

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS**



***JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO E JAIME BUNDA E A  
MORTE DO AMERICANO: A CRÍTICA POLÍTICO-  
SOCIAL ATRAVÉS DA DESCONSTRUÇÃO PARÓDICA  
DA NARRATIVA FÍLMICA BONDIANA***

**Estefânia Isabel Lemos Alves**

**MESTRADO EM ESTUDOS ROMÂNICOS  
2009  
UNIVERSIDADE DE LISBOA**

FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



***JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO E JAIME BUNDA E A  
MORTE DO AMERICANO: A CRÍTICA POLÍTICO-  
SOCIAL ATRAVÉS DA DESCONSTRUÇÃO PARÓDICA  
DA NARRATIVA FÍLMICA BONDIANA***

**Estefânia Isabel Lemos Alves**

Dissertação orientada pela  
Professora Doutora Inocência Mata

**MESTRADO EM ESTUDOS ROMÂNICOS**  
(Área de Especialização em Literaturas Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa)

**2009**

## **Agradecimentos**

*Em primeiro lugar, um agradecimento muito especial aos meus pais, Luís e Carminda, por todo o apoio, paciência e carinho prestados durante estes dois anos de mestrado. Sem eles, este trabalho não teria sido possível.*

*À Professora Doutora Inocência Mata, minha orientadora de mestrado, que me apresentou ao mundo maravilhoso das literaturas africanas e cuja sapiência e alento me motivaram, desde o primeiro dia, a percorrer as narrativas sobre África.*

*À Professora Doutora Vania Chaves pelo incentivo e ânimo.*

*Agradeço à Faculdade de Letras por me ter permitido fazer as escolhas necessárias, especialmente à cordialidade de D. Arlete.*

*Aos Professores Doutores, Benjamin Abdala Júnior, Eduardo Martins, Rita Chaves e Tania Macêdo da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, pela simpatia com que me receberam e pelos conhecimentos e estímulos que me transmitiram.*

*À minha família que vive em São Paulo por me ter recebido generosamente nas suas casas, especialmente os primos Ana, Aparecida, Elvira, Valdir e a tia Adelaide.*

*Aos meus avós, tias, tios e um sem fim de primos.*

*Aos amigos e amigas de Trás-os-Montes, do Porto, de Lisboa, da Margem Sul e do Algarve que partilharam comigo os momentos de alegria e de tristeza.*

*Merci François, por todo o amor, dedicação e generosidade.*

*Dedico este trabalho à minha pequena irmã, Isabela*

*Eu rio do homem cheio de loucura e vazio de toda a acção direita (...). Vivendo em excessos, eles não têm nenhuma preocupação com a indignância de seus amigos e de sua pátria. Eles perseguem coisas indignas (...). Além disso, têm apetite por coisas penosas, porque aquele que mora em terra firme quer estar no mar, e aquele que está quereria estar em terra firme. (...) Se os homens fizessem as coisas prudentemente, (...) me poupariam o riso. (...) Eis o que me dá matéria de riso. Ó homens insensatos, vocês são bem punidos de sua loucura, avarice, insaciabilidade, (...) e [de] faze[rem] do vício virtude (...).*

Demócrito<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Demócrito. *Apud* Verena Alberti, *O Riso e o Risível*, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getulio Vargas, 1999, pp. 75-76.

**Resumo:** *Jaime Bunda, Agente Secreto e Jaime Bunda e a Morte do Americano* são considerados os primeiros romances policiais angolanos. Marcados pela queda das utopias libertárias e o crescente neoliberalismo económico mundial, estes dois romances fazem uma reinterpretação do género policial. A construção paródica, a ironia, o humor e o riso “melancólico-trágico” constituem os principais traços “desconstrutores” e subversivos do género. Os romances veiculam uma forte crítica corrosiva ao actual estado político e social de Angola, ao mesmo tempo que funcionam como libertadores de tensões através do humor, cumprindo a máxima “*Ridendo castigat mores*”.

**Résumé:** *Jaime Bunda, Agent Secret et Jaime Bunda et la Mort de l’Américain* sont considérés comme les premiers romans policiers angolais. Marqués par la chute des utopies libertaires e par le néolibéralisme économique mondial en croissance, ces deux romans font une réinterprétation du genre policier. La construction parodique, l’ironie, l’humour e le rire “mélancolico-tragique”, constituent les principaux traits “déconstructeurs” et subversifs du genre. Les romans transmettent une forte critique corrosive à l’actuel état politique et social de l’Angola, tout en fonctionnant comme libérateur de tensions à travers l’humour, illustrant la maxime “*Ridendo castigat mores*”.

**Palavras-Chave:** Literatura Angolana – Pepetela – romance policial – paródia – humor

**Mots-Clés:** Littérature Angolaise – Pepetela – roman policier – parodie – humor

# Índice

Abreviaturas.....	8
Introdução.....	9
1. Enquadramento teórico.....	16
1.1 Paródia – a <i>transgressão autorizada</i> .....	16
1.2 Processos de parodização:.....	26
1.2.1 A ironia.....	27
1.2.2 A sátira.....	31
1.2.3 O sarcasmo.....	34
1.2.4 O burlesco.....	34
1.2.5 A caricatura.....	36
1.2.6 O grotesco.....	39
1.2.7 A carnavalização.....	41
1.3 O romance policial.....	43
2. A desconstrução paródica na narrativa <i>bondiana</i> em Pepetela.....	53
2.1 A subversão ao género policial.....	53
2.2 A “voz autoral” – a autoridade máxima.....	65
2.3 A multiplicidade de vozes narrativas.....	75
3. <i>Jaime Bunda, Agente Secreto</i> e <i>Jaime Bunda e a Morte do Americano</i> – de James Bond a Jaime Bunda.....	84
3.1 James Bond: da origem do espião de Ian Fleming ao mito de herói agente secreto na narrativa fílmica.....	84
3.2 James Bond e Jaime Bunda: de agente secreto a detective paródia.....	99
4. <i>Jaime Bunda, Agente Secreto</i> e <i>Jaime Bunda e a Morte do Americano</i> – romances políticos ou de crítica sócio-política?.....	114
4.1 A função pedagógica do riso.....	114
4.2 A função catártica do humor.....	120
5. Conclusão.....	130
6. Bibliografia.....	137

## **Abreviaturas**

*JBAS – Jaime Bunda, Agente Secreto*

*JBMA – Jaime Bunda e a Morte do Americano*

## Introdução

O objectivo deste trabalho é fazer uma análise das obras *Jaime Bunda, Agente Secreto* e *Jaime Bunda e a Morte do Americano*, do escritor angolano Pepetela, na perspectiva da paródia ao género policial, ao herói James Bond e da sátira político-social feita através do riso e do humor.

Pepetela, pseudónimo literário de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, é uma palavra que significa “pestana” na língua Kimbundu. Com este nome, que remonta aos tempos de guerrilheiro, o autor quis homenagear a luta de guerrilha.

Nascido em 29 de Outubro de 1941 em Benguela, Angola, realizou os estudos primários e secundários em Benguela e no Lubango. Em 1958 viajou para Lisboa, Portugal, ingressando no curso superior de engenharia do Instituto Superior Técnico até 1960. Paralelamente participou nas actividades literárias e defendeu os ideais políticos de independência da Casa dos Estudantes do Império, ainda que na clandestinidade, e em 1961 mudou-se para o curso de Letras, ainda em Lisboa.

A 4 de Fevereiro de 1961 deu-se uma revolta em Luanda, ou seja, os militantes do MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), inspirados pelos ventos do nacionalismo, assaltaram e atacaram o estabelecimento prisional a Casa de Reclusão, o quartel da PSP e a Emissora Oficial de Angola. Esta acção foi considerada como o início da luta armada em Angola o que fez com que Portugal retaliasse, originando-se, desta forma, a Guerra Colonial que se estendeu até 1975. A revolta em Luanda levou Pepetela a deixar Portugal, visto que defendia os ideais nacionalistas angolanos. Assim, mudou-se para a Argélia, onde se licenciou em Sociologia e onde ajudou a criar o Centro de Estudos Angolanos.

Membro do MPLA desde 1963, Pepetela, participou na luta armada como guerrilheiro na região de Cabinda ao mesmo tempo que exerceu funções no sector da Educação. Foi ainda responsável pela Educação na Frente Leste de 1972 a 1974, sendo

que o seu livro *As Aventuras de Ngunga* foi escrito em 1973 com o objectivo de ser utilizado no ensino. É dos tempos de guerrilheiro que vem o seu nome de guerra “Pepetela”, que posteriormente foi adoptado como nome literário.

Entretanto, em Portugal sentia-se o descontentamento advindo das políticas opressivas do Estado Novo, o regime político autoritário e corporativista implantado em 1933 por António de Oliveira Salazar, e vivia-se o desgaste provocado pela Guerra Colonial nas colónias portuguesas, entre as quais, Angola. Aconteceu então a Revolução dos Cravos, um golpe de estado militar que vinha sendo preparado para derrubar o regime ditatorial e que saiu para a rua no dia 25 de Abril de 1974. Nesse dia, o regime herdado de Salazar foi derrubado sem resistência, sem derramamento de sangue e os militares portugueses colocaram cravos nos canos das armas. O fim da ditadura significou o fim da Guerra Colonial, o fim do colonialismo português em África. Neste contexto, em Novembro de 1974, Pepetela integrou a primeira delegação do MPLA a Luanda e no dia 11 de Novembro de 1975 Angola tornou-se num país independente. A independência não trouxe de imediato um início pacífico à consolidação de Angola enquanto nação, pelo contrário iniciou-se outra guerra, a Guerra Civil protagonizada pelo partido político no poder, o MPLA, e o partido político alternativo, a UNITA<sup>3</sup>. Pepetela atravessou o longo e desgastante período da Guerra Civil, que se iniciou logo após a independência e que se prolongou até 2002, continuando a dar o seu contributo ao país. Foi professor na Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto, tendo sido depois chamado para exercer o cargo de vice-ministro da Educação no governo de Agostinho Neto, cargo que desempenhou até 1982. Leccionou ainda a disciplina de Sociologia na Universidade Agostinho Neto em Luanda até 2009, ano em que se aposentou. Começou a escrever ainda nos tempos de guerrilheiro, mas a maioria da sua obra só foi publicada depois da independência de

---

<sup>3</sup> Acrónimo de União Nacional para a Independência Total de Angola, partido político angolano liderado por Jonas Savimbi.

Angola. Actualmente é um escritor reconhecido internacionalmente, cuja obra literária se encontra traduzida para diversas línguas. Para além de reconhecida, a sua obra é valorizada tanto pelos leitores como pelos críticos literários. Prova disso são os inúmeros estudos académicos levados a cabo pelos investigadores das universidades de vários países, assim como a atribuição de alguns dos mais prestigiantes prémios de reconhecimento crítico-literário, tais como o Prémio Nacional de Literatura em 1980 pela obra *Mayombe*, o Prémio Nacional de Literatura em 1985 pela obra *Yaka*, o Prémio Especial dos Críticos de São Paulo em 1993 pela obra *A Geração da Utopia*, o Prémio Camões em 1997 pelo conjunto da sua obra, o Prémio Prinz Claus em 1999 pelo conjunto da sua obra e a Ordem do Rio Branco (Brasil) em 2002.

Pepetela é autor de uma vasta obra literária, nomeadamente, e por ordem de publicação: *As Aventuras de Ngunga* (romance juvenil, 1973), *Muana Puó* (1978), *A Revolta da Casa do Ídolos* (teatro, 1979), *Mayombe* (1980), *Yaka* (1985), *O Cão e os Calús* (1985), *Lueji* (1989), *Luandando* (apresentação histórico-sociológica da cidade de Luanda, 1990), *A Geração da Utopia* (1992), *O Desejo de Kianda* (1995), *Parábola do Cágado Velho* (1996), *A Gloriosa Família* (1997), *A Montanha da Água Lilás* (fábula para todas as idades, 2000), *Jaime Bunda, Agente Secreto* (romance policial, 2001), *Jaime Bunda e a Morte do Americano* (romance policial, 2003), *Predadores* (2005), *O Terrorista de Berkeley, Califórnia* (2007), *O Quase Fim do Mundo* (2008), *Contos de Morte* (2008) e o *Planalto e a Estepe* (2009).

O conjunto da obra pepeteliana contribui para a consolidação da identidade da literatura angolana, que actualmente já não necessita de reivindicar o seu lugar perante as demais literaturas. A obra do escritor representa ainda um mosaico da construção da *nação* angolana feito através de um rastreio do percurso do país pré-colonial, com *Lueji*, passando pelos tempos coloniais, com *A Gloriosa Família*, *As Aventuras de Ngunga* e *Mayombe* – que romanceia a Guerra Colonial –, até aos tempos pós-coloniais, com

*Parábola do Cágado Velho* – que reflecte sobre a Guerra Civil após a independência de Angola – e *Predadores*.

*Jaime Bunda, Agente Secreto* e *Jaime Bunda e a Morte do Americano* são os dois romances em estudo nesta dissertação, vistos como romances subversivamente policiais em que a personagem principal Jaime Bunda constitui um falso herói subdesenvolvido.

No primeiro capítulo é feita uma apresentação dos conceitos que suportam a análise das obras acima referidas, a saber: a paródia, a ironia, a sátira, o sarcasmo, o burlesco, a caricatura, o grotesco e a carnavalização. Estes conceitos, ainda que distintos, estão intimamente ligados entre si. Por outro lado, esses conceitos fazem parte da construção paródica destas duas obras.

A paródia é uma forma artística ambivalente que permite retomar uma obra existente e voltar a recriá-la, sem, no entanto, pretender depreciá-la. As obras paródicas são criações que actuam no âmbito da semelhança e, simultaneamente, apresentam uma distância crítica face à obra que retomam. É veículo de uma “transgressão autorizada”, tal como acontece no Carnaval, festa que autoriza as transgressões, nomeadamente a desestabilização das hierarquias, a dissimulação de identidades e a sensação temporária de total liberdade, o que permite a libertação de tensões.

No capítulo seguinte expõem-se os critérios teóricos que regem os romances policiais. Em termos genológicos não é fácil categorizar de forma definitiva o romance policial. Por um lado, conforme sugerem alguns estudiosos, o policial é regido por normas mais ou menos estanques. Por outro, tendo em conta a actual instabilidade das fronteiras nos géneros literários, as regras estanques tornaram-se obsoletas para o escritor contemporâneo que vive num mundo também ele em constante mutação. Não obstante tais “dificuldades”, o romance policial pode ser tipificado em “romance de enigma”, “romance negro”, e “romance de *suspense*”. O “romance de enigma” é

constituído por duas histórias, a do crime e a do inquérito, sendo que a história do inquérito, envolta em mistério, é contada com o recurso a memórias passadas. Daí decorre a principal característica do detective nestes romances, a sua impunidade. Exemplo disso é Dr. Watson que narra as aventuras de Sherlock Holmes. O “romance negro”, por seu turno, funde as duas histórias e, na ausência do mistério, o interesse do leitor é suscitado tanto pela *curiosidade* (apresenta-se um cadáver que dá origem à investigação) como pelo *suspense* (apresenta-se a premeditação de um crime e de seguida as suas consequências). O detective não está imune, uma vez que está sujeito aos perigos que a investigação traz. Finalmente, o “romance de *suspense*” funde os critérios dos dois em cima mencionados. Tipologias à parte, o romance policial obedece a um paradigma que consiste na apresentação de um crime, portanto um acto que vai contra as normas da sociedade, e num detective, cuja dedução e raciocínio o levam por uma investigação capaz de desvendar o mistério, ou seja, capturar o culpado e julgá-lo, de forma a instituir novamente a normalidade social.

