



CONTO DE MEMÓRIA CRÍTICA: LEITURA DE “ESTRANHOS PÁSSAROS DE ASAS ABERTAS”, DE PEPETELA

CRITICAL MEMORY TALE: READING OF "STRANGE BIRDS OF OPEN WINGS", BY PEPETELA

Beatriz de Jesus Santos Lanziero¹

Recebimento do texto: 21/09/2016

Data de aceite: 30/10/2016

RESUMO: Inserido no livro *Contos de Morte*, “Estranhos pássaros de asas abertas” convoca a tradição literária clássica portuguesa para com ela travar diálogo intertextual crítico. A partir do subtítulo, “Introdução ao Canto V de *Os Lusíadas*”, tal diálogo é explicitado. Na contramão da grandeza épica, na pequena escala do conto, Pepetela cita o canto, intima-o, a fim de reinscrever as vozes pelo épico silenciadas, narrar e resgatar a história do *outro* que o colonizador e a voz legitimadora do processo de colonização tentaram rasurar. Este artigo apresentará leitura crítica da referida obra, problematizando o diálogo intertextual pelo conto proposto, perspectivando o distanciamento crítico e paródico em movimento que, ao mesmo tempo, questiona e dinamiza texto paradigmático da literatura de língua portuguesa. Serão observadas a erupção e construção dessas vozes caladas pela narrativa totalizante, portadora de verdade universal e o contraste entre Canto e conto, entre a épica, monumental e totalizadora, e a narrativa rápida e curta.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; História; Tradição; Gêneros literários; Intertextualidade.

RESUMEN: Insertado en el libro *Contos de morte*, "Estranhos pássaros de asas abertas" convoca a la tradición clásica portuguesa para con ella entablar diálogo intertextual y crítico. Empezando del subtítulo, "Introdução ao canto V de *Os Lusíadas*", tal diálogo es explicitado. En la contramano de la grandeza de la epopeya, em la pequeña escala del cuento, Pepetela vuelve al canto épico, haciendo una citación, para dar la palabra a los que a epopeya calló, narrar y rescatar la historia de lo demás que el colonizador y la voz legitimadora del proceso de colonización trataron de eliminar. Este artículo presentará lectura crítica de la dicha obra, desde el diálogo intertextual propuesto, enfocando el alejamiento crítico y paródico que, al mismo tiempo, cuestiona y dinamiza texto paradigmático de la literatura de la lengua portuguesa. La erupción y la construcción de esas voces calladas por el relato totalizante, portador de la verdade universal, serán observadas. Será señalado el contraste entre el Canto y el cuento, entre la epopeya, monumental y totalizadora, y el relato rápido y breve.

PALAVRAS CLAVE: Memoria; Historia; Tradición; Gêneros literarios; Intertextualidad.

¹ Doutoranda do programa de Letras Vernáculas, Literaturas Portuguesa e Africanas, da Faculdade de Letras da UFRJ.





O Mundo, esse, continua a andar à roda e a confundir a todos. (PEPETELA)
Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades
[...] Todo o mundo é composto de mudança
(CAMÕES)

Inserido no livro *Contos de Morte*, “Estranhos pássaros de asas abertas” convoca a tradição literária clássica portuguesa para com ela travar diálogo intertextual crítico. A partir do subtítulo, “Introdução ao Canto V de *Os Lusíadas*”, tal questão é explicitada. Na contramão da grandeza épica, na pequena escala do conto, tensionam-se vozes. Ao realizar a leitura, percebemos que “alguém na terra está à nossa espera”, atualiza-se apelo do passado dirigido ao presente, do qual fala Walter Benjamin. Atento a tal convocação, o conto recupera o passado citável e elucidador. Intima-o a comparecer e testemunhar, não só “as promessas não cumpridas”, mas também a ofensa irremediável a “outros deuses e valores”, atribuindo dignidade à história dos oprimidos e silenciados e de seus humanos afazeres. O conto relê a tradição do outro, colonizador ocidental, para, no limiar entre história e ficção, arrancá-la do conformismo, dinamizando e articulando criticamente o passado. Desse ponto de vista, o monumento de cultura, o canto de louvor ao projeto expansionista português (e europeu que se quer universal), é paradoxalmente retomado como monumento de barbárie, como nos previne Walter Benjamin, na tese 7 de “Sobre o conceito de história”:

Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura (BENJAMIN, 1994, p.225).





