UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

LUIZ CARLOS LOUREIRO DE LIMA JUNIOR

BUNDA E BOND: UMA PARÓDIA EM DOIS TEMPOS

Versão corrigida

São Paulo 2018

LUIZ CARLOS LOUREIRO DE LIMA JUNIOR

BUNDA E BOND: UMA PARÓDIA EM DOIS TEMPOS

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Mário César Lugarinho.

De acordo:___/___/___.

Assinatura do orientador:_____.

São Paulo 2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

732b Lima Junior, Luiz Carlos Loureiro de.
Bunda e Bond: uma paródia em dois tempos / Luiz Carlos Loureiro de Lima Junior; orientador, Mário César Lugarinho - 2018
72 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Programa de Pós- Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018

1. Literatura Angolana. 2. Narrativa. 3. Paródia. 4. Gênero (grupos sociais). 5. Masculinidade 6. Literatura comparada. I. Lugarinho, Mário César, orient. II. Título

Nome: Luiz Carlos Loureiro de Lima Junior

Título: Bunda e Bond: uma paródia em dois tempos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovado em: 06/04/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mário César Lugarinho

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: Aprovado

Prof. Dra. Kelly Mendes Lima

Instituição: IFSP - Externo

Julgamento: Aprovado

Prof. Dra. Norma Sueli Rosa Lima

Instituição: UERJ - Externo

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Flavio Biasutti Valadares

Instituição: IFSP - Externo

Julgamento: Aprovado

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por tudo de bom na minha vida;

À Universidade de São Paulo (USP), por me abrir as portas e me acolher em seu Campus; em seus espaços, adquiri novos conhecimentos e novas experiências os quais estou compartilhando mundo afora;

A todo o corpo docente que me acompanhou durante o árduo percurso do Mestrado;

À CAPES pelo incentivo para que essa pesquisa pudesse existir;

A meu orientador, Prof. Dr. Mário César Lugarinho, pela confiança, paciência, dedicação, pelos ensinamentos e pelos apontamentos necessários para que esta pesquisa pudesse vir à luz;

A meus pais, Luiz e Neuza, pelo apoio incondicional e todo o carinho ao longo de toda minha jornada;

A meu irmão Leandro, pelas boas energias e toda força;

Aos amigos Salviano Nery, Larissa Lisboa, Roseleine Vitor Bonini, Fernanda Miranda, Vanessa Rodrigues Thiago e Andrea Moraes, Renato Sobrinho, Alexandre Francisco pela amizade, companheirismo, torcida e todas as orientações possíveis;

À professora Carla Browne pela revisão cuidadosa, dicas e formatação desta dissertação;

A todos os outros envolvidos, que não foram citados, mas que, de uma forma ou outra, fazem parte da minha vida e estiveram presentes durante todo o processo de desenvolvimento deste trabalho.

LIMA JUNIOR, Luiz Carlos Loureiro de. **Bunda e Bond: uma paródia em dois tempos**. 2018. 72 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta dissertação tem como objetivo analisar a paródia e suas nuances. Através do confronto entre os personagens Jaime Bunda, da obra Jaime Bunda, o agente secreto do escritor angolano Pepetela; e James Bond, personagem das obras homônimas de Ian Fleming, no sentido de analisar como os dois personagens se entrecruzam por meio das linhas da teoria paródica. Pepetela, no seu romance, traz uma crítica ácida às condições de Angola pós-revolução utilizando-se da paródia e, também, ao parodiar James Bond com seu Jaime Bunda desconstrói o arquétipo do homem ideal, encarnado em Bond e jamais apresentado em Bunda. Nesse sentido, a paródia será decisiva para o entendimento do verso e reverso da medalha, como veremos, ao longo deste trabalho, ao confrontar os dois agentes, Bond e Bunda se distanciarem e, paradoxalmente, se alinharem, tornando-se uno nas suas histórias.

Palavras-chave: Literatura Angolana, Narrativa, Paródia, Gênero (grupos sociais), Masculinidades.

LIMA JUNIOR, Luiz Carlos Loureiro de. **Bunda and Bond: a parody in two times**. 2018. 72 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This dissertation aims to analyze the parody and its nuances. Through the confrontation between the characters Jaime Bunda, at Pepetela's book *Jaime Bunda, Secret Agent*; and James Bond, and James Bond, the character of Ian Fleming's homonymous works to analyze how the two characters intersect through the lines of parody theory. Pepetela, in his novel, brings an acid criticism to the post-revolution conditions of Angola using the parody, and while parodying James Bond with his Jaime Bunda deconstructs the archetype of the ideal man, embodied in Bond and never presented in Bunda. In this sense, the parody will be decisive for the understanding of the verse and the reverse of the medal, as we will see, throughout this work, when confronting the two agents, Bond and Bunda distance themselves and, paradoxically, align themselves, becoming one in their stories.

Keywords: Angolan Literature, Narrative, Parody, Gender, Masculinity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. PARÓDIA: UMA SIMPLES IMITAÇÃO OU A ARTE BURLESCA DE REESCREVER O ESCRITO	12
2. JAIME BUNDA E JAMES BOND: UMA PARÓDIA EM DOIS TEMPOS, PARÓDIAS DE SI MESMOS.	22
2.1 UNIVERSOS DISTANTES: BUNDA E BOND	23
2.2. BUNDA E BOND: OS DOIS LADOS DA MEDALHA NUM JOGO DE ESPELHOS	27
2.3. O UNIVERSO DO FEMININO EM BUNDA E BOND: A AUSÊNCIA DO AMOR, A PRESENÇA DO DESEJO	35
3. JAIME BUNDA E JAMES BOND: HERÓIS OU ANTI-HERÓIS E O MITO DA MASCULINIDADE	41
3.1. O MITO DA MASCULINIDADE	41
3.2 A MASCULINIDADE EM BUNDA E BOND: ARQUÉTIPOS HEROICOS	51
3.3. A CONSTRUÇÃO DO HERÓI EM BOND E A DESCONSTRUÇÃO EM BUNDA, UM HERÓI ÀS AVESSAS	56
4. O NARRADOR CONCLUSIVO OU UMA TENTATIVA DE CONCLUSÃO	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68
ANEXO A – FILMOGRAFIA DE JAMES BOND	72

Mas numa sociedade particularmente nivelada, em que as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridade estão na ordem do dia; numa sociedade industrial, onde o homem se torna número no âmbito de uma organização que decide por ele, onde a força individual, se não exercitada na atividade esportiva permanece humilhada diante da força da máquina que age pelo homem e determina os movimentos mesmo do homem – numa sociedade de tal tipo, o herói positivo deve encarnar, além de todo limite pensável, as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer.

Umberto Eco

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objeto de discussão *Jaime Bunda, o agente secreto*, de Pepetela. A partir deste romance policial (policialesco?), pretendemos traçar um paralelo dessa narrativa como paródia ao inesquecível James Bond, de Ian Fleming. Não pretendemos aqui destrinchar toda a obra inglesa, mas sim demonstrar como a paródia se insere no contraponto desses dois agentes tão distanciados, tanto geograficamente, como em sua imagética de personagens.

A literatura policial se insere à margem da chamada grande literatura. Essa literatura marginal nos propicia trabalharmos a paródia em seus mais diversos aspectos. As linhas (in)visíveis que ligam Jaime Bunda a James Bond vão além da consonância no nome das personagens. Ambos são agentes secretos, mas nem por isso poderiam ser personagens mais diferentes um do outro.

No primeiro capítulo, analisaremos a definição crítico-teórica da paródia e como ela se insere no universo da Literatura. Para isso contaremos com o apoio de alguns teóricos, partindo dos formalistas russos, mais especificamente Yuri Tynianov, cujo estudo “Da evolução literária” propicia o desenvolvimento da teoria da paródia, sob um viés inédito, proposto por Bakhtin, que abordaremos mais profundamente; Linda Hutcheon, que nos esclarecerá e formular a importância da paródia moderna na literatura, entre outros.

No segundo capítulo, veremos a inserção de Jaime e James em seus respectivos tempos históricos e como isto se reflete na ficção literária. Faremos um confronto entre Jaime Bunda e James Bond, paródias de si mesmos.

No terceiro capítulo, como se dá a paródia a partir do

estereótipo da masculinidade e um confronto entre o agente perfeito/herói (Bond) e o agente imperfeito/anti-herói (Bunda) e como o estereótipo da masculinidade, baseado nos conceitos de George Mosse, vai nos levar diretamente aos universos de Bunda e Bond e de que maneira essa representação transforma as personagens objetos deste estudo em herói e falso herói.

E no quarto e último capítulo, faremos uma análise, à guisa de conclusão, sem a pretensão de que seja realmente um final, mas sim a certeza de sermos mais um narrador alheio inserto na obra de Pepetela.

1. PARÓDIA: UMA SIMPLES IMITAÇÃO OU A ARTE BURLESCA DE REESCREVER O ESCRITO

Ceci n'est pas une pipe

A paródia se insere num contexto de crítica, por vezes recheada de uma ironia ácida, por vezes recheada de imitações burlescas. Porém, com a ideia de causar uma comoção crítica.

A paródia se institui a partir de uma transtextualização. Isto quer dizer que há necessidade do decodificador, no nosso caso, o leitor, que deverá ser mais do que atento, ter conhecimento da obra parodiada, como num jogo de espelhos sobrepostos. Já que "o texto 'alvo' da paródia é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado." (HUTCHEON, 1985, p.28)

Visto isso, podemos inferir que a paródia trará, inevitavelmente, um contraste entre o texto base e o novo texto apresentado. Mais do que isso, será de alguma forma crítico, será uma lente de aumento para o olhar atento do leitor que poderá vislumbrar e perceber, através da ironia e da comparação, as diferenças e semelhanças entre os textos. A paródia é transgressora. Ela extrapola o espaço temporal e geográfico inserindo-se criticamente no novo. Dessa maneira, nos esclarece Hutcheon:

A paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada. (HUTCHEON, 1985, p. 39)

Vale lembrar aqui que a paródia não deve ser confundida com o pastiche, a sátira ou outros gêneros similares, apesar de ser relacionada com eles. Nesse aspecto,

a paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinto deles. Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O *ethos* desse acto de repetição pode variar, mas o seu "alvo" é sempre intramural neste sentido. (HUTCHEON, 1985, p. 61)

Enquanto a sátira tem um fundo moral, a paródia não o tem. Ela é auto-reflexiva, crítica em si mesma. "A sátira usa, frequentes vezes, formas de arte paródicas, quer para fins expositórios, quer para fins agressivos [...]" (HUTCHEON, 1985, p. 62), daí o erro comum de pensar que sátira e paródia são pertinentes ao mesmo estilo. As diferenças, mesmo que sutis, existem.

Há, também, uma diferença do pastiche. Enquanto o texto paródico trata da intertextualidade; o pastiche vai estar relacionado com o interestilo. "A paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o pastiche é imitativo." (HUTCHEON, 1985, p. 55).

A paródia, como veremos mais adiante, provoca o diálogo intertextual de maneira a tornar o novo texto plural e com mais significações em suas entrelinhas.

Tanto a paródia como o *pastiche* não só são imitações textuais formais, como envolvem nitidamente a questão da intenção. Ambos são empréstimos confessados. Aqui reside a distinção mais óbvia entre paródia e plágio. (HUTCHEON, 1985, p. 56)

A paródia aqui entendida tem, sim, o valor crítico e transgressor. Pode até nos levar ao riso, mas isto não quer dizer que o senso irônico esteja largado. O riso propiciado pela ironia fina é um alerta crítico daquilo que se quer, de alguma forma, denunciar. A ironia na obra parodística é usada como recurso no nível literário e não como crítica social.

Durante muito tempo, a paródia foi vista como uma forma literária parasita, pelas frequentes comparações de que ela é imitativa como vimos acima.

A paródia tem longa história. Sua primeira definição aparece na Antiguidade, na *Poética* de Aristóteles; e ao longo dos séculos foi definida como grotesca e burlesca ou como plágio simplesmente, apenas no início do século XX que o estudo da paródia ganhará força, sendo considerada um gênero e perdendo o caráter de marginalização imposto pelos estudiosos anteriores.