Considerados os primeiros romances policiais angolanos<sup>4</sup>, *Jaime Bunda, Agente Secreto* e *Jaime Bunda e a Morte do Americano* constituem, no entanto, policiais (des)construídos subversivamente, na medida em que o género é apresentado “às avessas”, como se verá no segundo capítulo. Desta forma, apresenta-se a desconstrução feita em primeiro lugar, ao género policial, uma vez que as normas são subvertidas pelo escritor. As narrativas em análise são policiais que apresentam um detective, vários crimes e a respectiva investigação. Contudo, o detective, sendo ele próprio, e em segundo lugar, uma paródia do herói cinematográfico James Bond, não vai solucionar o primeiro caso que lhe atribuem. As suas investigações não o vão levar até ao criminoso de uma menina de catorze anos, como seria de esperar numa narrativa policial. Este caso serve para introduzir outros crimes de maiores dimensões e que nos remetem para

---

<sup>4</sup> Conforme é referido na entrevista de Doris Wieser a Pepetela “O Livro Policial é o Pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007.

a corrupção, a falta de transparência no âmago do poder político e para um novo tipo de imperialismo, nomeadamente o norte-americano. Por outro lado, a intriga policial em *Jaime Bunda, Agente Secreto* não é organizada a partir de memórias passadas pela voz do amigo do detective, mas é contada por vários narradores que nos dão diferentes versões da intriga, norteados por uma entidade que se auto-denomina de “voz aural”. Por sua vez, *Jaime Bunda e a Morte do Americano* tem apenas um narrador que tenta induzir o leitor em erro, como nos informa a “voz aural”. Estes discursos construídos com recurso à ironia e à representação satírica dos costumes tornam-se fundamentais na construção da crítica político-social de que os romances se fazem veículo. Por isso, a ironia funciona aqui como uma forte arma crítica dos valores humanos desvirtuados. A subversão policial justifica-se tanto pela “transgressão autorizada” permitida pela paródia, quanto pela actual dissolvência de fronteiras dos géneros canónicos.

O terceiro capítulo foca a personagem principal das intrigas policiais e a sua relação com o espião agente secreto criado por Ian Fleming que o cinema celebrou James Bond.

Jaime Bunda é um falso agente que não actua segundo o paradigma detectivesco. A paródia feita a James Bond serve para nos mostrar como o método cerebral, obtuso e ineficaz de Bunda não leva ao desvendamento dos mistérios. A semelhança com James Bond reside no facto de ambas as personagens possuírem nomes parecidos e profissões aparentemente iguais. No entanto, a diferença acentua-se pelos traços que opõem essas personagens. James Bond é o paradigma do melhor agente secreto do mundo, envolto numa aura de invencibilidade e de imortalidade e cujas características (agente de acção e de sucesso nas suas missões, elegante e sedutor) o posicionam sob o epíteto de herói. Jaime Bunda, por seu turno, tem aparência física deselegante e grotesca, na medida em que evidencia o seu vício, a gula, que o fazem indolente e preguiçoso, tornando-se, por isso, numa caricatura de James Bond, num falso herói.

Pretende-se assim mostrar que a paródia não desvaloriza ou ridiculariza James Bond, antes o homenageia, nem o género policial que dá forma à intriga.

Os romances em questão, para além de serem construídos com recurso à paródia, evidenciam uma narrativa com muitos traços humorísticos e o tipo de linguagem usado no texto provoca constantemente o riso. O riso é provocado principalmente pela personagem Jaime Bunda e pelos comentários irónicos dos diversos narradores.

O quarto capítulo contextualiza os conceitos teóricos de riso e de humor. O riso é suscitado ironicamente por assuntos sérios que causam desesperança. Contudo, uma das características da cultura social angolana é a tendência para rir das desgraças próprias e estes dois romances transmitem esse modo de gestão de conflitos e contratempos. O riso encobre ainda a fala dos mais desfavorecidos e, paralelamente, dá-lhes voz perante os desmandos do poder. Ao mesmo tempo que denuncia os aspectos negativos da sociedade, mascarados pela paródia, pela ironia, pela sátira, pelo humor, o riso leva o leitor a reflectir sobre a seriedade da perda de valores e a questionar esse poder desmedido, cumprindo assim a máxima latina “*Ridendo castigat mores*”, isto é, “a rir se criticam os costumes”. Desta forma, o riso cumpre o seu papel pedagógico.

O humor, também ferramenta crítica, alivia as tensões provocadas pelo choque entre os poderosos e os desfavorecidos, provocando assim um efeito catártico nos oprimidos e nos leitores, uma vez que são libertadas tensões e regenerados os pensamentos.

Serão estes os ângulos sob os quais estas duas obras de Pepetela vão ser analisadas neste trabalho, enquanto reflexão e questionamento, que recorrem à paródia, à ironia, ao humor e ao riso para desvelar aspectos político-sociais negativos existentes em Angola, ao mesmo tempo que é feita uma denúncia, funcionando estas narrativas como “uma tomada de consciência crítica” (Sant’Anna, 1985:31).

# 1. Enquadramento teórico:

[parte I]  
*a descoberta*

*Seguimos nosso caminho por este mar de longo  
Até a oitava da Páscoa  
Topamos aves  
E houvemos vista de terra*

*Oswald de Andrade  
Pero Vaz Caminha<sup>5</sup>*

## 1.1 Paródia – a *transgressão autorizada*

O termo “paródia” provém do grego *paroídia* que significava a imitação burlesca de um texto. A raiz etimológica do termo divide-se no sufixo *ôdè*, que se refere a “canto”, e no prefixo *para*, que possui dois significados: o primeiro refere-se a “oposição”, “contra-canto” e carrega consigo um sentido negativo e depreciativo, ao qual normalmente se associa o 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, 1989: 48).

O segundo sentido, paradoxalmente, significa “ao longo de”, “semelhança”, “canto-paralelo”. Ao contrário do primeiro, este carrega um sentido positivo.

(...) *para* em grego também pode significar «ao longo de» e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste. 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 modernas (...) (1989: 48).

Dos dois significados ambivalentes contidos no prefixo *para* interessa sobressair aquele que se refere a “canto-paralelo”, uma vez que é este o sentido que se quer dar à personagem Jaime Bunda enquanto paródia de James Bond. Desta forma, não se considera Jaime Bunda como uma personagem anti-heróica nem como sendo uma

---

<sup>5</sup> *Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

imitação medíocre do herói James Bond com o objectivo de o ridicularizar. Pelo contrário, apesar de a personagem de Pepetela surgir da inspiração de uma já existente (“canto-paralelo”), aquela nada tem de semelhante com esta, exceptuando-se o nome Bunda cuja associação fonética remete para Bond, a reforçar a correspondência Jaime / James. Existe também um jogo no que diz respeito à profissão, ou seja, Jaime Bunda não é um agente secreto como James Bond, mas um detective estagiário. Entre ambas as personagens há a apontar principalmente as suas diferenças no âmbito da oposição como se verá no capítulo 3.2. O facto de o escritor ter criado uma paródia significa que há o reconhecimento do valor da personagem que retoma e com a qual dialoga ainda que por aspectos opostos, construindo assim um novo e diferente sentido.

Já em *Poética* (2000: 103-148), quando Aristóteles trata da comédia como um género a par da tragédia e da epopeia, define-as como “espécies miméticas” que representam os aspectos da natureza através da imitação, sendo que a comédia é “imitação dos homens inferiores” (2000: 109). Não significa, no entanto, que a comédia seja um género inferior, pelo contrário, é um exemplo de criação poética, tal como a tragédia e a epopeia, mas mais filosófico do que a História, uma vez que representa acções que poderiam acontecer, isto é, verosímeis (2000: 115).

No seu livro, Genette, na sua abordagem ao termo paródia, começa por nos dizer, relativamente à *Poética* de Aristóteles, que:

(...) quant à l'action basse en mode narrative, elle n'est illustrée que par référence allusive à des œuvres plus ou moins directement désignées sous le terme de *parodia*. Comme Aristote n'a pas développé cette partie, ou que son développement n'a pas été conservé, et que les textes qu'il cite à ce titre ne nous sont eux-mêmes pas parvenus, nous sommes réduits aux hypothèses quant à ce qui semble constituer en principe, ou en structure, le quart-monde de sa *Poétique*, et ces hypothèses ne sont pas absolument convergents (1982: 20).

Não existe, portanto, um texto do filósofo grego que tenha chegado até nós e em que se reflecta especificamente sobre o termo “paródia”. Contudo, Genette (1982: 20-

22) refere ainda que, segundo Aristóteles, o “inventor” da paródia foi Hegemon de Thasos por modificar estilisticamente poemas, atribuindo-lhes outros sentidos, por exemplo, na transformação de um registo considerado nobre em um registo familiar ou mesmo vulgar. Esta prática foi ilustrada nos textos de “*travestimento burlesco*” do século XVII e é ainda hoje uma das acepções ligadas ao termo paródia.

Segundo Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia*, a paródia pode ser entendida como um “género artístico” e não como uma técnica, porque possui características próprias, tal como os outros géneros, que a diferenciam desses mesmos géneros, ou seja, tem “a sua própria identidade estrutural e a sua função hermenêutica própria” (1989: 30). Esta função hermenêutica está relacionada com o facto de a paródia se inscrever nos tempos modernos, em que as formas de arte incorporam o comentário crítico, no sentido de se voltarem para dentro. Assim, a paródia apresenta-se como um modo de auto-referencialidade (1989: 11). “A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico” (1989: 13).

A construção de uma obra paródica recorre sempre a uma obra existente, que lhe serve de inspiração. A paródia pode ocorrer nas diversas formas de arte, ou seja, na literatura, na pintura, na escultura, na música, na arquitectura, no teatro, no cinema. No entanto, não se trata de uma mera imitação da obra de arte à qual se recorre, nem de parodiar com o intuito de ridicularizar a obra parodiada, mas de (re)criar com “distância crítica” uma nova forma de arte. Como sugere Linda Hutcheon,

(...) paródia não é apenas aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares. (...) Com efeito, o que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irónico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador. A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irónica, nem sempre às custas do texto parodiado. (...) A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança (1989: 16-17).

Para que a paródia surta o seu efeito, quer seja a subversão dos textos canónicos, quer seja a ruptura e a crítica de regras, quer seja o elogio ou a rejeição, criando, desta forma, novos sentidos, é necessário que o leitor possua três competências. Em primeiro lugar, a competência linguística, ou seja, o leitor tem de compreender aquilo que está a ser parodiado e descodificar a mensagem implícita, aquela que indirectamente se quer mostrar. Em segundo lugar, a competência literária, isto é, pressupõe-se que o leitor conheça as normas retóricas e literárias canónicas para que possa entender o desvio efectuado. Por fim, a competência ideológica, que está relacionada com o reconhecimento e compreensão do conjunto de regras e valores associados a um determinado tipo de sociedade, em que tanto o leitor quanto o escritor estão envolvidos. Associado a estas três competências de descodificação exigidas ao receptor, estão a astúcia e as capacidades de crítica por parte do artista, neste caso o escritor ao criar a sua paródia:

(...) a sua intenção tem de ser descodificada pelo leitor, para que ela seja reconhecida enquanto paródia. Os leitores são co-criadores activos e só desta forma, como se se estabelecesse um acordo tácito entre codificador e descodificadores, a paródia poderá ser interpretada (Xavier, 2007: 40-50).

Genette abordou a questão da paródia enquadrando-a na teoria da *transtextualidade* e definiu paródia associando-a ao conceito de *intertextualidade* que permite explicar as relações que um texto tem com outro seu anterior,

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire (1982: 13).

Deste ponto de vista, a paródia resulta de uma simples e mínima transformação de um texto relativamente ao seu anterior, ou seja, a paródia é entendida como uma “rapsódia invertida”, que através de modificações verbais reproduz o espírito cómico (1982: 25).

Ao mesmo tempo, a paródia carrega irremediavelmente consigo as conotações de sátira e de ironia (1982: 38), sendo que a finalidade da paródia é a de satirizar o alvo. Por outro lado, o autor (1982: 39) acrescenta ainda que a paródia, por designar tanto uma deformação lúdica, quanto uma transposição burlesca de um texto como a imitação burlesca de um estilo, induz à comum confusão de associar o termo à vexação, à ridicularização. Essa confusão advém da convergência funcional dessas três fórmulas por produzirem um efeito cômico.

Tendo em conta o segundo significado etimológico do termo, mencionado anteriormente e a proposta de Linda Hutcheon (1989) de paródia como arma crítica no âmbito da semelhança, a proposta de Genette de “(re)baptizer *parodie* le détournement de texte à transformation minimale” (1982: 40) apresenta-se limitativa para o entendimento que se quer dar ao significado de paródia. Convém, no entanto, sublinhar, que Genette não atribuiu o objectivo ridicularizador que comumente se associa à paródia.

A paródia pressupõe uma relação de semelhança entre dois textos, entre duas formas de arte, mas com distanciamento crítico que permite marcar a diferença e afastar-se da mínima transformação textual, cuja finalidade não se limita necessariamente a depreciar a obra que retoma, mas de satirizar o alvo que retrata, que pode ser tanto um vício ou um defeito de uma pessoa, como um aspecto negativo da sociedade. Não obstante, este sentido de transformação mínima entre dois textos, proposta por Genette, é a definição que prevalece na maioria das definições dos dicionários, adicionando-se ainda o efeito cômico ridicularizador que não são necessariamente critérios obrigatórios na definição de paródia (Hutcheon, 1989: 18).

Os dicionários de língua portuguesa não diferem muito nas suas definições de paródia, como se pode ler de seguida:

**Paródia**, *s. f.* 1. *Literat.* obra, composição, texto que imita outra ao nível do tema, da estrutura formal, do vocabulário... com fim satírico ou jocoso. 2. Imitação burlesca de qualquer coisa. 3. Brincadeira, divertimento; pândega (Malaca, 2001: 2759).

**Paródia**, *s. f.* imitação burlesca de um texto literário, de uma personagem ou de um tema com propósitos irónicos ou cómicos; imitação ridícula ou cínica de qualquer coisa: (*gír.*) pândega. (do gr. *parodía* «canto ao lado de outro» (...)) (Costa, 1994: 1346).

**Paródia**, *s. f.* (1833 cf AGC) 1. Obra literária, teatral, musical, etc. que imita outra obra artística, ou os procedimentos de uma corrente artística, escola etc... com objectivo jocoso ou satírico, arremedo. 2. *p. ext.* brincadeira, divertimento. ETIM gr. *paroidía*, as «imitação bufa de um trecho poético» paródia, do gr. *pará* «ao lado de» + *oides*, es “ode”, pelo lat. *parodia*, *ae* (...) (Houaiss, 2003: 2768).

É interessante notar que as três definições de paródia contêm o sentido de imitação ridicularizadora com objectivos satíricos, irónicos ou cómicos da obra artística que retomam. No entanto, é curioso que nas duas últimas definições, os autores apontam a origem etimológica grega do termo, *paróidia*, que significa, como já foi referido, “canto ao lado de outro”, o segundo significado que, segundo Hutcheon (1989), é muitas vezes esquecido e que a autora refere para fundamentar a definição de paródia enquanto “semelhança com distância crítica”. Essas definições de paródia, enquanto procedimento que tem como denominador o ridículo e cujo objectivo é a irrisão, a diversão ou o escárnio, obedecem a uma definição “historicamente limitada” (Hutcheon, 1991: 57) que permanece “desde a tradição quintiliana” (Hutcheon, 1989: 70).