Escovando a história e a literatura a contrapelo, Pepetela escreve e inscreve seu texto como paródia de outro paradigmático para as literaturas de língua portuguesa: *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Por ventura, respondendo ao desafio camoniano imaginado por José Saramago, em Rua de Lisboa, ao entardecer de um dia de março de 1572: “Que farei com este livro? (Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente.) Que fareis com este livro? (Pausa)” (SARAMAGO, 1980, p.174).

Em *Paródia, paráfrase e Cia*, Affonso Romano de Sant`Anna reflete sobre o conceito de paródia, relacionando-o, por contraste, aos de estilização, paráfrase e apropriação. Levantemos algumas considerações sobre paródia, a fim de melhor compreender o diálogo intertextual em questão. O caráter questionador e crítico do processo paródico pode ser notado, desde o significado dicionarizado: do grego: *para-ode*, “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode” (SANT`ANNA, 1985, p. 12). Na retomada paródica, a linguagem dobra-se sobre si mesma em jogo de espelhos, tradução invertida do outro, criadora de efeito metalinguístico. Exercício de linguagem e leitura, o conceito de paródia é relativo ao leitor, ou seja, no processo de construção paródica, conta-se com o receptor, solicitando-lhe repertório ou memória cultural e literária para fazer interagir os textos superpostos. Para Tiphaine Samoyault, a teoria da intertextualidade não pode negligenciar a recepção. Opera-se, na construção da “memória da escritura”, o compartilhamento entre leitor e autor. E ainda: práticas intertextuais informam sobre a memória. No conto de Pepetela, representação sobre representação, da-se o questionamento sobre o texto aludido em dupla





perspectiva: “a relacional (intercâmbios entre os textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram na relação de troca)” (SAMOYAUULT, 2008, p.67). Retomando Sant’Anna, ao deslocar o texto matriz, contestando-o, o eixo parodístico faz emergir o novo, o diferente. Corresponde à libertação de códigos e sistemas, estabelecendo-se novas formas de relação entre os elementos em diálogo. Contraideológico, o discurso paródico investe na descontinuidade da qual resulta um novo elemento “com memória de dois”. Na paródia, não há identificação de duas vozes, redundando no *mesmo*. Antes, busca-se a fala oprimida do *outro*: “voz social ou individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade”, uma outra versão do mundo e da história. Assumindo atitude contraideológica, a paródia instaura a expressão do dissonante, refrata o modelo, destituindo-o dessa posição. Abertura de sentidos, o texto parodístico elabora a “re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica” (SANT’ANNA, 1985, p.31). Com base na psicanálise, Sant’Anna ainda afirma:

A paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. Ela difere da paráfrase na medida em que a paráfrase se assemelha àquele que dorme edipianamente cego no leito da Mãe Ideologia. Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade (SANT’ANNA, 1985, p.32).

É por meio da intertextualidade paródica que *Estranhos pássaros de asas abertas. Introdução ao Canto V de Os Lusíadas* retoma a epopeia





renascentista. Inicialmente, pensamos na relação contrastante entre Canto, parte de texto épico monumental, e conto, narrativa curta que traz à tona o cotidiano da baía de Santa Helena, interrompido e modificado pela ação de sujeitos estranhos, saídos das entranhas de pássaros anunciados nos sonhos de Manikava, personagem leitor de imagens oníricas, ponte para os antepassados. Narrativa paródica em pequena escala, o conto desafia e desafia a matriz monumental: introdução se quer, a desorientar a bússula do discurso oficial e laudatório do projeto expansionista.