Se até então a paródia era considerada um pastiche, uma mera imitação burlesca, a partir dos formalistas russos a paródia passa a ser elevada a uma categoria mais sofisticada, pois que modernamente, “a paródia se define através de um jogo intertextual.” (SANT’ANNA, 2003, p.12).

Os formalistas russos vão partir de uma concepção de intertextualidade da literatura e passar a se interessar pela noção de “evolução literária”.

Este conceito de intertextualidade, que vai dar corpo à teoria do dialogismo e do pluralismo de Bakhtin, é iniciado por Tynianov quando se refere à articulação de vários sistemas entre si.

A existência de um fato como fato literário depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja, com uma série extraliterária) em outros termos, depende de sua função.[...]

O estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza de falarmos corretamente de sua construção, de falarmos da própria construção da obra. (MAZZI, 2011, p.30-31)

A partir deste contexto, a paródia se torna importante, já que, para Tynianov, “constitui um fator essencial da evolução literária [...] considerada como uma relação de combate que compreende os processos de destruição e construção.” (MAZZI, 2011, p.31)

Tendo como ponto de partida os conceitos *Da evolução literária* proposta por Tynianov, Bakthin traz uma definição inédita da paródia, indo além daquilo que já havia sido dito e “declara que todo enunciado é concebido em relação a outros enunciados”. (MAZZI, 2011, p. 31) e segue, citando Bakthin:

A enunciação é o produto de dois indivíduos socialmente organizados [...]. A palavra dirige-se a um interlocutor [...] toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela se constitui no “produto da interação do locutor e do ouvinte”. (BAKTHIN *apud* MAZZI, 2011, p. 31)

Temos então a base, a linha-mestra, da teoria bakthiniana sobre o dialogismo, isto é, como a intertextualidade permite que os textos conversem entre si, e mais, como nossas memórias interferem diretamente naquilo que nos é dado dentro de um texto. Queremos dizer com isso que o texto se faz plural na medida em que inferimos um diálogo entre o código (texto) e o decodificador (leitor).

A paródia passa a ser, deste momento em diante, elemento transgressor, mesmo que temporariamente. Ela subverte o sério,

subverte a forma do texto original e se recria de forma crítica.

Mazzi (2011) continua:

O essencial em Bakhtin não é o emprego ou o sentido exato da paródia, mas a visão de mundo, as implicações culturais e ideológicas a que ela remete. [...] a paródia não é apenas uma técnica de renovação da literatura ou um componente fundamental da evolução literária, mas que ela implica em posturas culturais, sociais e políticas [...] (MAZZI, 2011, p. 33)

O que nos vale na marca da paródia é a diferença com a obra paradigmática e não suas semelhanças. Ao destacar as diferenças a paródia transgride criticamente as convenções e paradoxalmente nos leva a um interpelar imaginativo de confronto e da constatação da intertextualidade.

Em se tratando da paródia, há que lembrar a importância da intertextualidade, que seja sobreposição de textos, o dual, o comparativo, mas nunca a mesma obra.

A paródia se estabelece desta forma por repetição, mas apesar da intertextualidade, o que faz da paródia um gênero é a diferença que permite a crítica, em geral, denunciadora. Hutcheon nos mostra bem:

[...] a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de "transcontextualização" e inversão são seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1985, p.54)

Voltando ao conceito básico e dicionarizado da paródia, temos a seguinte definição: o termo *paródia* provém do grego *paroidia* que significava imitação burlesca de um texto. A raiz etimológica do termo divide-se no sufixo *-ode* (canto) e no prefixo *para-* que possui dois significados de sentidos opostos.

O primeiro significado, de sentido negativo e depreciativo, refere-se à “oposição” um “contra-canto”, associado, muitas vezes, ao intuito de imitar, ridicularizando uma obra ou um estilo de um determinado contexto estético.

Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo (...) habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

O segundo significado, de maneira paradoxal ao primeiro, tem sentido positivo, significando “ao longo de”, “semelhança”, “canto paralelo”.

O prefixo *-para* em grego pode significar “ao longo de”, no entanto apesar da ideia do prefixo ser “de acordo”, pode também indicar um contraste no momento da transcontextualização indicativa da paródia, isto é, “este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte moderna (...)” (HUTCHEON, 1985, p.48)

Para nós, interessa-nos o segundo significado, já que a paródia estabelecida em Jaime Bunda não nos remete a uma imitação medíocre de James Bond. Ao contrário, Pepetela, através do “canto paralelo”, denuncia e critica no diálogo dos opostos, pois que são as diferenças gritantes entre Bunda e Bond que nos darão a dimensão da distância entre eles.

Hutcheon (1985) nos dá as formulações da paródia, explicitando:

[...] paródia não é apenas aquela imitação ridiculizadora mencionada nas definições dos dicionários populares.

[...] Com efeito, o que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador.

A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado.

[...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. (HUTCHEON, 1985, p. 16-17)

São obras individuais que apresentam a marca crítica da paródia. Para tanto, devemos enfatizar a questão da ironia, já que é através deste recurso estilístico que nos aproximamos da leitura crítica ao mesmo tempo que nosso olhar se distancia da obra original.

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. (HUTCHEON, 1985, p.48)

Por certo, insistimos, a função mais evidente da paródia é a sua função crítica, mas nem por isso é a única. O recurso retórico da ironia, fina ou não, traz em si aquilo que nos faz pensar. Pensar criticamente o novo texto, paródia daquele outro, pensar burlescamente aquilo que transcende e denuncia.

Pensar burlescamente aqui tem o sentido de pensar criticamente os aspectos negativos da sociedade, o que em *Pepetela* fica claro, ao construir uma personagem que traz em si o ridículo. Jaime Bunda é a síntese da crítica a um sistema social decadente e corrupto.

Entretanto, se a paródia, como vimos, não é apenas uma imitação cômica e ridicularizadora da obra parodiada, quando inserida no pensar burlesco, como uma lente de aumento, faz sobressair os aspectos negativos ou jocosos, que provocam o riso e inferem na nova o senso da crítica social e/ou artística.

Nem sempre é fácil achar a tênue linha que diferencia a paródia da sátira e/ou do pastiche. No entanto, a leitura fina, no irônico “entre linhas”, o conhecimento da obra-alvo, tudo isso nos faz perceber a crítica incitada pela paródia.

Como bem nos ensina Hutcheon:

O *status* ideológico da paródia é subtil: as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração. Para nos servirmos das categorias da lógica filosófica, a linguagem dos textos paródicos subverte a tradicional distinção menção/utilização: isto é, refere-se a si mesma, quer àquilo que designa ou parodia. (HUTCHEON, 1985, p.89)

Logo, remete-nos às duas vozes textuais. A sua própria voz e a voz de fundo do texto original. De certa forma, levando o leitor/decodificador a comparar velhas e novas questões e pensar em como o novo texto se insere no velho texto e qual crítica está subjazendo no texto parodiado.

Afonso Romano de Sant’anna nos esclarece, ainda, como a linguagem literária utiliza a paródia com efeito metalinguístico e

como se mesclam todos os materiais textuais:

[...] a linguagem literária muitas vezes acabou por alargar seu espaço internamente, numa alquimia de materiais estilísticos e formais que tornam o texto literário um código que só os iniciados podem decodificar. [...] a paródia como efeito *metalinguístico* (a linguagem que fala sobre outra linguagem), e é possível distinguir uma não apenas uma paródia de textos alheios (intertextualidade) como uma paródia dos próprios textos (intratextualidade). (SANT'ANNA, 2003, p.8)

Entendendo essa intertextualidade, o leitor passa a ser exigido num nível cultural superior, já que para a paródia acontecer, exige do nosso decodificador uma memória afetiva, uma memória literária e um pré-conhecimento da obra alvo da paródia.

Como visto, “a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar na competência do leitor da paródia.” (HUTCHEON, 1985, p.31), fortalecendo dessa forma o sentido plural do texto e o diálogo estabelecido na intertextualidade. Mazzi (2011) nos alerta:

[...] De fato, a paródia só se realiza quando o leitor (o ouvinte, o espectador) decodifica o texto presente e reconhece o(s) anterior(es). Para tanto, é necessário um requisito pragmático e formal, ou seja, um código comum entre o codificador e o decodificador. (MAZZI, 2011, p. 39)

Vamos chegando ao fim deste capítulo com a certeza de que estamos no caminho certo para desvendar nosso personagem mais do que parodístico, um personagem crítico e que traz em si a

ironia ácida que nos leva a um novo paradigma.

Como na epígrafe que abre este capítulo *Ceci n'est pas une pipe*, de Magritte, o enunciado que nega aquilo que se é. Bunda não é Bond, mas através da intertextualidade porque ele não é Bond ele passa a ser Bond. Isto é, a paródia, como aqui vimos, permite que Bunda se assuma Bond como crítica e auto-reflexão de si mesmo. Bakthin nos lembra da questão de que os discursos não são monovocais, muito pelo contrário, os discursos literários são plurais e a paródia é parte disso, entendemos que a paródia pluraliza o novo texto.

A paródia, se não é grosseira [...], é geralmente muito difícil que revele o seu segundo contexto sem conhecer o seu fundo verbal alheio. Provavelmente, na literatura mundial não são poucas as obras de cujo caráter paródico nós hoje nem suspeitamos. Na literatura mundial, os discursos pronunciados de forma totalmente incondicional e puramente monovocal são, sem dúvida, muito poucos. (BAKTHIN *apud* MAZZI, 2011, p.40)

A paródia, aqui entendida, permite-nos um *link* seguro para nosso segundo capítulo, onde veremos como a paródia se insere no universo dos dois agentes secretos.

2. JAIME BUNDA E JAMES BOND: UMA PARÓDIA EM DOIS TEMPOS, PARÓDIAS DE SI MESMOS.

Meu nome é:
Bunda, Jaime Bunda
Bond, James Bond

No primeiro capítulo, abordamos exclusivamente o conceito de paródia de alguns teóricos, como Tynianov, Bakhtin e Linda Hutcheon, assim como o seu papel e a importância na literatura e na arte. Neste capítulo discutiremos a manifestação da paródia no universo das narrativas dos agentes secretos Jaime Bunda, do escritor Pepetela, e James Bond, supostamente personagem original de Ian Fleming.

Há aqui que se fazer uma ressalva. Apesar de James Bond ter “nascido” literariamente nos romances de Ian Fleming, a personagem cuja imagética domina nosso imaginário e se fortalece na nossa história não é a personagem dos romances, mas sim a personagem que nos chegou através do cinema e foi perpetuado em nossa memória como o “maior” agente secreto de todos os tempos. Por isso, nossos contrapontos se baseiam na personagem do cinema mais do que nos dá narrativa ficcional original, isto é, dos romances.

Há ainda que lembrar que, para além da paródia instituída entre as duas personagens, tema de nossa dissertação, Pepetela, ao quebrar os paradigmas estruturais do romance policial, transforma seu romance num metatexto paródico, como nos lembra Mantolvani:

A “quebra” não apenas das formas tradicionais, mas principalmente do suspense tão característico do subgênero romance policial constitui,

além de uma inovação estrutural (...). Assim, o romance se constitui, também, como a paródia do romance policial. (MANTOLVANI, 2009, p. 331)

Faremos também o contraponto pela paródia dos dois personagens e como eles se interligam nas suas diferenças. Como poderemos ver, o contraste da imperfeição na perfeição e como as diferenças elevam as semelhanças entre os dois personagens através do contraste superlativo que a paródia propicia.

2.1 Universos distantes: Bunda e Bond

Como todo romance ficcional que envolve policiais, agentes secretos, espões, detetives, investigadores etc., o enredo parte sempre de um crime ou conspiração do qual é desencadeada a narrativa propriamente dita, a linha guia que perpassará todo o romance, alinhavando personagens e histórias dentro da história principal.