A paródia não deve ser entendida como um tópico simplista, redutor, depreciativo uma vez que estes sentidos a levam, por vezes, a ser confundida com o *pastiche*, que segundo Hutcheon (1989: 50) “acentua a semelhança” e opera, nos termos de Genette (1982), como imitação caricatural de uma obra nobre sem conter crítica séria. A paródia é caracterizada por uma inversão irónica (Hutcheon, 1989: 18) e é a “«transcontextualização» irónica (...) que distingue a paródia do *pastiche* ou da imitação” (1989: 24).

A paródia recorre a recursos retóricos, nomeadamente a ironia que actua como uma estratégia “que permite ao decodificador interpretar e avaliar” (1989: 47). Desta

maneira, “ironia e paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido – e ilusão” (1989: 46).

As duas obras de Pepetela *Jaime Bunda, Agente Secreto* (2001) e *Jaime Bunda e a Morte do Americano* (2003) são uma paródia ao herói James Bond, feita através da desconstrução e subversão do género policial. A paródia é utilizada, de uma forma geral, para efectuar uma forte crítica política e social de Angola ao mesmo tempo que denuncia os aspectos negativos, não resultando daí uma intenção depreciativa da obra parodiada, como se tem vindo a salientar.

(...) a distância irónica 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, 1989: 51).

Propõe-se aqui a paródia como sendo uma forma capaz de retomar positivamente outra obra, inclusive de a valorizar e de criar algo novo, conferindo-lhe diferentes sentidos que inscrevem “tanto a mudança como a continuidade cultural” (Hutcheon, 1991: 47), mantendo assim a tradição que pretende contestar e reescrever simultaneamente. Paralelamente, a paródia funciona como uma “transgressão autorizada” (1989: 39) feita aos géneros canónicos, tal “como o Carnaval, desafia as normas, com vista a renovar, a reformar” (1989: 98). Opera ainda como uma “ferramenta crítica” (Rose, 1979) das questões político-sociais. Para esta ideia contribui o autor Sant’Anna com a seguinte afirmação:

Ora, o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova maneira de ler o convencional. É um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica (1985: 31).

Esta afirmação é corroborada por Propp que, por sua vez, considera que

é preciso distinguir a utilização para objectivos satíricos de formas de obras comumente conhecidas, dirigida não contra os autores dessas obras, mas contra fenómenos de carácter sócio-político (1992: 87).

Em todo o caso, a paródia também pode ser de natureza cômica ou humorística, podendo provocar o sorriso ou o riso não implicando, contudo, a falta de seriedade da paródia, uma vez que “a paródia é cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado” (Propp, 1992: 87). Assim, através do julgamento irónico presente no discurso, transforma-se numa arma crítica daquilo que se pretende denunciar numa determinada sociedade “controlada pelos iluminados homens de negócios” (Hutcheon, 1991:49). E, quando ligada à sátira, “a paródia certamente pode assumir dimensões mais precisamente ideológicas” (1991: 169). Propp também aponta nesse sentido ao afirmar que a paródia é “um dos instrumentos mais poderosos da sátira social” (1992: 87).

*JBAS* e *JBMA* satirizam “os fenómenos negativos de ordem social” (1992: 84) e política, tais como a corrupção, a falta de transparência política, a impunidade de certos elementos da elite por seus crimes (como acontece com o violador de Catarina em *JBAS*), através da construção paródica.

A paródia funciona simultaneamente como “criação e (...) recriação” (Hutcheon, 1989: 70), permitindo ao artista/escritor desconstruir a sua tradição cultural. No caso dos países jovens, como é o caso, Angola, permite ao escritor efectuar a desconstrução de realidades político-sociais actuais, que nasceram das velhas “ideologias eurocêntricas brancas de dominação” (Hutcheon, 1991: 171) e se inserem nos actuais parâmetros do “neoliberalismo transnacional” que “atinge as economias periféricas também de África (...).”<sup>6</sup> Linda Hutcheon afirma ainda que

A paródia pode oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei “ex-cêntrico”, daqueles que são marginalizados por uma categoria dominante (1991: 58).

---

<sup>6</sup> Carmen Lúcia Tindó Secco, “Entre Crimes, Detetives e Mistérios”. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>.

A personagem Catarina e as personagens Júlio Fininho e Maria Antónia acusados injustamente pelo crime do engenheiro americano em *JBMA*, representam esses seres “ex-cêntricos”, porque não são dignos da atenção por parte do Estado, a “categoria dominante” que tece a sua rede de injustiças sociais de acordo com os seus interesses. Neste contexto se enquadram os dois romances de Pepetela, na medida em que a “polifonia”<sup>7</sup> das vozes narrativas expõem as fragilidades dos mais desfavorecidos da sociedade, isto é, dos “marginalizados”. A desconstrução narrativa evidencia os discursos “múltiplos”, “heterogêneos” e “diferentes” que, através da paródia, da ironia, do humor, do riso, denunciam os fenómenos de ordem política e social, pela voz dos vários narradores, operando assim como uma “retórica pluralizante” (Hutcheon, 1991: 95).

Por outro lado, Margaret Rose (1979: 66) afirma que a paródia pode relacionar-se com a realidade e Propp (1992), por sua vez, corrobora dizendo que podem ser parodiados os fenómenos de ordem social:

A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenómeno qualquer da vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização (Propp, 1992: 84-85).

Neste sentido, se podem ser parodiados aspectos de ordem social, isso indica que a paródia também se relaciona com a realidade, uma vez que a sociedade faz parte do real e não da ficção.

As duas obras de Pepetela narram uma trama policial com coordenadas espacio-temporais bem definidas como o eixo Luanda-Benguela nos inícios do século XXI. A intriga, apesar de ficcional, desenrola-se dentro dessas coordenadas e a história faz uma alusão crítica às questões sociais e políticas (o mau trato de menores, o abuso de poder,

---

<sup>7</sup> Carmen Lúcia Tindó Secco, “Entre Crimes, Detetives e Mistérios”. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>.

a absolvição de criminosos pertencentes à elite, a corrupção, a falta de transparência por parte dos elementos que constituem o poder político, a tortura e a condenação de inocentes). Dito desta maneira, a narrativa apresenta assuntos sérios e que não dão motivos para rir. O que acontece é que ao serem apresentadas de uma forma paródica, com recurso à sátira, ao humor e à ironia, denunciam-se e criticam-se dissimuladamente essas questões. Através dessa leitura, percebe-se que a realidade é satirizada. A personagem principal, caricatura carnalizada e grotesca, suscita o riso no meio de assuntos sérios. Diz Pepetela acerca do humor e do riso na sociedade angolana:

O humor faz parte dos angolanos. Os angolanos são pessoas capazes de rir da própria desgraça. E ao contarem a sua desgraça para o outro riem. É natural (...) e portanto, nestes livros o humor veio do personagem principal. Obviamente criei o humor para a história.<sup>8</sup>

Como diz o escritor, o humor foi criado para a história que se faz veículo de “desgraças” sociais. De facto, a história desenrola-se fazendo alusões reais, mas que estão dissimuladas na intriga, por meio de personagens ficcionais, da sátira social e da ironia discursiva. Essa relação da história com a realidade é acentuada pelo efeito de verosimilhança característico dos romances policiais, no sentido aristotélico quanto ao que seria possível acontecer (Aristóteles, 2000: 115).

Não descurando os argumentos de Margaret Rose e de Propp atrás referidos, não podemos considerar a paródia como uma relação com a realidade ou “uma imitação das características exteriores de um fenómeno qualquer da vida”. Se assim fosse, a paródia continha o aspecto ridicularizador que defendemos não ser o objectivo desse procedimento. Pelo contrário, argumentamos que é através da sátira que a obra de arte se relaciona com os fenómenos sociais reais. Como Linda Hutcheon sugere, Margaret Rose, e também Propp, confundem a paródia com a sátira, uma vez que se ocorresse

---

<sup>8</sup> Palavras de Pepetela na entrevista a Dóris Wieser. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007.

paródia entre uma forma de arte e a realidade deixaria de haver a “inscrição da continuidade” (1989: 32) entre duas formas de arte. A paródia, continua Hutcheon, nasce do relacionamento da arte com a arte, tem como alvo “outra forma de arte” ou “outra forma de discurso codificado” ao passo que a sátira é “moral e social” (1989: 28). Assim, a obra de arte, neste caso os romances policiais pepetelianos, dialoga com a realidade ao ir buscar-lhe aspectos negativos apresentando-os de forma satirizada dentro da (des)construção paródica. Daí que, como diz Propp (1992) a arte seja uma manifestação da realidade, mas através da sátira à sociedade e política angolanas e não através da paródia, como defende o autor. À sátira é concedido o papel de criticar mordazmente o alvo que pretende atingir, a paródia, por sua vez, homenageia o objecto artístico que retoma. Por isso, as paródias policiais *JBAS* e *JBMA* relacionam-se com a personagem cinematográfica James Bond e com “outra forma de discurso codificado”, ou seja, o género de romance policial. Dentro dessa construção paródica, os costumes sociais e o poder político surgem satirizados, fazendo-se assim uma ponte com a realidade.

## **1.2 Processos de parodização:**

Os termos que de seguida se abordam, a saber, a ironia, a sátira, o sarcasmo, o burlesco, a caricatura, a carnavalesização e o grotesco, não são processos discursivos exclusivos da paródia e que apenas se possam definir partindo-se da própria paródia. São conceitos que se cruzam com a paródia e que contribuem para que o texto funcione como paródia. O campo semântico à volta desses conceitos é bastante vasto e complexo, estudado por vários autores que defendem diferentes teorias e sentidos. Não é do âmbito desta dissertação dar conta de todas as suas teorias nem das suas problematizações, mas reter aquelas que interessam para o estudo questão.

O riso e o humor serão conceitos abordados nos capítulos 4.1 e 4.2 respectivamente, porque só depois de se percorrer a reflexão efectuada às duas obras policiais de Pepetela, nos capítulos 2 e 3, faz sentido contextualizar a função pedagógica do riso e a função catártica do humor como objectivos finais da leitura das referidas obras.

### **1.2.1 A ironia**

A ironia pode ser dividida em duas grandes partes no decurso da sua história. A primeira situa-se desde a Antiguidade clássica até ao século XVIII, época em que era considerada essencialmente um elemento da retórica e do pensamento filosófico e a sua arte manifestava-se no acto de interrogar, através de questões dissimuladas e com a intenção de provocar a confusão no raciocínio do interlocutor (*ironia socrática*). A segunda parte pode delimitar-se, desde o fim do século XVIII até aos nossos dias, época em que a ironia ganha estatuto estético e terreno na literatura, enquanto figura de estilo.

A ironia, em suas raízes etimológicas, possui dois significados: um grego, *eironeia*, que significa interrogação e funciona como factor auxiliar do pensamento, daí a *ironia socrática*; outro latino que significa dissimulação, uma vez que ocorre entre aquilo que se diz e aquilo que se quer significar, evidenciando um jogo de palavras.<sup>9</sup>

Como já ficou referido, a paródia é caracterizada por uma inversão irónica e a ironia é importante no funcionamento da paródia, pois é através dela que se assinala a diferença no âmbito da semelhança como propõe Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia* (1989).

A ironia é uma constante, tanto na “voz autoral” como nas vozes dos narradores dos romances de Pepetela. Neste sentido, segundo Lola Xavier,

---

<sup>9</sup> Solange Maria Moreira, “Considerações Acerca do Conceito de Ironia”. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/CiII40a.htm>.

(...) partindo do pressuposto que a ironia é um elemento discursivo na literatura da contemporaneidade, não podemos esquecer que as sociedades de língua oficial portuguesa ainda estão em desenvolvimento, algumas em construção. Neste contexto a ironia revela-se importante pela intervenção crítica que pressupõe (2007: 13).

Apesar de a ironia ser um pressuposto discursivo presente na literatura, as suas origens estão na oralidade. De qualquer das maneiras, a ironia só pode existir com o recurso à linguagem (2007: 52), uma vez que assenta numa estrutura comunicativa, em que intervêm factores como emissor, mensagem, receptor. É usada constantemente no dia-a-dia nas conversações e através de jogos verbais, nos quais se troca o sentido primeiro de uma mensagem. Na oralidade, a ironia subentende-se facilmente pelo tom da voz ou pelos sinais gestuais, pelo contrário, torna-se mais complicado identificar a ironia, quando esta aparece escrita em textos literários. Philippe Hamon dedicou um estudo à ironia literária e nele reconheceu a extrema complexidade do assunto:

La complexité de la communication ironique en littérature ne fait peut-être que symboliser exemplairement la complexité même de la littérature en général. Au point qu'on peut parfois se demander si la question de l'ironie ne tend pas, plus qu'on la travaille, à se diluer dans une question plus vaste, si l'ironie ce n'est pas la littérature même, toute la littérature (1996: 41).

Partindo do princípio que todo o tipo de ironia que ocorre em textos literários são ironias discursivas, o seu entendimento e interpretação textuais dependem tanto dos sinais de pontuação (por exemplo, os pontos de exclamação, as reticências, as aspas e o itálico) quanto da gradação dos conteúdos narrativos. A estes critérios associa-se uma definição de ironia que provém da tradição quintiliana e que se traduz, de uma maneira genérica, por uma inversão de sentido, ou seja, diz-se uma coisa querendo significar outra, usando-se uma expressão contrária, ou diferente, daquilo que se pretendia afirmar literalmente: “the said and the unsaid” (Hutcheon, 1995: 37). Esta é a definição que prevalece em sentido lato. A interpretação da ironia depende “não do que é dito, mas do que é pensado” (Xavier, 2007: 34) e a interpretação implícita da ironia cabe ao leitor. Não se deve, no entanto, confundir ironia com falsidade:

Irony consists in saying not the opposite of the truth but the opposite of what one presumes the interlocutor thinks is true. It is ironic to define a stupid person as very intelligent, but only if the addressee knows that the person is stupid (Eco, 2006: 233).

Se o interlocutor não se aperceber do uso e do sentido da ironia, esta pode passar por mentira, por isso, o uso da ironia, tal como o da paródia, pressupõe que seu receptor possua a tripla competência (linguística, discursiva e ideológica) já referida a propósito da definição de paródia, para poder descodificar correctamente a mensagem que se pretende dar a entender.

(...) para que se verifique uma comunicação irónica há que ter em consideração três elementos da cadeia irónica: o ironista, o alvo e o observador. Para o sucesso de uma ironia contribui o descodificador e a possibilidade de ele conseguir descortinar o verdadeiro sentido do enunciado irónico (Xavier, 2007: 29).

Mas a ironia não requer apenas a inteligência cognitiva necessária a essa descodificação ou decifração, uma vez que a ironia também está relacionada, com questões que dizem respeito à sociedade em que vivemos, à sua cultura e à religião, ao sexo, à idade, à profissão e à nacionalidade. Estes factores podem impedir a uma pessoa que não pertença a um determinado tipo de comunidade, o não entendimento da ironia. Neste sentido, a ironia depende de um contexto, tal como a paródia:

Nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar aos contextos históricos, social, ideológico nos quais existem e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-los em relevo (Hutcheon, 1991: 45).

Por outro lado, a ironia assemelha-se à metáfora, no sentido em que ambas dizem uma coisa utilizando outras palavras, aproximando assim dois tipos de pensamentos. A diferença reside no facto de a ironia deixar subentendido o pensamento e a metáfora dizê-lo por comparação explícita ou implicitamente. Há ainda textos que, apesar de exprimirem ideias por outras palavras, não devem ser comparados ao discurso irónico,

Se o discurso irónico é um discurso com sentido duplo e com valor duplo, o contrário não é verdadeiro, ou seja, nem todo o discurso com duplo sentido, manipulando valores, é um discurso irónico. O panfleto político, a parábola, a alegoria, a metáfora, a fábula são exemplos de discursos plenos de avaliações, porém não forçosamente irónicos (Xavier, 2007: 37).