Supervalorizando evento passado, *Os Lusíadas* debruçam-se sobre a viagem expansionista de Vasco da Gama, visando consagrar o povo português por meio dos heróis que o representam em condição desbravadora, intermediária entre o mundo ocidental, a “velha Europa”, e a denominada “gente remota” dos territórios conquistados. O épico exalta determinado “momento solar” no percurso histórico de Portugal, passado a que o cantor épico confere distância hierárquica e a cujos heróis atribui sobre-humanidade, dons divinos, intensificados quando se referem ao herói síntese, Vasco da Gama, herói positivo, representante da coletividade. Cotejando epopeia e romance, Bakhtin¹ caracteriza o primeiro como gênero de “ossatura calcificada”. A epopeia representa os gêneros fechados, cujo objeto é o passado épico, glorioso e absoluto. O articulador do discurso épico fala sobre um mundo inacessível, dos primeiros e dos melhores. Há isolamento do mundo épico em relação à contemporaneidade, ao mundo do escritor, proporcionado pela distância épica absoluta. Nesse ponto, o texto camoniano distancia-se do referencial do teórico russo, a epopeia homérica.





Épica renascentista, escrita em meio à decadência do império exaltado, *Os Lusíadas* não se conformam à unidade do mundo épico homérico. Camões introduz, ao lado do clássico narrador épico, outra voz, em primeira pessoa, os “excursos” do poeta, instância questionadora do projeto expansionista e do próprio canto. Mas não podemos perder de vista, como aponta Eduardo Lourençoⁱⁱ, que a escrita do épico está intrinsecamente vinculada ao projeto de expansão ultramarina e, ao final, a par das lamentações do poeta, superados medos e oposições, dá-se a volta triunfal dos heróis lusitanos.

No canto V, alvo da paródia, deparamo-nos com duas dimensões: a do real, que compreende a viagem e a história, e a mítica, em que se insere o mito do mar desconhecido e a ação dos deuses. Segundo Anazildo Vasconcelos e Christina Ramalho,

a mitologia pagã não desrealiza o fato histórico no nível da realidade objetiva. Integra naturalmente o plano maravilhoso, mas não como aderência mítica desrealizadora da viagem, e sim como recurso retórico de referência da intenção literária. A aderência mítica desrealizadora do fato histórico (a viagem) é o medo do mar desconhecido [...] (SILVA & RAMALHO, 2007, p.79).

Interessam-nos as duas dimensões e a contaminação entre o plano maravilhoso e histórico, dada a retomada paródica.

Após o vaticínio do Velho do Restelo, Vasco da Gama narra ao Rei de Melinde a partida do porto amado. As asas abrem-se ao “sereno e sossegado vento”, as naus avançam pela costa africana, traçando-lhe a geografia em meio às intempéries do mar. Revelam-se os segredos da natureza e o saber escolástico e livresco rende-se à mestra experiência. Passados cinco