P.D. James (2012) define assim a história de detetive:

Embora a história de detetive, em seu ponto mais alto, possa também funcionar no limiar perigoso das coisas, ela se distingue tanto do romance padrão como dos romances de crime em geral por sua estrutura altamente organizada e suas convenções estabelecidas. O que esperamos é um crime central misterioso, geralmente assassinato; um círculo fechado de suspeitos, cada um com motivo, meios e oportunidade de cometer o crime; um detetive, amador ou profissional, que entra em cena como uma entidade vingadora para resolver tudo. (JAMES, 2012, p.17).

Criado pelo escritor inglês Ian Fleming, o personagem James Bond nasceu em meio à Guerra Fria. Vale lembrar aqui o estudo de Tynianov *Da evolução literária* em que o conceito da evolução textual está também correlacionado com as modificações sociais e históricas do momento da escritura, isto significa que, no diálogo intertextual criado entre Bond e Bunda, essas evoluções serão marcas da paródia, objeto deste estudo.

Outro fato que merece menção no contexto de criação de James Bond era o tempo da guerra fria, época da espionagem e da contraespionagem, da luta entre aliados, de um lado e soviéticos do outro. O “bom mocismo” ocidental é representado pelo agente inglês, enquanto o poderio do mal (atrás da “Cortina de ferro” – o leste europeu) era representado pelos arqui-inimigos do Ocidente.

O agente secreto do MI-6, além da função de se infiltrar em território inimigo, no intuito de descobrir segredos de estado, teve permissão para matar em nome de Sua Majestade, o que lhe valeu mais dois zeros antes da sua numeração, portanto ficou conhecido como James Bond, o agente 007.

A criação de um personagem tão emblemático como James Bond teve muito a ver com o momento histórico inglês. A criação, mesmo que fictícia, desse herói tem como significação principal a regeneração da autoestima inglesa.

Observemos a seguinte definição:

Os romances de Fleming tiveram um efeito regenerador sobre o moral inglês dos anos 1950, quando a Grã-Bretanha tentava reposicionar-se no cenário internacional. A imagem da Inglaterra como nação colonizadora há tempos se deteriorara, mas o país ingressava em uma era *neolizabethana* e, sob o comando de Winston Churchill, permitiu-

se sonhar com um novo apogeu político¹.

Se Bond é o regenerador da autoestima de um povo buscando seu novo apogeu, Bunda é o denunciador do sistema. Caricato com suas enormes nádegas, lento, negro e com um “padrinho” que lhe consegue um cargo de detetive, Jaime tem um cunho tão emblemático quanto Bond sobre o momento histórico angolano. Cada um em sua época, cada um com seu propósito.

Em contrapartida a uma Inglaterra pós-guerra, uma potência esfacelada, cedendo espaço a outras potências como os EUA, precisando, inexoravelmente, se manter viva através da Guerra Fria com a extinta União Soviética; Pepetela nos traz uma Angola tão esfacelada quanto à Grã-Bretanha do pós-guerra, destruída pela guerra civil, pela corrupção, pela experiência socialista/comunista fracassada, sofrendo com os ataques da UNITA e contra-ataques dos governistas.

Um, Bond, numa Europa pós-guerra lutando para se reerguer; outro, Bunda, numa Angola sempre empobrecida e com conflitos que parecem nunca acabar, tentando se reconstruir.

Enquanto Fleming criou uma personagem para redimir e refazer a autoestima inglesa, Pepetela cria uma personagem claramente paródica, durante um jogo de basquete:

Quando ele chegou à linha, eu vi o filho daquele senhor e pensei “não é possível”, porque era uma bola maior do que a bola de basketball. Ele entrou, não apanhou nenhuma bola, não conseguia saltar e as bolas passavam e a Angola perdeu. Então nessa altura

¹ Disponível em <https://www.jamesbondbrasil.com/ian-fleming> acesso em 05/11/2017

pensei: Olha aquela bunda, é só bunda. Surgiu então a ideia de um personagem que vai ser uma bunda imensa. Muitos anos depois quando tentei escrever um livro policial, resolvi associar as duas coisas: o livro policial e essa figura. Então é ali que surge a alusão. A figura tinha que ter bunda mas também polícia, pensei Bond. E então o chamei Jaime para parecer James Bond. **Jaime Bunda é um James Bond sem tecnologia, um James Bond subdesenvolvido.**(grifo nosso)²

Já nesse cenário podemos ver como se estabelecem as paródias através das diferenças, paradoxalmente, tão iguais.

Se, por um lado, temos Bond, 007, com sua licença para matar, se infiltrando nas fileiras inimigas, com todo o seu garbo; por outro, temos nosso Bunda, sem licença para matar, tentando, desesperadamente, uma licença mínima para se infiltrar. Eis a paródia aí constituída.

Como tão bem nos ensinou Hutcheon, “são as obras com muito êxito que inspiram paródias.” (1985, p.97), e não por acaso nosso Jaime é uma paródia de James, paródia esta que serve para denunciar a situação de Angola num contraponto com a “rica” Europa, mesmo do pós-guerra.

Outro dado importante é que enquanto a literatura mundial está repleta de romances policiais, inclusive os que fazem parte do mundo de Jaime Bunda, como veremos um ávido leitor de livros policiais, a narrativa de Pepetela é o primeiro romance policial angolano.

² Entrevista de Doris Wieser a Pepetela “O livro policial é o pretexto” Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html> acesso em julho/2017

Pepetela, em entrevista, alerta:

A fundação policial é só um pretexto para analisar a sociedade. (...) Angola realmente é muito influenciada pela literatura que se faz na Europa e nos Estados Unidos. Mas nós podemos subverter isso, fazer um livro policial que é subversivo na medida em que não é policial.³

Como pretexto, a paródia aqui se justifica como crítica à sociedade angolana. Como paródia é concedido o paradoxo da “transgressão autorizada”, tendo “licença especial para transgredir os limites da convenção” (HUTCHEON, 1985, p.96). A paródia, ainda, seguindo a mesma autora, “também pode ser vista como uma força ameaçadora, anárquica até, que põe em questão a legitimidade de outros textos”. (HUTCHEON, 1985, p. 97)

2.2. Bunda e Bond: os dois lados da medalha num jogo de espelhos

Apesar de a paródia não ser um espelho, mas paradoxalmente ser um jogo imagético de comparação (é inevitável comparar), claramente Pepetela nos confronta com James Bond, a começar pelo nome do personagem-título, ao mesmo tempo, que nos leva a ver a crítica embutida por todo o romance nas gritantes diferenças entre ambos agentes.

Afonso Romano de Sant’Anna (2004) nos remete à questão

³ Entrevista de Doris Wieser a Pepetela “O livro policial é o pretexto” Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html> acesso em julho/2017

do espelho, mas do espelho invertido, fazendo com que a paródia seja como uma lente de aumento:

A paródia não é um espelho. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um espelho invertido. (...) E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo como se faz na charge e na caricatura. " (SANT`ANNA, 2004, p. 32)

Analisando os dois personagens, tema de nossa dissertação, inicialmente encontramos o primeiro contraponto: Bond é retratado como o herói perfeito, aquele que é capaz de resolver, diplomaticamente (ou não) os problemas causados pela espionagem, não permitindo que documentos ou planos ultrassecretos sejam utilizados pelos inimigos da coroa inglesa; já Bunda é o anti-herói. Tem um emprego, não por mérito, mas por indicação do primo, que o nomeia detetive estagiário, mas, para sua tristeza, não é levado a sério por seus colegas, nem por seu chefe que deixa claro que ele nunca passará de estagiário.

Depois vimos a descrição física. James é o típico arquétipo da masculinidade perfeita, estereótipo daquilo que se pretende perfeito.

Nome: JAMES. Altura: 183 centímetros; peso: 76; complexão magra; olhos: azuis; cabelos: pretos; cicatriz na face direita e no ombro direito; sinais de cirurgia plástica na mão direita (...); atleta completo; perito em tiro a pistola, boxeador, atirador de faca; não usa disfarces. Línguas: francês e alemão. Fuma muito (...); vícios: bebida, mas

sem excesso, e mulheres. Considerado insubornável.” (FLEMING, 2013, pág. 58)

Num contraponto gritante, Bunda é superlativo, a começar pelo apelido, e nada atlético. Jaime é um homem negro, pobre, com maus hábitos alimentares que chama atenção pelo seu enorme traseiro que originou o apelido.

De facto, as suas nádegas exageravam. Ele, aliás era todo para os redondos, até mesmo os olhos que gostava de esbugalhar à frente do espelho, treinando espantos.

[...]

Toda a gente sabia que o estagiário Jaime Bunda não corria, era contra os seus princípios de vida. (PEPETELA, 2002, p.5-6)

Enquanto nosso personagem inglês teve educação refinada, fala vários idiomas e tem a seu dispor uma parafernália tecnológica, além de treinamento na marinha, o que propicia um cabedal de conhecimento e sofisticação que o guiará sempre para a solução dos seus casos; nosso angolano Jaime, ao contrário, adquiriu sua *expertise* com a leitura de romances policiais americanos, hábito incentivado pelo pai, nos quais baseia suas investigações.

Poderíamos aqui acrescentar uma observação: seria Bunda um bovarista? No sentido de se achar maior e melhor do que realmente é?

No entanto “era muito observador, não deixava escapar nenhum gesto ridículo, por minúsculo que fosse.” (PEPETELA, 2002, p.14). Por conta disso, apetece-nos salientar que as investigações de Bunda beiram o lúdico.

Ao contrário de Bond, Bunda nunca participou ativamente

num campo de batalha durante a época da guerra civil de Angola e só ingressou no departamento de polícia graças a seu primo que é o Diretor de Operações (D.O.) do Bunker.

Jaime Bunda, agente secreto representa o avesso da organizada, precisa e incorruptível polícia secreta inglesa, construída pela paródia e arrematada pelo traço irônico, enquanto denuncia os tipos nacionais contribuintes da corrupção social, uma doença que parece corroer as sociedades de certos países do terceiro mundo. (MANTOLVANI, 2009, pág. 335)

Outro fato que vale menção no jogo de espelho crítico que distorce a imagem a que nos submete Pepetela é a gritante distância tecnológica e financeira que se interpõe entre Bond e Bunda.

Mantolvani (2009) esclarece:

Como paródia de James Bond e todo seu universo requintado que inclui castelos, *bond-girls* e automóveis com tecnologia sofisticada, o autor angolano constrói Jaime Bunda, cujas características e contexto não se coadunam com os do mito inglês, tendo em vista seu equipamento tecnológico ultrapassado, seus sanduíches frios, seus hábitos nada requintados e sua amante indiferente, entre muitos outros contrastes. Além disso, James é global, enquanto Jaime é local. " (MANTOLVANI, 2009, pág. 329)

Importante assinalar aqui que enquanto Bond é um agente secreto, com todos os recursos para atuar na espionagem; Bunda não passa de um detetive, mais precisamente um detetive estagiário.

Ainda, neste processo comparativo dos mundos paralelos de

Jaime e James, podemos apontar para o fato de James Bond ter todo o apoio e aparato do Estado, incluindo aí a sua permissão para matar, além de treinamento em campo, um enorme aparato tecnológico, seja em carros ou mesmo em parafernálias eletrônicas, que o auxilia em todos os casos que se envolve.

Não há dúvidas de que faltam a Bunda todos os recursos materiais e tecnológicos que fazem de Bond um herói invencível e quase imortal. Em Jaime Bunda, não faltam referências à toda tecnologia obsoleta como “os computadores obsoletos contra os quais outros tantos investigadores lutavam” (PEPETELA, 2002, p. 13).

Quando da primeira missão, nosso herói angolano pede um carro para se deslocar. Desejava, por certo, um carro como os de Bond ou mesmo como os preferidos de suas lembranças: “O Studebaker e o Cadillac eram os carros da sua infância, de tanto ler os livros policiais dos ianques.” (PEPETELA, 2002, p. 26). Contudo, o carro que o espera é “velho e maltratado”:

Mal Jaime Bunda desceu as escadas, viu o carro que lhe tinham destinado, o motorista sentado dentro. O carro parecia velho e maltratado. Certamente tinha um motor a funcionar à perfeição, o aspecto exterior era apenas para disfarçar, pensou o agente.