Segundo Hutcheon (1989: 74), a ironia tem duas funções: uma semântica que se prende com as diferenças de sentido (“antifrase”), ou seja, existe um enunciado com dois sentidos diferentes (um literal e o outro subentendido); a outra função verifica-se ao nível da pragmática e tem que ver com a “intenção avaliadora do codificador” (1989: 75), uma vez que a ironia é sempre direccionada a alguma coisa ou para uma pessoa.

A ironia é importante neste estudo pelo facto de ter um alvo que pretende censurar e criticar, através de um elogio ou ofensa dissimulados ou insinuados que “exprime[m] um julgamento crítico e moral” (Xavier, 2007: 29). Com essa crítica ironizada pretende-se provocar um questionamento, alertar para situações imperfeitas que não são contestadas e apelar para o seu desmascaramento, de forma a ser possível modificar uma determinada situação para melhor:

L’ironiste est un moraliste qui, constatant que les faits qui se présentent à ses yeux ne correspondent pas au monde parfait qu’il a à l’esprit, désigne les imperfections qu’il entend épingler par des termes qui ne conviennent qu’à son idéal (Schoentjes, 2001: 85).

A ironia permite desta forma julgar ideais, efectuar críticas, através das entrelinhas discursivas, por meio do subentendido e do dissimulado, sem que se ataque o alvo directamente. A imagem à qual se associa a ironia também é pertinente no sentido da ironia como arma crítica, ou seja,

“a (...) ironia como astúcia e [o] ironista como raposa (...), pois este animal, tradicionalmente, apresenta-se com os mesmos defeitos e virtudes que são atribuídos ao ironista: os dois são inteligentes e hábeis, mas simultaneamente dissimuladores e perigosos (Xavier, 2007: 29).

O ironista, neste caso a “voz autoral” e os vários narradores, espelha a ironia através do texto literário, de forma a evidenciar importantes questões políticas e sociais que se pretendem questionar. Por isso, “a palavra, território onde a ironia se instala, edifica textos preocupados em apontar as perplexidades do homem moderno, caracterizado pela ausência de certezas absolutas”.<sup>10</sup> O autor, através do constante “jogo de persuasão e sedução” com o leitor, só atingirá o seu objectivo se este compreender intelectualmente a ironia, pois esta pressupõe uma certa dose de reflexão (Xavier, 2007: 53). No entanto, a ironia não produz necessariamente efeitos cómicos, e quando assim o faz, o riso suscitado é “dinâmico” (2007: 53), precisamente por estar ligado à reflexão.

A ironia move-se pelo “terreno da imprevisibilidade, da incerteza, da estranheza, da contraditoriedade”, revelando o seu “carácter revolucionário, questionador, contestatário”.<sup>11</sup> Sendo a ironia uma das características presentes em *JBAS* e *JBMA*, estas evidenciam precisamente um carácter questionador e contestatário e os narradores, na impossibilidade de exprimirem “o certo, o verdadeiro, o absoluto”, transmitem o “conflito, a crise, a contradição”<sup>12</sup>.

A ironia torna-se importante nas obras em análise porque é por meio do discurso irónico que se “revela uma visão crítica do mundo”<sup>13</sup>, não apenas pelo contrário do que se pretende afirmar como querendo afirmar algo mais desse jogo de palavras, no sentido filosófico de persuadir o leitor a efectuar um questionamento crítico.

### **1.2.2 A sátira**

A sátira e a paródia são processos muitas vezes confundidos, uma vez que o discurso irónico faz parte tanto da construção paródica como da satírica. Porém, a sátira tem como alvo a representação de aspectos negativos da sociedade, através de um tom

---

<sup>10</sup> Solange Maria Moreira, “Considerações Acerca do Conceito de Ironia”. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/CiII40a.htm>.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Idem.*

trocista e, por vezes, ofensivo e a paródia, ao invés, homenageia a obra artística que parodia.

Na Idade Média, a sátira aparece registada com mais frequência, nomeadamente nas cantigas de escárnio e maldizer e no teatro popular, sendo que dessas cantigas ressalta o tom agressivo e jocoso da sátira, que continua a ser cultivada nos séculos seguintes, no conto, no romance e na novela. Do Romantismo se herdou a prática actual da sátira, isto é, ocorre pontualmente e de maneira difusa nas novas tendências artísticas. Para além disso, a sátira caracteriza-se pela efemeridade, no sentido que

tende a envelhecer e a perecer com os eventos que a suscitam [pois enquanto] obra de ocasião (...) é preciso que a causa do ataque satírico persista ao longo das transformações sociais (Moisés, 2002: 413).

No entanto, a sátira é presença ainda em algumas obras literárias actuais e, segundo a opinião de Lola Xavier, a construção satírica literária

não pode ser uma simples expressão do pessoal ou de ódios nacionais. Para alcançar um ataque efectivo tem de atingir-se um nível impessoal e conseguir-se um elevado nível moral (...). O efeito cultural da sátira, no romance, é o de prevenir que grupos de convenções possam dominar a experiência literária no seu todo. A sátira pode, também, mostrar a literatura na sua função especial de análise social, ao romper com estereótipos, crenças enraizadas, superstições, dogmatismos (2007: 46).

Subscrevemos esta opinião, a da função moral e social da sátira, também referida por Linda Hutcheon (1989), pois é neste sentido que se considera o papel da sátira nos romances de Pepetela estudados nesta dissertação. Ao ser assumido o carácter desmoralizador da sátira nos romances, estes funcionam como um ataque feito a questões políticas, aos males da sociedade delas resultantes e a crenças e superstições que as pessoas ainda acreditam, por exemplo o “tenebroso senhor T” (*JBAS*: 63) e a sua ida ao *kimbanda*, na crença deste poder protegê-lo dos males. Portanto, a sátira, quando ocorre nestes romances, carrega consigo uma “função correctiva” (Xavier, 2007: 46), na medida em que analisa essas questões sociais. Por isso, ela é moralizante, mesmo que

exponha a crítica de maneira dissimulada. A sátira provoca um “riso malévol” (Swabey 1970: 60-62) que tem como objectivo a eliminação dos males sociais ou da pessoa que visa expor. Esse “riso malévol” resulta da ridicularização a que os excessos sociais são expostos ou do tom jocoso resultante da caricatura dos vícios humanos, afinal, o senhor T, um homem que mete medo e que consegue tudo o que quer apenas com um olhar ameaçador, é ridicularizado pela sua crença em charlatões ao ser exposto a uma situação humilhante.

A caricatura também se associa à sátira, uma vez que ambos os processos pressupõem o exagero, tal como expõe Propp, na esteira de Bóriev. Assim,

na sátira, o exagero e a ênfase constituem a manifestação de uma lei mais geral: a deformação tendenciosa do material da vida, que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica (1992: 88).

Outro ponto que se acrescenta à sátira é a sua função pedagógica capaz de fazer a mudança (Bloom e Bloom, 1979: 16). Por outro lado, Xavier (2007: 46) assume esse carácter pedagógico mais para a ironia do que para a sátira, porque sendo esta mais agressiva destrói o seu alvo, ao passo que a ironia é mais moralizante e lúdica, conseguindo assim uma intervenção pedagógica. Mas se a sátira é irónica e a ironia não é necessariamente satírica, como refere a mesma autora, então a sátira, apesar do seu tom de condenação, também tem uma função pedagógica, visto que se constrói com a ironia. Além disso, a sátira “não autoriza [como a paródia], mas ridiculariza a transgressão de normas sociais, embora possa legitimar parodicamente normas literárias” (Hutcheon, 1989: 100).

### 1.2.3 O sarcasmo

A definição de sarcasmo está associada à ironia e à sátira. Porém sarcasmo distancia-se de ironia (que enquanto forma de humor pode provocar um sorriso através da mensagem que deixa subentendida) pela sua capacidade de provocar gargalhadas, na maioria das vezes de zombaria<sup>14</sup> ou maldosas<sup>15</sup>, e pela função violenta de ataque, pretendendo destruir o alvo (como a sátira). Outra diferença é o contexto: ao passo que a ironia depende dele para surtir efeito, como já vimos, o sarcasmo não é condicionado pelo contexto ou inversão do discurso verbal, visto que, ao contrário da ironia, o sarcasmo é directo na mensagem que pretende expor. Caso exista alguma ideia dissimulada pelo sarcasmo, ela é construída de forma grosseira, insultuosa e destrutiva.

O sarcasmo é uma forma grosseira de ironia, tendo um carácter explícito e estreitamente ligado à intenção de magoar, de ferir o seu alvo. (...) O sarcasmo necessita ter presente a sua vítima. (...) O sarcasmo é anti-social (Xavier, 2007: 47).

Ao contrário do sarcasmo, portanto tanto a ironia como a paródia não necessitam de ter presente o seu alvo nem pressupõem obrigatoriamente um ataque mordaz e explícito.

### 1.2.4 O burlesco

Este termo é normalmente entendido com o sentido que comumente se dá à paródia, ou seja, é uma forma que visa ao cómico e que se constrói através da imitação ridicularizadora e zombeteira, com recurso a linguagem exagerada, a partir de uma outra obra de conteúdo sério. Massaud Moisés acrescenta mesmo que o burlesco “recorre à imitação satírica ou parodística (...) que provoca riso” (2002: 58). Por outras palavras, os conteúdos burlescos visam criticar aspectos negativos da sociedade (valores, costumes, vícios, instituições) de forma directa e grosseira, assim como a sátira e o

---

<sup>14</sup> Cf. Propp, “Os diferentes aspectos do riso e o riso de zombaria”, 1992, p. 27.

<sup>15</sup> Cf. Propp, “O riso maldoso. O riso cínico”, 1992, p. 159.

sarcasmo. Para tal, como a sátira, recorre ao exagero e à caricatura como forma de gozar o alvo. O que o distingue da sátira é o seu carácter menos agressivo e mordaz e a inexistência de uma função moralizante ou pedagógica.

Segundo a definição de Isabel Galusho, o burlesco

serve-se da paródia na imitação ridicularizadora da linguagem e estilo de um escritor ou de uma determinada escola e da caricatura no exagero dos traços ou características peculiares de uma personagem.<sup>16</sup>

Todavia, sabemos já que paródia não é apenas uma imitação cômica e ridicularizadora da obra parodiada salientando-lhe, através do exagero, os traços negativos. Além disso, a paródia não só se distancia criticamente da obra que parodia, como também contém uma função moralizante e pedagógica. O burlesco, pelo contrário, apenas faz sobressair, aceitando-se algum critério de crítica, os aspectos negativos ou jocosos, isto é, aqueles que provocam o riso, que podem ser de ordem social ou de ordem artística.

Segundo Martin-Granel (1991: 31-35), o romance africano contemporâneo dá continuidade a um procedimento antigo, ou seja, o burlesco. Adverte, no entanto, que o burlesco nos romances africanos distingue-se daquilo que é considerado burlesco na literatura europeia. Porém, possuem traços comuns. Nos dois casos, salienta-se a simetria distintiva entre “*travestimento burlesco*” e “*pastiche herói-cómico*”, termos definidos por Genette (1982: 35). Assim, ao passo que o “*travestimento burlesco*” retrata um sujeito nobre num estilo vulgar, o “*pastiche herói-cómico*” retrata um sujeito vulgar em estilo nobre. Para Martin-Granel (1991: 33), existem muitos exemplos no romance político africano do “*travestimento burlesco*” no qual, em geral, é atacada a primeira personalidade de um país como, por exemplo, um rei ou um presidente. Um exemplo deste tipo de romance, assinalado pelo autor, é *L’Etat Honteux* (1981) do

---

<sup>16</sup> Isabel Galusho, “Burlesco” in: *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>.

congolês Sony Labou Tansi. Consiste num romance desmistificador que transforma a epopeia em farsa e a tragédia em drama satírico. Quanto ao “*pastiche* herói-cómico”, propõe para exemplo *La Carte d’identité* (1980), especificamente o capítulo “La guerre de Cacas”, de Jean-Marie Adiaffi, natural da República da Costa do Marfim. Aqui a guerra pelos “cócós” é descrita em termos épicos e qualificada de “combate titânico”, que tem um objectivo muito baixo numa luta de personagens grosseiros, como cães, porcos e moscas.

Neste contexto, em *JBAS* pode-se referir a personagem “T” e o “invisível” chefe do Bunker, alegoricamente representantes do poder político e policial (indefinidos e obscuros), e o governador de Benguela em *JBMA*, como exemplos que se aproximam do “*travestimento* burlesco”. Essas personagens deveriam ser “sujeitos nobres”, dada a posição que ocupam, mas são descritas vulgarmente através de um discurso que recorre ao grotesco e à caricatura, de forma a serem expostos os vícios humanos, a ganância e a utilização abusiva do poder.

Em *JBMA*, a personagem Jaime Bunda, um “sujeito vulgar”, é descrito por um estilo que aparentemente o enobrece e, por isso, poderia ser considerado “*pastiche* herói-cómico”. No entanto, tendo em conta que o discurso é irónico e que a personagem se constrói parodicamente, não se pode aceitar Jaime Bunda como sendo o resultado de um “*pastiche*”. A personagem não é um simples decalque ridicularizador de outra, pelo contrário, retoma uma personagem nobre, mas diferencia-se dela.

### **1.2.5 A caricatura**

A caricatura consiste no exagero efectuado artisticamente, tanto por meios plásticos como por meios literários, de traços peculiares de pessoas, personalidades, personagens, ambientes, acontecimentos ou costumes. Se se trata de caricaturar uma pessoa ou uma personagem, os aspectos focados são tanto os físicos como os

psicológicos. Esses traços singulares consistem numa representação cômica, satírica ou grotesca e normalmente o exagero, a deformação e a distorção contidos na caricatura remetem para o ridículo. No entanto, a caricatura não contém apenas uma função lúdica ou de entretenimento. Ela pode conter uma moralização social, como afirma Massaud Moisés,

Seja para o entretenimento, seja para moralizar os costumes, a caricatura pressupõe o intuito de oferecer uma representação mais fidedigna da pessoa retratada, uma vez que o exagero propositado denuncia o verdadeiro carácter encoberto pela aparência física ou pelos gestos convencionais (2002: 69).

A paródia pressupõe um conhecimento prévio e contextualizado da obra “de base”, assim como a caricatura só é compreendida se houver também por parte do receptor um conhecimento prévio daquilo que vai ser caricaturado, bem como das suas peculiaridades, para que possa surtir o seu efeito desejado, ou seja, um “*insight* revelador da personalidade oculta” (2002: 69).

O efeito caricato obtém-se pela deformação do objecto representado, mas só será reconhecido pelo leitor se este tiver conhecimento prévio da excentricidade desse objecto caricaturado.<sup>17</sup>

A caricatura é muitas vezes discutida analogamente com a paródia, já que, como sugere Propp, “à paródia estão (...) ligados os diversos procedimentos do exagero” (1992: 88). O exagero é fundamental na construção caricatural. Além destes aspectos, a caricatura, segundo Carlos Ceia, “usa também o simulacro, que se revela através da máscara, tal como na paródia”<sup>18</sup>. Para este autor, a caricatura difere da paródia quanto ao tipo de ataque produzido. Ao passo que a caricatura, actuando por meio do cômico e do satírico, não necessita de condimentos retóricos, uma vez que despreza e censura objectivamente o objecto satirizado, o ataque contido na paródia efectua-se de forma

---

<sup>17</sup> Carlos Ceia, “Caricatura” in: *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>.