meses de viagem, avista-se terra. Os portugueses desembarcam na Baía de Santa Helena, espaço geográfico em que se passa o conto. Os marinheiros trazem um negro à força: “Vejo um estranho vir, de pele preta,/Que tomaram per força, em quanto apanha/De mel os doces favos na montanha” (CAMÕES, 1980, p.332). O homem vem perturbado, não há possibilidade de entendimento. O narrador, representante da “ocidental praia lusitana”, tal qual Ulisses, afirma sua racionalidade contra o mito e a natureza, a impossibilidade do diálogo decorre de ser o negro “Selvagem mais bruto que Polifemo” (CAMÕES, 1980, p.332). A partir daí, estuda-se a reação do outro aos metais preciosos e às especiarias. Como não há reação, peças destituídas de valor de troca são ofertadas e, dada alegria demonstrada, o homem é libertado. Observa-se a projeção autoritária do *eu* na relação com a alteridade: o *outro* não serve ao projeto expansionista e dá importância ao que não tem valor. No dia seguinte, um grupo de nativos se aproxima e o marinheiro Veloso os acompanha para, segundo o narrador, inteirar-se dos costumes da terra. Homens e terra equivalem, a adjetivação semanticamente os aproxima: aqueles, brutos, cor da escura treva; essa constituída de “ásperos outeiros” (CAMÕES, 1980, p.333), “monte duro” (CAMÕES, 1980, p.334). No relato do Capitão, depois de algum tempo, Veloso retorna apressado. A instância narrativa revela uma emboscada. Os portugueses reagem, porque agredidos. Às setas e às pedradas, respondem com armas de fogo. Salva-se Veloso e o povo negro, genericamente apresentado pela voz absoluta e autoritária do épico, é visto como “Gente bestial, bruta e malvada” movida por “malícia fea e rudo intento” (CAMÕES, 1980, p.335). A versão





de Veloso só endossará essa visão. Mais uma vez, o povo hostil à presença do branco europeu é descrito como selvagem, arquiteto de plano de emboscada, roubo e morte. Cinco dias depois da partida da Baía de Santa Helena, inesperadamente, uma nuvem aparece sobre as naus. Prepondera atmosfera sobrenatural: “Ûa nuvem que os ares escurece,/Sobre nossas cabeças aparece” (CAMÕES, 1980, p.337). O medo e a incerteza dominam, o Cabo das Tormentas se metamorfoseia e uma grande e disforme figura surge:

O rosto carregado a barba esquelada,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má e a cor terrena e pálida;
Cheos de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos (CAMÕES, 1980, p.338).

Imagem da terra, o Adamastor é manifestação do *outro*, “o que não se doma”, símbolo do continente inconquistável, dos habitantes hostis. Anuncia tragédias, naufrágios e perigos. Profetiza o castigo para tamanha ousadia e atrevimento: “Que seja mor o dano que o perigo” (CAMÕES, 1980, p.340). No entanto, a face tenebrosa e aterrorizadora do mar mítico perde intensidade depois de enunciada a pergunta do herói: “- Quem és tu? que esse estupendo/ Corpo, certo me tem maravilhado” (CAMÕES, 1980, p.343). O pesadelo esvai-se. A identidade questionada traz à tona a derrota de Adamastor/Cabo Tormentório ao amor: do “gigante indomável ao Polifemo-Hércules vencido por uma mulher” (VIEIRA, 1987, p.34), a travessia se faz.

Em *Estranhos pássaros de asas abertas*, flagramos a aterrisagem das aves que partiram do Restelo sob o vociferar de um Velho cujo saber era de experiências feito, chegando à baía que precede a dobra do Cabo da Boa





Esperança como prenúncio de desgraça. O conto convida-nos à leitura, redimensionando o contato intercultural. Os olhos apreensivos da personagem Namutu avistam os “pássaros de asas abertas passarem o cabo que abriga a baía” (PEPETELA, 2008, p.69), os mesmos que vencerão outro cabo mais à frente. Notemos o caráter protetor e acolhedor da geografia da costa africana em relação aos da terra. Na contramão do épico, o conto tece seus contornos. É aquela personagem quem logo associa a presença das naus a sonho profético de Manikava, o sábio. Essa outra venerável voz da cautela, solicitara cuidado, quando promoveu o compartilhamento da sabedoria. Em sonho, chegara-lhe funesta imagem: de dentro de pássaros de asas brancas, “saía gente estranha, como filhos formigas brotando de ave morta” (PEPETELA, 2008, p.69). Aqui prevalece a semântica da destruição e da morte. O narrador adota a perspectiva de Namutu para delinear a história, os personagens, o cotidiano transformado da aldeia. Ela, com sua capacidade de relação e lembrança, pensa em seu único filho, Luimbi, “ido com Samutu, o pai, apanhar mel” (PEPETELA, 2008, p.70). A apreensão justifica-se porque o espaço agora é enformado por um tempo que deixara de ser normal. Luimbi é o único filho que poderia ter, os búzios anunciaram a Manikava. Na contramão da generalização do épico renascentista, *conta-se* a pequena história dos aldeões da baía. A escolha do nome Luimbi, por sinal, pode remeter a Angola de Pepetela, metaforicamente aproximando espaços que experienciaram séculos de colonização em suas diferentes facetas. Luimbi (ou lwimbi) nomeia povo de pequenos agrigultores que fazem recoleção e criação de pequenos animais. Também designa a língua, de raiz bantuⁱⁱⁱ, usada por