[...]

O motor pegou à primeira, mas a negra nuvem de fumo que saiu do escape não enganava ninguém, **era mesmo um carro vulgar**, ótimo para despertar suspeitas em Luanda. (grifo nosso) (PEPETELA, 2002, p.10)

Entretanto, ao ter, finalmente, sua primeira missão, Bunda se iguala a Bond no sentido de ganhar um novo sentido de viver, no intuito de solucionar um caso. A possibilidade de execução da

missão a ele confiada produz um efeito de reabilitação no perfeito através do lúdico, com que Pepetela conduz nosso Bunda.

Outra questão que vale levantar é a das armas. Enquanto Bond possui o que há de último tipo em termos de armas – apesar de ele ser apaixonado por sua pistola automática Walther PPK – tendo a sua disposição tudo que a tecnologia armamentista e o Sr. Q pudessem criar para ele.

Já Bunda não possuía quaisquer armas. Encontrou apenas duas balas no porta-luvas do carro que lho deram. Jaime segurou uma arma pela primeira vez, já no final do livro quando da cena da emboscada na Ilha.

E apenas quando se tornou herói ao desvendar o caso da falsificação do dinheiro é que se atreveu a pedir um carro e uma arma em definitivo.

E, ainda, ao contrário de James Bond que só come nos melhores restaurantes do mundo, uma comida sofisticada, Jaime Bunda, com seu vício da gula, não quer saber de comida sofisticada. Para ele, a comida tem que satisfazer, tem de ser comida com substância e nada melhor que os pratos típicos da terra como o *kalulú* e o *funje*.

Então, chefe, onde é hoje o pitéu? – perguntou Bernardo, quando ele entrou no automóvel.

Roque Santeiro – respondeu maquinalmente. (...) Conhece sítio mais barato? (...)

Dirigiu-se finalmente para a zona das comidas, com a barriga a exigir atenção. (...) a senhora lhe trouxe o **kalulú** acompanhando aquele odor estonteante que conhecemos. Quase esqueceu Antonino, mergulhando imediatamente em plena função. O outro ficou calado, acabando a cerveja, apreciando o espetáculo requintado da refeição de Jaime. Este não deixava uma espinha

sem ser chupada até ficar absolutamente branquinha. E absorvia o molho com algum barulho proveniente de uma óptima saúde e ainda melhor apetite. (PEPETELA, 2002, p. 85 e 88) [grifo nosso]

O processo de comer, para Bunda, ainda deve seguir um ritual, caso contrário não é considerada refeição:

Comer de pé um cachorro quente numa roulote ou uma sanduíche sentado num carro não era propriamente comer. Refeição só era mesmo quando sentado a uma mesa, com pratos e talheres e guardanapo amarrado ao pescoço. O resto são minudências, enganaparvos, canapés-de-recepções-diplomáticas, restos-em-cova- de-dente, espinha-chupada por- gato, e mais brincadeiras de *nouvelle cuisine* que ele evidentemente desconhecia mas que aproveitou para denunciar como pretensiosamente pós-modernista e imprópria para consumo. (PEPETELA, 2002, p.171)

Podemos concluir que ambos agentes são verso e reverso da mesma moeda, como nos mostra Mantolvani:

Jaime funciona como o negativo de Bond, que é temido e invejado pelos inimigos e desejado por todas as mulheres, enquanto nosso detetive, o Bunda é ladino, mentiroso, comilão e desleixado, desestruturado, mal-preparado, amoral, mal-amado e acaba surrado por uma mulher. (MANTOLVANI, 2009, p. 334)

O olhar do leitor como elemento decodificador da paródia se torna aqui essencial para o entendimento da paródia e seus paradoxos, bem como Pepetela, através do seu Jaime Bunda,

claramente usa o artifício parodístico, como entendemos no capítulo anterior, para, por meio de uma ironia fina, assinalar os problemas em Angola.

O próprio Bunda se sabe paródia e se permite ser Bond, já que o admira e compara sua missão às do agente inglês:

O que começara com um carro, já metia barcos, aposto que em breve um avião como nos filmes de James Bond. (...) Bond [continua o narrador] era um dos seus heróis embora não gostasse das mudanças de cara dele de filme para filme. (PEPETELA, 2002, p. 34)

E mesmo acreditando (outra vez o bovarismo?) ser superior a seus colegas, por já ter lido vários romances policiais e ser altamente dedutivo, novamente se torna hiperbólico e caricato ao misturar suas leituras e citar erradamente as referências tanto dos romances policiais como dos clássicos latinos. Bunda “subverte, recria e inventa ditos populares”. E podemos comprovar em Pepetela (2002):

[...] Nunca ouviu dizer que dura lex sed lex, quer dizer, a lei dura muito e tem sede de lei? Frase de Aristóteles. (p. 24-25)

[...] Correcto, correcto... – disse Bunda. – Com a verdade me enganas, como dizia o poeta espanhol Kirkegaard, já ouviu falar? Pode ter sido isso que o assassino pensou. (p.26)

[...] O Bunker faz o vulgar parecer importante e o importante parecer invulgar. Assim falou Zaratrusta... (p. 29)

[...] Um último conselho: cherchez la femme (...) – há sempre, há sempre, já os clássicos ensinaram. (p. 30) [...] - Não me respondeu... Já leu Conan Doyle?

- Ah, do Sherlock Holmes? Claro que

sim.

Jaime Bunda ficou espantado, encontrava finalmente um polícia culto, uma alma gêmea (...) Mas como diria o Dick Tracy, temos de pôr as meninges a trabalhar. (p. 46)

Vistos desta forma, a aparência física e seu jeito de viver fazem de Jaime Bunda um “detetive cerebral” cujo trabalho, “de ficar longe a ver as coisas” (PEPETELA, 2002, p. 88) ao contrário de James Bond, um agente de ação. E a paródia se instala como deboche e crítica.

2.3. O universo do feminino em Bunda e Bond: a ausência do amor, a presença do desejo

Falar do universo feminino em Bond e Bunda caberia numa pesquisa à parte, aqui nos ateremos ao contraste paródico entre estes dois mundos.

Se por um lado temos um Bond cercado de muitas e belas mulheres, por outro temos um Bunda dividido entre duas e que ao final não se traduzem nem por uma.

O feminino na obra de Fleming é marcadamente machista. As mulheres do mundo de Bond são mulheres-objeto, altamente sexualizadas e potencialmente vilanizadas.

Umberto Eco (1978) faz uma análise do feminino em Flemming, demonstrando a questão da vilania:

Dominada pelo Vilão, a mulher de Fleming já está praticamente preconditionada à sujeição, tendo a vida assumido o papel vicário do vilão. O esquema comum de todas é: 1) a jovem, é bela e bondosa; 2) tornou-se frígida e infeliz pelas duras provas por

que passou na adolescência; 3) isso a condicionou ao serviço do vilão; 4) através do encontro com Bond, realiza-se em toda a sua plenitude humana; 5) Bond possui-a mas ao final a perde.” (ECO, 1978, pág. 163)

A mulher vista pela ótica de objeto é precária e tem seu papel elevado à categoria secundária, cuja importância não passa de sedução do agente 007, o qual, por sua vez, usa e abusa do corpo feminino, num misto de desejo e utilização do objeto feminino para alcançar seu objetivo, que seja, o de elucidar os emaranhados da espionagem.

A mulher sensualizada de Bond contrasta numa casualidade parodística com as mulheres de Bunda.

Em *Pepetela*, chama-nos a atenção Florinda e Malika. Uma, a primeira, empoderada, manipuladora e astuta; outra, a segunda, submissa e manipulável.

Kothe (1994) nos diz que “no romance policial ou de detetive, o detetive não costuma envolver-se afetivamente com outras personagens da trama.” (p.108). Se por um lado podemos aplicar essa linha de pensamento para Bond, já que suas relações perpassam sempre pelo desejo e não por laços sentimentais; por outro, podemos discordar da afirmação acima quando nos remetemos à Bunda.

Se em Bond verificamos um desfile de “bondgirls”, todas lindas, sedutoras e claramente objeto de desejo, trabalhadas na imagética principalmente no que concerne à obra mostrada nas telas dos cinemas. Mulheres de pouca fala, mulheres que colocam seu corpo à disposição da espionagem, tentando enredar um agente, cujo epíteto principal é ser mulherengo.

Em Bunda, não temos esse desfile. Temos duas mulheres importantes: Florinda e Malika. Com as duas, há envolvimento

sentimental. Florinda não é namorada de Jaime, estaria mais para um caso. Florinda é amiga de infância de Jaime, casada com Antero. Manipuladora, sabendo das fragilidades de Jaime Bunda, ela se aproxima no interesse de tirar proveito de informações privilegiadas. Em meio a uma crise conjugal, Florinda se aproxima do detetive estagiário, mas no momento em que seu marido Antero se restabelece na vida, ela retoma o casamento.

No binômio Florinda/Bunda poderíamos afirmar que existe, sim, uma relação afetiva e mais alguma coisa. Relação afetiva, pois Jaime sentia amor por Florinda, mas o contrário não era verdadeiro. Florinda era calculista. Em defesa do marido, mantinha relações sexuais com o agente, sem quaisquer envolvimento que não o de obter informações. Quando finalmente percebe que as informações que poderiam lhe ser úteis haviam se esgotado, despede-o entre tapas, arranhões e xingamentos.

Em relação à Florinda, vale destacar o contraponto paródico com Vesper Lynd, a vilã de Cassino Royale. Vesper Lynd está para Bond, assim como Florinda está para Bunda: ambas são amadas, amantes e vilãs. Ambas desempenham função similar no sentido de usarem seu “sex appeal” para conseguirem informações.

Há aqui a necessidade de se fazer um parêntese a respeito dos narradores em Pepetela. Isto se faz necessário para introduzirmos Malika, que é, além de personagem feminina, é a segunda narradora. Essa voz feminina, se, por um lado, na sua relação com Bunda, é subjugada; por outro lado, se fortalece na qualidade de narradora do segundo livro e transforma sua trama secundária num crescente papel.

Jaime Bunda, o agente secreto está estruturado em quatro livros narrados por três narradores, todos eles guiados pela “voz autoral”. Faz-se mister assinalar essa questão, já que Malika também é narradora.

Robson Lacerda Dutra no seu *Detetives, crimes e enigmas*: a questão social sob lentes de aumento da investigação policial, nos dá o seguinte panorama a respeito dos narradores:

As quatro vozes enunciativas de *Jaime Bunda, agente secreto* são regidas pelo “mega-narrador” cujas restrições e interrupções ao primeiro narrador fazem com que este seja “demitido” de suas funções por revelar mais do que recomenda a prudência das testemunhas dos relatos (pseudo)-históricos. A segunda voz narrativa apresenta um enredo já descrito pelo primeiro narrador, mas que é apresentado sob nova perspectiva. Os fatos ali evidenciados não se referem especificamente ao assassinato da jovem, mas descrevem o contrabando, a falsificação de kwanzas e o envolvimento de figurões da elite angolana. Com os desdobramentos da narrativa, percebemos que quem escreve é Malika, personagem de uma trama a princípio secundária, mas que cresce ao longo do romance. Ao utilizar o depoimento oficial do personagem, Pepetela faceta ainda mais a narrativa, visto que aufere dupla função a esta personagem-narradora.⁴

Voltando ao universo feminino em que se faz necessário nosso contraponto, temos o binômio Malika/Bunda. Malika é a narradora do “segundo livro”, já que encerrada em um quarto, no intuito de amenizar seu sofrimento, relata o livro do segundo narrador. Malika é trazida por Said e usada como “isca” para seus negócios. Mas há qualquer coisa de maior em Malika que seduz

⁴ DUTRA, Robson Lacerda. *Detetives, crimes e enigmas: a questão social sob lentes de aumento da investigação policial*. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel46/RobsonDutra.pdf> acesso em 5/01/2018

nosso estagiário. Um eterno romântico, um apaixonado por belas mulheres.