<sup>18</sup> *Idem.*

travestida ou simulada, protegida pela ironia, com o objectivo de deformar a obra parodiada. No entanto, com o que ficou mencionado no capítulo 1.1 sobre a paródia, a deformação, tal como a ridicularização, não são critérios necessariamente intrínsecos à definição de paródia. A paródia retoma uma obra, ainda que sob o véu da máscara e da ironia, mas não a deforma nem a ataca obrigatoriamente de forma feroz. No entanto, a caricatura funciona como uma ferramenta crítica, tal como a paródia e a ironia.

A ambos os conceitos está ligado o riso provocado pelo exagero, mas o exagero só é cómico, segundo Propp, se desnudar um defeito. Para que seja possível demonstrar a comicidade são necessárias três formas de exagero, a saber, a caricatura, a hipérbole e o grotesco (1992: 88).

Assim, importa salientar que a caricatura é um processo utilizado por PePETela na construção tanto psicológica como física da personagem principal, Jaime Bunda:

A caricatura de fenômenos de ordem física [neste caso, uma bunda avantajada] não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura dos caracteres. A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la (Propp, 1992: 89).

Neste sentido, Jaime Bunda é caracterizado exageradamente por uma enorme bunda, defeito visível que vai influenciar o seu carácter, porque o remete para a indolência e a preguiça, visíveis na forma como actua na investigação, daí que Jaime seja um detective cerebral, pois não poderia ser nunca um detective de acção. Essa singularidade física advém do desnudamento de um vício associado à personagem, o seu gosto pela comida. Ao longo das narrativas as investigações do detective são sempre preenchidas por momentos de prazer gastronómico, que convidam a personagem à sua reflexão criminal. Sublinha-se que a caricatura *bundeana* não pretende ridicularizar James Bond, mas desmistificar o poder concedido aos heróis, assim como acentuar a ideia de que nem sempre o bem prevalece na sociedade.

### 1.2.6 O grotesco

O vocábulo grotesco tem a sua origem no termo “gruta” e foi criado para designar, primeiramente, a decoração sob a forma de pintura ornamental (até então inexistente e insólita), encontrada pelos romanos no século XV, numa gruta por baixo da *Domus Aurea* (o palácio do imperador romano Nero, 58-64 a.C.). Estilo considerado marginal por muito tempo, foi depois cultivado no Barroco e Rococó e adquiriu uma conotação estética no século XVII.

Para Propp (1992: 91), “o grau mais elevado e extremo do exagero é o grotesco” (1992: 92), que se transforma em monstruoso e em terrível. Para além disso, o grotesco situa-se no domínio do fantástico, dado que a sua construção combina elementos fora da realidade possível, ou seja, elementos não encontrados na natureza e na sociedade. Bakhtin, tal como Propp, refere que “exaggeration, hyperbolism, excessiveness are generally considered fundamental attributes of the grotesque style” (1984: 303).

A personagem “T”, em *JBAS*, é caracterizada fisicamente como medonha e monstruosa: “face larga e angulosa, feia, com boca de peixe, dessas se encurvando para baixo dos dois lados da cara, tosco de corpo, baixo e entroncado, sem pescoço, rude de maneiras” (*JBAS*: 63). A sua boca é comparada à de um peixe, nomeadamente quando a personagem-narradora Malika lhe chama “boca-de-pargo”, confirmando aquilo que Propp menciona como “o homem com aparência de animal” (1992: 66). Aparência esta que, para além de provocar o riso, contribui para a sua definição de personagem tenebrosa e monstruosa. Selma Rodrigues, por seu turno, refere essa semelhança entre homem e animal quando define grotesco como “a monstruosidade, o informe, o híbrido, a mistura de domínios: animal/ humano/ vegetal”<sup>19</sup>. Também Massaud Moisés aponta a mistura dos “reinos do inanimado, das plantas e dos animais e dos homens” (2002:

---

<sup>19</sup> Selma Rodrigues, “Grotesco” in: *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://www.flch.unl.pt/edtl/index.htm>.

215). “T” é uma personagem grotesca porque as suas acções na trama policial causam nas restantes personagens um sentimento de terror e a sua falta de transparência e parca identificação pessoal remetem para o fantástico. A ida do senhor T ao feiticeiro confirma aquilo que Bakhtin chama de “baixo corporal”, uma vez que a representação da imagem do corpo grotesco está associada “with its food, drink, defecation, and sexual life (...)” (1984: 18). Com efeito, segundo João Ferreira Duarte,

A representação carnavalesca do corpo, a que Bakhtine chama realismo grotesco, é centrada nas imagens deformadas e exageradas do "baixo corporal": a boca, a barriga, os órgãos genitais. Trata-se de um corpo em processo, em metamorfose, em permanente relação com a natureza e com a incessante dinâmica de morte e rejuvenescimento, representado nos actos de comer, defecar, urinar, copular, dar à luz, privilegiando, por um lado, os orifícios com que o corpo se liga ao exterior e, por outro, a representação da infância e da velhice. Muito da tradição da caricatura radica nas imagens grotescas do corpo carnavalizado.<sup>20</sup>

A posse sexual de “T” por parte do *kimbanda* constrói uma imagem corporal grotesca representada discursivamente, que, no entanto, se traduz visivelmente. O grotesco é ainda configurado por uma “tentativa de proscrever e conjurar o demoníaco do mundo” (Moisés, 2002: 215). O demoníaco, neste caso, verifica-se por parte do *kimbanda*, que satisfaz os seus desejos sexuais, aos quais chama de “tratamento forte”, “de fechar o corpo” (*JBAS*: 69), aproveitando-se da crença supersticiosa dos mais desprevenidos, que acreditam assim ficarem isentos do mal. Em *JBMA*, o governador de Benguela espelha por sua vez, outra imagem grotesca do corpo, na medida em que a personagem é caracterizada pelo seu acto de soltar gases em qualquer situação sem que ninguém lhe diga nada, por vergonha e por respeito a uma importante personalidade representativa do poder político.

---

<sup>20</sup> João Ferreira Duarte, “Carnavalização” in: *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: *Dicionário de termos literários*, <http://www.flch.unl.pt/edtl/index.htm>.

### 1.2.7 A carnavalização

Mikhail Bakhtin (1984) é uma importante referência no estudo do procedimento carnavalesco. No seu livro *A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, escrito em 1940, o autor russo estudou o Carnaval na cultura popular e folclórica da Idade Média e do Renascimento, classificando o Carnaval como um período em que a normalidade e as hierarquias são quebradas, a desordem estabelecida como meio de quebrar convenções e a liberação é autorizada por meio de máscaras e dissimulações:

As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it remarked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal (Bakhtin, 1984: 10).

Esta classificação vai ao encontro da afirmação de Hutcheon, quando a autora relaciona o estudo de Bakhtin com a paródia:

ao discutir o caso particular do carnaval medieval, Bakhtin parece ter desvendado o que creio constituir outro princípio subjacente a todo o discurso paródico: o paradoxo da sua transgressão autorizada das normas (1989: 95).

Esta “transgressão autorizada”, como já vimos, está subjacente à construção paródica. A paródia, tal como o Carnaval, “desafia normas, com vista a renovar, a reformar” (1989: 98).

Bakhtin associa ao Carnaval o riso colectivo das festividades carnavalescas que se opõe à seriedade e sobriedade das regras e normas instituídas pelo poder real e eclesiástico. Esse riso visa à regeneração do povo e da sociedade, porque dissolve temporariamente a fronteira hierárquica entre o Estado, a Igreja e o povo, dando uma ilusão de liberdade. Através do disfarce instala-se a confusão nas identidades pessoais e sociais. Desta forma, como lembra João Ferreira Duarte, “(...) ao ridicularizar tudo o que se arroga de uma condição imutável, transcendente, definitiva, o Carnaval celebra a

mudança e a renovação do mundo”<sup>21</sup>. Essa renovação do mundo é permitida pelo teor de liberdade que rege o Carnaval, assim como pela participação igualitária de toda a gente nessa festividade, como refere Bakhtin:

Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom (1984: 7).

Jaime Bunda é uma personagem construída com recurso à paródia através de um procedimento carnavalesco e é-nos descrito de uma forma mascarada pela caricatura e pelo grotesco. 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, os seus actos e maneiras de pensar ridicularizam a norma estabelecida para os detectives. Propp, no capítulo “a ridicularização das profissões” (1992: 79), aborda esta questão e dá o exemplo, entre outros, do médico impostor que escreve os nomes dos supostos medicamentos em Latim, para que o paciente não descubra que o falso médico está a prescrever erradamente. Jaime Bunda, por sua vez, não desconhece de toda a actividade detectivesca, no entanto a sua falta de prática profissional leva-o a agir, ainda que ingenuamente, de forma risível, pois o desnudamento dos seus defeitos – o seu raciocínio obtuso – não causa em nós sentimentos como a piedade. Por outro lado, as narrativas constituem elas próprias um momento de carnavalização, permitido pela ficção. Assim, as personagens funcionam como uma espécie de máscara da realidade que actuam dentro da narrativa, metaforicamente um Carnaval. Assim sendo, a subversão do género policial é permitida, a realidade dissimulada, a crítica efectuada e quebradas as hierarquias ao ser dada voz, indirectamente, aos mais desfavorecidos.

---

<sup>21</sup> João Ferreira Duarte, “Carnavalização” in: *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: *Dicionário de termos literários*, <http://www.flch.unl.pt/edtl/index.htm>.

Paralelamente, o riso é suscitado ao longo da intriga, provocando no leitor uma sensação de prazer e, tal como no Carnaval, uma sensação de libertação de tensões. As críticas implícitas funcionam como uma tentativa de “mudança e de renovação” dos pensamentos, no sentido de despertar as consciências, alertando para aquilo que necessita ser corrigido na sociedade e no poder político.

### **1.3 O romance policial**

A utilização da noção de género relativamente ao romance policial não pode, em rigor, ser aplicada ao policial, mas sim ser considerado um subgénero do romance. Massaud Moisés até considera o próprio romance um subgénero ou forma do género prosa, conforme assinala ao sugerir a

existência de apenas dois géneros (...): a POESIA (correspondente à lírica e à épica da tripartição convencional) e a PROSA, - entendidas não na sua aparência formal, mas no modo como divisam a realidade, segundo a qual a poesia seria expressão do “eu” e a prosa, do “não-eu”. A poesia, por sua vez, apresenta duas espécies – o lírico e o épico – e uma série de fôrmas – o soneto, a ode, a balada, a canção, etc. A prosa não se fragmenta em espécies, mas em três fôrmas: o conto, a novela e o romance (Moisés, 2002: 202-203).

Nesta acepção, se o romance é uma forma do género de prosa, então o policial é um subgénero. A noção de género é, por isso, bastante complexa e para além de se transformar ao longo do tempo, foi e é alvo de várias considerações. Se na Antiguidade Clássica e, posteriormente no Renascimento, se valorizavam e prescreviam os géneros, “sustentados por doutrinas e regras inflexíveis, às quais os criadores de arte deveriam obedecer cegamente” (Moisés, 2002: 197), no Romantismo essas regras aplicadas ao género foram recusadas radicalmente, seguindo-se uma teoria descritiva e de liberdade na criação artística. Todorov, no início da década de 70, apontou que a tendência nos estudos literários era “procurar um ponto intermédio entre a noção demasiado geral de literatura e esses objectos particulares que são as obras” (1979: 54). Actualmente,

a literatura dos nossos dias não só constitui um fenómeno de delicada demarcação periodológica, como também de difícil classificação quanto aos géneros narrativos: porque o ficcional se alimenta directamente do histórico e do factual (...) a narrativa deve essa crise de géneros precisamente à vivacidade com que se integra num tal dinamismo pluridiscursivo (Reis e Lopes, 2002: 189).

Como tal, referir-se-á ao policial nos mesmos termos que Todorov se refere em “Tipologia do Romance Policial” de *Poética da Prosa* (1979), ou seja, o policial como “romance”, uma vez que o romance policial “por excelência não é o que transgride as regras do género, mas o que se confronta com elas (...) é uma representação do género, não o ultrapassa” (1979: 58).

Segundo Albuquerque (1979: 2), o romance policial tem a sua origem ligada ao romance de aventuras, porque ambas as narrativas representam o eterno duelo entre o bem e o mal, sendo que no policial o bem está configurado na personagem do detective e o mal na personagem do criminoso. Igualmente, Edgar Allan Poe é considerado um dos precursores na escrita de romances policiais, visto que para alguns, a sua obra simboliza o nascimento dos policiais. “The Murders in the Rue Morgue” foi publicado pela primeira vez em 1841 na revista *Graham’s Magazine* e é considerado o conto pioneiro do escritor no qual narra a investigação do detective Dupin.

Com efeito, as histórias policiais começaram por ser publicadas no século XIX em folhetins, em jornais, atingindo posteriormente o seu apogeu com os “romances de enigma” escritos no período entre as duas guerras mundiais (Propp, 1979: 59). O surgimento destas narrativas está relacionado com a revolução industrial que, entre outros efeitos, influenciou a migração populacional do interior para os emergentes centros urbanos. Como consequência, a criminalidade aumentou, característica indissociável das grandes cidades. Por outro lado,

Il n’y a guère de théorie du roman policier avant la Première Guerre mondiale: c’est avec le déclin du «capitalisme libéral» à l’époque des grandes crises internationales que la figure du détective souverain, combattant des Lumières contre l’obscurité mythique (...) (Kracauer, 2001: 12).

A par dessas transformações sociais e económicas verificáveis principalmente depois da Primeira Guerra Mundial, há a assinalar o aumento do público leitor, associado à emergente ideologia burguesa. Como consequência, o romance policial torna-se literatura de massas, cumprindo assim a sua função representativa do comportamento capitalista.

O romance policial caracteriza-se, segundo Todorov, por não transgredir o género da literatura precedente e por a obra não criar um género:

O romance policial tem as suas normas; fazer «melhor» do que elas exigem, é ao mesmo tempo fazer pior: quem quer «embelezar» o romance policial, faz «literatura», já não faz romance policial (1979: 58).

O que atrai o leitor no romance policial é a forma de raciocínio que leva o detective a desvendar o enigma e desmistificar o mistério ao longo da progressão na narrativa. Além disso, o crime exerce um certo fascínio na mente humana, não porque o indivíduo se sente capaz de o cometer, mas porque sente curiosidade em saber as circunstâncias que levam o seu semelhante a cometer um acto socialmente reprovável. As narrativas policiais representam, ficcionalmente, uma normalidade pela qual a sociedade se rege e que é interrompida por um crime, ou seja, é violada uma das regras impostas à sociedade. A normalidade é restabelecida por um acto heróico de um detective profissional, que descobre o assassino levando-o à sua punição.

O noticiário policial, junto com a literatura de crimes, vem produzindo há mais de um século uma quantidade enorme de “histórias de crime”, nas quais principalmente a delinquência aparece como muito familiar e, ao mesmo tempo, totalmente estranha, uma perpétua ameaça para a vida cotidiana, mas extremamente longínqua por sua origem, pelo que a move, pelo meio onde se mostra, cotidiana e exótica. Pela importância que lhe dá e o fausto discursivo de que se acompanha, traça-se em torno dela uma linha que, ao exaltá-la, põe-na à parte (Foucault, 2000: 283).

No entanto, o texto policial desdobra-se em discursos com marcas distintas e peculiaridades, isto é, “espécies” do romance policial, conforme aponta Todorov.

Assim, este autor distingue três grandes “espécies”: o “romance de enigma”, o “romance negro” e o “romance de *suspense*”.

