diversos tipos de ideologias, transitando entre fronteiras

[363] RICOEUR, Paul. Op. Cit. 1994, p. 135.

múltiplas[364] e móveis. A tessitura narrativa torna-se rica em discursividades que, sob a porosidade desse narrador, expõem as contradições na Angola do passado e a do presente, numa perfeita intersecção entre tempo e espaço. Mediador dos discursos na arena do romance, o narrador reflete uma sociedade em movimento plena de contradições.

Transitando por essas fronteiras móveis o narrador está a serviço do interesse por múltiplas temporalidades e das interpretações da história africana que Pepetela quer ressignificar, colocando em cena os vários discursos que circularam e que ainda circulam na sociedade angolana. O tempo dos flamengos torna-se um lugar de inscrição de outros tempos, visitado por uma perspectiva histórica contemporânea que expande e enfatiza o mundo deslizante do território angolano desde a sua formação até os dias atuais.

Disputas de poder que marcam todas as sociedades na extensão da história da humanidade, divisando momentos de guerra e paz, são percebidas por Pepetela como recorrentes no continente africano que, desde os tempos míticos, como se vê em *Lueji*: *o nascimento de um império* aparecem na constituição de fronteiras, permitindo afirmar que um dos aspectos característicos de sua obra é a guerra como "fautora da dinâmica temporal"[365], como observa Inocência Mata:

> Esse tipo de marcação da dinâmica temporal tão freqüente nos romances de Pepetela é determinado pela "matéria temporal": narrar a nação angolana pressupõe a textualização de um passado de guerras e falar da guerra como força motriz das transacções cíclicas com particular destaque em *Parábola do cágado velho*, e em *A gloriosa família*.[366]

Se se toma a compreensão de Inocência Mata como contributo esclarecedor das linhas de força da ficção de Pepetela, o interesse do escritor por temas históricos revela-se justificado no conjunto de sua obra

[364] Benjamin Abdala usa esse termo ao referir-se aos laços de comunitarismos supranacionais num contexto de globalização. Neste trabalho, o termo é utilizado para referir-se à transitoriedade do narrador pelas várias margens discursivas e geográficas.
[365] MATA, Inocência. "PEPETELA: A releitura da História entre gestos de reconstrução". In *Portanto...Pepetela*, p.231
[366] Idem, ibidem, p.232.

pela forma como nomeia seus romances. A guerra comparece em quase todos os romances, seja de maneira transversal, seja de maneira ostensiva e direta, dando conta de uma história que se imprime por disputas cíclicas.

Essa dinâmica temporal é enfocada pelo narrador através das diversas vozes que permeiam o discurso do romance que, construído através da narrativa de um escravo mudo e analfabeto, narra as experiências vividas, ouvidas ou imaginadas, ao acompanhar o seu dono como uma sombra. Com isso, o narrador instaura logo no início do romance a dúvida sobre os relatos alheios e mesmo sobre o seu próprio relato, o que vai dar o tom irônico da narrativa.

O tempo desenvolvido em *A gloriosa família,* sendo o histórico, enquanto elemento estruturador da própria narrativa, é também motivo de fabulação, estando assim presente na forma e no conteúdo. Como artefato da trama, o tempo dos flamengos é capturado da historiografia e de documentos outros para reconstituir-se no espaço ficcional. Tempo histórico, portanto, voltado para os acontecimentos que edificaram a memória histórica de Angola. Com esse procedimento, Pepetela instala-se numa linhagem da literatura contemporânea que tem encontrado na história rico material para a criação ficcional.

O enredo de *A gloriosa família* se passa durante os sete anos de dominação holandesa, como sugere o subtítulo – *o tempo dos flamengos*. Nota-se que o tempo neste romance de Pepetela é convertido constantemente em espaço, cenário onde se construiu uma grande teia de confrontos que se desenvolve através da família Van Dum, da Companhia das Índias Ocidentais, do comércio de escravos, de todos os aventureiros que aportaram em Luanda no século XVII, enfim, da sociedade dividida por interesses mercantis.

O tempo dos flamengos é a moldura do tempo histórico explorado no romance, em que os holandeses ocuparam Angola e detiveram o controle da poderosa Companhia das Índias Ocidentais, cuja missão civilizadora acobertava o interesse no largo comércio escravista, principalmente com o Brasil. Ligações político-econômicas sempre lembradas no decorrer da narrativa, enunciadas na epígrafe de Vieira: "(...) porque sem negros não há

Pernambuco e sem Angola não há negros"[367], clara alusão a esse rendoso comércio escravista que criou uma dependência econômica entre Brasil e Angola, importante porto negreiro. Essa mesma alusão ao comércio escravista na epígrafe do Padre Antônio Vieira aparece no romance de Josué Montello também como epígrafe, denunciando os maltratos dos escravos nas fazendas maranhenses e, como em Pepetela, assinalando as relações mercantis entre Brasil e Angola.

Na narrativa, a relação é enfatizada em razão do Brasil holandês – Pernambuco – ser grande consumidor desse comércio escravista. O romance de Pepetela configura instâncias históricas e documentais como se pretendesse distanciar-se da ficção. O narrador ganha ares de cronista e o texto muda de tom, introduzindo uma sequência de acontecimentos históricos. A concentração dos escravos em Pernambuco gerou revolta nos comerciantes do sul do Brasil, que ficaram em defasagem na balança comercial.

> Bom, o que há é o seguinte. Houve um acordo assinado na Holanda dois meses antes do ataque dos mafulos a Luanda. Só que o conde Maurício de Nassau, no Brasil holandês, não é trouxa nenhum. Ele bem sabe que Pernambuco não se agüenta sem os escravos, pois quem trabalha nas plantações e nos engenhos de açúcar? Os índios? Nada, esses morrem a suspirar no cativeiro e não trabalham. Têm de ser os negros. E por isso o Nassau tinha de chegar à fonte das peças. E não há melhor fonte que esta, já é conhecido.[368]

No acordo, os portugueses tinham de comercializar os escravos apenas com a Companhia, não podia mandá-los diretamente para o Brasil, como desejavam, o que significa que os escravos só iam para Nova Holanda (Pernambuco) e nunca para o Brasil português: "Os holandeses pouco se interessavam pelo interior, queriam era dominar a costa"[369].

Comentários que enfatizam esse comércio rendoso são recorrentes em toda narrativa. A disputa é acirrada não só em Angola, mas indiretamente também no Brasil. Devido ao monopólio comercial-escravista do nordeste, os fazendeiros do sul, sentindo-se prejudicados, organizam

[367] PEPETELA. AGF, p. 283.
[368] Idem, ibidem, p. 26.
[369] Idem, ibidem, p.60

uma expedição comandada pelo general Salvador Correia de Sá e Benevides, de nobre família que comandava há décadas o Rio de Janeiro e que investira muito dinheiro na expedição: “Seis barcos eram pertença do Rei de Portugal, sendo o resto a contribuição dos colonos do Rio, desesperados por não terem acesso ao melhor porto de embarque de escravos de toda a África ocidental”[370].

Dessa forma, os portugueses recuperam o porto angolano, no final dos sete anos do domínio holandês. No romance, o espaço angolano é palco de disputas e concordatas entre portugueses e holandeses, pois aqueles perdem o domínio do porto, mas dominam o interior onde se consegue as “peças”. Entretanto, precisam da Companhia para exportá-las, enquanto os holandeses comandam a exportação, mas desconhecem o interior, como descreve o narrador. Dessa forma, cria-se uma espécie de dependência entre as duas potências que possuem domínios diferentes sobre o espaço angolano.

> Neste momento os holandeses são os mais fortes e sabem disso. Basta interpretarem uma ação portuguesa como uma provocação, que atacam para lhes dar uma lição. Mas não lhes convém fazer muitos estragos. Pelo menos por uns tempos, os portugueses seriam os intermediários ideais para os holandeses conseguirem exportar muitos escravos para o seu Brasil, eles ainda não dominam os caminhos do sertão.[371]

O poder deslizante que ora está com os holandeses, ora com os portugueses, produz uma tensão que de certo modo intimida a população angolana e a faz agir com certa cautela nesse momento. Assim, o tempo dos flamengos é apresentado no romance como uma arena de disputas entre os holandeses, portugueses e congoleses pelo domínio do tráfico negreiro, o que constitui a teia na qual a personagem principal, Baltazar Van Dum, e sua numerosa família se enredam. Durante toda a narrativa, os Van Dum se esforçam para estar do lado do poder, motivo pelo qual o esperto Baltazar está sempre pregando a prudência aos filhos.

[370] PEPETELA. AGF, p.381.
[371] Idem, ibidem, p.381.

> [...] Mas com a Jinga nunca se sabe. Pode se lembrar que antes comerciávamos com os portugueses, ou que somos amigos deles, ou outra coisa qualquer. É bom não facilitar, ela tem o seu próprio plano. O que quero que compreendam é que a nossa posição é muito delicada. Estamos ainda entre os portugueses e os mafulos, mesmo se neste momento estamos a viver com os holandeses. Ontem estávamos com os portugueses no Bengo, amanhã sei lá com quem estaremos. Portanto, prudência, prudência. E que o Altíssimo nos proteja, porque o rei D. João IV de Portugal nada manda agora, e o Príncipe de Orange está muito longe para nos defender. Também não sei por que o faria...[372]

No excerto, percebe-se que a instabilidade político-econômica desestabiliza a família Van Dum – como metonímia de Angola é matéria que se estende a vida angolana como um todo - aparece como significante maior de uma história de falcatruas, interesses políticos escusos e ausência de atitude ética que domina as relações sociais desde o tempo dos flamengos.

Nas questões de negócio e falcatruas, o narrador não poupa nem o seu próprio povo, principalmente quando descreve as espertezas da Rainha Jinga, que só o astucioso Baltazar conseguiu driblar. Essa rainha é retratada como uma personagem cuja ciência política é de foro maquiavélico por fazer sempre aliança com quem está no poder e não poupar a mercantilização nem de seu próprio povo.

> (..) foi muito ousada a maneira como Baltazar Van Dum aproveitou a sua ascendência flamenga para enganar a rainha [Jinga Mbando], que de fato detesta que a tratem assim, pois ela diz é rei, porque só o rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou. Rainha ou rei, no entanto, foi enganada pelo meu dono.[373]

A rainha Jinga é apresentada pelo narrador como um governo que tem a mesma concepção do poder despótico dos governantes ocidentais, reivindicando o poder de mando absoluto que o rei tem sobre o seu povo. O escravo narrador acrescenta em suas estórias o acontecimento em que a Rainha Jinga, numa negociação com os portugueses, fez de assento uma escrava de sua comitiva. Terminada a audiência, o governador ao se referir

[372] PEPETELA. AGF, p.25.
[373] Idem, ibidem, p.23.

à escrava que estava sendo esquecida, a rainha replica com desdém: "nunca levo as cadeiras em que me sento".[374]Da mesma forma que a Rainha Jinga, o Mani-Luanda, sogro do filho de Baltazar, é descrito como poderoso e violento:

> Dom Agostinho Corte Real era o Mani-Luanda, representante do Rei do Kongo na Ilha que deu o nome à cidade. Os axiluandas deviam apanhar o zimbo, conchas pequenas que eram a principal moeda do reino. O Mani-Luanda era o responsável pela apanha e envio para Mbanza-Kongo, a capital que depois se passou a chamar S. Salvador. Um homem muito poderoso, muito orgulhoso e violento. Corriam as estórias sobre ele, sobretudo as acontecidas no tempo dos portugueses, que sempre quiseram anexar a Ilha à sua recente colônia de Angola.[375]

Percebe-se que o narrador enlaça uma história na outra, criando uma intriga em que os atores são despidos de qualquer heroicidade e mostrados na sua ambição de poder. Não há idealização nem dos europeus nem dos próprios angolanos, sendo todos humanizados pelas mais rasteiras atitudes. Portugueses, holandeses, congoleses, franceses, são apresentados como mercenários, seres imperfeitos, ambiciosos e, por vezes, até mesmo violentos.

Território de trocas, os africanos são realçados como quem aprende os defeitos do colonizador na sua pior edição. Assim, o tempo dos flamengos é marcadamente um tempo de ocupação estrangeira em territórios angolanos, em que o poder do mercado escravista está no centro das disputas políticas e econômicas. Se as misturas decorrentes desse tempo resultaram em disputas pelo poder, elas alteraram modos políticos e culturais -, contribuindo para intensificações de conflitos – que se apresentam ainda nas configurações do presente, como se lê nas entrelinhas do romance de Pepetela.

Em *A gloriosa família*, o tratamento da temporalidade é uma via de mão dupla, pois à narração crítica do tempo dos flamengos sobrepõe-se outra narração crítica do presente histórico angolano. Há, pelo viés do romance, uma atualização dos acontecimentos do século XVII à Angola pós-

[374] PEPETELA. AGF, p.125.
[375] Idem, ibidem, p.78.

independência, reproduzindo, sob novas configurações, os fantasmas do passado colonial. Na narrativa, nem o passado nem o presente têm pleno significado de forma isolada e funcionam num movimento mútuo de troca de sentidos. No dizer de Inocência Mata,

> O contexto discursivo destas ficções historiográficas aponta para possibilidades de outras leituras do passado – que designo como *releituras* -, de suas reinterpretações para o moldar às exigências da compreensão do presente – um presente cuja complexidade o tem tornado colectivamente trágico[376].

A tragicidade referida pela crítica remete o discurso do romance a uma consciência do escritor da Angola atual que cumpre "a ritualística do olhar sobre o passado para integrá-lo numa estrutura de interpretação do presente"[377]. Assim como o narrador-escravo é personagem e consciência autoral, também o tempo que descreve é o tempo da personagem, que testemunha os fatos, e o tempo do autor, que narra os acontecimentos: "Refaz-se o círculo da pemba em espiral, o passado reinscreve-se no presente, o presente produz a imagem dessa memória"[378]. Coser as pontas da história para que ela faça sentido no tempo é o que realiza o escravo-narrador, dotado de "faro" para detectar as insignificâncias escondidas na cabeça das pessoas. Perscrutando os fatos, ele faz as ligações para explicar os acontecimentos futuros.

> Ninguém mais percebeu, só eu, mas ninguém têm o meu faro para detectar insignificâncias escondidas na cabeça das pessoas. Às vezes essas coisas escondidas não são tão insignificantes assim, acabam por explicar acontecimentos futuros. Muitas vezes tão no futuro que as ligações não se fazem, ficam escondidas em repouso, até que alguém cosa as pontas. Sucede provavelmente com certa freqüência não surgir alguém com esse talento de coser pontas e o conhecimento se perde. Não sou muito versado na história dos homens, sei apenas o que meu dono sabe e contou, ou o que outros lhe contaram e ouvi, coisa pouca. Mas o suficiente para entender que muito se perdeu, ao longo dos séculos, na ligação às verdadeiras causas de fenômenos aparentemente inexplicáveis.[379]

---

[376] MATA, Inocência. Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução. In CHAVES, Rita e MACEDO, Tania (orgs.). Portanto... Pepetela. pp.221-222.
[377] MATA, idem, ibidem, p.222.
[378] LEITE, Ana Mafalda. op. cit. 2002, p.148.
[379] PEPETELA. AGF, p.115.

O narrador, numa pretensiosa despretensão, afirma que percebe coisas que estão escondidas na cabeça das pessoas, que parecendo sem importância, demandam sensibilidade e argúcia para coser as pontas entre os tempos. Ao afirmar que não sabe nada, que apenas conhece o que seu dono sabe, o narrador textualiza sua narrativa pela interpretação que é justamente sensível e arguta. Daí, a despretensão ser uma fingida postura do narrador que conhece muito mais do que afirma conhecer.

O narrador às vezes aparece como um deus narratológico, um ser que transcende a temporalidade. Ao afirmar: "Às vezes essas coisas escondidas não são tão insignificantes assim, acabam por explicar acontecimentos futuros", é como se ele soubesse quais são esses acontecimentos futuros e também quais são essas coisas escondidas. Sua onisciência dos fatos advém de ter vivido e testemunhado os fatos. O entendimento do futuro aparece ligado ao presente autoral e à capacidade do narrador da "história" que, na opinião do narrado-escravo, deve prestar atenção às coisas desimportantes, que é seu o princípio de interpretação dos acontecimentos. Observa-se que o narrador se posiciona diante dos fatos de modo bem diferente do cronista da *História geral das guerras angolanas,* que apenas narra e descreve acontecimentos e pessoas ilustres.

Na perspectiva de Cadornega, tomado de uma ideologia do monumento, a história só registra grandes fatos e refere-se a homens destacados como nobres e a datas ligadas a estes fatos e homens que ficam marcadas no calendário. Personagens ilustres e datas importantes passam a constituir o calendário como forma de controlar o tempo. Nessa perspectiva Le Goff afirma que

> De um modo nem tão geral, observa-se como, numa sociedade, a intervenção dos detentores do poder na medida do tempo é um elemento essencial do seu poder: o calendário é um dos grandes emblemas e instrumentos do poder; por outro lado, apenas os detentores carismáticos do poder são senhores do calendário: reis, padres, revolucionários.[380]

[380] LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p.478.