A lembrança da coxa clara emergindo no luar não saía da cabeça do estagiário, um eterno romântico. Por isso lhe deu o braço para ela se apoiar, o que provocou o mau humor de Armandinho, possivelmente uma ponta de ciúme. (PEPETELA, 2002, p. 266)

Essas figuras femininas, contrastam, vale dizer, com o mote do caso inicial que é o estupro de Catarina, a menina negra e pobre, que ficaria sem justiça.

Atentemos para o fato de que o caso de Catarina é dado a Bunda não para que ele o elucidasse, mas sim para que se resolvesse rapidamente. Porém, nosso detetive estagiário, imbuído do seu espírito detetivesco, originado nas suas leituras de romances policiais, sai em busca de respostas para a solução do caso de Catarina, mais pela necessidade de ascensão pessoal do que interesse pela justiça de fato.

As investigações acabam por abrir várias veredas, quase se perdendo na trilha investigativa.

A menina pobre de catorze anos violentada e morta na periferia recebe o epíteto de “catorzinha”, funciona como crítica ao sistema corrupto de Angola ao revelar duas situações: A primeira, a impunidade do assassino de Catarina Kiela, por ser pessoa ilustre e de alto escalão e não é denunciada. E a segunda, não menos importante, é o esvaziamento da condição feminina, visto, nos desdobramentos da narrativa, que o crime original (o assassinato de “catorzinha”) é menor que outros crimes como, por exemplo, o de falsificação de kwanzas.

No entanto, tanto esforço só serve para que Bunda vire

motivo de escárnio de seus colegas, como nos aponta Robson Lacerda Dutra:

(...) Jaime Bunda tenta ávida e obtusamente usar o conhecimento oriundo da ficção policlesca no quotidiano de seu trabalho numa das muitas repartições da máquina estatal angolana. Pensa ainda poder empregar ali a mesma lógica que crê existir nas personagens dos romances de sua predileção, o que constitui motivo de riso e de escárnio de seus companheiros de equipe e, em segunda instância, do narrador e do próprio leitor.⁵

Por fim, concluímos que as mulheres nos dois autores, objeto ou não, exercem forte ascendência sobre nossos heróis. De maneiras distintas, se contrapondo umas às outras e, porque não dizer, são mulheres-paródia da própria realidade.

⁵ DUTRA, Robson Lacerda. Detetives, crimes e enigmas: a questão social sob lentes de aumento da investigação policial. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel46/RobsonDutra.pdf> acesso em 5/01/2018

3. JAIME BUNDA E JAMES BOND: HERÓIS OU ANTI-HERÓIS E O MITO DA MASCULINIDADE

[...] allí donde la masculinidad de los tiempos modernos se convirtió en una fuerza capital en El terreno de lo político o lo social, sirvió también como símbolo de los ideales y esperanzas de la sociedad.[...]
George Mosse

Neste capítulo veremos a importância do estereótipo da masculinidade na construção das personagens Bunda e Bond e como este estereótipo determina a diferença paródica entre eles, determinando a condição de herói e anti-herói subscritos nos textos.

3.1. O mito da masculinidade

Los estereótipos se configuraron con la edad moderna como parte de una búsqueda general de símbolos con el propósito de hacer lo abstracto concreto dentro de los desconcertantes cambios de la modernidad.
George Mosse

Os estudos sobre a masculinidade nasceram no âmbito das Ciências Sociais e da Antropologia, levantando questões sobre o que é ser homem. Esses estudos focaram em questões que dominaram por séculos conceitos sobre a relação masculinidade X homem.

O homem aqui visto como objeto social se enquadra na construção da base da sociedade patriarcal ocidental, posto que essa noção de patriarcado só nos chega a partir de Grécia, com

seu panteão masculino. Como ocidentais, somos culturalmente encharcados deste conceito de *pater famílias* perpetuado pela burguesia emergente do século XIX.

No entanto, o homem moderno, apesar de moldado neste conceito de masculinidade, começa a dar sinais de mudança, já que os “paradigmas identitários que formar o homem moderno podem ser resumidos pela substituição de uma lógica bélica por uma lógica capitalista.” (LUGARINHO, 2013, p. 16)

É importante notar que, historicamente, os conceitos de ser homem tais como: homem não chora, homem é provedor, homem é o centro estão intimamente ligados ao poder do estado-nação. Ou seja, o Estado é masculino e os indivíduos que o representam são homens. Isto, também, implicará as questões colonialistas, no sentido de supremacia do colonizador sobre o colonizado, sobrepujando as culturas enraizadas dos dominados. Em especial, neste estudo, o caso de Portugal e suas colônias em África, mais especificamente Angola.

Mosse (2000) ainda nos alerta para o fato de que o ideal masculino, como ainda está enraizado em nossa cultura, pouco ou nada mudou:

(...) el ideal masculino cambió muy poco, proyectando en esencia las mismas virtudes llamadas masculinas, tales como fuerza de voluntad, honor y valor. (MOSSE, 2000, p.7)

Essa noção de masculinidade aqui amparada pela questão da honra que perdurou até o fim do século XIX e início do XX, na qual, inicialmente, era representada pela lealdade ao soberano e à mulher, passa a ser circunscrita como a “maior expressão da identidade nacional”.

Lugarinho (2013), no viés de George Mosse (2000), nos ensina que “esse novo conceito de masculinidade, colado à identidade nacional, tornou-se praticamente invisível [...] na medida em que se ‘naturalizava’ nas instituições sociais”. (p. 17). Desta feita, a masculinidade e o patriotismo são fortemente associados, de maneira que:

La construcción de la masculinidad moderna tuvo lugar no sólo dentro de un panorama de sociedad de clase media, sino también en consonancia con el surgimiento de una nueva conciencia nacional. La nación adoptó el ideal de masculinidad como suyo propio: los héroes revolucionarios franceses luchaban para defender *La patrie*. [...] las más nobles ideas de la virtud masculina son llevadas a la práctica en la guerra, al igual que se decía que las naciones alcanzaban la grandeza de la que eran capaces solo tras un largo y sangriento conflicto. [...] Sin embargo, siempre era el nacionalismo el que exaltaba el estereotipo masculino como uno de sus medios de autorepresentación. (MOSSE, 2000, p. 64-65 apud LUGARINHO, 2013, p. 18)

Interessa-nos, aqui, a relação que vai construir o estereótipo do herói nacional, como no “trinômio, nacionalidade-masculinidade-heroísmo” (LUGARINHO, 2013, p. 18). E se por um lado, os conceitos estereotipados da masculinidade pouco ou nada mudaram ao longo do tempo; por outro se fez necessário rever esses conceitos. Como bem nos evidencia Mosse:

Desde mediados del siglo dieciocho hasta las primeras décadas del diecinueve se habían venido poniendo las bases para el surgimiento de la masculinidad moderna y su preponderancia. [...] La masculinidad

moderna como tipo ideal fue popularizada em palabras e imágenes, y los hombres (...) mediante el modelado de sus cuerpos, pasando la prueba de la guerra, defendiendo su honor y moldeando su carácter (...). El estereotipo masculino permaneció sorprendentemente constante desde su inicio hasta tiempos recientes. (MOSSE, 2000, p. 92)

Em oposição ao ideal masculino, incutido em nosso imaginário, Lugarinho (2013) nos aponta a direção, seguindo Mosse (2000):

O ideal socialista do "homem novo" tornava-se contraponto à masculinidade moderna, já que vinha a se basear na solidariedade, na renúncia à força e na renúncia ao nacionalismo. (LUGARINHO, 2013, p. 28)

Como temos assinalado, os modelos do estereótipo da masculinidade são representados no imaginário pela construção dos heróis nacionais. Neste sentido, podemos dizer que a construção de uma identidade nacional, partindo do mito da masculinidade, centra-se no fato de construir a cultura.

Lugarinho (2014) sublinha que:

[...] A identidade masculina é uma resultante de condições espaços-temporais que se inscrevem culturalmente com inúmeros matizes. (...) esta identidade se forja em função do poder que engendra e organiza a ordem cultural. (LUGARINHO, 2014, p. 119- 120)

Se culturalmente, a masculinidade se insere como um produto do estado, literariamente se faz uma perpetuação deste

paradigma, isto é, a obra literária reproduz o discurso do Estado, sendo mantenedora deste discurso. Porém, quando a escrita começa a criticar o paradigma instituído, o que se observa é a ruptura do discurso, como nos informa Lugarinho:

No âmbito dos estudos literários, esse processo abalou conceitos inatacáveis, petrificados na crítica pela herança conservadora do beletismo, como o de valor estético, cânone e autoria, na medida em que aqueles marcadores expunham a fragilidade histórica de uma tradição constituída unicamente sobre um ponto de vista. (LUGARINHO, 2016, p.175)

É bom lembrar que estes conceitos de masculinidade, do que é ser homem como um todo é de exclusividade da cultura europeia, de uma sociedade burguesa que institucionalizou o masculino como modelo. Por conseguinte, “os estudos culturais evidenciaram que os sistemas literários eram modelados não apenas por suas características estéticas ou estilísticas, mas por características de classe.” (LUGARINHO, 2016, p.175), permitindo desta forma que haja uma identificação imediata por parte da população.

As nações-mãe, a partir da segunda metade do século XIX até a grande efervescência cultural revolucionária nas décadas de 60 e 70 do século passado, começaram a perceber a ruptura do paradigma burguês da masculinidade; por sua vez, as colônias iniciam seu processo de descolonização, mas ainda com sua cultura impregnada de modelos dos colonizadores, pois que:

(...) levando em consideração que toda enunciação vem de algum lugar definido por território, classe, gênero ou etnia, Hall e Saïd construíram uma crítica ao

processo de produção do conhecimento científico, reconhecendo- o submetido a uma perspectiva evidentemente ocidental, branca, cristã, burguesa e masculina, enfim, eurocêntrica. (LUGARINHO, 2016, p. 176)

Ora, se o paradigma é eurocêntrico, Bond, como representante deste universo, está devidamente encaixado nos parâmetros da masculinidade desejada, enquanto homem branco, burguês, inglês, privilegiado; na ponta oposta temos Bunda: negro, pobre, angolano, sem quaisquer privilégios.

Se, por um lado, observamos que Fleming se utiliza do estereótipo eugenista do pós-guerra; por outro, verificamos uma ruptura deste sistema, em Pepetela, como é possível observar adiante:

Para os estudos de obras literárias, os estudos pós- coloniais passam não apenas a relativizar a constituição dos sistemas literários das nações envolvidas no colonialismo, mas a questionarem diretamente a formação dos cânones e dos discursos que os embasam, seja numa perspectiva interna ao sistema, seja numa perspectiva comparatista entre sistemas, já que se torna possível verificar as formações discursivas que atravessam as obras, os sistemas literários e sua crítica, operando numa evidente *indisciplina* já que abandonam as hierarquias previamente estabelecidas. (LUGARINHO, 2016, p. 177)

Dessa forma, criticamente falando, a obra de Pepetela vai denunciar o sistema, ao romper com o próprio sistema. De maneira que:

(...) confirmando ou problematizando as

formações ideológicas [...] dão visibilidade não apenas a obras censuradas, apagadas ou “silenciadas” pela crítica tradicional, mas também aos próprios mecanismos e estratégias de silenciamento operados pelo sistema literário e que nele se entranharam, constituindo-o e cristalizando-o. (LUGARINHO, 2016, p. 179)

A questão de gênero vem na esteira dos estudos culturais em que se insere uma nova ordem de que ser homem ou mulher está para além da questão do sexo.

Se até então os modelos eram formulados a partir de estereótipos burgueses, principalmente no que se refere à literatura do século XIX, onde à mulher era dado o lugar do privado. A ela cabia a casa, a manutenção do lar e a responsabilidade de cuidar dos filhos. Ao homem era dado o lugar do público. A ele cabia o provimento da casa e o amparo de sua família. Quando, em meados do século XX, se dá a “Revolução sexual” e a mulher começa a ter voz, há uma subversão desse paradigma, como sustenta Lugarinho (2016):

A ascensão do Feminismo pôs em xeque a sociedade patriarcal e representou o fim de uma história cujas origens remontavam à mais remota antiguidade. Os estudos sobre o feminino e as mulheres ao se deterem, especialmente, sobre o século XIX, descreveram insistentemente a emergência de outra história que destaca o lugar da mulher e do feminino. (LUGARINHO, 2016, p. 180)

Os estudos sobre o feminino abriram novas perspectivas, fazendo pensar que aquela mulher “frágil e doméstica”, representada, principalmente nos romances do século XIX, já não era real. Existia, agora, uma mulher combativa, pensante, não-

objeto.