Entre as “espécies” destaca-se, em primeiro lugar, o “romance de enigma”, romance policial clássico que teve o seu apogeu entre as duas grandes guerras mundiais e que se caracteriza, segundo Todorov (1979: 59), na esteira de Michel Butor, pela existência de dois assassinios, sendo que o primeiro é cometido pelo criminoso e o segundo pelo detective, que faz do criminoso a sua vítima. Assim, a narrativa compõe-se de duas sequências temporais, a que começa pelo crime (a história do crime que já está terminada antes de começar a segunda) e a história do inquérito, ou seja, a da investigação que leva ao desvendamento do crime do assassino. Desta forma, a história do crime tem a função de contar o que efectivamente se passou, ao passo que a história do inquérito dá a conhecer ao leitor o teor da primeira, recorrendo a acontecimentos passados. Na história do inquérito, as personagens estão incumbidas de observar e desvendar os indícios deixados pelo criminoso com a finalidade de o descobrir, não havendo, por isso, outro tipo de acção que não seja o da reconstituição lógica do crime. Nesta, o detective é regido pela regra da imunidade, ou seja, não lhe pode acontecer nada, uma vez que o desencadeamento das cenas de *suspense* e as conclusões tiradas vão sendo contados por um companheiro do detective (por exemplo, o Dr. Watson que narra as aventuras de Sherlock Holmes). Se essas aventuras são contadas “sob a forma de memórias” e culminam com a captura e punição do criminoso, significa que o detective não morre na sequência narrativa. O “romance de enigma” pressupõe que o escritor pense *a priori* no desfecho do enredo, para que a dedução e lógica sejam perfeitas e para que a investigação seja efectuada pelo detective de acordo com um método de trabalho infalível na resolução do enigma.

Vanoncini, refere-se ao “romance de enigma” como “roman-problème, ou roman-jeu” que obedece a um protocolo fixo, “(...) comportant un meurtre initial, un

nombre restreint de suspects, un détective menant l'enquête et la révélation finale du coupable” (1997: 33). Esta definição corresponde, de certa maneira a uma forma de paradigma que pode ser aplicado a qualquer texto policial.

Há outra espécie, o “romance negro”, surgido nos Estado Unidos da América e cultivado sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial e que, contrariamente ao “romance de enigma”, não é apresentado “sob a forma de memórias”. A narrativa do “romance negro” funde as duas histórias contendo a narrativa toda a acção associada ao crime, mas não havendo mistério ou enigma para desvendar. O detective, ao investigar o crime, pode, inclusive, pôr em risco a sua vida. “A retrospectão é substituída pela prospecção” (Todorov, 1979: 62); por conseguinte, o interesse pela narrativa é despoletado, primeiramente, pela *curiosidade*, ou seja, o detective tem de encontrar a causa, isto é, os motivos que levaram o assassino a actuar, que, por sua vez, constitui o efeito. Em segundo lugar, o *suspense*, as causas são mostradas, ou seja, desvenda-se a actuação do criminoso e a expectativa recai sobre o que vai acontecer (efeito), daí que o detective não esteja a salvo, já que “tudo pode acontecer” (1979: 62).

O romance negro moderno (...) constitui [-se] à volta do meio representado, à volta de personagens e de costumes particulares; por outras palavras, a sua característica constitutiva está nos seus temas. (...) a violência, o crime muitas vezes sórdido, a amoralidade das personagens. (...) o mistério (...) tem uma função secundária, subordinada, e não central, como no romance de enigma (Todorov, 1979: 62-63).

No “romance negro” a solução e as surpresas não são deixadas para o final como nos “romances de enigma”, que terminam com uma revelação inesperada. O “romance negro” caracteriza-se ainda pelas suas marcas de estilo que consistem num discurso frio e até cínico na apresentação de factos terríveis, em descrições sem ênfase e comparações rudes (1979: 65).

Já Vanoncini refere para o “romance negro” a articulação da intriga com o detective, figura central do inquérito. O detective age na rua para poder observar e agir.

O crime não é um problema lógico, pelo contrário o crime surge como “l’expression d’une violence endémique dans un espace incontrôlable” (1997: 57). O detective actua solitariamente, sem a companhia de um companheiro, conta a história na primeira pessoa utilizando uma linguagem concisa e directa, ao passo que Todorov refere um tipo de linguagem fria e de certa rudeza.

Para além disso, Vanoncini também aponta os perigos a que o detective está sujeito,

Il concentre son attention et son regard sur son environnement immédiat, parce qu’il s’engage à part entière dans une aventure souvent périlleuse (1997: 58).

Vanoncini acentua ainda uma ideia que Todorov não refere e que diz respeito ao olhar do detective contido no “romance negro” e que projecta uma crítica à corrupção dos principais organismos do corpo social (1997: 58), tal como sucede em *JBAS* e *JBMA*.

Todorov (1979: 63) menciona sucintamente o “romance de aventuras” ao discorrer sobre o “romance negro” para dizer que ambos os romances partilham alguns elementos como o perigo, a perseguição e o combate. Contudo, o “romance de aventuras” afastou-se do teor policial, porque, por um lado, foi gradualmente substituído pelos “romances de espionagem”; por outro, a sua característica associada ao maravilhoso e ao exótico aproximaram-no dos “romances de viagem” e dos “romances de ficção científica” e, por fim, tendeu para a descrição, que está ausente do discurso do romance policial.

A terceira “espécie” é o “romance de *suspense*” que surge da junção das características e propriedades das duas “espécies” anteriormente expostas. Assim sendo, o “romance de *suspense*”, segundo Todorov, possui o mistério e as duas histórias presentes no “romance de enigma”. Contudo, a segunda história adquire os contornos do “romance negro”, uma vez que a narrativa é construída pelas causas que levaram ao

o crime ou pelos efeitos decorrentes do crime. Ao mistério é apenas reservada a função de introduzir a história, ao contrário do que acontece no “romance de enigma”. O leitor tem como ponto de partida os factos misteriosos acontecidos no passado e o *suspense* é criado pela curiosidade suscitada através dos factos que se vão desenrolar, ou seja, o leitor vai querer saber que destino vão ter as personagens, como se vai desenrolar a intriga. As personagens, por sua vez, têm as suas vidas expostas aos riscos e aos perigos, contrariamente às personagens do “romance de enigma”, que gozam de imunidade.

O “romance de *suspense*” surgiu em dois períodos, nomeadamente na transição entre o “romance de enigma” e o “romance negro”, e no do seu desenvolvimento paralelo ao “romance negro”. A cada período corresponde um tipo do “romance de *suspense*”, sendo que o primeiro se denomina, segundo Todorov, de “história do detective vulnerável” (1979: 66), na qual o detective não tem qualquer imunidade e cujo percurso se assemelha ao das outras personagens. A “história do detective vulnerável” aproxima-se do “romance negro” no sentido em que a investigação decorrente de um crime pode colocar o detective em perigo, mas a composição da história assume o *suspense*. O segundo tipo denomina-se de “história do detective-suspeito”, na qual a intriga resgata o crime pessoal do “romance de enigma” numa nova estrutura: quer dizer, há um crime e a personagem principal é a suspeita. Contudo, esta personagem cumpre o papel de detective, na medida em que vai tentar encontrar o verdadeiro suspeito e provar a sua inocência. Para tal, a personagem encontra-se exposta aos perigos da sua missão, contrariamente ao detective do “romance de enigma”.

Vanoncini (1997: 93-94) refere-se ao “romance de *suspense*” como um género que dominou o policial nos anos de 1920, na mesma época que o “romance negro” emergiu. Para este autor, “o romance de *suspense*”, cumpre uma lacuna do “romance negro” que se refere à história do indivíduo perseguido que apresenta as existências

humanas enfraquecidas pela ameaça. Por outro lado, “o romance de *suspense*” não permite ao leitor acompanhar de perto a clarificação de uma morte e o desenvolvimento espectacular inerente ao processo criminal, embora induza o leitor a identificar-se com um ser que luta pela sua sobrevivência física e psíquica. A sua característica principal é propor uma análise psicológica ou um estudo comportamental de uma personagem complexa, que encara o destino humano como uma problemática aberta e não como um condensado de acções finalizadas.

Em 1928, S. S. Van Dine<sup>22</sup>, autor de romances policiais e criador do detective Philo Vance, definiu, sob uma visão dogmática e prescritiva, “As Vinte Regras do Romance Policial”, artigo publicado no *The American Magazine*. Resumidamente, o autor propõe que num romance policial o leitor e o detective devem ter as mesmas condições na resolução do mistério que envolve a identificação do culpado. Porém, o leitor não deve superar o autor. As pistas e indícios deixados pelo criminoso devem estar evidentes para que o leitor possa acompanhar o processo dedutivo do detective e a solução do mistério deve surpreender o leitor. Todo o processo de investigação tem de ser racional e lógico sem recurso ao fantástico. Não pode haver a presença do amor para não atrapalhar o raciocínio do detective. A narrativa tem que ter pelo menos um detective, um culpado e um cadáver, ou seja, um crime de forma a fazer nutrir um sentimento de horror e de vingança. O culpado não pode ser o detective, mas uma personagem comum dotada de alguma importância na narrativa. O crime tem que ser cometido por razões pessoais, por isso não pode ser um profissional, um grupo secreto ou algum tipo de máfia. A narrativa deve ser verosímil, mas não deve conter descrições nem análises psicológicas das personagens. Devem evitar-se as situações e soluções banais.

---

<sup>22</sup> Vide Vanoncini, *Le Roman Policier*, 1997, pp. 121-124.

Segundo Todorov (1979: 64) pode-se comparar este inventário de regras e preceitos às estruturas dos “romances de enigma” e às dos “romances negros”. Conclui-se que na primeira história contida no “romance de enigma” se verificam as regras que dizem respeito ao meio e aos temas representados, ou seja, a presença de um culpado, de um cadáver e de um detective na intriga criminal. O criminoso mata por razões pessoais e é uma personagem que goza de alguma importância, não havendo espaço para amor na intriga criminal. Para a segunda história do “romance de enigma” e igualmente para o “romance negro”, verifica-se que o criminoso é uma das personagens principais, não há descrições nem análises psicológicas e a explicação do crime deve ser lógica. Com efeito, no “romance negro” verifica-se muitas vezes a presença de mais do que um detective ou criminoso, a inexistência de explicações fantásticas, de descrições e de análises psicológicas. Contudo, algumas das regras de Van Dine são transgredidas na medida em que o criminoso é normalmente um profissional, que mata a soldo e pode ser um polícia. O detective pode falhar na sua investigação e não está imune aos perigos e angústias. O amor aparece representado na intriga e nem sempre há a presença do mistério. As surpresas não são reservadas para o fim e pode até ser admitida alguma imoralidade ou amoralidade na intriga. As marcas do discurso apontam para uma linguagem coloquial, com recurso ao calão.

Para Van Dine, o bom romance policial teria de ser elaborado segundo as regras por ele enunciadas, posição que foi bastante contestada. Todorov realça que parte das suas regras são comuns a todos os romances policiais, o que fundamenta a existência de um paradigma do romance policial. Esse paradigma consiste, sucintamente, num crime envolto em mistério que vai dar origem a um enigma que o detective tem de solucionar, através de deduções lógicas oriundas da observação das possíveis pistas deixadas pelo criminoso e pelo inquérito feito às personagens circundantes. Vanoncini contribui neste sentido ao afirmar que

La très grande majorité des textes policiers s'organisent le long d'un axe central de l'élucidation sur lequel avance un enquêteur, depuis le mystère initial, rattaché le plus souvent à la victime d'un meurtre, jusqu'à sa résolution, consistant le plus souvent dans l'identification de l'assassin (Vanoncini, 1997: 13).

*JBAS* e *JBMA* são romances policiais porque correspondem a esse paradigma e cada narrativa apresenta o crime, o detective e a investigação. Contudo, estes romances ao subverterem as regras do policial, como se verá no capítulo seguinte, afastam-se do cânone literário. No entanto, uma vez que as fronteiras do género se encontram em constante mudança, acompanhando um mundo também ele em mutação, as regras do policial adaptam-se às exigências do escritor contemporâneo. Por isso, consideram-se como romances policiais os dois romances pepetelianos em questão, mesmo que as normas do género sejam subversivamente apresentadas “às avessas”. O escritor romanceou criticamente factos do contexto angolano e a sua exigência, neste caso, foi a de desconstruir a estrutura do género subjacente ao romance policial, de forma a enquadrar humoristicamente toda a intriga, que não deixa, no entanto, de possuir um teor policial.

Veremos, então, de seguida como as regras do romance policial foram ajustadas subversivamente às exigências do escritor, de maneira a veicular a sua intriga humorística e irónica, cujo principal intuito é o da crítica, como se tem vindo a salientar.

## 2. A desconstrução paródica na narrativa *bondiana* em *Pepetela*:

[parte II]  
*os selvagens*

*Mostraram-lhes uma galinha  
Quase haviam medo dela  
E não queriam por a mão  
E depois a tomaram como espantados*

*Oswald de Andrade  
Pero Vaz Caminha*

### 2.1 A subversão ao género policial

*JBAS* e *JBMA* são considerados os dois primeiros romances policiais angolanos<sup>23</sup>. Para *Pepetela*

A fundação policial é só um pretexto para analisar a sociedade. (...) Angola realmente é muito influenciada pela literatura que se faz na Europa e no Estados Unidos. Mas nós podemos subverter isso, fazer um livro policial que é subversivo na medida em que não é policial.<sup>24</sup>

“A fundação policial é o pretexto” para “analisar a sociedade” angolana, diz o escritor. Neste sentido, o género de romance policial foi subvertido, estruturado de acordo com as exigências narrativas que pretendem representar a sociedade angolana. Essa subversão não implica necessariamente a classificação dos romances *JBAS* e *JBMA* como sendo “falsos policiais”, uma vez que, segundo Propp,

A regra do género é entendida como uma exigência a partir do momento em que se torna pura forma e já não se justifica pela estrutura do conjunto. (...) o novo género não se constitui necessariamente a partir da negação da característica principal do antigo, mas a partir de um complexo de propriedades diferente, sem escrúpulo de formar com o primeiro um conjunto logicamente harmonioso (1979: 66-67).

Desta forma, os romances em questão não foram construídos “a partir da negação da característica” do género policial, mas “a partir de um complexo de propriedades diferente”, ou seja, subvertendo-se as regras do policial, daí que *JBAS* e

---

<sup>23</sup> Conforme é referido na entrevista de Doris Wieser a *Pepetela* “O Livro Policial é o Pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007.

<sup>24</sup> *Idem.*

*JBMA* não formem um “conjunto logicamente harmonioso” com o gênero que lhes serviu de pretexto. Por outro lado, segundo Moisés

os gêneros não são leis nem regras fixas, mas categorias relativas dentro das quais cada escritor se move à vontade: elas é que estão a serviço dele, não ele a serviço delas. (...) A noção de gênero não tem caráter normativo, mas instrumental e operatório: constitui o ponto de partida e não de chegada de qualquer tratamento do texto literário (1979: 58).

Além disso, *JBAS* e *JBMA* são policiais paródicos e à paródia é concedido o paradoxo da “transgressão autorizada”, tendo “licença especial para transgredir os limites da convenção” (Hutcheon, 1989: 96) do cânone. A paródia é dotada de uma força que “põe em questão a legitimidade de outros textos” (1989: 96), no sentido, segundo ainda a mesma autora na esteira de Shlonsky, de “desrealizar e destronar normas literárias” (1989: 97).

Robson Dutra é da opinião de que estes romances obedecem a uma “tipologia pretensamente policial”, na medida em que se aproximam de “modelos contemporâneos” como “a ficção científica, a história em quadrinhos e a fotonovela” e que são

formas que marcham na contramão da literatura e são, por isso, denominadas contraliteraturas. A associação dessas formas literárias com referências da atualidade cria “um outro sistema de referências, uma outra cultura, veiculados para fora da estrutura da tradição letrada” e que permitem um novo ponto de vista ao *status quo* angolano<sup>25</sup>.