Contrariamente ao tempo marcado pelo calendário, tal como aparece na crônica de Cadornega e na história tradicional, no romance de Pepetela, a temporalidade extrapola o domínio racional do tempo em que as profecias, práticas de extensão da temporalidade prenunciativa, referem as visões de Matilde, filha de Baltazar Van Dum. Esta personagem prevê o tempo exato da permanência dos holandeses em Luanda e o futuro glorioso para a sua família. Por isso, Gertrudes, ao dar o nome ao primogênito, exigiu trocar a ordem dos apelidos, colocando o Van Dum em destaque, pois, segundo sua irmã Matilde, seu "pai estava a dar origem a uma linhagem notável, nas suas palavras uma gloriosa família".[381] Família da qual a filha de Van Dum se orgulha: "- Uma família gloriosa é isso mesmo, resolve problemas que nunca fica esquecida. Desconheço os motivos, mas a nossa família será famosa. Quem sabe se não começa a partir deste canal"[382], referindo-se à participação de seu irmão Ambrósio num projeto de canal de água para Luanda.

Quanto ao tempo de permanência dos flamengos em Luanda, prenunciado por Matilde no romance, é matéria discutida em Cadornega como prática atribuída a um padre jesuíta da Companhia de Jesus que, na ficção, foi o primeiro amante de Matilde. Essa inversão dos fatos é uma paródia à historiografia, pois antecede a ficção o fato, o que ambigüiza a leitura da história.

> [...] o cronista bem preveniu que não lia o futuro, isso era arte para a bela Matilde, a que profetizara sete anos de ocupação holandesa sobre a costa de Angola. Cadornega até conhecia a profecia, aparecendo como da autoria de um jesuíta, afinal seu mais ditoso rival.[383]

O escravo-narrador volta a frisar esta referência quando, no final do romance, Ambrósio Van Dum pergunta à irmã: "Afinal essa profecia é tua ou daquele padre que a anunciou na missa?", ao que Matilde responde propositadamente de forma ambígua: "Que importância tem isso? [...] Não é

[381] PEPETELA. AGF, p. 22.
[382] Idem, ibidem , p. 306.
[383] Idem, ibidem, p.269.

coisa de que nos devamos gabar, não achas?"[384], questão que põe o discurso de ambos, histórico e ficcional, no mesmo patamar de desprezível importância.

O tempo dos flamengos é descrito como um tempo belicoso. Após a conquista de Luanda - pelos holandeses vindos do Brasil (Pernambuco) -, durante sete anos em que ficaram na costa angolana e os portugueses, no interior, ambos simularam conviver como bons vizinhos. Mesmo quando na maior parte do tempo, entre frequentes escaramuças e repetidas reaberturas de hostilidades, eles comerciavam entre si. As rusgas intercaladas duraram até 1648, quando Luanda foi novamente libertada do jugo holandês e passou a ser governada novamente pelos portugueses.

Toda essa crônica histórica, no romance, vem entremeada pela crônica da família Van Dum que tinha seus negócios à mercê dos ânimos entre portugueses e holandeses. Daí a preocupação de Baltazar, como vem sendo destacado neste trabalho, de transmitir à grande família a melhor forma de conviver nas contingências.

> Não somos bem vistos, porque estávamos com os portugueses. Por isso temos de fazer como o macaco, não vi nada, não ouvi nada, não falei nada. Vocês a partir deste momento até nem sabem falar uma palavra de flamengo, entenderam?. [385]

Como se observa no excerto acima, a esperteza do patriarca leva-o a permanecer num lugar pretensamente neutro, em que, vivendo disputas entre portugueses e holandeses, não se importando com quem estivesse no poder, ele e sua família estariam bem acomodados com as situações econômicas no comércio de escravos. Contrapondo dois tempos, o dos portugueses e o dos holandeses, o narrador mostra Van Dum como um mercenário que, como camaleão, vai tomando a forma que o momento político exige:

> Voltamos para a varanda onde permanecia o resto da família. Baltazar estava muito agradado, era de facto o primeiro lote importante que negociava. No tempo dos portugueses, a concorrência era muito grande e havia tubarões poderosos que

[384] PEPETELA. AGF, p.405.
[385] Idem, ibidem, p.21.

> apanhavam a maior parte das peças. No tempo dos mafulos, este era o primeiro período prolongado com cooperações entre os europeus, a permitir negócios grandes.[386]

Baltazar considera que os holandeses, mesmo não tendo muito domínio do comércio escravista, foram os que melhores oportunidades deram à sua família. Na época dos portugueses, como estes eram exímios comerciantes e monopolizavam o comércio escravista, as chances de concorrência eram maiores na sua opinião, dificultando sua entrada nos negócios. O esperto Van Dum sempre tinha acesso às antecâmaras do poder e às informações confidenciais em primeira mão, que lhe permitiam estudar as melhores táticas a seguir pela família. O narrador tem exata compreensão dos motivos que animam o seu dono, chegando mesmo a revelar a intensa alegria que ele sentia quando, mesmo correndo riscos de perder dinheiro, conseguia realizar o que ele chamava de um bom negócio: "[...] o meu dono era assim, nada lhe dava maior prazer que correr riscos para fazer um bom negócio".[387]

Todas essas faces do protagonista são mostradas pelo escravo-narrador para referir o tempo passado, estratégia que utiliza para "amoldar as exigências da compreensão do presente", como formulou Inocência Mata. O tempo da narrativa se restringe aos sete anos de invasão holandesa em Luanda, porém, a invocação do passado é uma estratégia para a interpretação do presente, estendendo seus tendões por múltiplas temporalidades.

Além disso, a convivência de vários tempos no espaço do romance aponta para uma complexa sociedade, cujas marcas de todos os acontecimentos, dentro e fora dos sete anos da invasão holandesa, dialogam entre si e constituem continuamente novos sentidos da história de Angola. A perspectiva histórica, plural e múltipla, é resultado de uma apurada visão crítica de Pepetela, que transparece nas atitudes do narrador. Essa volta crítica ao passado é consoante com a concepção do teórico pós-colonial Edward Said, para quem a

[386] PEPETELA. AGF, p.227.
[387] Idem, ibidem, p.368.

> invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente: o que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto o que ocorreu no passado e o que teria esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas.[388]

A força desse comentário está na percepção do sentido histórico que Said dá ao tempo. A idéia principal é a de que o sentido histórico supõe uma percepção não apenas do que é passado do passado, como também daquilo que dele permanece. Assim, o jogo temporal se dá em razão da premência de entender o que permanece do passado nas atitudes do presente e como o passado se introduz nas percepções do presente e do futuro dentro de uma visão histórica.

A reflexão de Said aponta num sentido de voltar-se para um passado que parece assombrar os escritores da África contemporânea, como se pode constatar na obra de J. M. Coetzee, Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa, entre outros africanos que têm tomado experiências autoritárias como matéria de criação literária. O mesmo fenômeno pode-se observar nas literaturas da América Latina, como a de Vargas Llosa, Roa Bastos, Gabriel García Márquez entre vários outros. Com o olhar voltado para o Oriente, Said amplia a argumentação, permitindo pensar outros espaços, em que os escritores contemporâneos, assombrados pelos vultos sinistros de formas autoritárias do passado, parecem temer o retorno de um tempo deixado para trás como se esse tempo fosse um vulcão adormecido.

A compreensão de que o passado habita o presente com suas vitórias e seus fracassos, com sua humanidade e seus fantasmas, com sua força latente que se refaz na tessitura do presente, parece ser o que motiva todos esses escritores a se debruçarem sobre ele, interrogando suas forças, "numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais."[389]

A consciência crítica do presente, na concepção de Said, é a de que pode determinar o lugar do passado na história do presente e naquilo que se entrevê do futuro. A literatura de Pepetela vem colocar esses tempos

[388] SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.33
[389] SAID. Op.cit. 1995, p.40

em relação, misturando os tecidos de suas experiências para desconstruir os discursos cristalizados como verdade sobre o passado, deslegitimando seu poder hegemônico.

4. 3 Sob as arestas da ironia

Com os olhos postos no futuro, mas devidamente ancorada no passado, a obra pepeteliana como um todo contém um senso de historicidade que comparece, enlaçando-a ao tempo e ao espaço cujos determinantes ajudam a explicar o presente. Para além da temática histórica, a narrativa produz uma atmosfera angolana não só a partir das referências do espaço e tempo, mas da linguagem, onde à solenidade esperada do discurso histórico se sobrepõe um dispositivo de ironia como a estratégia retórica utilizada na rcriação em seus romances. Pode-se dizer que a modernidade do discurso de Pepetela reside justamente na consciência histórica que lhe dá o potencial e distância crítica para dialogar com o passado simultaneamente enterrando os mortos e dando-lhes uma nova vida. Trata-se de uma reapropriação paródica, dialógica do passado.

No romance *A gloriosa família,* em razão da utilização da paródia o texto se torna funcionalmente polifônico em estrutura e estilo. A paródia aqui tem aquilo que poderíamos chamar de função ideológica, pois semelhante retratação das convenções do passado funciona de modo a dirigir o leitor para as preocupações políticas, morais e sociais do presente.

A ironia se inscreve no texto como estratégia que patenteia a multiplicidade de perspectivas narrativas ou ponto de vista. Ironia como atribui Hutcheon[390], não como um tropo retórico limitado, mas como uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) e da forma (textual). Assim, envolve inferências tanto semânticas quanto avaliadoras de modo a complexificar e não a simplificar.

[390] HUTCHEON, Linda. *Teoria política da ironia.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

Ao modo como a ironia se sai do reino do verdadeiro e do falso e entra-se no reino do ditoso e desditoso, Hutcheon acrescenta que talvez o comentário mais repetido é que a ironia é um modo de distanciamento intelectual em que se engaja o intelecto mais que as emoções. Além dessa abordagem crítica, também argumenta que existe uma carga afetiva na ironia que não pode ser ignorada, ou de sua política de uso, se ela for dar conta de respostas emocionais como a raiva e o deleite, ou dos vários graus de motivação e proximidade: de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado.

Essa estratégia discursiva é a costura estrutural do romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* que, desde o título, já nos remete a dois discursos: o ficcional, que vai tratar da gloriosa família Van Dum e o histórico, temporalmente datado no tempo dos flamengos. Esse tempo ultrapassa os limites da ficção e como tal remete a outra leitura, a da verdade do discurso histórico. Assim, o que está dentro do texto ficcional busca um entendimento à luz do que está fora. Esse passado histórico vem fragmentado no Prólogo e nas epígrafes, desafiando um diálogo com a ficcionalidade perpassada por uma fina ironia ao transmutar fato histórico em ficção e vice-versa.

A ironia geral que estrutura a narrativa é reforçada pelas relações que se movimentam através do passado, presente e futuro. O presente remete ao passado numa articulação que sugere a atual situação de guerra - Angola vive no momento em que o romance é escrito e vêm a público as guerras pós-independência -, e corrupção em Angola parece conter o passado revestido de outras corrupções e encenações políticas. Tal contexto demonstra que as disputas visam à manutenção do poder nas mãos de uma mesma genealogia, o que remete a partidos políticos. Se no romance *A geração da utopia,* Pepetela revisitou o percurso de uma geração, repensando a trajetória política dela, antes e depois da independência de Angola, em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos,* ele aprofunda a sua crítica em relação a um poder maior em que outras "companhias ocidentais" exploram o país. Sugere o autor o perigo de o país viver um neo-colonialismo, sob novas roupagens, agora sob os efeitos da globalização.

Com uma dupla dimensão temporal – o tempo dos flamengos e as profecias de Matilde -, a narrativa ressignifica a história angolana fraturada pelo colonialismo. Esse deslocamento temporal se verifica como uma crítica à história atual de Angola, insinuada já no título do romance, num jogo que visa uma prospecção embutida nas profecias de Matilde, de que os holandeses iam permanecer por exatos sete anos em Luanda e a família Van Dum teria um futuro glorioso.

Já de começo, a ênfase dada à família Van Dum, através do adjetivo "gloriosa", vai tomar um sentido antitético, como já foi assinalado no decorrer deste trabalho, com os constantes ataques do escravo-narrador às virtudes de seu dono. Já desde o Prólogo, que é um fragmento da *História Geral das Guerras Angolanas*, de Cadornega, a personagem Van Dum é apresentada de forma jocosa, acentuada depois pelo narrador durante a ficção, que o torna figura muitas vezes ridícula em certos acontecimentos históricos, fazendo com que os fatos no romance redundem em sátira. Desde a crônica de Cadornega, Baltazar Van Dum é retratado como um homem que trai a confiança dos flamengos, correndo com isso o risco de ser enforcado. Transformado em personagem ficcional, o mesmo Baltazar é satirizado através de traços que o fragilizam e até o rebaixam. O narrador assim o apresenta:

> O meu dono, Baltazar Van Dum, só sentiu os calções mijados cá fora, depois de ter sido despedido pelo diretor Nieuland. Mijado mas aliviado, com a cabeça de raros cabelos brancos ainda em cima dos ombros. O meu dono saiu do gabinete do diretor tão pálido como entrou, mas com o risinho de lado que lhe fazia tremer o bigode. [391]

O retrato de Van Dum feito pelo escravo-narrador é construído num desenho caricatural, portanto, nada heróico, e além de rebaixá-lo como homem, torna-o ridículo no contexto do status social de que ele gozava naquela sociedade como comerciante de escravos. Caricatura do colonizador português, nos gestos e nas feições, Baltazar é apresentado como medroso e covarde, cujos defeitos e características são

[391] PEPETELA. AGF, p.11.

potencializados em relação às descrições feitas na crônica de Cadornega, no fragmento tomado como prólogo de *A gloriosa família*.

> E assim, posso facilmente adivinhar o ar amedrontado do meu dono, ao transpor a porta pesada da entrada, acompanhado dos dois escravos. Se houvesse acusação de conspiração e traição, nem julgamento merecia, era enforcado no pátio da Fortaleza. Deve ter sido nessa altura que mijou nos calções.[392]

Como se pode notar pelos excertos, a personagem adentra à narrativa já "mijada" de medo. A escolha dessa personagem, cuja crônica familiar vai ocupar o tempo dos flamengos, já é uma provocação irônica, pois numa época de valores escassos e cambiantes, tal família sugere a metonímia de Angola. O cronista-escravo começa a sua narrativa pelas façanhas nada exemplares de Van Dum, apresentando-o como um aventureiro - como a maioria dos colonizadores -, que foi para a África em função do interesse na "árvore das patacas". Cada ato de Baltazar, no seu dia a dia vai, definir ações particulares que remetem à ironia geral mencionada. Geralmente, a maioria dos episódios tem a participação dessa personagem, cuja característica principal é a ambiguidade, que o faz sempre ficar num lugar intermediário, entre portugueses e holandeses. Seus atos sempre visam ao interesse, servindo-se de informante, muitas vezes, aos dois inimigos em prol de um bom negócio, o que leva o narrador a tecer a consideração: "Se houvesse acusação de conspiração e traição, nem julgamento merecia, era enforcado no pátio da Fortaleza".

O exemplo mais sardônico das mediações de Baltazar é a passagem em que se sente envergonhado com a separação de sua filha Matilde por trair o marido, um oficial holandês. Envergonhado, vai cobrar do diretor da Companhia uma atitude de reparação, já que seu genro muito frouxo não vingou o desaforo. Para salvar as aparências da família e da Companhia, combinaram sigilosamente, que simulariam um duelo de espada entre o traidor - muito mais forte -, e o traído, frágil e mal espadachim, duelo que afinal não se concretizou. O narrador, porém, imaginando o que se passava na sala do diretor, assim completou as lacunas:

[392] PEPETELA. AGF, p.14.

> Fiquei imaginando. Na manhã seguinte, depois de bem instruído pelo meu dono, o tenente Jean du Plessis chegava à fortaleza do Morro, fardado mas muito desgrenhado, gritando, onde está ele que o mato, onde está ele, entrando de rompante no gabinete do major e empurrando a ordenança a tentar lhe travar o passo, meu major, eu mato o bastardo, solte o homem um minuto que seja, para lhe espetar o meu ferro naquela barriga de sacana, solte o gajo, meu major. E o major a dizer, arranje uma testemunha, seu parvo, é preciso que mais gente oiça, não lhe explicaram isso?, mas o tenente, de cabeça perdida, a raiva saindo aos borbotões com a saliva na boca, gritava para o corredor, venha cá alguém que oiça, e se juntou um grupo de oficiais e soldados, o major não me deixa, eu quero matar o sacana que desonrou a minha família, e o major a dizer, assim está bem, já temos público, pois fique sabendo que não solto, não quero duelos na fortaleza, ele vai hoje mesmo para o Brasil e o senhor vá se vestir decentemente para ir comandar a tropa que o espera para os exercícios diários, é uma ordem e não admito mais reclamações. O tenente saía de cabeça levantada, o meu dono aplaudia, os oficiais aplaudiam, assim é que faz um verdadeiro homem, e até a Matilde se rendia à audácia do tenente Jean Du Plessis e lhe caía nos braços, de novo vigorosos e cheios de desejos[393].