Essa mulher que se constituía como ruptura do sistema institucionalizado conduziu para outra discussão que até aquele momento era impensável: o que é ser homem, afinal?

Ao romper com o sistema, o feminino desmonta o discurso do masculino, visto que:

(...) se os modos de interpretação e de compreensão desses fenômenos culturais e sociais ainda se mantivessem fixados por uma ciência que se constituía a partir de um paradigma incapaz de lidar com a diferença. As teorias do discurso deixavam claro que a História, a Sociologia, a Literatura, a Psicologia, em suma, as Ciências Humanas, eram engendrados a partir de um sujeito masculino, marcado por sua identidade de classe (burguês), sua religião (cristão), sua origem étnica (branco), sua origem territorial (europeu ou norte-americano, posteriormente) e sua orientação sexual (heterossexual). (LUGARINHO, 2016, p. 182)

Toda essa transformação no modo de ver a mulher fez com que a História da Cultura pudesse ser revista por outros pontos de vista e não apenas pelo olhar predominante do masculino. O mundo percebeu que para além do patriarcado, havia, sim, um matriarcado emergente. O mundo tornou-se masculino e feminino. Longe, no entanto, de ter vozes iguais.

Porém, a hegemonia masculina está arraigada na nossa cultura, na nossa tradição. Isso faz com que, ainda hoje, tenhamos um olhar bastante voltado para a hegemonia masculina.

Pelo olhar masculino ainda se baseiam alguns paradigmas da nossa cultura. Nas palavras de Lugarinho (2016):

Há uma forte e flagrante relação entre masculinidade e nacionalidade. A formulação dos discursos das identidades das nações europeias (modelos dos estados nacionais modernos) construíram paradigmas identitários que orientaram a formação dos indivíduos como súditos, primeiramente, e como cidadãos, em seguida. Por definição, esses paradigmas também definiram quais indivíduos deveriam ser excluídos do discurso identitário nacional. (LUGARINHO, 2016, p. 184)

Nessa perspectiva tem-se a formação cultural do estado nacional constituiu-se de uma, como demonstra Lugarinho (2016):

(...) homogeneização linguística, religiosa e étnica, que, além de determinar a construção de traços comuns e contínuos entre os indivíduos, por eleger e instituir uma narrativa comum de origem, excluiu indivíduos que não se submetiam e/ou não se reconheciam a partir daquela narrativa. (LUGARINHO, 2016, p. 184)

Portanto, a identidade da nação, que reflete no coletivo que a constrói, é elaborada por experiências e conceitos (pré-conceitos?) formadores do imaginário por tradições e memórias comuns. Logo o paradigma que se institui é um paradigma masculino.

Lugarinho (2016), baseado em Mosse (2000), nos dá o caminho:

(...) a centralidade da identidade masculina é levada ao paroxismo a fim de dar sentido às identidades nacionais, com a criação, ao longo do século XVIII, na Europa, dos exércitos nacionais. A criação do braço armado do Estado nacional determina uma mudança

drástica na cultura europeia a partir da qual o serviço ao Estado passava a agregar valor de masculinidade ao indivíduo, alçando-o da esfera comum da vida cotidiana aos desígnios nacionais. (LUGARINHO, 2016, p. 184)

Dessa maneira, a influência da cultura europeia, masculina, branca, burguesa se insere na cultura do colonizado africano, negro e à margem da sociedade burguesa estabelecida.

Podemos daí inferir como Pepetela, com seu falso herói Bunda, desconstrói, utilizando-se da paródia e da crítica, os paradigmas estabelecidos tão claramente em Bond.

Para além da paródia crítica, há uma necessidade de reconstruir-se culturalmente, indo de encontro ao modelo do colonizador.

A sociedade ocidental burguesa, entretanto, paralisou a dinâmica anterior ao constituir papéis sociais fixos que deveriam ser desempenhados por indivíduos a partir de seu sexo biológico – como se fosse estabelecida uma sinonímia imediata entre o *ser* e o *estar* na masculinidade hegemônica. A “ordem de gênero”, tal qual a sociedade ocidental a definiu, foi, assim, exportada para todos os quadrantes do globo terrestre pelo capitalismo, pelo colonialismo, pelo neoimperialismo e, ainda, hoje, pela globalização. (LUGARINHO, 2016, p. 185)

Com a construção de Bunda, há que se colocar em xeque todos os paradigmas, num gesto de independência do colonizador e numa recuperação identitária da sua nação: negra, pobre, subdesenvolvida.

Ao se utilizar da paródia e do riso como elementos denunciadores, Pepetela lança, a partir do discurso de Bunda, um

grito pátrio de independência e denúncia.

O sujeito leitor, desta forma, se reconhece e reconhece sua origem. O modelo hegemônico do colonizador já não mais deturpa o olhar. Ao desconstruir o herói inglês, desconstrói, numa metáfora paródica, o homem branco, o colonizador e institui o discurso de si próprio.

(...) esse conceito recai, sobretudo, no masculino, ao definir uma prática renovadora reservada primordialmente aos indivíduos do sexo biológico masculino. As sociedades das emergentes nações africanas, entretanto, mantiveram e estabilizaram as práticas que sustentavam tanto a ordem de gênero, dada pelo colonialismo, quanto aquela herdada da tradição, mesmo que colocada em suspenso pelas parcelas mais urbanizadas das populações. (LUGARINHO, 2016, p. 186)

Por este viés, há que olharmos para a construção de Bunda como herói nacional, mas que, ao contrário, não é o representante da nação angolana, mas um desconstrutor da hegemonia masculina, no sentido de instaurar a crítica sobre a realidade angolana.

3.2 A masculinidade em Bunda e Bond: arquétipos heroicos

Se aqui a função da masculinidade é criar a condição do herói nacional, esse herói vai buscar a liberdade e a libertação da sua nação. Bunda, como herói, vai de encontro à opressão: patriarcalismo, machismo, racismo, consumismo, degradação da natureza, corrupção, entre outras formas de cerceamento dos

direitos civis de um povo, paradoxalmente é engolido pelo sistema, tanto que os conceitos culturais estão arraigados em seu imaginário.

Bond, por sua vez, é o representante perfeito de herói nacional. O agente inglês representa a hegemonia do estado inglês; a partir de suas missões, ele restabelece a confiança do Império britânico. Em outras palavras: Bond está no pertencimento do arquétipo masculino: forte, corajoso, belo, incorruptível, cercado de belas mulheres e representante de sua nação.

Ainda sobre Bond, vale ressaltar que é uma personagem criada sob os modelos da literatura de aventura e da literatura policial, por isso a questão da masculinidade aqui se infere mais fortemente, já que o modelo desta literatura é baseada no “bom mocismo” e o herói é o máximo da representação da defesa da honra, portanto, masculino. Não à toa a representação cinematográfica da personagem Bond sempre ser representada por atores cujo aspecto físico se instala em nosso imaginário como sendo “homem de verdade”.

Essa condição de perfeição hegemônica de Bond se tornam as fantasias masculinas de Bunda, que ao seguir sua cultura machista, mais do que defender sua nação, denuncia: “Só homem pode ter duas mulheres, nunca o inverso, isto é adultério.” (PEPETELA, 2002, p.69)

Ou ainda, quando menosprezado por Florinda, humilhado pelo rompimento da relação e pela forma como isso se deu – Florinda ao descobrir que Bunda engendrara um plano para quebrar as pernas de Antero, volta-se com furor contra Jaime, unhando-lhe a cara e enchendo-os de bofetões – volta seu olhar de “macho” para Solange, a secretária linda e burra de Chiquinho Vieira:

Mil vezes melhor que Florinda. E jovem, carne fresca. Com a vantagem de ser conhecida como burra, o que implicava pouca capacidade de armar em evoluída independente, a dizer constantemente ninguém manda em mim, como começavam a surgir alguns exóticos personagens agora, herdeiros do finado processo revolucionário e da dita campanha de emancipação da mulher. (PEPETELA, 2002, p. 129)

Inspirado pelos heróis detetivescos dos livros policiais que lê, Bunda aprendeu que

O crime perfeito? Nunca há crime perfeito, a justiça sempre triunfa, o Mal será vencido, tinha aprendido estas verdades absolutas nesses livros. (...) ia mostrar que os seus ídolos (...) estavam cheios de razão e não há crimes perfeitos, há é investigadores imperfeitos. (PEPETELA, 2002, p.16)

Porém, na contramão do seu aprendizado, o sistema corrupto, que privilegia os criminosos da elite em detrimento de pessoas nada importantes (motivo pelo qual o crime de “Catorzinha” não seria elucidado, ou melhor, ficaria sem justiça, afinal) o engole.

De herói nacional, Bunda não tem nada. Sempre em oposição a Bond, que no fim das contas é intrépido e cumpre seu papel de herói. Já Bunda ao saber da presença do misterioso senhor T na conferência de imprensa que marca seu momento de glória, fica aterrorizado – homem tem medo?

Sim, homem tem medo. E podemos constatar no próprio Pepetela:

Pois a surpresa era T em pessoa. Veio cumprimentar todos os agentes implicados na exitosa operação, trazendo cumprimentos e congratulações do chefe do Bunker. E fez questão de apertar a mão de cada um deles (...) apertou a mão de Bunda, olhando-o no fundo dos olhos. As pernas do estagiário tremiam, mas aguentou-se encostado ao corpo de Armandinho (...). (PEPETELA, 2002, p. 308-309)

Voltando à questão que permeia este capítulo, que seja a formação do imaginário nacional a partir do mito da masculinidade, principalmente no que concerne às nações africanas colonizadas por Portugal, é necessário entender por que essa identidade é resgatada pela literatura:

(...) a Literatura foi convocada para a formulação de imaginários nacionais, na medida em que poderia fornecer urgentes narrativas fundadoras a fim de constituírem a unidade e a identidade homogênea nacional.

Angola e Cabo Verde, nesse sentido, são paradigmas. (LUGARINHO, 2014, p. 118) (grifo nosso)

E esse paradigma na obra de Pepetela revela que os heróis nacionais são subdesenvolvidos. Bunda nunca chegará a Bond, mas revela e desnuda o imaginário nacional. Continua Lugarinho (2014):

Todavia a construção do imaginário nacional nas antigas colônias europeias seguiu decididamente o modelo firmado através da consolidação dos estados nacionais europeus, durante o século XIX. O imaginário nacional assentava-se por sobre uma noção de povo, que o estado representaria institucionalmente, e cuja origem, ética e crenças seriam compartilhadas por uma população de

indivíduos, condicionados espacialmente por nítidas fronteiras territoriais. (LUGARINHO, 2014, p. 119)

Seria, então, Bunda um herói de verdade? Escrachado, debochado, parodiado, ridicularizado. Bunda, aqui, chega à condição de herói (sem nenhum caráter). Não o herói bondiano, cujo repertório acusa e demonstra seu real papel de herói, mas um herói possível, subdesenvolvido, do terceiro mundo.

Bunda, avesso às atividades físicas, chega a ser um princípio, um estilo de vida, esquecido numa mesa qualquer da SIG, quando é elevado à condição de poder resolver um crime de fato, ganha fôlego, ganha vida. Não, não era um Bond, contudo, mesmo com sua lentidão, ao tomar para si a decisão de investigar o Senhor T, contrariando as ordens de seu chefe Chiquinho Vieira, chega a saltar da cadeira, deixando seu superior perplexo:

De repente Jaime Bunda saltou da cadeira. Literalmente. O chefe mais pasmado ficou, pois sabia a dificuldade que o outro tinha em se levantar, nunca ninguém era tão lento e demonstrou tão visível máscara de sofrimento. Desta vez, picado por uma surucucu ou lacrau, o certo é que o agente estagiário se pôs de pé num instante, pediu desculpa, chefe, lembrei-me agora de uma coisa vital, e saiu quase a correr, deixando o superior de novo sem fôlego ao ver a agitação que percorria aquela bunda a alcançar a porta (PEPETELA, 2002, p. 97).