esse grupo étnico. Luimbi é encontrado, mas seu pai protagoniza um desencontro.

O narrador do conto passa a relatar os fatos do ponto de vista de Samutu, o pai, surpreendido na coleta do mel. O outro, agora estranho, é o branco ocidental. Samutu enxerga os portugueses como espíritos movidos pela vingança. Destacam-se a força bruta e os gritos em língua desconhecida: “Um grande medo entrou no peito de Samutu, com o cheiro pestilento deles e o seu aspecto desganhado de bandidos” (PEPETELA, 2008, p.71). A desorientação não permite a relação logo feita por Namutu. Peças de ouro e prata e especiarias são mostradas a Samutu. Este compreende o descontentamento que seu silêncio causava nos estranhos espíritos que o abordavam. À vista de um barrete, elemento em que Samutu vê valor de uso, o africano alegra-se. No texto camoniano, este contentamento é menosprezado e significa que naquele local os portugueses não teriam as respostas esperadas. Para Samutu, as coisas ofertadas denotavam afastamento do perigo e, conseqüentemente, do medo. Liberto, não hesita em voltar para os seus. O narrador, por sua vez, traduz o que o personagem não compreende e a língua dos espíritos recém-chegados revela, fala que desqualifica quem não está a serviço do projeto expansionista:

Se Samutu percebesse a língua dos espíritos, teria entendido o que o chefe de barbas e que lhe mostrava as pedras brilhantes queria, saber se aqueles metais preciosos, ouro, prata, existiam ali, e saber também se ele conhecia especiarias do Oriente. Mas não entendeu também a fala final, deixem-no ir, este não sabe qual é o caminho para a Índia, nem se estamos perto ou longe de o achar (PEPETELA, 2008, p.74).





No dia seguinte, o narrador do conto aponta o escambo silenciado pelo épico. Nesse ponto da narrativa, o plano da história e o do mito interseccionam-se. Também no conto dois planos se apresentam. A narrativa do contato entre portugueses e africanos é entrecortada pela narração do desejo amoroso de Adamastor por Tétis. A narração dos eventos do plano mítico é destacada em itálico e se dá em registro diferenciado daquele do plano da história, até que, ao lado dos deuses do antigo mundo clássico ocidental, surgem deuses do mundo africano. O desejo de Adamastor tornado investida contra Tétis provoca a ira de Netuno. Esse, por sua vez, desagrade Kianda, que convoca Nzambi, reclamando da intromissão de deuses estrangeiros em seu reino. A desavença se instaura. Nem Nzambi pôde desinteressar-se do mundo que criou e responde a Netuno, o usurpador. O conto convoca híbrido panteão de deuses para antecipar e duplicar o conflito da história no plano do imaginário mítico: Marte, Vulcano, Vênus intervêm. E esta última e a turbulência nas águas, lida pelos habitantes da baía como ação de Kianda, promovem o encontro dos planos.