Como a tragédia não acontece, o narrador completa ironicamente: "O mal é que nem sempre a realidade segue a imaginação". A separação do casal, então, tem como consequência a punição do traidor de outra forma e não da "imaginada" pelo narrador, mas com a perda de sua patente e o degredo para o Brasil, e do marido traído para outro posto longe de Angola, onde termina por morrer num naufrágio durante a viagem. Dessa forma, a narrativa, longe de explorar aspectos dramáticos como o faria o narrador de *Os tambores de São Luís*, mantém uma leveza que não poupa o uso, entretanto, da transgressão, da dessacralização e da ironia.

Com efeito, a grande família Van Dum vive de estratégias oportunistas, como todos naquela sociedade. A diversidade é a característica da família, formada de estipe nobre e plebéia, por brancos, negros, mulatos, degredados, negreiros, cristãos, judeus, calvinistas, entre outras misturas. A partir dessa mestiçagem, é possível pensar que, do ponto de vista ideológico, *A gloriosa família* é uma metonímia de uma Angola híbrida, formada por um mosaico de culturas. Mas, principalmente, por uma

[393] PEPETELA. AGF, pp. 169-170.

característica formativa vinda de um passado nada glorioso que ecoa até o presente e quiçá no futuro.

A posição do narrador, como já foi dito, permite a construção de uma narrativa cuja base é estruturada sobre a controvérsia da ironia. Ele participa da história que conta, não como seu agente, mas como testemunha. Como um duplo de seu próprio dono, é testemunha onisciente de todos os eventos, superioridade mascarada por sua personalidade que nunca se destaca ao longo da história. Como observa Hutcheon, por muito tempo tem sido um lugar comum afirmar que a ironia é o tropo do desinteressado e da testemunha. O conhecimento da ironia é geralmente reservado para observadores, mais que para participantes, afirma. A distância, ainda no seu conceito, pode sugerir o não comprometimento, a recusa inferida de engajamento e envolvimento. Assim, suas associações mais pejorativas são a indiferença, mesmo com desdém e superioridade olímpicos, ou uma nova perspectiva a partir da qual as coisas podem ser mostradas e vistas de maneira diferente, como a de alargar a vista, levando a percepção dos acontecimentos em escala cada vez maior: "Complicado para quem não dominava os três idiomas. Eu estava perfeitamente à vontade. Até podiam falar castelhano ou mesmo francês, que o sentido não me escapava",[394]superioridade desdenhada pelo narrador que não é senão astúcia bem lograda.

A recusa de se comprometer pode ser um modo estratégico de se opor, explorando o discurso de poder para diferentes fins. É o que faz o narrador-escravo mudo e analfabeto. Silenciado já pela posição de subalternidade, sua narrativa vem projetar no tempo a perpetuação do fantasma colonial, mostrando a herança que dela fazem os novos poderes. Como um excluído da história, sua participação só pode ser como de um observador, como um testemunho oral, já que é analfabeto, daí contar o que "vê, ouve e imagina".

Parodiando a história escrita que parte de uma visão eurocêntrica, o cronista-escravo problematiza a questão não só da transmissão do conhecimento histórico como da rasura da sua própria história oralizada.

[394] PEPETELA. AGF, p.114.

Nunca é demais lembrar que o ponto de vista apresentado era sempre o do homem europeu, culto, cristão, superior na civilização de que se fazia representante, visão que o narrador de *A gloriosa família* vem confrontar com sua perspectiva múltipla.

A ironia da voz narrativa está em como um mudo e analfabeto pode (re)contar a história, daí sua estratégia de ver e ouvir, além de completar as lacunas com a imaginação: "Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonegados, tapando os vazios".[395] Dispondo dos efeitos contraditórios e da ironia, o narrador possibilita configurar uma história que foi soterrada pela história oficial. O que a história silenciou, ele narra e o faz através da imaginação, sem a qual seu relato resultaria num amontoado de fragmentos sem nexo e sem sentido.

Numa afirmação paradoxal – também carregada de ironia histórica e social - , o narrador diz não ter legitimidade para narrar: "Mas a minha condição de escravo não me dá o direito de manifestar sentimentos, juízos. Apenas tenho a liberdade da imaginação [...]"[396]. A liberdade imaginativa, no entanto, é que o salva dele mesmo, pela aresta cortante da ironia: "[...] eu estava próximo para ouvir, o que é cômodo, pois me evita ter de imaginar muita coisa".[397]

Além das muitas vozes por trás das histórias que o narrador colhe, ele se diz mais esperto que seu dono: "Baltazar era muito pouco observador o que tinha ele a menos tinha eu a mais, para compensar tudo o que ele tinha e eu nada"[398]. Deslizamentos da ironia de um narrador que se sabe subalterno, sem liberdade, mas que se vale da imaginação para completar os seus relatos: "[...] eu que nada percebo de finanças e trapaças, mas sei da vida"[399]. A experiência feita de vida é a fonte de conhecimento desse narrador, que é o narrador de um mundo onde a oralidade traz sentidos de muitas experiências comunicáveis.

Isso sugere uma ironia ambígua no sentido de que a narrativa só se estrutura a partir de sua voz, que está no espaço da oralidade. Ao teorizar

[395] PEPETELA. AGF, p.14.
[396] Idem, ibidem, p. 18.
[397] Idem, ibidem, p. 84.
[398] Idem, ibidem, p. 55.
[399] Idem, ibidem, p.111.

sobre o narrador da tradição oral, Walter Benjamin[400] afirma justamente o poder da experiência na produção narrativa. A experiência de vida possibilita comunicar a sabedoria que advém de uma vida exemplar, o que permite ao narrador dar conselhos. O narrador de *A gloriosa família*, comunicando sua história e a de seu povo, vem reivindicar um espaço para existir, confrontando discursos da história oficial que negou ao africano um lugar de autoria. Sua narrativa é atravessada por muitas vozes a compor o mosaico cultural angolano.

Se a tradição oral não chega a ser a preocupação central deste romance, ela atravessa sutilmente o texto através da cultura do escravo-narrador. Surge, explícita ou implicitamente**,** um tom de conversa sugerindo a interlocução própria da oralidade. Além disso, é através dos mambos, makas e mujimbos que a tradição oral se perpetua. É certo que o narrador do romance não é mais aquele detentor da tradição oral, pois o romance já é fruto da era burguesa, da "imaginação", e o narrador bem sabe disso, pois completa suas histórias com a imaginação. Se não há possibilidade de recuperar a inteireza do narrador da tradição oral, a narrativa de Pepetela não deixa de referir-se ao desejo de intercambiar experiências. A tradição oral africana, na figura do *griot*, é um espaço de livre expressão de muitas vozes que disputa um lugar no mundo plural que constitui o continente africano. Só mesmo no romance, gênero moderno e burguês, de escrita, que poderia haver um narrador mudo e analfabeto: nisso repousa o paradoxo desse romance e nisso está a ironia.

A ironia atravessa o texto em diferentes graus, como paródia e, às vezes, como sátira. Contrariando sua posição de subalternidade, "afinal um escravo não tem uma história interessante para contar", o narrador conta de forma a estabelecer-se, às vezes, com ar de quem pouco sabe, outras com certo desdém: "não preciso de matar a cabeça a resolver problemas tão complicados, para isso existem os donos dos escravos"[401]. Outras vezes ainda, com um olhar crítico a respeito das diferenças sociais entre senhores

[400] BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", in *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1994.
[401] PEPETELA. AGF, p.175.

e escravos: “É isso, a diferença entre o senhor e o escravo é que aquele consegue atrasar os males, por minutos que sejam”.

Ao satirizar a sociedade do tempo dos flamengos, o escravo-narrador enfatiza as corrupções em volta dos interesses políticos e econômicos, de que Angola é vitima até os dias atuais.

> - Acredita mesmo nisso Van Dum? Acha que a Companhia vai abrir mão do que conquistou pela rapina? Está a esquecer quem são os piratas e corsários dos mares?[402]

A Companhia das Índias entrou em Angola com a missão civilizatória, desfaçatez que o narrador está imbuído de desvelar. De conquistadores ambiciosos, os holandeses são reduzidos a piratas e corsários. Do mesmo modo, esse status é estendido a outras metrópoles colonizadoras que adentraram na África, simulando a missão civilizatória:

> Quanto a isso, estamos de acordo, os holandeses são uns piratas. Mas acrescento que também os franceses e os ingleses o são. E de outra forma, os espanhóis e portugueses não lhes ficam atrás. Os alvos da pirataria é que são diferentes, o que também depende das épocas. Não é por aí que os apanha.

O quadro apresentado pelo narrador integra uma extensão temporal que compreende a permanência dos mesmos atores usurpadores do território angolano, em que, pelo humor da época, apenas mudam-se os alvos. Corrompida pelos interesses particulares, a terra de Angola aparece como extensão da pátria portuguesa.

> -O mal desta terra é que as pessoas só pensam nos seus interesses particulares, esquecendo sempre coisas muito importantes como país, nação, rei, religião. O governador Sottomayor está cheio de razão, a gente que está aqui não presta, deviam ser todos excomungados por só pensarem em fazer negócios, traindo a pátria...
> - De que pátria está a falar Noels?
> - Falo da pátria portuguesa, evidentemente. De que outra havia de falar?
> - Julgava que era de Gand – disse Baltazar, pela primeira vez usando da ironia.[403]

[402] PEPETELA. AGF, p.272.
[403] Idem, ibidem, pp. 272-273.

O confronto direto que o narrador estabelece com o repertório da história angolana ajuda a compreender o caráter e o alcance da ironia intrínseca no romance. A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza crítica, como no romance, ao remeter ao *continuum* dessa "gloriosa" sociedade. Há em toda narrativa uma ironia latente disfarçada muitas vezes nas conversas mais banais na bodega, nas atitudes corriqueiras do dia a dia da família Van Dum, nas figuras ostensivas das autoridades históricas, na atuação da Igreja com seu serviço civilizatório permeado por interesses econômicos e desvios morais, exemplificado na própria história do narrador que, em tom jocoso, afirma ser filho de um padre napolitano que se deitou com sua mãe negra, depois vendida como escrava.

Enfim, a ironia está presente na própria articulação das temporalidades constitutivas deste romance, em que presente/passado/futuro são dimensões de uma mesma realidade.

É essa perspectiva histórica que faz realçar o caráter heterogêneo da formação cultural angolana, ressignificando os aportes africanos sem folclorizá-los, o que faz com que se encontre na obra de Pepetela um senso histórico mais crítico e refinado que o desenvolvido na obra do brasileiro Josué Montello, pois o angolano consegue projetar luz e significado real no fluxo temporal às permanências na sociedade angolana.

O romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* foi escrito nos desencantados anos 90, em que a sociedade angolana, perplexa, viveu os dilemas e as impossibilidades a que está sujeito um país em construção. O desencanto, como diz Rita Chaves, "de tão intenso, descolore as formas de utopia que iluminara o projeto político e dera contornos ao processo literário"[404]. Diante de um panorama avesso ao otimismo, os escritores angolanos, como afirma Chaves, "Novamente, regressa-se ao passado, a várias dimensões do passado, para se tentar compreender o presente desalentador". Agora o passado não é mais nem glorificado nem rejeitado, transforma-se em objeto de reflexão, de resgate de alguns dos referentes

[404] CHAVES, Rita. Op. cit. 2005, p. 59.

que se podem integrar aos tempos que se seguem: "O passado, assim visto, é matriz de indagação, é porto para se interrogar a respeito do presente, é exercício de prospecção do futuro"[405] sobre a realidade pós-independência, diz:

> os antigos colonizados e seus descendentes, mesmo com o fim do colonialismo oficial, avançam para o futuro de costas, por assim dizer. Isto é, ao contrário do pós-modernismo, que carregam o passado nas costas mas que fixam os olhos no futuro, os pós-colonialistas encaram o passado enquanto caminham para o futuro. Quer dizer que por mal e por bem o passado colonial está sempre presente e palpável. Está presente na forma da ameaça ou realidade do neo-colonialismo, isto sendo uma dependência econômica com respeito à antiga metrópole e às multi-nacionais. Os des-colonizados ainda têm que viver com a herança indelével do colonialismo.[406]

Sem entrar na polêmica da teoria pós-colonialista do professor Russell Hamilton, o que se grifa aqui é a afirmação de que o passado está sempre presente na forma de ameaça palpável, como se esses episódios vividos "ainda" fossem possíveis. Esse fragmento parece dialogar com o conceito de história de Benjamin[407], quando este, ao falar dos assombrosos fatos históricos vividos no século XX com as guerras, toma como símbolo um quadro de Paul Klee chamado *Ângelus Novus.* Esse anjo da história, de costas para o futuro, mantém seu rosto dirigido para o passado: "Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés".

Essa tempestade é o que Benjamim chama de progresso. O progresso não está distante daquele anunciado pelas multinacionais, a que se refere Russell, em que revertido o discurso para os países recém-independentes pode ser entendido como a nova face do imperialismo. Como bem observa Secco[408], a partir dos anos 90, após a derrubada do Muro de Berlim, Angola, sem rumo, teve de abdicar dos paradigmas marxistas que orientaram a Independência e forçada a aderir às novas políticas do

[405] CHAVES, Rita. Op. cit. 2005, p.59.
[406] RUSSELL, Hamilton. "A Literatura dos Palop e a Teoria Pó-colonial", Col. *Via Atlântica*, no. 3, 1999, pp.16-17.
[407] BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história", in op. cit, 1994 p. 226.
[408] SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas: Ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos.* ABE Graph Editora/Barroso Produções Editoriais. RJ: - Rio de janeiro, 2003.

capitalismo transnacional. Dessa forma, o romance de Pepetela consegue captar os deslizamentos de sentido presentes na sociedade angolana e encenar os novos paradigmas com os quais precisa tecer uma nova realidade.

Desde *Mayombe***,** o escritor vem anunciando os fantasmas que estão por trás da sonhada utopia. Em *A Geração da Utopia,* esse balanço torna-se mais claro, e nas obras que se seguem torna-se uma prática recorrente repensar o presente e o futuro com diferentes intenções a partir da História, dos mitos e da tradição angolana. Em *A gloriosa família*, misturando a imaginação às informações que resultam de consultas a documentos, o século XVII, em Luanda, se oferece como palco, onde se desenrola a luta entre portugueses, holandeses e angolanos pelo domínio do tráfico de escravos que tem como destino, principalmente, o Brasil. Repensar esse passado na ficção é presentificá-lo com todas as feridas do colonialismo que em qualquer época e lugar não se distanciam totalmente.

Na produção de Pepetela, de modo geral, a consciência histórica no presente funciona como uma lógica antiépica, porque a heroicidade e o ufanismo históricos, decantados com as guerras - fábricas de heróis -, não são o tecido dessas narrativas. Ao contrário, os heróis debandaram dos romances contemporâneos, de modo geral, dando lugar a pobres diabos, aos sem voz e lugar, aos vencidos. Em *A gloriosa família*, a narrativa resulta de uma espécie de revanche do escravo apagado pelo tinteiro do colonizador que, habitando a perspectiva da margem, narra a história daqueles que não puderam contar a sua própria história. Como se vê, o lugar não é mais de heróis.

Pepetela acaba por colocar a guerra como um dispositivo dinamizador histórico e não como harmonização de diferenças, como explica Inocência Mata.[409] Daí, a natureza do herói clássico, habitante das obras épicas, não fazer sentido no romance do autor. Pepetela enfatiza a paz não como resultante de um embate, mas da capacidade de se repensar as diferenças, o que tem sido um campo de especulação na sociedade contemporânea angolana. A narrativa é anti-épica pela sua clara intenção de

[409] MATA, Inocência. "Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução", in *Portanto...Pepetela*, op. cit, p.231.

desviar-se de qualquer rito que consagre heróis e discursos como monumentos. Com isso, Pepetela propõe a reordenação da inteligência angolana e atualização de suas instituições e estrutura social pela paz e não pela guerra. Para Mata[410]:

> É também a guerra que marca o ritmo de periodicidade, com a desestruturação social, a sua reordenação implicando reajustamentos de mentalidades e instituições, significadores importantes de mudança dos ciclos históricos.

Essa afirmação coaduna-se com o fato de *A gloriosa família* ser um romance construído a partir da *História Geral das Guerras Angolanas*, com clara acepção de uma história marcada por acontecimentos e datas na perspectiva do monumento.

> Quer se trate de uma construção realista como em *As Aventuras de Ngunga*, satírica como em *O Desejo de Kianda*, de celebração histórica como em *Mayombe* e em *Lueji*, de documentação histórica como em *Yaka* e em *A Gloriosa Família*, de significação alegórica como em *Parábola do Cágado Velho*, a novelística pepeteliana introduz sempre a guerra como predicador episódico ou cíclico de movimentos históricos – movimentos esses que não se fecham na sua irrevogabilidade. Renovam-se constantemente, numa operação que regenera a violência e gera outras guerras, numa lógica espiralar de violência cujo fim só pode ser trágico, exemplo que Yaka dá pela tragicidade dos destinos dos filhos de Violanda e Alexandre Semedo. Por isso é que esse significante não é cosmogónico em *A Gloriosa Família*: uma sucessão de guerras que o fim foi uma paz precária que nem Matilde, a "feiticeira", mais funcionando como uma "Cassandra" não conseguiu prever. Foi essa "inutilidade" da função bélica, essa sua função absolutamente escatológica, que os dois filhos de Kondi, Tchinguri e Lueji, previram, evitando ambos, por isso, uma confrontação.