Jaime Bunda, o detetive estagiário, ganha espaço e se sonha Bond. E sonhando ser Bond, passamos ao combate Bunda e Bond, heróis do imaginário.

3.3. A construção do herói em Bond e a desconstrução em Bunda, um herói às avessas

Onde, a passo de cágado ou de feroz formiga quissonde em campanha, se descobrem alguns mistérios e aparece um investigador intrigante. Onde também se revela uma personagem tenebrosa.

Pepetela

Se, em Bond, a construção do herói se dá pela recuperação da autoestima de um povo massacrado pela guerra; em Bunda, a desconstrução do herói se dá pela autocrítica de um povo destruído pela guerra civil.

Temos em Bond o arquétipo do herói: bonito, inteligente, incorruptível, cheio de mulheres lindas. Em contraponto, temos um Bunda de enormes glúteos, todo “aos redondos”, sem quaisquer apelos eróticos, sem inteligência própria, tudo aquilo em que ele se acha o máximo foi adquirido através da leitura de romances. Poderíamos dizer que possui uma inteligência ficcional.

O espião inglês foi construído na condição de herói que salva o mundo dos inimigos (comunistas?) da coroa inglesa; já o nosso detetive estagiário foi construído com a ideia às avessas, isto é, de desconstrução de um paradigma.

Bunda é a personificação do herói subdesenvolvido, um falso herói, descrito física e psicologicamente em oposição a James Bond.

Se em Bond o mito do herói é largamente apoiado pelas ações que o interpelam na sua narrativa cinematográfica, levando a cabo todas as missões de maneira esplendorosa, e tendo para si todos os louros da vitória; em Bunda, se dá o contrário.

Jaime Bunda é um detetive sem nenhuma qualidade heroica

de fato; ele é elevado à condição de agente secreto e por conseguinte à condição de herói por ser primo de alguém importante:

Tinha contado à prima a vitória de sábado à noite e deixou em aberto a possibilidade de ainda caçar um grande figurão, cujo nome ocultaria por razões de segurança. (...) Também foi triunfal a entrada nos SIG (...). De maneira que o mujumbo tinha corrido pelo serviço quando o **agente** estagiário chegou razoavelmente atrasado, como se deve a um herói. (PEPETELA, 2002, p. 301) (grifo nosso)

Bunda é a personificação do falso herói. Ele desmistifica a condição do herói de salvar o mundo. Em verdade, Jaime Bunda não apresenta quaisquer soluções para a teia corruptiva instalada no governo e enraizada no centro do poder.

O âmago da questão aqui é a denúncia inserida na personagem paródica, como que para denunciar e solucionar.

O crime de “Catorzinha” e todo o emaranhado de figurões ligados à questão da falsificação de kwanzas; o senhor T conhecia e aparentemente tinha negócios com um dos cabeças da quadrilha, o libanês Said, e era aliado do deputado Jerônimo, pai do violador e assassino de Catarina, sendo inexplicavelmente protegido pelo chefe do Bunker.

E, apesar de não ter desvendado o assassinato de Catarina, é elevado à condição de herói (sem nenhum caráter?) por ter conseguido desvendar um crime maior o da falsificação. Em relação ao assassino, filho de um deputado, Bunda ouve do primo:

Quanto ao inquérito sobre aquela morte.... Talvez fosse melhor deixar cair. Se o Ministério do Interior até

agora não descobriu nada... (PEPETELA, 2002, p. 302)

No fim, nosso detetive herói (e não herói detetive) não consegue revelar o assassino, essa revelação da identidade do assassino vem pelas informações de Kinanga, subvertendo desta forma a condição de herói.

Imagine. O criminoso é o filho de um deputado. Da bancada majoritária, ainda por cima. Se fosse da oposição não seria grave... (...) Pressionado, acabou por confessar que de facto deu boleia à menina na Ilha, trancou as portas e levou-a para fora da cidade, embora ela protestasse (...). (...) A menina lutou e ele não se apercebeu que lhe apertava cada vez mais o pescoço. (...) – Homicídio involuntário, portanto – concluiu Kinanga. – A violação não dá assim tantos anos de cadeia. E ainda por cima de uma menina que não é de família importante. Com um bom advogado, o rapaz safa-se relativamente bem. Convenceu-se estar imune por ser filho de quem é (...). (PEPETELA, 2002, p. 306-307)

Essa subversão da condição do herói nos dá a dimensão da quebra do paradigma do herói que tudo salva. Não está nas mãos de Jaime Bunda “salvar o mundo”, como James Bond. A crítica social e política fica estabelecida, ao denunciar a falta de punição para a elite angolana, transformando o caso de violação e morte de uma menina que nem é de família importante, representada aqui pelo violador pertencente à classe dominante, “um jovem metido a bebidas e muitas fanfarronadas próprias do meio”. (PEPETELA, 2002, p. 305)

Enquanto James Bond foi construído esteticamente para perfazer o ideal do belo e do perfeito, qualidades inerentes ao

estereótipo dos heróis, que além de salvarem o mundo ainda tem que ser perfeitos; Jaime Bunda é uma personagem paródica construída carnalivamente.

A personagem representa o falso herói, ao qual subjazem as suas próprias normas por oposição às do herói. De corpo grotesco, no sentido do exagero da sua bunda que não causa horror, mas, pelo contrário, causa espanto e riso; e seu modo de pensar e suas ações ridicularizam a norma estabelecida para os detetives.

Essa desconstrução do herói, ou melhor dizendo, essa subversão contida na teia da escrita é justificada pelo próprio autor:

Acho que num livro policial o autor sabe o fim desde o princípio. Ele encaminha o livro para o fim. Eu não sei o fim. Por isso é um pouco anti-policial. E também o detetive, o herói, é um **anti-herói** (...)⁶. (grifo nosso)

James Bond é incorruptível, portanto só resta aos inimigos tentar matá-lo, que como sabemos é tarefa inútil, já que paira sobre ele um quê de “imortalidade”, sempre sai ileso de todas as missões, todas perigosíssimas. Um verdadeiro herói.

Jaime Bunda, ao contrário, vive num país sob um sistema corrupto, ocupa um cargo por indicação de um primo influente, está no centro de uma sociedade em crise. Ademais nunca carregou uma arma e quando se trata de opositores, ele busca ajuda na forma de contratar alguém, como no caso em que Bunda pede a um antigo colega para dar um susto em Antero. E não

⁶ Entrevista de Doris Wieser a Pepetela “O livro policial é o pretexto” Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html> acesso em julho/2017

possui aquela aura de imortalidade, condição inerente do herói, já que, ironicamente, sofreu o mesmo mal que tinha encomendado para Antero, ao ter sua perna partida pelos capangas do general “com um maço destinado a destruir paredes” (PEPETELA, 2002, p. 311) e ainda sentiu “na carne” a fúria de Florinda que o atacou com as unhas, por Bunda ter mandado Antonio bater em Antero.

Vale lembrar aqui que, apesar da paródia que norteia o surgimento desse nosso herói do terceiro mundo, o único elemento, além da melódica do nome, que une nossas duas personagens é o fato de que ambos, Bunda e Bond, são os protagonistas de um romance policial e o enredo se desenvolve a partir de suas ações.

Ainda no contraponto das fictícias personagens policiaescas, há que se ressaltar o fato de que Bond está sempre baseado na moral, é correto, mais ativo que passivo (no sentido de usar mais os músculos que o cérebro), o que não minimiza sua capacidade de dedução reflexiva para escapar de quaisquer situações que lhe surjam.

Já Bunda é desqualificado. Não possui uma lógica detetivesca própria, mas sim adquirida nas leituras de romances estrangeiros, é amoral, pois que se preocupa mais com sua ascensão enquanto detetive e menos com as investigações que lhe são confiadas; e ainda é desqualificado social e economicamente, visto que vive nos fundos da casa dos tios e não possui quaisquer bens materiais.

Lembrando que, na desconstrução do herói, a personagem de Bunda, em contraste com Bond (o maior agente secreto de todos os tempos que povoa nosso imaginário), é um obscuro detetive estagiário de Luanda e que obtém o seu posto graças a seu primo (o D.O) que o incitou ao cargo, visto que “(...) és muito observador, nada te escapa, vais ser um craque” (PEPETELA, 2002), de maneira que:

(...) mandou recrutá-lo, evitando as formalidades da praxe. Depois de admitido, fazia os testes e os treinos, abaixo a burocracia que impede o combate eficaz ao crime. (PEPETELA, 2002, p. 14)

E nessa desconstrução catártica – sim, é uma catarse no sentido de expurgar os sentimentos de terror e piedade que compõem todo o texto – do falso herói, que se quer saber herói, que se pensa herói, mas jamais será herói, Bunda que se pensa Bond, mas sabe que não o é, pode alinhar o final desse capítulo com uma de suas sensacionais tiradas:

(...) E uma bessangana ainda chamava mais a atenção do que entrando ele próprio disfarçado de agente secreto. O James Bond resolvia logo o assunto com um aparelho qualquer, mas ele era um James Bond subdesenvolvido (...) (PEPETELA, 2001, p. 89) (grifo nosso)

4. O NARRADOR CONCLUSIVO OU UMA TENTATIVA DE CONCLUSÃO

Para o fechamento de nosso estudo, não propomos uma conclusão, pois que há muitos aspectos que ficam em aberto para outras discussões e estudos, como é o caso dos múltiplos narradores submetidos a “uma voz autoral”.

Ou ainda navegar na narrativa de Bunda pelas questões bovaristas que permeiam as falas, as ações e o texto de Pepetela. Seríamos nós, mais um narrador/leitor participante da tecitura narrativa?

Interessou-nos aqui o funcionamento da paródia. Em primeiro lugar ao romance policial; em segundo lugar, a paródia instituída entre a personagem literária criada por Pepetela, Jaime Bunda e a personagem cinematográfica James Bond.

Em relação à paródia do romance policial, Pepetela subverte as normas do gênero, já que por ser transgressora, a paródia justifica a desconstrução do texto colocando outros elementos como a crítica social e utilizando-se de recursos estilísticos como o deboche e a sátira, pois como nos lembra Afonso Romano de Sant’Anna:

A paródia, como se vê, tem uma função até didática, e, o que não se aprende pela tragédia, aprende-se pela comédia.
(SANT’ANNA, 1985, p. 70)

O crime em Jaime Bunda é banalizado, no caso de Catarina Kiesa, a menina violada e morta, que fica sem justiça, afinal. O crime dentro de uma estrutura de sistema corrupta “compensa”, ao contrário dos casos assumidos por Bond, nos quais todos chegam a uma solução, visto que James é incorruptível, num

sistema com nenhuma ou pouca corrupção o crime “não compensa”.

Podemos perceber, no intercurso narrativo, que o tom humorístico, propiciado pela paródia permite, a partir de uma “transgressão autorizada”, desconstruir os paradigmas policialescos de modo a que o agente secreto Bunda, em verdade, é um detetive estagiário, cujo cargo lhe foi dado somente pela influência do primo (o D.O).

Na obra de Pepetela podemos, ainda, inferir mais do que uma simples paródia. Pela subversão do discurso parodístico há a presença flagrante de uma sátira, utilizada como crítica, aos costumes, à sociedade e à política de Angola.

Se, ainda, olharmos pela definição dicionarizada de agente e detetive, veremos como é gritante a diferença entre Bunda e Bond.