Lendo os sinais de Kianda, depois do escambo na praia, os aldeões resolvem partir. Velôje, nomeação dada ao marinheiro português pelo narrador no plano da história, avança com os da terra. Do plano mítico, o narrador relata a interferência de Vênus ao tocar Veloso. No da história, Velôje transforma-se e perssegue as mulheres. Estas percebem a materialidade do suposto espírito “que cheira como os mortos”. Não se aborrecem a princípio. Até que o personagem começa a agir com violência. O toque de Vênus, sensual e erótico, funciona como eufemismo para a ação que





se desencadeia: a violência sexual. Os da terra reagem à tentativa de dominação pelo sexo. E a desavença do mundo dos deuses, por sinal já apaziguada, instaura-se no mundo dos homens. Aqui, o episódio no épico narrado como exemplo de hostilidade gratuita, traição e ganância é transfigurado em resposta à violência. Facas e pedras lutam contra as armas de fogo. Manikava tem de lidar com nova doença trazida “pelos paus que cuspiam fogo e faziam estrondo”. Empreitada não exitosa, redundando em insistente cautela: “Eu bem dizia, cuidado, muito cuidado” (PEPETELA, 2008, p.80).

O texto encerra-se, refletindo sobre possibilidade de outro fim qualitativamente imprevisível, melhor ou pior, em relação aos dois planos narrativos, o que implica em redimensionamento do contato intercultural em questão e dos discursos sobre ele elaborados. Primeiro, Namutu interroga-se sobre a relação entre brilho e valor das contas de vidro, preponderando a denúncia do frágil e falso encanto desse material. A seguir, o narrador, a partir do plano do mito, aponta a falsa entrega de Tétis e relata o castigo de Adamastor, aliás, desde o início do conto, destituído da capacidade de amedrontar os espíritos imbuídos de vontade prometeica. Convertido em pedra, o gigante assiste em silêncio à passagem dos “que vergaram as vontades de deuses” (PEPETELA, 2008, p.81). No entanto, tal como Namutu questiona o brilho das contas de vidro, o narrador destaca a irremediável ofensa a outros deuses e valores. Dessa contundente avaliação, opera-se processo de releitura crítica sugestivo de outro fim, mesmo que qualitativamente imprevisível. Metaforicamente, do ponto de vista da recepção, constatamos a abertura dos textos que se dão a ler, a produtividade





da leitura feita pelo viés da paródia. Eis o que se pode fazer com os livros: compor a crítica, reescrever a história, fazer ressoar o silêncio.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

_____. **Camões: verso e prosa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

PEPETELA. **Contos de Morte**. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2008.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & CIA**. São Paulo: Ática, 1985.

SARAMAGO, José. **O que farei com este livro?** Lisboa: Caminho, 1980.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da & RAMALHO, Cristina. **História da epopeia brasileira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, Oziel Marques, NASCIMENTO, Antônio Elias & NTONDO, Zavoni. **A língua bantu angolana lwimbi [k12a] e a busca etimológica dos bantuísmos brasileiros**. Disponível em:





<http://www.revistas.fflch.usp.br/papia/article/view/1710>. Acesso em novembro de 2016.

VIEIRA, Yara Fratechi. Adamastor: o pesadelo de um ocidental. **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio n° 98, p. 25-27, jul. 1987.

Notas

ⁱ BAKHTIN, 1998, pp.397-428. No estudo “*Epos* e romance (sobre a metodologia do romance), o estudioso contrapõe o romance, como gênero em devir, forma inacabada, à representação épica, o *epos* antigo, destacando o caráter de unicidade e fechamento deste último.

ⁱⁱ LOURENÇO, Eduardo. “A emigração como mito e os mitos da emigração”, 1991, pp. 119-128.

ⁱⁱⁱ “Os Iwimbi são uma população estimada em 43.900 habitantes, localizados na região Central de Angola, às margens do rio Cuanza, na província do Bié”. In: SILVA, Oziel Marques, NASCIMENTO, Antônio Elias & NTONDO, Zavoni. *A língua bantu angolana Iwimbi [k12a] e a busca etimológica dos bantuísmos brasileiros*.

NOTA DOS EDITORES: O conteúdo deste texto é exclusivamente de responsabilidade de seus respectivos autores.