Devido a essas contingências do contexto que acabam por contaminar a historicidade da realidade discursiva num pós-colonialismo, Inocência Mata vê na obra de Pepetela o desencanto, a distopia que ele procura neutralizar, instaurando outro tempo, o da *heterotopia*, um antídoto da utopia, termo que Boaventura de Souza Santos[411] define como a busca de uma "Pasárgada 2". Para esse sociólogo, os problemas que as

[410] MATA, Inocência. Op. Cit. 2002, pp. 232-234.
[411] CARDOSO, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez, 2003.

sociedades contemporâneas e o sistema mundial se confrontam (no fim do século passado e, pode-se dizer, "no começo deste" - grifo nosso), são complexos e difíceis de resolver. Tais desafios reclamam uma nova ordem, pois, como se vê, "o futuro prometido pela modernidade não tem, de facto, futuro". Dele descrêem, principalmente, os povos da periferia. Não se admira que em face disto muitos tenham assumido uma atitude "futuricida".

A verdade, diz Boaventura, é que depois de séculos de modernidade, o vazio do futuro não pode ser preenchido nem pelo passado, nem pelo presente: "O vazio do futuro é tão-só um futuro vazio". Assim, o sociólogo propõe como saída reinventar o futuro, abrir um novo horizonte de possibilidades, já que se está numa crise paradigmática e, portanto, de transição de paradigmas epistemológicos, sociais, políticos e culturais. Nesse contexto, ele aponta uma só solução: a utopia. Esse nova forma de utopia é que ele chama de "heterotopia". Resulta não da invenção de outro lugar, mas da deslocação radical dentro de um mesmo lugar, do próprio espaço.

Um deslocamento do centro para a margem, de modo a ser possível visualizar os discursos abafados, aqueles que foram excluídos pelo poder hegemônico. É essa heterotopia que ele propõe chamar de "Pasárgada 2". Não é um lugar inventado, como explica, mas o nome inventado de um lugar da sociedade angolana, de qualquer sociedade onde se vive. Em Pasárgada 2 vigora a ideia de que se está efetivamente num período de transição paradigmática e de que é preciso tirar todas as consequências disso.

Esse fenômeno, longe de ser uma escrita do declínio, é uma desmitificação da utopia e consequente revitalização da mesma. Disso resulta a construção de outro tipo de utopia, que ora consiste na "deslocação do centro para a margem, da sombra para a luz, do monólogo para o diálogo, do mesmo para o diferente"[412]. Essa perspectiva aplicada à realidade dos países periféricos, como Angola, é a forma de repensar a nação como corpo dilacerado por várias fraturas e reorganizá-la a partir de seu diferencial. Daí o referencial histórico para a reconstituição do tecido narrativo da nação com a dupla eficácia da implosão da narrativa de uma

[412] MATA, Inocência. Op. Cit. p. 234.

nação rasa e a crítica da privaticidade da história do país, empreendida tanto pela ideologia colonial como pela nacionalista.

Reinventar o futuro continua sendo um desafio para o ser humano. O filósofo alemão Ernst Bloch[413], refletindo sobre o passado sempre presente, esboça os contornos de um futuro possível, que chama de "princípio esperança". Essa esperança a que Bloch se refere é o autêntico aspecto expectante no sonho para a frente, que não surge como uma mera emoção autônoma, mas de modo "consciente-ciente", como "função utópica".

Ele difere a fantasia da função utópica da mera fantasia quimérica (supersticiosa, como foi do Romantismo, hoje trivial). A primeira não gira nem se perde em torno de uma possibilidade vazia, mas antecipa psiquicamente um possível real, quer dizer, aquilo que está a caminho de se realizar está em processo. Processo que leva à atitude co-participante, cooperadora, aberta ao devir, fundamentada na consciência que reflete e intervém, com faro para a objetividade real da época.

Para o filósofo marxista, o olhar para a frente se torna um tanto mais aguçado quanto mais se torna consciente. Nesse olhar, o sonho quer ser plenamente claro, a intuição correta, evidente, e só quando a razão toma a palavra, a esperança na qual não há falsidade recomeça a florescer.

Em *A gloriosa família,* as profecias de Matilde são correlatas de utopias, como antecipação pela ficção de fatos históricos. As profecias no passado tomam uma dimensão simbólica que alcança o presente da narrativa com um "saber factual de um futuro nele contido e atualizado".[414]

O discurso profético faz parte das sociedades de tradição oral, nas quais se instaura, por intermédio da palavra mágico-religiosa de sacerdotes, curandeiros, feiticeiros, uma temporalidade abrangente que articula presente, passado e futuro. Como explica Carmem Lúcia T. Secco[415], referindo-se ao romance *O desejo de Kianda,* em que a profetiza é a menina Cassandra – a única que decifra o vaticínio de Kianda -, nas profecias, o

[413] BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EdERJ: Contraponto, 2005., p 142 a 146.
[414] LEITE, Ana Mafalda. Op. cit, 2002.
[415] SECCO.Op. cit., 2003, 92.

mítico sobrepõe ao histórico, devassando alegoricamente as contradições sociais.

Na África ancestral cabia aos velhos veicular palavras proféticas às gerações mais novas. No romance de Pepetela, há uma inversão, há um esvaziamento de sentido tradicional das profecias. De certa forma, o escritor brinca com essa prática, colocando-a ora no discurso de Matilde, ora no discurso do padre jesuíta da Companhia de Jesus, como encontrada em Cadornega prevendo os sete anos de ocupação holandesa em Luanda. No romance, a personagem Matilde, além de repetir essa previsão, prenuncia um futuro glorioso para a família Van Dum. Assim, com ironia, a profecia dá continuidade de modo antecipatório ao que existe nas possibilidades futuras, pela narrativa do escravo-narrador que se gaba de ter um faro para detectar insignificâncias tão escondidas que só fazem sentido em acontecimentos futuros.

Olhar para o passado de modo prospectivo é uma forma de desmitificar a utopia da "Geração Utopia" e revitalizar esse "princípio esperança", em que o modo "consciente-ciente" do angolano é a solução romanesca encontrada para expressar a perda que define a realidade de seu país e encontrar novos caminhos para uma nação nova.

Numa de suas entrevistas, ao se referir a Angola como manancial de suas narrativas, Pepetela afirma que, mesmo quando não está falando sobre Angola, ele está pensando Angola. A partir de seus textos, nota-se que essa assertiva é verdadeira, pois existe neles um "otimismo militante" que está sempre aberto ao devir. Sendo a literatura uma instância crítica de reflexão sobre a história, reinventa, ficcionalmente, a realidade e, assim, torna-se o *lócus* apropriado para problematizar questões existentes nessa sociedade. Como afirma Abdala Junior:

> Pepetela acredita na possibilidade de realização dessa utopia libertaria que não é abstrata. Não se configura num modelo ideal sem projeto. É um processo que, uma vez instaurado, mesmo se não for atingido (por certo, pode-se dizer a priori que não o seria em sua plenitude) traz mudanças só possíveis pela ação dos sonhos de uma

> realidade futura que não deixa de fulgurar no presente, pois nele está latente.[416]

A modernidade do discurso de Pepetela reside na elaboração de uma tonalidade utópica atravessada pelas arestas cortantes da ironia a desvelar as contradições presentes na voz da margem. Através das "makas"[417], o escritor ficcionaliza as fissuras da história ao mesmo tempo que a reavalia, criticando-a construtivamente, para se apresentar como projeto restaurador que se põe contra os poderes no interior de uma nova formação sócio-política.

O espaço da casa-grande e da cubata remetem a mundos partidos pela experiência colonial que o narrador costura com sua visão multifacetada da história de Angola. O tempo dos flamengos emoldura o romance, destacando esses espaços como geográfica cultural e política que se quer atualizar com as contradições que permaneceram na formação do país. O romance traz como estratégia narrativa a voz da margem de um narrador analfabeto e mudo que representa na sua própria disjunção as fissuras de uma sociedade marcada pela desagregação colonial. Por ser a voz da margem, desautorizada pela autoridade da tradição escrita ocidental, esse narrador se configura como propício aos deslizamentos da ironia.

Pode-se pensar que, em *A gloriosa família,* a profecia é uma utopia às avessas, visto não ter glória nenhuma a continuidade do clima reinante em Angola no presente, antes se poderia falar em distopia - no sentido de desencanto gerado pela empresa colonial - porque nos faz perceber e intuir que novas famílias gloriosas e Companhias se reinventam. Acreditamos, porém, que, ao continuar escrevendo Angola de vários lugares, Pepetela procura um caminho na heterotopia – um lugar inventado dentro do seu lugar, como pensou Boaventura, desvendando um mosaico das heterogeneidades presentes no contexto colonial.

---

[416] ABDALA JUNIOR, Benjamin. "Notas sobre a Utopia, em Pepetela". In *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.244.
[417] Makas – narrativas orais que relatavam fatos históricos, in Secco, op. cit. 2003, p.29.

CAPÍTULO V
O FIO DAS TRAVESSIAS

Existe é homem humano. Travessia.

Guimarães Rosa – *Grande sertão: veredas*

Pode-se dizer que, do ponto de vista histórico-literário, o diálogo entre Brasil e Angola, nas suas relações resultantes de um mesmo processo civilizatório, empreende uma travessia atlântica que ultrapassa limites geográficos, territoriais e culturais. Travessia que vai tratar de viagens simbólicas percorridas através dos romances, cujas tramas confrontam mundos povoados de misturas de natureza vária, o que faz os romancistas enfrentarem problemáticas muito parecidas, a partir de compreensões distintas.

Ao cruzar as águas do Atlântico, o trabalho comparativo entre *Os tambores de São Luís* e *A gloriosa família* assinala o fenômeno das múltiplas superposições de culturas e evoca as bandeiras móveis e intercambiáveis da ficção-história, cruzamento em que, confundindo-se com a metonímia, a metáfora faz florescer as múltiplas tonalidades dessa travessia.

Espaço móvel, nômade na sua natureza, o Atlântico é múltiplo em ininterruptas formulações, lugar pleno de metaforização: o cruzamento de povos e culturas, em seus encontros e disputas, aponta para destinos tocados uns pelos outros. Lendo Milton Hatoum, Marli Fantini[418] discute os espectros de sentidos, que abrigam a junção das águas do rio Negro e do Solimões na obra do escritor manauara ao se transubstanciarem na fabulação de um oriente distante, turvando as águas desses rios amazônicos com as do mediterrâneo, origem das personagens principais.

No século XX, marcado pelas migrações em massa devido às guerras, mas também por outros tipos de deslocamentos, torna-se lugar

[418] SCARPELLI, Marli Fantini. "Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem e outras culturas". In ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas.* São Paulo: Boitempo, 2004, p. 178.

comum tratar de travessias e fronteiras em todas as áreas do conhecimento. Essas travessias, que determinam o lugar de onde se fala e como se fala, não podem estar dissociadas dos deslocamentos discursivos que se atrelam a marcas identitárias. Exploradas pelos romances de Montello e Pepetela, tais travessias configuram-se como uma imaginativa invenção: o que antes era tomado como referencial - visto como "realidade objetiva" -, hoje, na literatura contemporânea, emerge como uma "realidade discursiva", segundo Linda Hutcheon[419]. O entendimento desses deslocamentos é o desafio do romance contemporâneo cujo corolário é a ressignificação desse mundo plural, em processo. A literatura ao abordar deslocamentos múltiplos que evidenciam a complexidade do mundo contemporâneo, dos movimentos das massas, promove a desarticulação do próprio tecido narrativo e também da história, como se pode perceber em *A gloriosa família*.

Os tambores de São Luís e *A gloriosa família* são romances datados em momentos historicamente conturbados por que passava o Brasil, à sombra da ditadura nos anos 70, e Angola, sob o assombro dos fantasmas pós-coloniais nos anos 90. Em tempos ásperos, estes escritores se voltam para o passado tendo como cenário a terra natal, espaços explorados pela maioria de seus romances. De origem, motivados por vivências e empenhos muito distintos, Josué Montello e Pepetela constroem seus romances a partir de uma perspectiva histórica enfocada por ângulos bem diferentes.

As duas narrativas vêm atravessadas por situações coloniais que dão ênfase à terrível violência com que ainda hoje vêm pagando as vítimas da empresa colonial. O contexto de exploração e mercantilização do escravizado reforçam naturalmente o interesse na aproximação das duas narrativas, mas não são suficientes para explicar como cada escritor encara as contradições manifestas nessas histórias.

O denominador comum entre os romances é a leitura da formação maranhense com a participação efetiva do africano, em Montello, e a formação angolana através de uma mistura racial, em Pepetela. Nos dois romances, a ficção e a história se entrelaçam numa projeção temporal que

[419] HUTCHEON, Linda. Op. cit 1991, p.183.

faz perceber como cada romancista relê o passado à luz de seus desdobramentos. Enquanto a história do Brasil do século XIX é cenário para a narrativa de Montello, a história de Angola no século XVII é parte estrutural na narrativa de Pepetela. Tal procedimento, que a princípio preserva marca de confluências, impõe-se como ideia de diferença entre os romances. Assim, longe de se alinharem pela perspectiva histórica, as obras são diferenciadas a partir dela.

Os tambores de São Luís e *A gloriosa família* visitam, respectivamente, o passado brasileiro e o angolano por perspectivas históricas dissimilares. Enquanto em Montello, tal perspectiva é conservadora, em Pepetela, há uma visão crítica sempre renovada pelo tom irônico do narrador. A escolha do ponto de vista é determinante na perspectiva histórica dos romances que registram cada qual a seu modo o processo social a que se deve a sua existência. O que se observa é que em *Os tambores de São Luís,* o passado é retomado através de um artifício narrativo: a memória de um velho que durante uma caminhada noturna na cidade de São Luís rememora seus oitenta anos, parábola de vida que chega ao final em tom avaliatório de conciliação com "com Deus e com os homens". Em *A gloriosa família,* o passado é estendido numa prospecção em que se apresenta em termos crítico e avaliatório do presente.

O romance de Montello é motivado pelo desejo quixotesco de narrar a vida de Damião de escravo a homem livre e bem-sucedido. A escolha de uma personagem idosa apresenta perdas e ganhos: enquanto a vida do velho não é mais suscetível de mudanças, o que se presume é que o tom complacente e harmonioso com que se fecha a sua parábola, sem dúvida, apresenta um ganho possível, um ganho de quem vivenciou muito, em que o maior número possível de coisas pôde ser experimentado na sua conclusão. Segundo Ernst Bloch[420]:

> Na velhice, aprendemos a esquecer. Os desejos estimulantes recuam, embora as suas imagens permaneçam [...] O envelhecimento pode designar também um ideal de acordo com a condição dada: o ideal da 'visão panorâmica', e eventualmente da colheita.

[420] BLOCH, Ernst. "o que resta a desejar na velhice", In op. cit., 2005, p. 42-47.

Essa a condição da personagem, à altura da caminhada, vai ao encontro de seu trineto com a sensação de que "a sorte lhe fora propícia"[421]. Nesse contexto, o passado em *Os tambores de São Luís* encerra um tom afetivo de certo gozo que o passeio solitário proporciona ao velho. O mundo escurece ao anoitecer, mas o "rio da memória" torna-se claro, a vida se torna livre da pressa ordinária, como mostra a cena em que ao encontrar os dois homens mortos num bar, reluta em denunciar, pois antevê o aborrecimento das idas à Delegacia e conclui: "- Na minha idade, tenho o direito de pensar mais em mim que nos outros. Estou mais para lá que para cá"[422].

O panorama escravista que cerca a sociedade e a cultura que formaram Damião caminha junto no enredo como a compor a saga do negro maranhense, desde a chegada nos navios negreiros, como exemplificado na história de Julião, a importante contribuição do negro na construção da cidade de São Luís, até o presente do velho, que percebe que o ressentimento do cativeiro "viera diluindo de uma geração para outra" juntamente com a cor negra. Existe, no romance, uma clara tentativa de contar as transformações da sociedade maranhense nos finais do século XIX, através dos fatos ocorridos nesse período.

Todos os acontecimentos são bem tramados, perseguindo uma coerência entre as ações e as lembranças do velho, as ruas da cidade e a condição dos escravos, o tempo e o espaço. Entretanto, na fatura do romance, pelo esvaziamento crítico - que poderia ser resolvido com um tom irônico, como fez Pepetela –, a perspectiva histórica torna-se deficitária, pois o apelo a dispositivos melodramáticos falseia as contradições da história. Para um romance contemporâneo, verticalizar a percepção do seu objeto examinando-o com um olhar crítico apurado, é condição fundamental para a tessitura discursiva tanto na ficção quanto na história.