É pertinente lembrar ainda o movimento modernista brasileiro denominado de “antropofagismo”. Esta prática considera que o indígena, após matar o seu inimigo mais forte, comia-o de forma a assimilar-lhe todas as suas qualidades, como a força, a valentia e a coragem. Metaforicamente, significou uma inspiração dos artistas modernistas brasileiros, que assimilaram da Europa todas as novas tendências artísticas

---

<sup>25</sup> Robson Dutra, “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>.

de então, de forma a criarem uma corrente estética e artística tipicamente brasileira e independente da europeia, apresentada na Semana de Arte Moderna em São Paulo no ano de 1922. Poder-se-á deduzir-se que foram subvertidos, e não negados, os cânones europeus e, no entanto, hoje ninguém questiona a sua originalidade<sup>26</sup>. Paralelamente, o escritor angolano inspirou-se nos cânones literários americanos e europeus, escrevendo os seus romances policiais, ainda que subvertendo as normas do policial, moldada à realidade angolana e aos propósitos do escritor. Pepetela justifica essa subversão contida nos seus policiais ao afirmar:

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 (...)<sup>27</sup>.

Retomando a tipologia proposta no capítulo 1.3 para os romances policiais e confrontando-a com a estrutura narrativa policial de *JBAS* e *JBMA*, verifica-se que são narrativas que se aproximam do “romance negro”, uma vez que a intriga não é apresentada sob a forma de memórias passadas, como no “romance de enigma”, coincidindo a narrativa com a acção. Quanto ao mistério, característica do “romance de enigma”, a epígrafe do livro do primeiro narrador subverte essa característica:

*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 (JBAS: 11).*

---

<sup>26</sup> Notas de caderno tiradas no curso de Literatura Brasileira, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

<sup>27</sup> Palavras de Pepetela na entrevista a Doris Wieser, “O Livro Policial é o Pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007.

Sublinhado nosso. No capítulo 3.2, consideramos que Jaime Bunda não é uma personagem anti-heróica, embora dela retenha algumas características. Nesta entrevista citada, o escritor denomina Jaime Bunda de personagem anti-heróica. No entanto, no almoço com Pepetela, ocorrido no dia 15 de Outubro de 2009 na Faculdade de Letras de Lisboa, foi-lhe colocada essa questão, se considerava a sua personagem um anti-herói. Pepetela respondeu que usou o termo de anti-herói para a sua personagem, contudo, poderia ser um termo demasiado forte para caracterizar Jaime Bunda, mas cabia a nós, estudiosos literários, decidirmos se Jaime Bunda é ou não é uma personagem anti-heróica.

Num romance policial, o mistério é posto a descoberto no final, com a captura dos criminosos. Já a epígrafe é explícita ao afirmar que só alguns mistérios serão descobertos, deixando desde já em aberto um mistério maior, ou seja, o porquê da não descoberta de todos os mistérios. Por outro lado, o factor mistério rodeia principalmente a personagem “T”. Durante a narrativa são-nos dadas algumas informações sobre ele, mas nunca se descobre o porquê da sua influência e poder (quem sabe se devido a feitiçarias). No fim da história, apenas se sabe que o “senhor T”, o “bagre fumado” (JBAS: 175) se chama Meritório Tadeu.

De onde vinha o poder deste homem, facto que até espantara o parente, informado de tudo por obrigação? Mistérios e mais mistérios, esta terra está cheia de mistérios, disse para si mesmo Jaime Bunda, a dar ao arranque (JBAS: 292).

Não obstante, verifica-se aquilo que Todorov propõe para o “romance negro”, o *suspense* e a *curiosidade*, formas cujo objectivo é suscitar o interesse no leitor quando o mistério não ocupa um lugar central como no «romance de enigma». Para além de um certo mistério em torno da personagem “T”, o interesse é suscitado pelo *suspense*, em JBAS, ou seja, mostra-se primeiro a causa e depois o efeito. A causa é mostrada no prólogo, quando se lêem as intenções do condutor do carro preto face à menina que vê na paragem do autocarro:

*[A moça se despediu da amiga e avançou para a avenida. Ainda conservava nos lábios o sorriso da despedida, quando parou bruscamente, assustada com o automóvel preto. (...) O condutor viu o sorriso desaparecer dos lábios dela. Mediu num relance o tamanho dos seios pontudos (...). Esperou gentilmente que se refizesse do susto e continuasse a travessia. Ela hesitou, mas depois agradeceu com um vago sorriso para os vidros escuros e correu à frente do carro, mostrando o corpo (...) moldado pelo vestido justo. Uma gazela, uma cabra de rabo de leque, pensou o motorista, sentindo compulsivos apetites de caçador. (...) desceu o vidro fumado (...), e lhe fez sinal para subir. Ela (...) acedeu. (...) O motorista pôs o carro em movimento, olhando furtivamente para o bonito corpo da moça. (...) O mar estava calmo, parecia preparado para dentro dele receber a estrela. Foi isso que pensou a menina, olhando o pôr-do-sol?]* (JBAS: 9).

Desta forma, a “voz do autor” expõe a premeditação do crime. O primeiro indício é demonstrado pelo susto que a menina sente ao ver o automóvel preto e o

consequente desaparecimento do sorriso dos lábios dela. Depois, os impulsos sexuais do condutor do automóvel preto, despertados pelo corpo jovem da menina, atribuem-lhe “apetites de caçador”. Um caçador mata a presa que pretende caçar. Os vidros fumados do automóvel representam o desconhecimento da identidade do condutor, a falta de clareza nas suas intenções ao oferecer boleia à menina e apontam para uma certa obscuridade face ao que se vai passar após o “motorista pôr o carro em movimento”.

A *curiosidade* manifesta-se pelo que vai acontecer: o crime cometido pelo condutor do carro preto, o cadáver de Catarina “camuflado entre os mangais” (*JBAS*: 15) e a investigação atribuída a Jaime Bunda.

Em *JBMA*, o mistério ocupa um lugar secundário, dado que as causas da morte do americano vão sendo reveladas ao longo da narrativa, ainda que por caminhos incertos. Verifica-se, por conseguinte, a *curiosidade*, isto é, mostra-se o efeito – o cadáver do americano e certos indícios – e depois é preciso encontrar as causas, ou seja, aquilo que levou ao crime do americano na “pacata terra das acácias rubras” (*JBMA*: 9).

No que diz respeito às características do detective, as normas não são transgredidas, no sentido em que são desrespeitadas, omitidas ou inventadas, mas sim subvertidas, confrontadas, porque elas estão lá, mas de forma diferente. Com efeito, Jaime Bunda possui a imunidade do detective, característica do “romance de enigma”, uma vez que, apesar de não ter um companheiro a relatar os acontecimentos, existem as versões dos vários narradores sobre a investigação de Jaime Bunda. As orientações sobre os acontecimentos que vão sendo narrados constituem discursos que guiam o leitor na intriga policial. Por outro lado, essa imunidade advém do facto de Jaime ser primo do Director Operativo, alguém importante dentro do principal organismo policial angolano. Paralelamente, e subversivamente, Jaime Bunda também arrisca a sua vida – característica do detective do “romance negro”. No epílogo de *JBAS*, Jaime Bunda estava sentado no quintal de sua casa com a perna engessada, castigo dado pelos

capangas do general da *kamanga*, sócio de Antero, por sua vez marido de Florinda. O castigo veio como resposta ao inquérito que Bunda lhe havia feito, no âmbito do caso do contrabando (*JBAS*: 209) e assim o general, não se deixando intimidar, mandou mais tarde que três subordinados o apanhassem a jeito “e partiram-lhe a perna com um maço destinado a destruir paredes” (*JBAS*: 311). Bunda sofreu, ironicamente, o mesmo mal que tinha encomendado para Antero. Sofreu ainda na pele, mais concretamente na cara, a fúria de Florinda que o atacou com as unhas, por Bunda ter mandando Antonino bater em Antero. Em *JBMA*, Bunda goza de plena imunidade, pois surge-nos como um detective mais respeitado e sério, apesar de continuar uma personagem caricata e propensa a fazer rir na sua forma de actuar e pensar.

Outra característica que se aponta para os dois policiais angolanos e que se refere ao “romance negro” é o facto de ambas as narrativas se constituírem “à volta do meio representado, à volta de personagens e de costumes particulares; por outras palavras, a sua característica constitutiva está nos seus temas” (Todorov, 1979: 63). Esta citação vai ao encontro da consideração de Dutra, acima referida, na medida em que estão representados nos romances de Pepetela temas como “a violência, o crime, a amoralidade dos personagens” (Todorov, 1979: 63), mas no contexto da realidade angolana. As descrições estão de acordo com as marcas estilísticas do “romance negro” e também se aplicam a *JBAS* e *JBMA*, porque as

descrições são feitas sem ênfase, friamente, até mesmo quando se descrevem factos terríveis; (...) [e] as comparações denotam uma certa rudeza (Todorov, 1979: 65).

Exemplo disso em *JBAS* é a descrição da ida da personagem “T” ao feiticeiro:

- Para quê me despir?

- Eu é que sei. Tratamento para fechar teus caminhos todos. Ninguém que depois vai descobrir as asneiras que você tem feito.

T despiu as calças e as cuecas, virando-se um pouco para ocultar o sexo. (...) Afastou as pernas e inclinou-se para a frente, apoiado pelas duas mãos no braço da poltrona. O kimbanda então levantou-se, passou para trás dele. T ouviu o barulho de panos a serem manuseados. Sentiu uma coisa tocando no seu ânus. (*JBAS*: 69).

Esta passagem descreve o tratamento ao qual o senhor T se submete para fechar os seus caminhos, como refere o *kimbanda*. Trata-se de um facto terrível, uma vez que o acto sodomítico é descrito friamente, podendo chocar os leitores mais sensíveis.

Por outro lado, o fantástico e o maravilhoso são duas normas que se querem ausentes dos romances policiais, segundo Van Dine. Tendo em conta o contexto das histórias, esses critérios aparecem personificados nas personagens de Dona Filó (*JBAS*) e na anciã da Catumbela (*JBMA*), marcando assim um dos aspectos da tradição angolana. Dona Filó vaticina que Jaime Bunda não encarará de frente o inimigo, de tanto medo que irá sentir, o que significa que uma das pistas é dada pelas visões da feiticeira. Já a anciã da Catumbela faz um feitiço que condena o final destinado a Júlio Fininho, que apesar de inocente é tido como o principal culpado da morte do americano. Estes aspectos de feitiçaria estão ligados ao fantástico, aspecto ausente no policial canónico, daí esses aspectos constituírem-se como veículos de subversão do género. Por conseguinte, esta subversão pode ser ainda justificada pelas palavras de Todorov, na medida em que

os géneros não se constituem em conformidade com as descrições estruturais; um género novo cria-se à volta de um elemento que não era obrigatório no género antigo: ambos codificam elementos diferentes (1979: 62).

O género foi, portanto, adaptado às circunstâncias históricas, que se prendem com uma tradição cultural em Angola, tais como, as velhas crenças nos espíritos da terra, a sabedoria associada aos mais velhos, a vidência e a feitiçaria. Por isso, a subversão ao género pode ser entendida como essa “codificação de elementos diferentes”, o mesmo acontecendo para o amor: Jaime Bunda distrai-se com as mulheres, no entanto não consegue seduzir nenhuma.

No “romance negro” as surpresas não são deixadas para o fim, contrariamente ao “romance de enigma”. O que acontece em *JBAS* e *JBMA* é a divulgação progressiva das

“surpresas”. Algumas são desvendadas ao longo da narrativa, outras deixadas para o fim, em sinal de revelação, e ainda aquelas que não chegam a ser desvendadas.

Subversivamente, o crime de Catarina que deu início à narrativa de *JBAS*, fica por resolver (uma vez que o criminoso é alguém da elite angolana e, por isso, não é julgado) e o que Bunda põe a descoberto é o caso do contrabando dos *kwanzas*, caso esse em que o detective luandense se envolve, quase por acaso, quando investigava o homicídio da menina. Quanto aos abusos dentro do sistema do poder político, estes permanecem obscuros, como exemplifica a personagem “T”, aquela que Bunda não vai ver de tanto medo que ela incute nos outros, de quem não ficamos a saber ao certo a identidade, qual a sua posição e o porquê do seu poder. A surpresa final também subverte a regra do policial que estipula que se condenem os culpados e, como já vimos, o culpado da morte da menina fica impune, permanecendo o caso esquecido e sem resolução, dado que a menina não era de famílias importantes.

Em *JBMA*, mais uma vez, as investigações de Bunda sobre a morte do americano se cruzam com outros casos, o do Robin dos comboios e o do rapto de crianças angolanas, órfãs e desprotegidas, para contrabando de órgãos humanos no Ocidente. Este caso está a cargo do detective Demócrito, considerado um dos melhores detectives de Benguela e que iria ajudar Bunda se não tivesse esse caso em mãos. O detective Jaime, nas suas deambulações investigativas sobre Robin dos comboios (que então já se considerava o autor do crime do americano), fornece uma pista a Demócrito, uma vez que tinha passado por uma casa isolada com crianças nas janelas, facto que considerou suspeito lembrando-se do contrabando de órgãos (*JBMA*: 269-270). Desta forma, ajuda o companheiro de profissão.

Nessa narrativa, a subversão é feita pelos dois epílogos possíveis. Num romance policial só há lugar para um fim, a condenação do criminoso, como já ficou referido. Mas *JBMA* contém dois fins possíveis. O primeiro é bastante negativo, os culpados e

condenados são Júlio Fininho e a sua namorada Maria Antónia, que sabemos serem inocentes. Jaime Bunda

tinha ajudado a solucionar um caso, mas sabia, a solução não devia ser aquela. Como lhe diria o parente D. O. mais tarde, nem sempre a melhor solução política é a melhor policial, não sei se entendes, ele fez que sim com a cabeça, entendia, que conta um assaltante de comboios, uma puta e o seu amor, perante assuntos magnos do Estado (*JBMA: 272-273*).

Além do mais ficamos sem saber o que o destino lhes reserva:

Ficaremos sem saber (e isto é muita maldade, deveremos em toda a humildade reconhecer) se Júlio Fininho morrerá mesmo na cadeia e o que será feito de Maria Antónia. (...) Mas nem sempre as profecias se cumprem e neste caso, temos de convir, há profecias a mais, pode ser que se confundam e anulem umas às outras, conduzindo o caso para o feérico *happy-end* tão do gosto americano (*JBMA: 275*).

As palavras do narrador são subversivas e dizem claramente que o final da história não está de acordo com a norma do policial (americano), porque apesar de terem sido detidos os suspeitos (como seria de esperar num romance policial), a punição efectua-se em inocentes, ficando o verdadeiro criminoso solto. Assim, as regras da normalidade da sociedade ficam por estabelecer e o sentido de injustiça é realçado. No fim, nada se resolve.

Pelo contrário, o segundo epílogo apresenta um final positivo e esperançoso, bem de acordo com o “*happy-end* americano”, visto que a “voz autoral” se revolta contra o seu narrador e resolve mudar o rumo do final da história, voltando atrás na narrativa e narrando como de facto terá decorrido o encontro de Jaime Bunda com Elvis, o outro americano residente no Lobito,

Aqui entra pela primeira vez o autor para chamar as coisas pelos seus verdadeiros nomes. (...) e deixaremos de lado os molhos e condimentos que preenchem as estórias, tão ao gosto do narrador que tive o azar de vos apresentar (*JBMA: 277*).