Agente – adj. (...) 5. Funcionário de um país estrangeiro encarregado de espionar ou executar alguma ação dentro de outro país; espião⁷

Detetive – s.m. (...) agente de investigação (policial ou particular)⁸

Visto isso, claramente se percebe que Bunda, embora paródia de Bond, não poderá jamais chegar à real condição do agente inglês. A personagem personifica um falso herói subdesenvolvido, física e psicologicamente é construído em oposição permanente ao herói real James Bond. Observemos a seguinte citação, que nos esclarecerá melhor a condição de Bunda:

⁷ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 2009. p. 67

⁸ Ibidem p. 675

Jaime é uma caricatura dado o exagero da sua bunda e que lhe dá o apelido. O seu apetite voraz confere-lhe o elemento grotesco. Psicologicamente, Bunda é detentor de um “método cerebral” obtuso e risível e a sua actuação torna-se carnalizante uma vez que destrona as convenções sérias do detective, provocando no leitor um riso liberador face a assuntos normalmente não susceptíveis de riso.⁹

A desconstrução e subversão do discurso em Jaime Bunda se dá através da paródia, como vimos no primeiro capítulo deste estudo, que foi largamente utilizada por Pepetela como uma crítica política e social de Angola ao mesmo tempo que denuncia os aspectos negativos, não resultando daí uma intenção depreciativa da obra parodiada.

Hutcheon (1985) esclarece:

(...) a distância irônica concedida pela paródia tornou a imitação um meio de liberdade, até no sentido de exorcizar fantasmas pessoais – ou, melhor, de os alistar na sua própria causa. (HUTCHEON, 1985, p. 51)

O próprio Pepetela nos informa que o gênero policial aqui foi utilizado como elemento denunciador, subvertendo as regras do romance policial para analisar a sociedade, no caso, angolana:

A fundação policial é só um pretexto para analisar a sociedade. (...) Angola realmente é muito influenciada pela

⁹ ALVES, Estefânia Isabel. Jaime Bunda, Agente Secreto e Jaime Bunda e a morte do americano: a crítica político-social através da desconstrução paródica da narrativa fílmica bondiana. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa.

literatura que se faz na Europa e nos Estados Unidos. Mas nós podemos subverter isso, fazer um livro policial que é subversivo na medida em que não é policial.¹⁰

Assim, constrói com maestria o romance, desconstruindo paradigmas e tornando visível a nós, leitores ávidos, as mazelas que assolam Angola: a corrupção, a impunidade, a pobreza, a desigualdade social.

Pepetela, desta forma, nos conduz como aos seus múltiplos narradores, tornando-nos mais um, através da pena da paródia, narrador alheio e paradoxalmente crítico. E, não nos poupa! Ficamos, como no epílogo, cheios de perguntas abertas e abrindo espaços e veredas para outros rumos, outros estudos.

¹⁰ Entrevista de Doris Wieser a Pepetela "O livro policial é o pretexto" Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html> acesso em julho/2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao alinharmos Bunda e Bond, paródias de si mesmos, podemos arguir que Pepetela, na sua criação literária, atinge o objetivo maior da paródia, que seja, o olhar crítico sobre a estrutura social de Angola.

Se por um lado vimos ao longo deste trabalho a construção de um herói redentor, cumprindo à risca o seu papel do masculino, personagem que veio ao mundo para recuperar a autoestima de um império; por outro vimos como um falso herói, através da paródia, desconstrói todo o olhar enaltecido de um povo.

A paródia aqui é a linha-guia que divide e, paradoxalmente, soma, nos contrapontos das personagens Bunda e Bond, objetos deste estudo.

Se Bond representa o que há de mais masculino em nosso imaginário do herói: é bonito, inteligente, um homem de ação; Bunda é o inverso, é tudo aquilo que não está no nosso imaginário: feio, preguiçoso, de uma inteligência falsa.

Bond traça o percurso da bem-sucedida recuperação inglesa; Bunda, por sua vez, traça as linhas da denúncia ao sistema corrupto e subdesenvolvido de Angola.

Ao não solucionar o caso de “Catorzinha”, caso que é o mote inicial da história de Jaime Bunda, e ao desvendar o caso de falsificação de kwanzas, no qual o principal suspeito é o senhor T, cuja alta hierarquia o torna imune, Bunda nos leva pelos meandros da velha máxima de que o crime, para alguns poucos, sempre compensa.

Ao se utilizar da paródia e do riso crítico, Pepetela nos permite enxergar a realidade de um país destruído pela corrupção, dominado pelos poderosos ricos, dividido em sua miséria humana.

Isso se evidencia quando, a partir do confronto com Bond,

nos damos conta de quão distantes esses dois mundos ficcionais estão. E é justamente neste momento que o olhar crítico se instala e percebemos a crítica mordaz. Bunda, então, ocupa o lugar de herói, não heroico como Bond e suas proezas, mas herói no sentido de denunciar e desnudar a realidade angolana.

No exato instante em que nos deparamos com o ideal heroico, masculino e perfeito de Bond, é o exato instante em que nos deparamos com Bunda e seus redondos, Bunda e seu conhecimento ficcional, Bunda e sua pequenez diante do sistema instituído, Bunda e sua pobreza (material e de espírito).

Bond é o herói perfeito com todo o aparato dado pelo Estado; Bunda, ao contrário, se torna herói sem o ser de fato, contrariando o Estado.

A representação dos estereótipos aqui demonstra a distância sociocultural entre dois mundos tão distantes e tão diferentes, mas que, no fim das contas, se tornam possíveis pelas suas diferenças e semelhanças espelhadas e seus heróis de papel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **A tipologia do discurso** na prosa. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). Tradução: Luiza Lobo. *Teoria da Literatura em Suas Fontes vol. 1*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. P. 487-510.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 3 ed., 2013

BATTAGGION, Victor. **James Bond: baseado em fatos reais**. 2014. Disponível em: http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/james_bond_ba sea do_em_fatos_reais.html. Acesso em: 20/07/2016.

CHAMLIAN, Regina. **Ascensão e queda de Jaime Bunda: como o espantoso detetive angolano se relaciona com o mito de Ícaro** In: Revista Crioula nº 7, maio de 2010.

DUTRA, Robson Lacerda. **Detetives, crimes e enigmas: a questão social sob lentes de aumento da investigação policial**. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel46/Robson Dutra.pdf> acesso em 5/01/2018

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Coleção Debates vol. 19. 7ª edição. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **O Super-Homem de Massa**. Coleção Debates vol. 238. 1ª edição. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FLEMING, Ian. **Cassino Royale**. Tradução: Thomaz Souto Corrêa. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. **Viva e Deixe Morrer**. Tradução: Roberto Gray. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2013.

_____. **Da Rússia, Com Amor**. Tradução: Roberto Grey. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2013.

_____. **Diamantes São Eternos**. Tradução: Roberto Grey. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2014.

GOMES, Simone Caputo. **Jaime Bunda e a Morte do Americano: O Livro Policial é um Pretexto**. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (Orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 337- 345.

GUSTAVO, Alisson. **007 Todos os filmes oficiais do James Bond**. Disponível em: <https://filmow.com/listas/007-todos-os-filmes-oficiais-do-james-bond-l70686/>. Acesso em: 22/02/2017.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.

JAMES, P.D. **Segredos do Romance Policial – História das histórias de detetive**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

KOTHE, F. R. **A Narrativa Trivial**. Brasília: Editora UNB, 1994.

LUGARINHO, Mário C. **A história sem sentido, o imaginário em crise: os heróis nacionais e as masculinidades em torno de Ualalapi, de Ungulani Ba Ka Khosa**. Revista Graphos, vol. 16, nº 1. UFPB, 2014

_____. **Masculinidade e colonialismo: em direção ao “homem novo” (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa)**. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura

Portuguesa e Africana da UFF, vol. 5, nº 10, abril, 2013

_____. **Paradigmas confrontados: algumas masculinidades nas literatura africanas de língua portuguesa.** Metamorfoses Revista de Estudos Literários Luso Afro-brasileiros da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ, Vol. 14, nº 1, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/10553/7849> acesso em 24/12/2017

_____. **Nação e gênero: interseções para os estudos pós-coloniais.** In: MATA, Inocência e GARCIA, Flavio (Orgs). Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016, p.175-200

MANTOLVANI, Rosangela Manhas. **Jaime Bunda, Agente Secreto: A Paródia do Mito.** In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (Orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 329 - 325.

MAZZI, Maria Gloria Cusumano. **Intertextualidade e paródia.** Revista Araticum, v. 3, nº 1, 2011.

MOSSE, George L. **La Imagen del Hombre.** Serie Arcoiris. 1ª edição. Tradução de Rafael Heredero. Espanha: editora Talasa Ediciones S.L., 2000.

MUNIZ, Maurício. **Luzes, Câmera... Bond!** In: Revista Mundo Nerd-Heróis da Cultura Pop, 2 edição11, São Paulo: Editora Europa, 2015.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. **Grotesco e Paródia em Viva o Povo Brasileiro.** Disponível em: <http://filipe.tripod.com/grotesco.html#nuto>. Acesso em 21/03/2017.

PACHECO, Maria Cristina. **"Jaime Bunda, Agente Secreto" – Um Romance de Pepetela.** Disponível em:

http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/AS04_191.pdf. Acesso em: 21/03/2017

PEPETELA. **Jaime Bunda, Agente Secreto**. 4ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

_____. **Jaime Bunda e a Morte do Americano**. 2ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

_____. **“O Livro Policial é o Pretexto”**. Entrevista a Doris Wieser, em Munique. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/petela.html>. Acesso em: 03/02/2017.

PEREIRA, Érica Antunes. **De James Bond a Jaime Bunda: A Subversão Pela Paródia**. Disponível em: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/176-de-james-bond-a-jaime-bunda-a-subvers%C3%A3o-pela-par%C3%B3dia>. Acesso em: 29/10/2016.

PINTO, Alberto de Oliveira. **História de Angola: da Pré-História ao Início do Século XXI**. Lisboa: Mercado de Letras Editores, 2015.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. Série Princípios vol. 1 7ª edição. São Paulo: Ática, 2004.

ANEXO A – FILMOGRAFIA DE JAMES BOND

Título Original	Título no Brasil	ano	Ator Principal	Diretor
Dr. No	O Satânico Dr. No	1962	Sean Connery	Terence Young
From Russia With Love	Moscou contra 007	1963		
Goldfinger	007 contra Goldfinger	1964		Guy Hamilton
Thunderball	007 contra a Chantagem Atômica	1965		Terence Young
You Only Live Twice	Com 007 Só Se Vive Duas Vezes	1967		Lewis Gilbert
On Her Majesty's Secret Service	007 - A Serviço Secreto de Sua Majestade	1969	George Lazenby	Peter R. Hunt
Diamonds Are Forever	007 - Os Diamantes São Eternos	1971	Sean Connery	Guy Hamilton
Live and Let Die	Com 007 Viva e Deixe Morrer	1973	Roger Moore	
The Man with the Golden Gun	007 contra o Homem com a Pistola de Ouro	1974		
The Spy Who Loved Me	007 - O Espião Que Me Amava	1977		
Moonraker	007 contra o Foguete da Morte	1979		
For Your Eyes Only	007 - Somente para Seus Olhos	1981		
Octopussy	007 contra Octopussy	1983		John Glen
A View to a Kill	007 - Na Mira dos Assassinos	1985		
The Living Daylights	007 - Marcado para a Morte	1987	Timothy Dalton	John Glen
Licence to Kill	007 - Permissão para Matar	1989		
GoldenEye	007 contra GoldenEye	1995	Pierce Brosnan	Martin Campbell
Tomorrow Never Dies	007 - O Amanhã Nunca Morre	1997		Roger Spottiswoode
The World Is Not Enough	007 - O Mundo Não é o Bastante	1999		Michael Apted
Die Another Day	007 - Um Novo Dia Para Morrer	2002		Lee Tamahori
Cassino Royale	007 - Cassino Royale	2006	Daniel Craig	Martin Campbell
Quantun of Solace	007 - Quantum of Solace	2008		Marc Forster
Skyfall	007 - Operação Skyfall	2012		Sam Mendes
Spectre	007 contra Spectre	2015		

Fonte: <https://filmow.com/listas/007-todos-os-filmes-oficiais-do-james-bond-l70686/>. Acesso em: 22/02/2017.