Nota-se que a experiência escravista em Montello, no plano formal, está explorada sem que, no entanto, dê conta satisfatoriamente da complexidade da matéria histórica. Intenção oposta tem a narrativa de Pepetela, cujo narrador, mudo e analfabeto, "por desforra para tanto

[421] MONTELLO, Josué. OTSL, p.610.
[422] Idem, ibidem, p.46.

desprezo", narra o passado tal como testemunhou, ouviu e imaginou. Ou seja, como ressignificou a história para que tal relato ao "chegar a alguém" alcançasse o presente e o futuro. Em Pepetela, o passado é prospectivo, o que dá uma idéia de movimento rumo a novas construções. Segundo Mannheim, "o progressista vive o presente como indício do futuro, ao passo que para o conservador o presente é a *última fase alcançada pelo passado*"[423]. Franco Moretti se valeu de Mannheim para explicar o conservadorismo dos romances realistas do século XIX. Recorre-se a Mannheim para iluminar os indícios conservadores que percorrem o romance montelliano. O presente do velho Damião aparece como a ponta do *iceberg* do passado: um quê de visível, sólido, concreto, que tende mais a sacralizar o já cristalizado que dar ao passado nova roupagem.

A perspectiva histórica diferenciada nos romances elege narradores singulares. Em Montello, o narrador onisciente é o deus narratológico que controla o ângulo de visão das personagens, de tal forma que a memória de Damião não é senão uma estratégia narrativa que disfarça o controle absoluto do narrador. O que se observa, então, é que a memória da personagem ao reeditar sua vida de escravo a homem livre emerge como se fosse subjetivada na consciência da personagem, graças a qual Montello pode lançar uma ponte entre o ontem dos fatos narrados e o hoje da narração. Em *Os tambores de São Luís,* a personalidade do narrador é objetivada nos detalhes interiores do enredo, nos arroubos com que descreve as cenas melodramáticas da escravidão: "os pobres escravos de pernas cambadas...", e nos espaços de São Luís que tocam a sensibilidade da personagem. É decisiva a apresentação analítica das personagens e fatos mas também a avaliação ética que emerge da história que o narrador vai tecendo.

Em *A gloriosa família,* o narrador é o testemunho da história, sendo diretamente produtor de seu discurso e interpretações, ainda que ele, o narrador, se diga continuamente inapto a narrar e a afirmar que apenas reproduz o que seu dono sentia, pensava, ou fazia.

---

[423] MANNHEIM, Karl. "Conservadorismo. Nascita e sviluppo del pensiero conservatore", *apud* MORETTI, Franco. "O século sério" in *Novos Estudos*, CEBRAP, N. 65, março de 2003, p. 25.

O "rio de uma noite só", no dizer de Bandeira de Mello[424], a propósito de *Os tambores de São Luís,* vai se desenrolando através da narração e da descrição em que esta última torna o texto um grande mapa de citações de acontecimentos e de outras fontes. Nesse romance de Montello encontram-se os dois modos de composição discutidos por Georg Lukács – acerca do naturalismo e do formalismo - em seu texto *Narrar ou Descrever*?, de 1936. O crítico afirma que a diferença entre narrar e descrever equivale a participar e a observar. Segundo ele, enquanto "a narração distingue e ordena, a descrição nivela todas as coisas"[425]. A descrição "rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas"[426] . Assim, Lukács elogia a narrativa que permite e estimula uma infinita variedade de composição como alerta para o perigo dos pormenores descritos e da sua "monotonia compositiva" utilizada pelo naturalismo na sua vontade de ciência. Para o teórico húngaro, narrar ou descrever, ou seja, participar ou observar o que os escritores adotam diz respeito à sua posição diante da vida. Em *Os tambores de São Luís,* a descrição vem entremeada à narração, detalhando os espaços, as pessoas, e valorizando os efeitos sensoriais, o que dá ao romance aquela monotonia compositiva a que se refere Lukács.

Em Pepetela, o narrador-personagem, como observador dos fatos, mistura-se fisicamente à cena, pois está presente em todos os acontecimentos que narra e reconta com apurado senso crítico, muitas vezes tomado de emoção, embora ironicamente diga perseguir a imparcialidade: "O que faz o amor sempre me espantou muito, mas esta foi sem dúvida uma das ocasiões em que mais me comoveu"[427]. Com um narrador às avessas, que se diz duvidar até da sua própria existência, o que já transgride de começo o estatuto do narrador e da história, Pepetela faz com que "tudo que é sólido se desmanche no ar"[428], dessacralizando os

[424] DE MELO, Bandeira. Op.cit. 1978.
[425] LUKÁCS, Georg. "Narrar ou descrever". In *Ensaios sobre literatura*. Prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 62.
[426] Idem, ibidem, p.69.
[427] PEPETELA. AGF, p.80.
[428] Com essa frase, no Manifesto do Partido Comunista, Marx elabora uma imagem precisa de Modernidade. A relação que estabelecemos aqui inspira-se na concepção de fragmento e diluição de modos e valores de vida no mundo a partir da revolução industrial.

mecanismos mitificadores da história e a possibilidade de fixação dos acontecimentos seja pela narrativa histórica ou literária.

Em *A gloriosa família,* as descrições são mais escassas que em Os tambores de São Luís, pois os espaços e mesmo a caracterização das personagens vêm diluídos nos acontecimentos e têm importância capital na fatura do romance. Com isso, o que se vê é uma horizontalidade da história na narrativa brasileira, cuja simplificação dá um contorno ofuscado dos acontecimentos, impedindo uma visão mais profunda das contradições existentes no interior da sociedade escravocrata do século XIX no Maranhão. Já em Pepetela, a verticalidade empreendida aponta para direções múltiplas, em que a perspectiva histórica se sustenta na apresentação de quadros complexos e imprecisos que, emoldurados pela paródia e pela ironia, demandam uma percepção crítica e interpretações criativas do processo histórico angolano. Nesse sentido, como se vem sustentando neste trabalho, a escolha do ponto de vista do narrador é fundamental na constituição da perspectiva histórica em ambos os romances, definindo suas projeções estéticas e políticas, e suas concepções ideológicas.

5.1 A literalização dos fatos históricos

Nos romances *Os tambores de São Luís* e *A gloriosa família*, a ficção articula a teia dos fatos num diálogo confluente entre ficção e história no esforço de compreensão do passado, entendimento do presente e invenção do futuro. O passado nos romances é reconfigurado através da estratégia de uma memória histórica em que se misturam a história, enquanto experiência humana e a história, enquanto produção racional de conhecimento do passado.

Com esse procedimento, a literalização dos fatos históricos é equilibrada de forma diferente nos romances. Em Montello, maquiada por uma ideologia de centro, a história romanceada enfraquece a perspectiva crítica sem problematizar as questões levantadas como contradições no

presente, antes simplificando os fatos de modo a mostrar ingenuamente uma noção de unidade através das misturas culturais e raciais.

Em Pepetela, a história é ressignificada através da ficção como forma de problematizar e atualizar as questões nacionais do presente. Pode-se dizer que a experiência histórica do angolano é determinante na configuração de sua forma literária, sobretudo se pensarmos que Pepetela foi um dos que escreveu a *História de Angola* (1965). Nela, se delineia como se formou a grande pátria angolana, em que as questões levantadas serão (re)criadas ficcionalmente. Ele se ancora em outros aportes, como documentos e testemunhos orais, que lhe permitem, como historiador e ficcionista, compreender o processo de formação de Angola.

Em *Os tambores de São Luís*, a retomada do passado escravista, através da história de um velho escravo, parece querer enfocar todo o drama vivido pelo negro nos trezentos anos de escravidão no Brasil. No entanto, no decorrer da narrativa, o que se sobressai é a biografia de um negro já alforriado, com nuanças de melodrama, quando a personagem recorda o cativeiro e suas crises de consciência ao perceber a discrepância entre a sua vida e a de seus "irmãos de raça".

Com traços elitistas e sentimento que "ora dá no cravo, ora na ferradura", a personagem é composta de forma ambígua. Damião é o retrato da fratura histórica produzida pela estrutura escravista. No entanto, o enfoque que traz à tona as contradições sociais do século XIX é amenizado pela afetividade e subjetividade com que o autor reveste a estratégia da memória. Contaminada pelos fatos do regime escravista, essas lembranças dialogam com o passado pessoal de Damião e imprimem formas afetivas de compreensão. A acomodação da personagem a um novo *status* social se dá pela ascensão de Damião como profissional respeitado, que o narrador enfoca de forma exemplar, como se a exceção pudesse representar a vida ordinária de todos os escravos. A exceção é apresentada como norma, como representação da totalidade, quando com isso falseia a história que se quer contar, pois Damião é um privilegiado no contexto da escravidão, e não pode representar senão a sua própria saga. A saga do negro maranhense resulta numa visão míope do narrador que entende Damião como ícone na formação do povo maranhense.

O exemplo disso está na constatação do narrador de que no Maranhão muita coisa mudara: os negros, mesmo de pés descalços, já adentravam nas repartições, alguns já ocupavam cargos importantes, e a redenção final vem pela feição do trineto de Damião, "mais para branco que para negro". Tais reflexões, revestidas de um senso comum, faz com que o romance de Montello seja de uma tensão mínima. Há conflito, mas este se configura em termos de oposição verbal, sentimental quando muito, como observa Bosi[429], a exemplo das histórias populistas de Jorge Amado, dos romances ou crônicas da classe média de Érico Veríssimo e muito do neo-regionalismo mais recente. Um narrador elitista e, muitas vezes preconceituoso, não consegue atualizar a leitura do passado, mas edulcorar uma história já revista por ângulos mais críticos.

A perspectiva histórica do romance montelliano vem filtrada pela ótica de um narrador centralizador que manipula a memória da personagem como espaço de recuperação espontânea de um passado, que se enraíza na imagem de São Luís, nos gestos das pessoas, nos objetos, numa imagem afetiva e mágica, como alguém que conhece bem aquele chão e sua gente. A perspectiva histórica pepeteliana, ao ser construída pelo viés irônico de um narrador escravo, analfabeto e mudo, consegue de saída provocar a historiografia e os discursos dela decorrentes. A forma duvidosa como é empreendida a narrativa dá ao narrador perplexidade e possibilidade de questionamento de verdades estabelecidas em que se misturam o discurso crítico do historiador e o poder de fabulação do ficcionista. A memória, que é também estratégia narrativa em Pepetela, aparece, no entanto, como depositária de experiências vividas e observadas pelo narrador, passíveis de leituras racionais, de equívocos e de novas organizações. Nesse sentido, muitas vezes, a memória cumpre o papel da história em Pepetela, pelo poder analítico de sua criticidade. Segundo Pierre Nora[430]:

> Porque é afetiva e mágica, a memória só se ajusta aos detalhes que a confortam; nutre-se de lembranças voláteis, telescópicas, globais

[429] BOSI, Alfredo. Op. cit. 1994.
[430] NORA, Pierre. "Entre mémoire et histoire. La problématique dês lieux", in *Les lieux de mémoire I. La Republique.* Pp. XVIII-XIX.

> ou aéreas, particulares ou simbólicas, sensíveis a todas as transferências, telas, censuras ou projeções. A história, uma vez que a operação intelectual é laicizante, implica análise e discurso crítico.

Como se observa nas reflexões de Nora, história e memória passam a distar bastante, mas não são inconciliáveis. Na narrativa de Montello, essas instâncias se misturam com o intuito de trazer à tona os trezentos anos de escravidão no Maranhão, mas é evidente que a história de Damião se sobressai. A história, enquanto experiência humana de uma temporalidade, se enreda nos acontecimentos históricos do século XIX, que servem de marcação cronológica a dar movimento à vida da personagem, mas de um ponto de vista reducionista dos conflitos da escravidão.

Na obra angolana, ao contrário do que ocorre em Montello, a trama, é que deriva dos acontecimentos históricos, e a cronologia, da história pessoal da família Van Dum e, por subscrição, do escravo, estão imersas no contexto mais geral da formação da história angolana. Com isso, a perspectiva histórica do narrador verticaliza a percepção dos acontecimentos na medida em que, da margem, pode-se deslocar o foco de sua visão e questionar o estabelecimento de verdades dos discursos sobre Angola. O narrador-escravo, assim, pode contar a sua história enredada na história de seu dono que, no limite, compõe a história de seu país. Travessias discursivas e travessias culturais são as operações correntes do narrador de Pepetela, transgredindo continuamente as fronteiras da história e da própria ficção.

O ato de falar sobre o passado atua no sentido de problematizar toda a atividade da referência extratextual. A narrativa põe em xeque os discursos históricos oficiais, a exemplo do de Cadornega, confirmado pelo cronista como história-monumento, além de investigar “testemunhos” outros do passado. O passado é deslocado como discurso para ser ressignificado como resíduo no presente. O narrador, da margem da história oficial, toma a palavra não para edulcorar a história angolana nem para apagá-la, mas para compor novas leituras e novas temporalidades. A história como experiência humana e como espaço de problematização e de crítica se completa como forma de repensar o presente.

Há em Pepetela uma reflexão mais distanciada que o afasta da memória como afetividade e o faz adentrar na memória histórica, convertendo a narrativa num cenário de embates entre diversos tipos de discursos e perspectivas ideológicas. A escolha de um narrador da margem é, mais uma vez, determinante para a construção do romance *A gloriosa família*.

As travessias da ficção à história ou da história à ficção mobilizam fronteiras que devem ser consideradas nos seus deslizamentos contínuos. Com um narrador que transita entre diversos mundos, mas bem situado na sua posição à margem, a matéria narrativa que provém da ficção ou da história é transformada, em Pepetela, em interpretação de vazios resultantes tanto de um discurso como de outro.

Em Montello, fragmentos históricos previamente identificáveis, até sedimentados como consensuais na realidade extra-literária, são marcadores cronológicos para a história do ex-escravo. Em Pepetela, desde o título já é indício prévio da apropriação ficcional dos fatos – *o tempo dos flamengos*, ou seja, a narrativa vem especularmente pautada por um tempo exterior ao próprio universo da ficção, reforçada pelo prólogo e pelas epígrafes.

A trama de *Os tambores de São Luís* não tem a história como foco principal e sim como cenário. É durante a escravidão, no século XIX, que se movimenta a personagem principal, experiência de vida que é objeto de uma rememoração numa noite de agosto de 1915. Os fatos históricos que permeiam essa experiência são registrados em tom de denúncia, mas que não chegam a desmontar as engrenagens de um sistema cristalizado. Relembrados como acontecimentos importantes contemporâneos à vida de Damião, esses fatos não afetam substancialmente o destino da personagem ficcional.

Ao contrário, a trama de *A gloriosa família* é a própria história de Angola no século XVII, durante os sete anos de ocupação holandesa em Luanda. A personagem principal, Baltazar Van Dum, passa da crônica de Cadornega à ficção. Sua vida descrita pelo narrador é o fio condutor do romance, cujo discurso ressignifica a história da ocupação holandesa em

Angola, de uma nação percebida por Pepetela como um terreno mestiço, onde se cruzam matizes culturais muito diversificadas.

Essa percepção das diferenças é mola propulsora de toda a obra do escritor, cuja luta libertária contra o colonialismo encontra na expressão literária espaço para formulações críticas em que estética e política aparecem sempre de modo indissociável. A grande questão é como encontrar o equilíbrio que justifica o passado sem sacralizá-lo e prognosticar o futuro sem idealizá-lo, dentro do contexto da revolução social e cultural. A busca desse equilíbrio passa sem dúvida pela compreensão da própria história angolana. Portanto, existe uma continuidade interna à sua obra, refletindo constantemente seu interesse pela história angolana como fonte de sua criação.

A relação entre a vida e a obra em Pepetela é significativa, pois sua trajetória pessoal e literária está atrelada a reivindicações de autonomia e soberania nacional. Assim, sua obra celebra uma realidade que já tem em seu interior uma forma e um sentido como explica Bakhtin: "o homem é o centro do conteúdo-forma da visão artística [...] Em torno dele se tornam artisticamente significativos e concretos os elementos e todas as relações – de espaço, tempo e sentido"[431]. Pepetela, enquanto centro de conteúdo-forma, tem consciência de que a literatura faz parte desse processo em transformação, refletido através do gênero romanesco.

O romance é a forma ideal – refratária a outros gêneros – que possibilita dentro da sua própria estrutura denunciar a tensão inerente à estrutura da sociedade. Acreditamos ser por isso a forma mais explorada pelo escritor angolano. O romance, como diz Georg Lukács, "é a epopéia de um mundo sem deuses"[432]. A forma é "a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contra-senso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária do sentido"[433]. Na leitura lukacsiana, o romance é a forma representativa de sua época e faz coincidir de modo constitutivo suas categorias à situação do mundo, isto é, dá a conhecer o sistema de ideias e ideais vividos que

[431] BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 173.
[432] LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 89.
[433] Idem,ibidem, p. 61.

determina regulativamente o mundo interior e exterior que funda a realidade. O romance não assimila a realidade de modo engessado, mas antes, por ser capaz de imitar na sua própria forma o conteúdo esquivo do mundo, adapta-se à desarmonia e a transcreve como elemento formal. Tal forma textual absorve as relações reais e as transforma em movimento do enredo.

O que se percebe é que a experiência histórica africana vai renovando essa forma não só em Pepetela. Retornar ao passado através das experiências frustradas do presente é uma prática comum do romance contemporâneo. Nesse sentido, Perry Anderson, numa reflexão sobre a história na ficção da América Latina, diz que "é a própria experiência que dá origem à imaginação sobre o passado. Resta saber em que constitui essa experiência"[434]. A nova narrativa histórica é o alvo dessa reflexão, como a expressão da experiência de derrota pelo esmagamento das democracias e a expansão das ditaduras militares, "daí a centralidade do romance sobre ditadores nesse conjunto de escritos".[435] Ao lembrar a experiência dos escritores latino-americanos sobre os fantasmas do passado, Perry Anderson nos instiga a pensar Pepetela como um "descendente colateral" dessa linhagem que apreende os movimentos históricos dentro da forma estética, ou seja, o próprio romance é organizado a partir das ambiguidades provocadas pela experiência histórica.

Em *Os tambores de São Luís* e *A gloriosa família,* a experiência histórica é reconfigurada de forma diferente. Enquanto Montello alude a vários fatos históricos da segunda metade do século XIX e faz desfilar personagens históricas e da crônica ludovicense, Pepetela procede de forma inversa ao transgredir a norma da história como monumento. Há na narrativa angolana uma desautorização dessas figuras históricas ou mesmo um rebaixamento, inclusive de figuras tidas como mitos fundadores como é o caso da rainha Jinga Mbandi, que entra na teia da corrupção econômica e mercantiliza seu próprio povo, pois em Pepetela, os mitos são também narrativas como as da história, que se re-textualizam na trama ficcional.

[434] ANDERSON, Perry. "Trajetos de uma forma literária". In *Novos Estudos CEBRAP*, março de 2007, no. 77, p. 218-219.
[435] Idem, ibidem.

Enquanto a narrativa montelliana reafirma a história oficial através do melodrama escravista de Damião, a narrativa pepeteliana nasce de um contraponto com os fatos historicamente registrados pela História angolana. Acrescente-se a isso o fato de que, em *Os tambores de São Luís,* o narrador onisciente distanciado do fato histórico, mas coerente com sua serena onisciência, dá à história a pecha de verdade. Já em *A gloriosa família,* o narrador traz para o seu discurso as sombras da dúvida e hesitações de um simples narrador desqualificado, visto ser mudo e analfabeto e, ainda, uma invenção ficcional para ser a sombra de seu dono.

Essa perspectiva narrativa provoca situações fundamentalmente diferentes nos dois romances: a história em Montello é um pano de fundo para as tramas melodramáticas de Damião; em Pepetela ela é problematizada, questionada juntamente com a construção da narrativa. O narrador do romance angolano refere-se todo o tempo ao processo de construção da sua narrativa, tanto ficcional quanto histórica, demonstrando que, neste aspecto, as duas não são muito diferentes. Ambas estão sujeitas à subjetividade, ao interesse momentâneo e ideológico através do narrador.

Se a trama textual em *Os tambores de São Luís* tem como pano de fundo momentos relevantes da história maranhense, pode-se perceber que o valor da obra não consiste numa fundamentação histórica perspicaz, nem numa interpretação da história maranhense, particularmente original, nem no fato de "desmascarar" o estado atual das coisas, através da vinculação da intriga à época da sua produção e recepção. O romance é edificado a partir de um processo documentado através da própria experiência da personagem e no saudosismo de uma memória ludovicense, engrandecida pela construção de uma atmosfera quase mágica que abarca lugares e pessoas.

Em *A gloriosa família,* a configuração da fronteira móvel entre a ficção e a história, o imaginável e o observável, a narrativa e a experiência, o possível e o ocorrido, a literatura e a história se dá na perspectiva da desconstrução da história oficial, questionando os postulados de certa historiografia que tende a minimizar as tensões e contradições do processo histórico.

Percebe-se com isso que as narrativas de Montello e de Pepetela se diferenciam no modo de enfocar a história. Relendo a história aos moldes tradicionais, Montello mantém uma visão conservadora dos acontecimentos históricos, repetindo um projeto de nação afinado com a tradição, enquanto o escritor angolano, com um olhar crítico sobre a história, que passa a ser matéria de invenção literária e lugar de questionamento das ações políticas que sempre permeiam a formação de um povo no percurso rumo à liberdade, propõe a possibilidade de novas interpretações para afirmar uma compreensão do processo histórico em movimento.

Desse modo, Pepetela afirma que a objetividade do mundo, sua concretude e materialidade, está submetida à falibilidade da visão e à difícil parcialidade da perspectiva do homem que faz e significa a história. No caso de Montello, percebe-se que há uma visão simplificadora do processo histórico que tende a nivelar os acontecimentos reduzindo a espessura da matéria histórica, o que resulta numa percepção rasa das contradições, conflitos e tensões sociais.

Em Montello, a focalização da história apresenta-se um tanto extemporânea à produção literária brasileira dos anos setenta e às principais tendências da literatura internacional. As experiências e documentos do passado são lidos como testemunhos definitivos de um processo histórico sendo, portanto, confirmados ao invés de problematizados.

A focalização da história alinha o romance de Pepetela com uma tendência que tem se apresentado com muita força no cenário da literatura mundial. Ao reler temas e documentos do passado, o narrador inscreve-se numa linhagem crítica do presente ao colocar, no centro da cena experiências, pessoas e acontecimentos sociais antes relegados ao esquecimento, fora da moldura da história oficial, como ficou conhecida: a narrativa que dá voz aos vencidos.

A perspectiva histórica em *Os tambores de São Luís* confirma uma certa historiografia que perdurou até pouco tempo: a história dos vencedores narrada de um ponto de vista hegemônico. Em *A gloriosa família,* o gesto de transgressão reverte os valores estabelecidos e questiona a ordem simbólica, geralmente imposta pelo poder hegemônico. Este movimento

carreia uma proposta de reconstrução do mundo angolano sob novos parâmetros de representação.

A literalização dos fatos históricos em *Os tambores de São Luís* e *A gloriosa família* confirma a reflexão de Michel Záraffa de que "uma estrutura romanesca, nos seus aspectos mais nitidamente estéticos, tem como o primeiro autor o complexo histórico, social, psicológico, ideológico, de que o escritor é testemunho. O escritor não instaura uma forma, revela-a".[436] Se Montello e Pepetela se apropriam de materiais vindos de várias fontes, estreitamente relacionados com a história, tal procedimento não os aproxima no manuseio de tais materiais. A literalização da história é equacionada em graus bem diferentes entre ambos os escritores, cujas atitudes criativas concernam uma visão de mundo regrada e administrada por perspectivas históricas distintas e até mesmo opostas, como empenha-se em demonstrar o presente estudo.

5. 2 Sacralização e dessacralização

A história literária brasileira e a angolana nos fazem ver que ambas as literaturas nasceram fortemente voltadas para a consolidação de um projeto identitário, daí revisitarem mitos do passado adaptados a uma intenção histórica. Nesse sentido, diz Alfredo Bosi que "é próprio da imaginação histórica edificar mitos que muitas vezes, ajudam a compreender antes o tempo que os forjou do que o universo remoto para o qual foram inventados"[437]. Pensando ainda com Bosi, nessa lavra de antigas semeaduras e novos transplantes, nem sempre os enxertos são bem logrados,

> Às vezes o presente busca ou precisa livrar-se do peso do passado; outras, e talvez sejam as mais numerosas, é a força da tradição que exige o *ritornello* de signos e valores sem os quais o sistema se desfaria.

[436] ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1971, p.64.
[437] BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar". In *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.176.

> [...]
> Mas, enquanto condição, a vida cotidiana nas colônias reproduzia, *intra muros,* velhos estilos de pensar, sentir e dizer. A ideologia desse lastro existencial seria mais tarde responsável por vezos conservadores como o luso-tropicalismo, o bandeirismo e algumas síndromes de regionalismo de classe. Caberia distinguir o que está vivo e o que está morto em cada uma dessas tendências, separando com cuidado tudo quanto remete à memória de experiências enraizadas, que a arte decanta, e o que já virou reificação, auto-engano clânico, fonte de preconceito[438].

As reflexões de Bosi que dão forma a ideias de nação estão na base de compreensão do surgimento de todos os povos. Assim como Montello apresenta-se voltado para a formação do povo maranhense, Pepetela também se empenha em discutir a formação do povo angolano. Cada qual a seu modo, com acentos ideológicos atualizados (em Pepetela) ou extemporâneos (em Montello), os escritores apresentam-se como porta-vozes de uma história que ainda não está concluída, interpretando o passado de modo diferente: Montello como reificação, Pepetela como uma dimensão do presente. A reconfiguração da ideia de nação, importante para a constituição identitária no início de suas formações, passa a ser motivadora de retificações sem fim de uma narrativa anterior por uma narrativa ulterior, e da cadeia de refigurações que daí resulta. Portanto, a construção da identidade é indissociável da narrativa e consequentemente da literatura. Quanto a isso, Ricoeur afirma que a

> identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra a si mesma sobre si mesma e destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra.[439]

Em busca de definição identitária é que a literatura como missão faz emergir os mitos fundadores de uma comunidade e recuperar sua memória coletiva como aconteceu com o Romantismo brasileiro, com sua consciência ainda "ingênua", ao incorporar a imagem inventada do índio, excluindo, porém, a sua voz. Nesse sentido, o Romantismo agiu como uma força

[438] BOSI, Alfredo. "Olhar em retrospecto", Ibidem, 1999, pp. 377-378.
[439] RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Paris: Seul, 1985,Tomo 3, p.421-429.

sacralizante, de reforço aos mitos e ao seu imaginário como mecanismo de edificação de uma ideia de nação. O processo não foi diferente em Angola, o lastro histórico é que o singularizava. A comunidade histórica - brasileira e angolana – tirou sua identidade da recepção dos textos que ela mesma produziu. A literatura contemporânea tem voltado às narrativas tidas como testemunho dos acontecimentos fundadores de sua própria história por vias transversas, dessacralizando a visão unificadora e instalando a pluralidade de sentidos à matéria narrativa canônica.

O poeta e crítico antilhano Édouard Glissant, estudando a formação das literaturas nacionais na busca de definição identitária por um indivíduo ou comunidade, pôde caracterizar duas funções da literatura:

> há a função de *dessacralização*, função de desmontagem das engrenagens de um sistema dado, de pôr a nu os mecanismos escondidos, de desmistificar. Há também uma função de *sacralização*, de união da comunidade em torno de seus mitos, de suas crenças, de seu imaginário ou de sua ideologia.[440]

A reflexão de Glissant acerca dessa caracterização nos faz pensar como Montello e Pepetela releram as histórias de seus espaços regionais. *Os tambores de São Luís* e *A gloriosa família* são romances que dialogam com a história por enfoques diferentes. Não há dúvida que, na melodramática história de escravidão entremeada à vida do velho Damião, em *Os tambores de São Luís*, há uma preocupação com a formação da identidade maranhense, por conseguinte, brasileira, que está na teoria do Barão, que resulta em amenizar e mesmo acomodar a vida do negro na sociedade brasileira. Montello confirma a importância do africano na formação da identidade brasileira, mas não ultrapassa a visada "ingênua", no contexto dos anos 70, da assimilação do negro por via de um branqueamento, o que equivale dizer, de uma abordagem romantizada e idealizada dos mitos nacionais.

A representação inventada do negro, ex-escravo, latinista, de cartola e gravata, tradutor de textos clássicos, abolicionista, antes de desvelar torna equívoca a figura do negro na composição da sociedade

[440] GLISSANT, Édouard. "La poétique de la relation", in *Le discourse antillais*. Paris: Seuil, 1981, p. 189-201.

brasileira. Tal representação é o próprio olhar de fora sobre o negro e suas "raízes". É um olhar conservador e preconceituoso que repete, de certo modo, aquilo que combate, o racismo da sociedade maranhense. Esse negro encartado de dandi revela mais o desconhecimento do outro e a linguagem do poder, escamoteando seu lugar na sociedade brasileira, do que ingenuamente o texto parece querer denunciar. O sentimento de raiz que envolve a personagem flutua na narrativa como uma ornamentação exótica sem ligação efetiva à sua importante função na organização da sociedade africana. Como os fatos históricos, a constante referência às raízes africanas é pano de fundo e colorido retórico para aumentar o melodrama da escravidão composto por Montello.

Ao mesmo tempo que o escritor evidencia um interesse estético e humano em relação ao negro na formação maranhense e denuncia o racismo dessa sociedade, celebra a sua aceitação na sociedade brasileira perante o seu branqueamento. São contradições que bem poderiam representar o século XIX se assim fossem desveladas enquanto contradições. Porém, a trajetória da personagem Damião está alicerçada muito mais na formulação de um ideal do que na descrição real de um representante de "suas raízes". Essa mitificação do "bom negro", da nostalgia do tempo primordial (sentimento de suas raízes africanas), da teoria do branqueamento vai se repetindo e fica mais contundente nas páginas finais. Com isso, ao fundar uma ideia de evolução, de progresso e de determinismo histórico, que parecem endossar as velhas teorias científicas, concorrem para a ocultação do negro. Dessa forma, o narrador que se impõe carece de um senso histórico mais apurado, pois o negro Damião é um ponto ideológico em torno do qual se tece a narrativa, que mais realça a perspectiva histórica hegemônica do que realmente a voz do escravizado, de onde se pode inferir que a história é sacralizada pela voz narrativa.

As personagens históricas, na maioria, são engrandecidas mesmo que aparentemente algumas sejam vítimas de escárnio. Como referiu-se, há uma grandiloquência conservadora em Montello que se sobressai à sua veia crítica. O distanciamento crítico do narrador é proporcional ao do velho Damião que vai "fechando a parábola de sua vida harmoniosamente". Desse

modo, quando “o externo se torna interno”, como observa Candido, tornando-se conteúdo, a visão conservadora se sobressai, focada em um discurso centralizador que incide no melodrama de Damião mais do que nas fissuras da matéria histórica de que a personagem seria resultante.

A memória da personagem, como a própria narrativa, instaura um passado nostálgico, voltada para a idéia de tempo como um desejo de reencontro com a origem, com a própria consciência.

> Ele sabe agora, com a longa experiência de seus oitenta anos, que a vida é uma coleção de mortos. Os mortos que só nós podemos ressuscitar nas iluminações de nossa consciência, e que carregamos conosco, sem que nos pesem, constranjam ou perturbem, até que sobrevenha para eles a morte definitiva, que é a nossa própria morte[441].

Pelo excerto acima, nota-se que a narrativa de Montello harmoniza o final da caminhada da personagem, viagem simbólica na história de São Luís e na memória de um velho que ressuscita os mortos nas iluminações de sua consciência, já apaziguada pela velhice. O presente, então, é a reconstrução do passado aprisionado nas imagens de São Luís.

A gloriosa família apresenta uma perspectiva histórica voltada para a formação da nação angolana, porém, por um ângulo de distanciamento crítico que funda um contradiscurso caracterizado basicamente pela inversão parodística da história. A identificação com a visão do mundo angolano e a adesão à sua concepção mítica, que se opõem frontalmente ao esquema lógico-racional da tradição européia, fazem com que sejam incluídos no fluxo da narrativa elementos da tradição africana. Isso não é realizado com um olhar exógeno e mesmo exótico, mas apreendido como uma realidade do mundo africano, da cultura popular, como a pemba de que o narrador se utiliza para contar a sua história.

O romance angolano superpõe a história do “tempo dos flamengos” com mitos do imaginário oral e popular angolano, subvertendo a perspectiva a partir da qual o autóctone foi visto como desprovido de história pelo simples fato de que sua cultura era diferente da dos conquistadores.

[441] MONTELLO, Josué. OTSL, p.605.

Revertendo a responsabilidade ao contar a própria história, o escravo-narrador toma o lugar dos *griots* da África, cuja narrativa corre de geração em geração pela tradição oral: "Eu, pelo menos, sinto grande responsabilidade em ver e ouvir tudo para um dia poder contar, correndo as gerações, da mesma maneira que aprendi com outros o que antes sucedeu"[442] .

Decifrar o mundo mágico africano inscrito nos mitos e lendas corresponde a romper com o monologismo dos discursos hegemônicos e abrir-se à relação com o diverso, proposta que abriga ficção e história, realidade e imaginação, escritura e oratura, o que Pepetela realiza magistralmente. Montello também recupera esse mundo mágico, porém pelo viés da dramaticidade, como uma nostalgia do paraíso perdido que, às vezes, beira o exotismo, de forma a sacralizar a história e os discursos oficiais que a sustentam. Em Pepetela, a heterogeneidade constitutiva da cultura africana é renovada na voz do escravo-narrador que conta a história através do que viu, ouviu e imaginou, que faz essa transmissão através da pemba e que prevê o futuro através de profecias. Dessa forma, a narrativa dessacraliza história, mitos, verdades e propõe outras leituras da realidade angolana.

Através de um discurso em contínuo processo de deslocamento, Pepetela revitaliza a cultura africana, a partir da qual se fabricará algo baseado em uma "outra coerência"[443]. Segundo Ana Pizarro, a história da América Latina é a história de um discurso que se constrói através da busca permanente de sua expressão própria a qual se articula como uma outra coerência, através de processos contínuos de apropriação da produção cultural autóctone. Caso análogo acontece com a literatura contemporânea angolana. Em Pepetela, há uma releitura de seus mitos e tradições, uma apropriação do que é autóctone articulada ao que foi assimilado da cultura ocidental. Como exemplo, o escravo-narrador compara a sua esperteza à do "astucioso Ulisses". Com isso, a narrativa faz a mediação entre o mundo africano e o ocidental, há muito misturados, porém sem nostalgia e

[442] PEPETELA. AGF, p121.
[443] PIZARRO, Ana. "Historiografia y literatura: El desafio de la outra coherencia" in *Anais* I,1988.

idealismos de um paraíso perdido. Em Pepetela, o interesse pelo passado está implicado na sua percepção de que há permanências que resistem e que, para o bem e para o mal, continuam influindo nas determinações do presente.

Ao recontar "o tempo dos flamengos" de uma perspectiva histórica crítica, parodiando a de Cadornega, o escravo-narrador oferece ao leitor uma segunda história, voluntariamente não-oficial, em que recria esse fato histórico, enfocando o caráter heterogêneo da formação cultural angolana, revalorizando os aportes africanos sem exotizá-los e subvertendo também a tradição literária colonial. Colocando-se no lugar do cronista português, o narrador inverte a posição privilegiada da "letra" e solta a "voz" do angolano. A letra e a voz são as duas faces da mesma moeda nesse mosaico cultural que é Angola.

Na reordenação desse universo angolano a partir da ótica dos excluídos, Pepetela apodera-se do discurso histórico para subvertê-lo, dessacralizando os mitos nacionais. Esse procedimento em Montello, no entanto, dirige-se para uma outra dimensão da história em que suas formas cristalizadas são reafirmadas, terminando por sacralizar o discurso histórico através dos mitos instituídos pela própria história.

Enquanto Montello sacraliza agentes da história do Maranhão e mesmo a experiência dos escravos no Brasil do século XIX, contribuindo para reforçar estereótipos e limites interpretativos que legaram à formação do Brasil ideias de uma unidade cultural, Pepetela humaniza personalidades da história angolana e dessacraliza mitos, tanto os fundados pela historiografia quanto os próprios mitos dos povos africanos.

5.3 Miopia e utopia

Em *Literatura e Sociedade,* Antonio Candido inicia o primeiro capítulo com uma reflexão sobre a objetividade a propósito de uma determinada verdade, afirmando que "nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la"[444].

O mundo configurado nos romances de Montello e Pepetela é exemplo enfático de textos construídos a partir da representação de uma determinada perspectiva histórica. Através de uma verdade unívoca, que seria privilégio do narrador tradicional de Montello, o ponto de vista resulta numa certa miopia desse narrador quanto às fissuras da história. Já em Pepetela, a perspectiva histórica plurívoca, da quebra do monopólio da verdade pelo narrador contemporâneo de Pepetela, concebe um pensamento utópico que advém da margem através do narrador escravo, mudo e analfabeto.

É com essa consciência que vem sendo feita a leitura da obra brasileira e da angolana a fim de cotejar a perspectiva histórica nelas contida já que ambas, de forma mais ou menos ostensiva, enfocam o problema do escravizado numa sociedade colonial.

Em *Os tambores de São Luís*, a valorização do negro tomado como o centro de referência no romance e caracterizado no seu mundo por um narrador que adere simpaticamente à sua história, mas que, no entanto, pronuncia-se de um lugar exterior à problemática do negro. Assim, o narrador não escapa às armadilhas dos estereótipos, a começar pela apresentação da obra em que o romancista pretende fazer "o resgate de uma velha dívida – a dívida contraída com a raça negra em nosso país e que merecia, de nossa literatura, o seu canto em prosa, a sua verdade, a sua denúncia".[445]

O negro, neste romance, longe de ser sujeito do próprio discurso, é objeto de procedimentos que indiciam ideologias, atitudes e estereótipos do discurso oficial. A começar pela configuração da personagem principal –

[444] CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz: 2000, p.3.
[445] MONTELLO, Josué. Posfácio a *Os tambores de São Luís.*

Damião – cuja nobreza de estirpe, caráter forte, inteligência e aparência viril dá à personagem um *status* idealizador, diferindo de outros negros, por conseguinte, revestindo o negro Damião de uma hierarquia para que possa representar a sua raça. Hierarquia tão estereotipada quanto a própria vitimização do escravo.

A vitimização transforma as crises de consciência da personagem num verdadeiro melodrama. Injustiçado na Fazenda Bela Vista por ser escravo e filho de Julião, Damião sofre maus tratos e é responsabilizado por abusar da filha do fazendeiro e pela própria morte deste. No Seminário, é constantemente rechaçado pelos padres que não aceitam a sua ordenação por ser negro. Como aluno do Seminário é confinado à última carteira, praticamente isolado dos colegas. Quando veste os paramentos sacerdotais pela primeira vez numa procissão é abusivamente criticado: "A Igreja já chegou na senzala!"[446]. Como professor sofre constantes ofensas com a inscrição no quadro chamando-o de "bode". É humilhado por Donana Jansen, grande escravocrata, que exige conhecer o "negro que sabe latim".

Toda essa vitimização sofrida pelo preconceito racial repete a tônica das transfigurações românticas, cujas marcas advinham de uma formação desenvolvida no bojo de uma cultura escravista. Para os anos setenta, essa recorrência se torna caricatural e melodramático o sentimentalismo de Damião, pois o que move a sua indignação é, sobretudo, o sofrimento do negro, que ele vê como um ser humano, repetindo o chavão romântico da necessidade de a nação livrar-se da mancha da escravidão.

O narrador montelliano, na realidade, não dá voz ao negro, pois a memória do velho é uma estratégia narrativa e o narrador se comporta como um advogado de defesa que quer comover a platéia com sua retórica sentimentalista e seu brado de revolta contra a escravidão. Para a época romântica, essa denúncia tratava-se de um notável feito que abriu espaço para a problemática da escravidão num momento histórico em que o negro era, como assinala Antonio Candido, "a realidade degradante, sem categoria de arte, sem lenda histórica"[447], mas para os finais do século vinte, a repetição desses estereótipos tornam a reivindicação caricatural.

---

[446] MONTELLO, Josué. OTSL, p.214.
[447] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura Brasileira*. 1997, v.2, p.247.

Outro estereótipo anacrônico para os anos setenta é a discussão de conceitos visivelmente conflitantes como o de "branqueamento racial" e de "mestiçagem cultural", perfeitamente conciliáveis no romance. A teoria do Barão prevê que "na rede ou na cama", numa visão anárquica do processo racial, o brasileiro vai se tornar "moreno", porém, como confirma o rostinho do trineto da personagem, o verdadeiro brasileiro está mais próximo de ser branco que negro, o que contribui para diluir de uma geração para outra, o sentimento do cativeiro, diz o narrador.

Para concluir esse conjunto de estereótipos, o sentimento nostálgico da africanidade, que persegue a personagem como se ela fosse um exilado do paraíso perdido, confere à narrativa, juntamente com sua consciência cindida, um tom melodramático e um senso histórico calcado em uma ideologia conservadora. Na tentativa de dar voz ao negro através da memória do velho, a narrativa termina por falar sobre ele com a autoridade de um narrador onisciente, simpático à causa, mas distanciado, se perdendo em sentimentalismo e folclorização. De forma que Montello não consegue desmitificar essa imagem do negro que vem desde o Romantismo na Literatura Brasileira e chega até os nossos dias com outras nuanças. Com a preocupação de retratar aspectos importantes da realidade sociocultural maranhense, Montello peca por apresentar um regionalismo simplificador e caricato que atesta a miopia do narrador e a visão estreita que atravessa a sua narrativa.

Pepetela, ao contrário, em *A gloriosa família,* verticaliza a perspectiva histórica ao fazer do silenciado o narrador. Mesmo que o narrador não está ali para falar de sua vida de escravo, como afirma, e sim da de seu dono, sua fala não é inocente, e acaba por enfatizar sua marginalidade, mesmo que de maneira indireta. A metáfora do "silêncio e do analfabetismo do escravo" é uma ironia que fala por si. Ao se valer da narrativa de outros para completar o seu relato, o narrador se põe no centro de uma teia de informações e vozes que multiplicam os pontos de vista no romance, tornado-o polifônico, para usar o conceito de Bakhtin[448].

[448] BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiéviski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

É certo que o escritor maranhense também fala do silenciado, a questão é a maneira como o faz, dando ao narrador uma perspectiva comprometida com o discurso hegemônico. Para além da voz autoritária do narrador de Montello, a voz do narrador de Pepetela mostra os deslizamentos de sentido, os apagamentos que dessacralizam e relativizam o discurso do poder, da história oficial, do colonizador, da escrita. Instituindo o mundo às avessas, narra quem foi condenado ao silêncio. Ao parodiar a história eurocêntrica de Cadornega, o escravo–narrador relativiza a verdade da história escrita, da univocidade e institui o tom profético como mais uma verdade relativa, satiriza as figuras da história e rebaixa seu próprio senhor. Daí, o romance de Pepetela expressar uma visão utópica através das várias temporalidades que se delineiam na trama narrativa.

A perspectiva histórica que se observa nos dois romances parte em direções diversas e tem no horizonte projeções distintas: em Montello, a voz narrativa vai do centro para a periferia, considerando que o narrador filtra a consciência da personagem de forma a forjar um ponto de vista que simplifica o processo histórico. Em Pepetela, a voz narrativa vai da periferia para o centro, considerando que o narrador pronuncia-se da margem da sociedade e da historiografia oficial, aprofundando a perspectiva espaço-temporal do contexto histórico angolano, possibilitando, com isso, realçar as contradições e o senso real do mundo.

Ao discutir sobre a posição do romance montelliano, considera-se oportuno tomar a reflexão de Schwarz, ao se referir aos pontos fracos do romance alencariano. Ressalvadas as especificidades do contexto do romance de Alencar, pode-se compreender que também Montello, ao tratar dos impasses brasileiros, às vezes "põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las, outras, para circunscrevê-las sem as resolver"[449]. Isso posto, é preciso reconhecer que Montello não consegue transpor para o nível formal a complexidade objetiva de sua matéria.

Na recolha de informações da crônica histórica está o eixo do caráter documental de *Os tambores de São Luís* e *A gloriosa família*. A partir

[449] SCHWARZ, Roberto. "A importação do romance e suas contradições em Alencar", in *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p.40.

de fontes documentais, se efetivam interpretações, dependendo ainda de uma montagem plausível do mundo a ser recriado pela ficção.

Expõe-se desse modo uma das modalidades do realismo, que, de acordo com Antonio Candido, "se baseia nalguns pressupostos, inclusive o tratamento privilegiado dos pormenores, pelo acúmulo ou pela sua contextualização adequada".[450] Segundo o ensaísta, mesmo dentro do realismo, os textos de maior alcance procuram algo mais geral, que pode ser a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas.

Ao discutir realidade e realismo na obra de Proust, Candido oferece caminhos para se pensar as obras *Os tambores de São Luís* e *A gloriosa família*, em que espaço e tempo resultam em cada obra em uma configuração interpretativa diferente.

Nota-se que o realismo em Montello é mais referencial, enquanto em Pepetela é mais convincente, porque a especificação do detalhe se integra numa visada generalizada que o transfigura. O escravo-narrador, mudo e analfabeto é uma metáfora irônica sobre a marginalidade. A partir dela, Pepetela consegue ancorar uma particularidade na generalidade do discurso. Essa estratégia irônica chega a transcender o fato histórico, visto o detalhe deixar de ser parcial e isolado para exprimir uma totalidade que serve de base verdadeira para a interpretação.

Em Montello, a estratégia da memória do velho procura dar à narrativa o efeito da realidade. O nó da diferença é que Montello vê nos detalhes o registro documentário da realidade, enfatizado pelo narrador que enumera as fontes de que se valeu a narrativa: os documentos de Nunes Pereira, os documentos do Instituto Histórico e Geográfico, os processos judiciários. No afã de documentar uma época, se envolve em acúmulo de pormenores que valem pouco enquanto possibilidade de compreensão efetiva. Pepetela, no entanto, vê a realidade no tempo de modo diverso, ao ressignificar o passado através de seus vestígios deixados no presente, dá maior grau de generalidade ao passado, pois permite entender que este só ganha significado ao desvendar o que permanece.

[450] CANDIDO, op. cit., 1993, p. 123.

Montello utiliza o tom melodramático na história de Damião de forma que o passado na narrativa fica previsível e redutor, já que seus indícios são recuperados pela memória do velho que, ao rememorar, fere de nostalgia as experiências vividas. Assim, a visada do narrador é atravessada por uma perspectiva míope decorrente da afetividade que reveste suas lembranças mas, sobretudo, pelo conservadorismo que o constitui. Pepetela, ao contrário, ao utilizar a paródia histórica, imprime um tom mais crítico a esse passado que se presentifica, permitindo um distanciamento analítico e racional próprio da operação história que deseja desconstruir.

O efeito do real em Montello descamba para a previsibilidade, simplicidade e segurança. O excesso narrativo se faz presente através das descrições pormenorizadas. A vida da personagem principal, de escravo a homem livre, é marcada por extremos de sentimentalismo, que reforçam a convencional moralidade, tornando a personagem caricatural, principalmente quando reclama a sua condição de vítima, melodrama que percorre boa parte do romance. Com isso, não se quer caracterizar o romance de Montello como um gênero melodramático, mas detectar na obra características melodramáticas, já que estas, como afirma Brooks,[451] podem se aliar a gêneros distintos. Para o teórico, o melodrama está presente em várias outras instâncias da vida, além das instâncias narrativas. Assim, notamos na narrativa montelliana a presença da vilania, a polarização maniqueísta, a redenção da personagem após muita luta e sofrimento, a

[451] Brooks, Peter. *The melodramatic imagination*. Nova York: Columbia University Press, 1985. O conceito de "imaginação melodramática" foi criado por Brooks em 1976 e vai além do conceito de gênero e do "cluster concept" (conceito-agregado). Para ele, o melodrama, apesar de suas limitações com efeitos fáceis e emoções pouco autênticas, tem uma flexibilidade pouco comum a outros gêneros. É a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na literatura, até mesmo na fatura de escritores tomados como mestres do realismo – como Balzac ou Henry James. A essência do melodrama é mesmo a dramaturgia da hipérbole, do excesso e da excitação. No entanto, a nossa "sofisticação pós- moderna" não permite consumir passivamente uma obra pautada no excesso. A abordagem mais realista faz com que muitas características melodramáticas tornam a cena caricatural.
Segundo Ismail Xavier em *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema novo, Nelson Rodrigues*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 93, há melodramas de esquerda e de direita, ao contrário ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.

vitimização, a moral cristã no plano providencial, características muito próprias do melodrama.

Em *Os tambores de São Luís*, a vilania se sobressai principalmente na Fazenda Bela Vista, onde o Dr. Feitosa encarna o verdadeiro vilão, vingativo e capaz das mais terríveis vinganças com os escravos. Isso se nota principalmente em relação a Damião por fazer lembrar seu pai Julião, respondendo assim pelos erros dos escravos, apresentando Damião sempre como vítima em qualquer situação. Além de Damião ser castigado injustamente na fazenda, quando chega ao Seminário sofre muita rejeição por ser negro, o que culmina com a não aceitação para seus votos sacerdotais.

Como o melodrama se funda numa moral cristã, o bem deve se caracterizar pelo destino, daí o "destino" de Damião ser marcado por reviravoltas, o que dão espaço para a personagem proclamar os seus valores e os do universo em jogo. O plano providencial sempre alcança a vida dessa personagem: o Bispo que aparece na fazenda e o leva para o Seminário, o Pe. Policarpo que o acolhe em meio a esse ambiente racista, mas quando lhe falta, a Genoveva Pia lhe dá a mão, e com a sua morte a Santinha toma seu lugar e, no final, "a sorte lhe fora propícia"[452] .

Na parábola moral da vida de Damião, embora o final feliz prevaleça nesse roteiro tradicional, o infortúnio da vitimização ainda é o último toque da narrativa, ao encerrar com a morte do filho naquela noite, assassinado. O suspense que percorreu todo o livro é revelado e mais uma vez o infortúnio marca a vida da personagem. Essa visada simplificadora e previsível da narrativa de Montello enfraquece o seu enfoque histórico, pois como bem afirmou Brooks, a sofisticação pós-moderna não permite consumir passivamente uma obra pautada no excesso. Enquanto isso, a visada crítica da obra de Pepetela é tão mais realista quanto atende a sofisticação pós-moderna, tal como percebeu Candido a propósito do realismo de Proust e do realismo tradicional, pois a primeira é mais "dinâmica e poliédrica quanto a outra é estática e plana"[453], perdendo em profundidade.

[452] MONTELLO, Josué. OTSL, p. 610.
[453] CANDIDO, Antonio. Op. cit., 1993, p.127.

Neste contraponto, a perspectiva histórica nas duas obras, ao fio das travessias, resgata a experiência do passado colonial por enfoques ideológicos bem diferentes. A representação da margem frequentemente "inventada" na ficção e na história é matéria comum configurada por vieses distintos. A concepção de mundo e estratégias narrativas que resultam da construção de *Os tambores de São Luís* definem o romance como herdeiro de um discurso hegemônico e sacralizador. Já em *A gloriosa família,* a concepção de mundo e as estratégias narrativas emergem como um discurso dessacralizador. Nessa medida, o motivo da criação em Montello é desvirtuado pela postura do narrador que fala da margem a partir do centro, enquanto em Pepetela é acentuado pela postura do narrador que fala do centro a partir da margem. Ambos os romances, através de seus narradores, se projetam em direções diversas: o narrador de Montello escamoteia as contradições do processo histórico da escravidão no Maranhão; o de Pepetela projeta luz sobre as contradições engendradas pelos documentos e pela historiografia oficial cristalizados como interpretações fechadas da história angolana.

Em *Os tambores de São Luís*, o passado do velho Damião são apenas iluminações de sua consciência, e o futuro previsto no rostinho de seu trineto tem a marca de uma ideologia ufanista, de modo que o romance conduz a situações desconcertantes, especialmente quando se acentua a contradição entre o que Montello propôs no seu projeto em "Confissões de um romancista" e no posfácio do próprio romance, o que de fato ele realizou. Não se quer dizer, com isso, que o romance precisa ser lido à luz das elucubrações do autor, mas que essas referências podem servir de dispositivos para a investigação da perspectiva histórica resultante do ponto de vista do narrador que, sem dúvida, apresenta-se limitado no romance.

Em *A gloriosa família*, o passado está assentado num devir em que a desconfiança e o estranhamento não são suficientes para apagar do horizonte pepeteliano a utopia. Não mais aquela que moveu a sua juventude no afã das lutas de libertação nacional, no sonho da construção de um país livre que restituísse aos angolanos o governo de seus destinos, mas aquela outra, a heterotopia, que "resulta não da invenção de outro lugar, mas da

deslocação radical dentro de um mesmo lugar, do próprio espaço"[454]. Com isso, Pepetela dá voz aos angolanos, expõe seus sonhos e suas decepções, dando vida a mundos desaparecidos e a outros latentes na Angola contemporânea.

Na teia das travessias, sacralizando ou dessacralizando a história, os romances de Montello e Pepetela tecem outras possibilidades de contar a experiência humana nas suas rasuras e sucessos, driblando a esterilidade do mundo cada vez mais embrutecido pela desumanização a que foi subjugada, primeiro pelos impérios coloniais, depois por sistemas autoritários e pela globalização potencializada pelas sociedades capitalistas.

[454] CARDOSO, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez, 2003. p.322-327.

CONCLUSÃO

O fio das travessias neste trabalho comparativo foi a perpectiva histórica em *Os tambores de São Luís,* de Josué Montello, e em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos,* de Pepetela. A partir da visão peculiar que preside a organização de cada narrativa, a experiência histórica compartilhada pela trágica herança colonial escravista toma um viés diferente, em que se constata como cada romancista relê a sua própria história. Longe de se alinharem pela perspectiva histórica, os romances são diferenciados a partir dela. Assim, o interesse nesta pesquisa se concentrou em desenvolve a ideia diretriz da perspectiva histórica que, no cotejamento das obras, investigou-se.

Tornou-se claro que na arquitetura geral do romance *Os tambores de São Luís* há uma amarração entre a história e a linguagem de modo a insinuar a confluência do destino do negro no destino da personagem, traduzida através de suas angústias, pelo sofrimento do negro jogado à sua própria sorte. Esta condição é compartilhada pelo narrador que, embora situado em outra esfera social, reproduz com sentimento de pesar o destino do negro, intentando dar-lhe uma dimensão trágica, mas que resvala para um tom melodramático que percorre toda a narrativa.

Quanto ao romance *A gloriosa família* também, há um imbricamento entre história e linguagem, entretanto, as ocorrências que as articulam apontam para um distanciamento crítico que é adotado pelo narrador que, através do uso da ironia e da paródia, transgride as postulações cristalizadas da historiografia oficial, cujo documento fundamental é *A história geral das guerras angolanas*, do cronista português António de Oliveira Cadornega. Esse procedimento dá maior leveza ao texto de Pepetela, sem com isso, abstrair-lhe o senso histórico e crítico.

O objetivo do trabalho é, assim, analisar de que maneira os autores, brasileiro e angolano, transformam matéria que, aparentemente, está mais próxima da objetividade e do distanciamento próprios do discurso científico, em narrativas cujos sistemas simbólicos elaboram e reelaboram

determinada realidade em constante transformação. Não se pode esquecer, no entanto, que se tratou de obras que são originárias de sociedades marcadas por diferentes heranças culturais, embora provenientes de colônias da mesma metrópole.

Em linhas gerais, constatamos que os limites entre ficção e história são tênues, porque ambos os discursos se constituem a partir dos mesmos processos históricos de que a linguagem é mediadora. O traço diferenciador entre os romances constituir-se-á, portanto, a partir da intenção de quem o produz. Nesse sentido, a postura do narrador torna-se, então, fundamental para essa perspectiva de análise, visto determinar de onde fala e aonde se quer chegar.

O que se nota, então, na obra brasileira é que a perspectiva histórica vem filtrada pela ótica de um narrador centralizador que manipula a memória do protagonista, fazendo dela apenas uma estratégia narrativa. Desse modo, configura um universo de valores, ideias e princípios, que tende a dar uma unidade de sentido, própria de uma ideologia hegemônica. Temos, então, que toda a construção do romance será atravessada por esse conjunto de coisas aparentemente confiável porque inteligível do ponto de vista da história maranhense.

Em *A gloriosa família*, o que se observa é que a perspectiva histórica, atravessada pela ironia própria da paródia, traz uma visão plurívoca do processo histórico angolano. O narrador, embora mudo e analfabeto, é astucioso e arguto, demonstrando grande inteligência ao acompanhar a vida de seu dono. Assim, ao invés de diminuir o escravo-narrador, potencializa a condição dos vencidos pela perspectiva irônica, evitando a rasura do populismo e da representação do povo africano como vítima. Seu aguçado senso crítico abarca tanto as mais intrincadas situações políticas quanto as mais simples relações domésticas, o que não deixa dúvida de que é o viés usado pelo autor, para questionar uma série de problemas e dilemas sociais, que permeia toda a estrutura da obra.

Pode-se dizer que do ponto de vista das relações entre a literatura e a história, o diálogo entre Brasil e Angola instaura uma travessia de mão dupla: travessia que trata de viagens simbólicas percorridas através do gênero romanesco, cujas tramas confrontam mundos povoados por misturas

de natureza complexa e variada. As águas do Atlântico, comunicando Brasil e Angola, passam a ser a trilha móvel dos caminhos percorridos pelas duas nações da libertação de um passado que, por muito tempo, os assombrou. Através de suas perspectivas históricas, os dois romances tratam da intersecção de sonhos e experiências, em que a literatura e a história se encontram para interrogar e propor interpretações dessa travessia.

BIBLIOGRAFIA

ROMANCES DOS AUTORES:

1 - JOSUÉ MONTELLO

MONTELLO, Josué. *Janelas fechadas* (1941). In *Romances e novelas* v.I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

_____. "A luz da estrela morta*"* (1948). In *Romances Escolhidos.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. *Labirinto de espelhos* (1952). In *Romances e novelas* v.I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

_____. *A décima noite* (1955). In *Romances e novelas* v.I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

_____. *Os degraus do paraíso* (1965). In *Romances e novelas* v.I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

_____. "Cais da sagração (1971)". In *Romances Escolhidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. "Os tambores de São Luís" (1974). In *Romances Escolhidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. "Noite sobre Alcântara"*.* In *Romances Escolhidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. "O baile da despedida". In *Romances Escolhidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. "Antes que os pássaros acordem". In *Romances Escolhidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. "Aleluia". In *Romances Escolhidos.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. "A mulher proibida". In *Romances Escolhidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

2 - PEPETELA

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga* (1972). São Paulo: Ática, 1983.

_____*. Muana Puo* (1969). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

_____. *Mayombe* (1971). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1980.

_____. *O cão e os caluandas* (1978-83). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

_____. *Yaka* (1983). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

PEPETELA. *Lueji – o nascimento dum império*, Porto: Edições Asa/União dos Escritores Angolanos, 1989.

_____. *A geração utopia* (1991-92). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992

_____. *O desejo de Kianda* (1994-95). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

_____. *Parábola do cágado velho* (1990-96). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

_____. *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* (1996-97). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

_____. *A montanha da água lilás* - fábula para todas as idades. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. *Jaime Bunda, o agente secreto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

_____. *Jaime Bunda e a morte do americano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

_____. *Predadores* (2005). Lisboa: Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

_____. *O terrorista de Berkeley, Califórnia.* Lisboa: Publicações Dom Quixote 2007.

_____. *O quase fim do mundo.* Lisboa: Publicações Dom Quixote 2008.

SOBRE OS AUTORES

1 - JOSUÉ MONTELLO

CABRAL, Antônio Maria Santiago. *Josué Montello: O artista literário*. São Luís: UFMA/SIOGE, 1979.

FICHER, Almeida. “De São Luís a gás aos esplendores de Paris”. In *O áspero ofício*: terceira série. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília, INL, 1977.

JOSEFF, B. “Josué Montello, uma saga maranhense”. In *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

KREUTZER, Winfried*. Estrutura e significação de Os tambores de São Luís de Josué Montello*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 1992.

MELLO, Manoel Caetano Bandeira de Mello. *O romance contra o mito: Os tambores de São Luís.* São Luís: Edições Sioge, 1978.

OLIVEIRA, Franklin. "Romancistas brasileiros". In *Literatura e Civilização.* Rio de Janeiro: Difel/Mec, 1978.

SILVERMAN, M. "A ficção sociológica e introspectiva de Josué Montello" In *Moderna Ficção Brasileira* (Ensaios), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1981.

SOBRINHO, Barbosa Lima Sobrinho. *Um libelo contra a escravidão*. Artigo do Jornal do Brasil, de 18. 01. 1976. In Revista da Academia Brasileira de Letras, Anais de 1978, Rio de Janeiro.

2 - PEPETELA

CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (orgs). *Portanto...Pepetela*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.

_____. "Pepetela: Romance e Utopia na História de *Angola".* In *Angola e Moçambique*, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

GOULART, Audemaro Taranto. *O mito e o confronto cultural n'A gloriosa Família de Pepetela.* Revista Via Atlântica da FFLCH, n. 7, 2004.

LEITE, Ana Mafalda. "Testemunhos orais da História: *A gloriosa família* e *A lenda dos homens do vento*". In *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

_____. "Janus-narrador em *A gloriosa família* de Pepetela, ou o poder profético da palavra narrativa". In *Portanto...Pepetela*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.

MATA, Inocência. "Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução". In *Portanto...Pepetela*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.

_____. “Pepetela e as (novas) margens da nação angolana”. Disponível em http://www.geocities.com/ail_br/ pepetelaeasnovasmargens.htm (Associação Internacional de Lusitanistas).

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *De vôos e ilhas – literatura e comunitarismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____ & SCARPELLI, Marli F. (orgs.) “Globalização e novas perspectivas comunitárias”. In *Portos Flutuantes – trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____ (org.) “Um ensaio de abertura: mestiçagem, hibridismo, globalização e comunitarismos”. In *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____, Benjamin & CARA, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil.* São Paulo: Boitempo, 2006.

ABRANCHES, Henrique. *Reflexões sobre a cultura nacional*. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Sobre culturas regionais angolanas*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

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

ALENCASTRO. Luiz Felipe de. *O trato dos viventes – Formação do Brasil no Atlântico Sul Séculos XVI e XVII.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ANDERSON, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. In *Novos Estudos CEBRAP*, março de 2007.

ANDRADE, Costa. *Literatura Angola* (opiniões) Lisboa: Edições 70, 1980.

ARRIGUCCI JR., Davi. "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente", in *Achados e perdidos*. São Paulo: Ed. Polis, 1979.

_____. "Móbile da memória", in *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

AUERBACH, E. *Mimesis.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. "Discurso indireto, discurso direto e suas variantes". In *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

_____. *Questões de Literatura e de Estética* (A teoria do romance). 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov". In *Obras Escolhidas* I. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. "Sobre o conceito da História". In *Obras Escolhidas* I. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERND, Zilá. Literatura e identidade nacional. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

BLOCH, Ernst. *O princípio Esperança*. Trad. Nélio Scheneider, Rio de Janeiro: EdERJ-Contraponto, 2005.

BOËCHT, Maria Cecília Bruzzi et alli.(orgs.). *Romance Histórico: recorrência e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História Concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BROOKS, Peter. *The melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and Mode of Excess*. Nova York: Columbia University Press, 1995.

CADORNEGA, António de Oliveira. *História geral das guerras angolanas*. Ed. org. por José Matias Delgado, Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1940-1942.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano.* São Paulo: Coleção Via Atlântica nº 1, Revista da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, FFLCH-USP, 1999.

_____. "O passado presente na literatura africana". In *Via Atlântica* nº 7, Revista da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Português, FFLCH-USP, 2004.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CALIGARIS, Contardo. "A psicanálise e o sujeito colonial". In SOUSA, Edson Luís André. *Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira.* 9 ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

_____. "A literatura e a formação do homem". In *Ciência e Cultura*. 24(9). São Paulo: SBPC, 1972.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____ et ali. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1964.

_____. "O discurso e a cidade", in *O discurso e a cidade*, São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_____. "Esquema de Machado de Assis". In *Vários escritos.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

_____. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação CSA de Rui Barbosa, 1992.

CARVALHAL, Tânia F. & COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada – textos fundadores.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTO, Mia. “Moçambique – 30 anos de independência: no passado o futuro era melhor?” In *Via Atlântica*, no. 8, Revista da Área de Estudos Comparados de literaturas de Língua Portuguesa, FFLCH/USP, 2005.

CRISTÓVÃO, Fernando et alli (coords). *Nacionalismo e Regionalismo nas literaturas lusófonas.* Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

DAL Farra, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado* – O foco narrativo em Virgílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978, Ensaios – 47.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. 3 ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala* (1936). 25. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GLISSANT, Édouard. *Le discourse antillais*. Paris: Seuil, 1981, p. 189-201.

_____

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4. Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LEITE, Ana Mafalda. *A modelização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Veja, 1995.

HERNANDEZ, Leila. *África na sala de aula.* São Paulo: Selo Negro, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*: História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1989.

_____. *Teoria política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico.* Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34. 2000.

_____. *Realismo crítico hoje.* Brasília: Thessaurus Editora de Brasília Ltda., 1991.

_____. "Narrar ou descrever". In *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil estudos comparados*. São Paulo: Arte e Ciência, Coleção *Via Atlântica* nº 3, 2002.

MAQUÊA, Vera. Entrevista com Mia Couto. In *Via Atlântica*, no. 8, São Paulo, Revista da Área de Literaturas de língua portuguesa – FFLCH/USP, 2005.

MATA, Inocência. *Literatura Angolana – Silêncios e falas de uma voz inquieta*. Kilombelombe, 2001.

_____. "A imagem da terra na literatura angolana – viagem ao rizoma da nação literária", in *Lavra & Oficina – Gazeta da UEA*, Luanda, 2. série – Março/Abril de 1998.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

MENDILOW, A A. *O tempo e o Romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica da la América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MORETTI, Franco. "O século sério – o romance europeu do Oitocentos". Revista *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, no. 65, 2003.

MOTA, Lourenço Dantas (org.). *Introdução ao Brasil* – Um banquete no trópico. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2000.

NORA, Pierre. "Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux". In Les lieux de mémoire I. La Republique, pp. XVIII-XIX.

OSTRUKA, Edu. *Marcas da Catástrofe.* São Paulo: Ed. Nankin, 2001.

PACHECO, Carlos. *Repensar Angola*. Lisboa: Vega Editora, 2000.

PANTOJA, Selma e SARAIVA, José Flávio S. (orgs.) *Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

POULLION, Jean. *O tempo no romance.* São Paulo: Cultrix, s/d.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na Literatura Brasileira. Estud. Av. vol.18 no.50, São Paulo, 2004.

PIZARRO, Ana. "Historiografia y literatura: El desafio de la outra coherencia". In *Anais* I.

RAGO, Margareth e GIMENES, Renato Aloísio de Oliveira (orgs). *Narrar o passado, repensar a história.* Campinas, SP: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2000, (Coleção Idéias).

REIS, Carlos António Alves dos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa.* Trad. Marina Appenzeller, Campinas – SP.: Papirus, 1995, tom. I, II, III.

_____. *Ideologia e utopia*. Lisboa: Edições 70, 1991.

RUSSEL, Hamilton. "A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonia*",* in *Via Atlântica* n. 3, Revista da Área de Estudos Comparados FFLCH/USP, 1999.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo.* Trad. Denise Bottman, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Salviano. "O narrador pós-moderno". In *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.* 9.ed., São Paulo: Cortez, 2003.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas: Ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos.* ABE Grapf Editora/Barroso Produções Editoriais. RJ: Rio de Janeiro, 2003.

SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SHAW, David Brookshaw. *Cor e Raça na Literatura Brasileira.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

SÜSSEkind. *Tal Brasil, Qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Os gêneros do discurso*. Lisboa. Edições 70, 1978.

TOLLER, Heloisa Gomes. *O negro e o Romantismo Brasileiro.* São Paulo: Atual, 1988.

TRIGO, Salvato. *Ensaios de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa: Vega, 1986.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UnB, 1998.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.* São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

WATT, Ian. *A ascensão do romance.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZÉRAFFA, Michel*. Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1971.