Assim sendo, a “voz autoral” vai relatar como aconteceu a morte do engenheiro americano em Benguela, através da confissão de Elvis, o verdadeiro autor do crime. A

confissão foi possível graças a Jaime Bunda que pôs em prática o que havia aprendido nos livros e filmes policiais, ou seja, a “solução psicológica” (*JBMA*: 288), acompanhada de tortura por parte de outros polícias. Daí resulta a confissão de Elvis:

Então à noite, meti-me a caminho, esperei perto da casa. Vi a mulher sair, o guarda roncava com a garrafa ao lado, entrei e dei-lhe um tiro por baixo do queixo. Depois encostei-lhe a caçadeira também por baixo do queixo e fiz o dedo dele disparar, para esconder os indícios (*JBMA*: 289).

A “solução psicológica” deve-se à falta dos meios tecnológicos para analisar os buracos no tecto do quarto do americano morto, de maneira a compará-los com as balas da arma de Elvis.

Júlio Fininho e Maria Antónia foram ilibados e libertos, acabando a história com o desejado “*happy-end*”. O verdadeiro culpado foi condenado e a normalidade social é restabelecida, já que foi feita justiça.

O fim de ambas as narrativas não apontam para uma resolução definitiva, pelo contrário ainda criam mais enigmas, como sugere Robson Dutra:

Pepetela termina a sua narrativa propondo mais enigmas (...). Será Gégé, um mero repetidor das idéias ligadas ao saber folhetinesco dos romances herdados por Bunda ou atualizará ele no presente angolano as mesmas utopias vividas pelo tio e evocadas pelos poetas de Benguela, as quais se revelarão a verdadeira e suprema “sabedoria do povo”?

<sup>28</sup>

Especialmente os dois epílogos em *JBMA*, com dois finais possíveis, criam o enigma de não se saber ao certo qual dos finais prevalece de facto. Se o primeiro subverte, como já foi mencionado, o fim do romance policial, que dita que o culpado deve ser descoberto e punido, o segundo, pelo contrário cumpre essa norma, dado que a “voz autoral” se indigna com os seus narradores e resolve ele mesmo (re)contar a “veracidade dos acontecimentos”.

---

<sup>28</sup> Robson Dutra, “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>.

Sucintamente, pode-se dizer que ambos os romances angolanos são policiais, na medida em que cumprem e representam o paradigma policial, como já foi referido. Há a existência de um crime (o da “catorzinha” e o do americano), um detective que vai levar a cabo o seu inquérito (Jaime Bunda), um número restrito de suspeitos (“T”, Said, Júlio Fininho e Maria Antónia) e a revelação final dos culpados (Said, o filho do deputado e Elvis).

A subversão ocorre na maneira como a investigação é feita pelo detective “da bunda larga”, que investiga de maneira risível e não descobre ele próprio o crime para o qual foi destacado inicialmente (o da menina Catarina). A punição do culpado deste crime fica envolto num certo mistério, pois não sabemos se o filho do político foi ou não julgado, tudo apontando para a sua leve ou ausência de pena judicial. O culpado capturado e julgado é o libanês Said, acusado de encabeçar a quadrilha da falsificação de *kwanzas* e de querer destruir a economia nacional, caso este a que Jaime Bunda chega por acaso, enquanto investigava os indícios criminais ligados à menina.

A morte de uma jovem de catorze anos de idade é o ponto inicial de uma investigação que toma contornos insondáveis, revelando crimes de maior gravidade em Angola.<sup>29</sup>

O crime maior fica por resolver, ou seja, “T” é ilibado e protegido pelo chefe do Bunker, o que significa que ninguém sabe ao certo quem manda, quem dirige, o que se passa no centro do poder, tudo permanecendo nos meandros do secretismo.

Quanto ao crime do americano, conforme refere Dutra,

retoma um crime conhecido no país: o assassinato, nos anos 50, de um engenheiro português em circunstâncias idênticas às enunciadas no romance. A estratégia ficcional de resgatar um evento ocorrido meio século antes faz valer a quase epígrafe usada por este autor no romance *A Geração da Utopia* de que “só os ciclos são eternos” (Pepetela, 2000: 9) e, por isso, fatos do passado são recorrentes e podem servir de reflexão e questionamento aos enigmas do presente.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Robson Dutra, “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>.

<sup>30</sup> *Idem*.

O detective Jaime Bunda, por seu turno, enquadra-se naquilo que Vanoncini diz acerca do detective do “romance negro”:

Alors que tout obéit à la loi de l’argent, il cherche à maintenir une attitude moralement défendable. C’est pourquoi ses investigations, même si elles aboutissent à un résultat, ne lui apportent pas les fruits escomptés (1997: 58).

Neste sentido, Bunda insere-se num sistema manipulado pelo poder político, que por sua vez é regido pelo dinheiro. Contudo, Bunda não age de acordo com princípios morais devido à sua actuação ingenuamente ridícula, sendo a sua amoralidade verificada quando pede a um antigo colega de escola, Antonino, agora ligado ao banditismo, que encontra no Roque Santeiro, para dar um susto a Antero, marido de Florinda, sua amante que não consegue seduzir (*JBAS*: 87). As suas investigações não conduzem aos fins esperados devido à sua conduta risível.

O tom policial deve criar ainda uma série de pistas a ser seguidas, tanto pelo detective, como pelo leitor, de forma a ser possível a igualdade na descoberta dos factos, tal como refere a primeira regra de Van Dine. Em *JBAS* as intromissões da “voz autoral” e o facto dessa entidade manipular os diversos narradores fazem com que o leitor tenha acesso a certas informações, antes do detective Jaime Bunda, como por exemplo quando a “voz autoral” decide dar a palavra à personagem Malika (*JBAS*: 133). Desta maneira, o leitor fica a saber quem é Malika, o seu envolvimento com Said e a confirmação de que Said e Ezequiel estão envolvidos em negócios ilícitos mas não relacionados com o crime de Catarina. Jaime Bunda só saberá destes pormenores no fim da investigação, depois de prenderem e interrogarem Said.

Por fim, verifica-se nos romances policiais de Pepetela aquilo que Vanoncini afirma sobre o “romance negro”:

Le roman noir est sensible à la spécificité des lieux et à la l’originalité des êtres qui les peuplent. L’énorme quantité de données concrètes qu’il a su réunir en font aujourd’hui une source d’information précieuse sur la civilisation urbaine dans son ensemble et sur certains aspects de la vie rurale dans les pays industrialisés au xx<sup>e</sup> siècle (1997: 58-59).

*JBAS* e *JBMA* mesclam o real e o imaginário e as narrativas expõem assuntos reais através de personagens e intrigas inventadas, ou reinventadas, no caso da morte do americano, que retoma uma história semelhante ocorrida com um engenheiro português em Benguela nos anos 50 (*JBMA*: 291). O autor deste crime aparentava ser uma alta personalidade do poder colonial e, por isso, não foi identificado nem julgado. O principal suspeito, como acontece no primeiro epílogo de *JBMA*, “morreu tuberculoso na cadeia por maus tratos” (*JBMA*: 291). Mas é através da desconstrução da intriga policial que são apresentadas e retratadas as informações sobre a civilização urbana do século XX, neste caso, de Luanda e de Benguela, mesmo não sendo cidades pertencentes a um país industrializado. Por isso, *JBAG* e *JBMA* são romances policiais. Constituem ainda uma fonte de informação por denunciarem assuntos complexos, como veremos de seguida.

## 2.2 A “voz autoral” – a autoridade máxima

*JBAS* possui um narrador peculiar, um “supra-narrador” (nos termos de Inocência Mata<sup>31</sup>), um “super-autor” (nos termos de Carmen Lúcia Tindó Secco<sup>32</sup>), um “mega-narrador” (nos termos de Robson Dutra<sup>33</sup>), ou ainda, segundo as palavras do próprio Pepetela (*JBAS*: 9), a “voz do autor”. Essa entidade funciona como um

ser ex-cêntrico, [que fica] na fronteira ou na margem, (...) dentro e fora e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente (...) uma perspectiva que está sempre “alterando seu foco” porque não possui força centralizada (Hutcheon, 1991: 96).

---

<sup>31</sup> Termo mencionado oralmente pela professora Inocência Mata no curso de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

<sup>32</sup> Carmen Lúcia Tindó Secco, *A Magia das Letras Africanas*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2004.

<sup>33</sup> Robson Dutra, “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>.

Ao não possuir força centralizada e tendo a capacidade de alterar o foco narrativo, orientando o ponto de vista do leitor, essa entidade alerta para o questionamento das narrativas contadas pelos diversos narradores, funcionando, dessa maneira, como o elemento de maior subversão ao género policial.

A ironia contida na “voz autoral”, na medida em que afirma o contrário daquilo que os narradores contam de forma a tentar tornar claro os enigmas propostos pelos narradores (tarefa nem sempre conseguida), constitui uma arma para questionamento da sociedade, pois a ironia “pode ser usada como uma arma, como forma de julgar” (Xavier, 2007: 20). Ao mesmo tempo, “ironizar é tornar visível num enigma e contemplar a reacção que provoca” (2007: 20).

Essa entidade é, segundo Inocência Mata, a voz de um “supra-narrador” ou do “autor textual” que orienta o fio condutor da acção e que manipula os outros três narradores:

é uma entidade heterodiegética e manifesta-se ostensivamente, pronunciando-se sobre os outros narradores. É autoral porque detém a autoridade de manipular os outros três narradores, assim como toda a acção.<sup>34</sup>

Em *JBAS*, essa entidade identifica-se pelas informações que deixa ao longo da narrativa, marcadas graficamente no corpo do texto, por itálico e parênteses rectos.

O facto de existir essa entidade é, por si só, uma ironia feita ao romance policial, porque as narrativas policiais não possuem um “supra-narrador” que esteja constantemente a fazer intervenções sobre a história que está a ser narrada. Num romance policial, a história é narrada pelo amigo do detective, pelo próprio detective em primeira pessoa e, às vezes, por um narrador heterodiegético e omnisciente. Normalmente, num policial, a voz textual não se manifesta discursivamente, uma vez

---

<sup>34</sup> Notas de caderno tiradas da exposição oral de Inocência Mata sobre *Jaime Bunda, Agente Secreto* no curso de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade Lisboa, 2007.

que os indícios criminais são elementos que o leitor deve ir descodificando, a par do detective.

O crime de Catarina é-nos contado por essa entidade, a “voz autoral”, que se apresenta no prólogo de *JBAS*, introduzindo a cena do crime que vai dar origem à história em torno de Jaime Bunda. Como assinala Robson Dutra:

Mesclando o riso ao grotesco, a morte da adolescente torna-se na porta de entrada no mundo da corrupção angolana, do envolvimento de figuras ilustres da nação e do surgimento da figura risível de Jaime Bunda, que desfila jocosamente entre diversos espaços narrativos e alegóricos.<sup>35</sup>

Manifesta-se também no meio da narração dos outros narradores e no fim de cada narrativa. Expressa livremente a sua opinião acerca dos factos que estão a ser narrados, assim como acerca dos próprios narradores. É também o mentor das epígrafes que precedem os quatro livros:

Quaisquer que sejam as respostas para os muitos questionamentos que a leitura dos textos origina, estas parecem ser conhecidas apenas pelo “mega-narrador” que rege a enunciação de *JBAG* e cujo discurso onisciente, impresso em itálico e entre colchetes, convoca outros narradores a relatar o que sabem, ao mesmo tempo em que este opina, traduz, corrige, supre vozes e relatos, sem que, contudo, os enigmas sejam devidamente aclarados.<sup>36</sup>

A violação e assassinato da menina de catorze anos, acto também ele grotesco dada a violência que pressupõe, ocorre, ironicamente, no feriado do dia 11 de Novembro, data da Independência de Angola. É o primeiro caso que atribuem ao estagiário detective Jaime Bunda, por ser considerado um caso de menor importância, visto que a menina era de famílias humildes e sem importância significativa para o Estado, tal como indica a pergunta de Kinanga “ (...) mas que raio tinha o Bunker de se interessar por este caso tão banal?” (*JBAS*: 29). Ironicamente, a não resolução do caso

---

<sup>35</sup> Robson Dutra, “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>.

<sup>36</sup> *Idem*.

por parte de Jaime Bunda remete para a inércia e falta de vontade do governo em querer resolver casos chocantes tidos como insignificantes.

Ao ser tratado como um caso de menor importância, faz sobressair uma forte crítica à pouca importância que os próprios governantes dão aos abusos infantis e à pobreza que leva muitas meninas a prostituírem-se em Angola. Robson Dutra, na esteira de Carmen Secco, confere essa alusão à prostituição infantil feita através dessa personagem, propondo ainda outra significação aos catorze anos da menina abusada e assassinada:

Seria a idade da vítima uma alusão à prostituição infantil que cresce em Angola ou uma referência sutil aos catorze anos de revolução que resultaram em violação, degradação e morte metafórica da sociedade angolana?<sup>37</sup>

A par dessas críticas, acrescenta-se outra e que se refere à impunidade dos altos representantes do governo, nomeadamente o filho do deputado, autor do crime.

A intervenção da “voz aural” não faz avançar a acção, mas fornece informação diegética para se entender a história, como o que acontece, por exemplo, na passagem em que é introduzida a personagem “senhor T”. “E nada de preconceitos: um personagem tenebroso não é forçosamente o assassino da estória” (*JBAS*: 63). Esta informação é um indício, ou seja, pretende insinuar algo mais sobre o carácter de “T”, sem no entanto o desvendar por completo, contribuindo para a aura de mistério em torno dessa personagem.

A investigação que Jaime Bunda faz leva-o até essa personagem que “provoca um frio na espinha”. Este representa precisamente a falta de transparência do sistema governativo do país. A personagem é caracterizada grotescamente com: “Face larga e angulosa, feia, com boca de peixe, dessas se encurvando para baixo dos dois lados da

---

<sup>37</sup> Robson Dutra, “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>.

cara, tosco de corpo, baixo e entroncado, sem pescoço, sem maneiras, T é no entanto um engatidão” (JBAS: 63), é-nos introduzida da seguinte maneira pela “voz autoral”:

*[Adiei, adiei, Travei ao máximo a apressada mão do narrador, mas chegou o Temido momento em que Tem de ser apresentado um personagem Tenebroso. Ponham os pára-quebras ou apertem os cintos de segurança. E nada de preconceitos: um personagem Tenebroso não é forçosamente o assassino da história. É Tão poderoso, Tão poderoso, que nem o nome dele ousa mandar escrever. Ficará, pela minha covardia, apenas como senhor T ou simplesmente T. Não é ministro nem membro de nenhum Comité Central, nem bispo, nem sequer deputado. Mas a sua presença nos faz Tremer. Apenas sabemos que é conselheiro no Bunker e isso vai bastar Também para os leitores, que mais dados não deixo revelar, pois a pessoa em causa pode descobrir que a ela me refiro. (...)] (JBAS: 63).<sup>38</sup>*

Em primeiro lugar, repare-se na aliteração em torno da letra “t”. “T” é a designação que vai ser dada à personagem “temida”, “tenebrosa” e que nos faz “tremar”. O senhor T, pela maneira como é descrito, representa falta de clareza na posição que ocupa, nas funções que supostamente exerce, no poder desmedido e dúbio que possui. Ele significa o medo, a repressão e a sua caracterização veicula uma crítica ao medo que o poder causa e à corrupção tentacular, enredada no seio da política e da justiça que alcança tudo e todos. Significa ainda um poder que se torna difícil de desmobilizar, o que provoca a desesperança. Não se consegue atingir o centro do poder. Mas, mesmo descrito como uma personagem a ser temida, a linguagem usada provoca o riso.

Segundo Dutra, a violação de Catarina, associa-se à “ruptura da lei e dos costumes, hábito que se tem tornado aviltante em Angola”<sup>39</sup> e que afecta ironicamente o senhor T quando este é possuído pelo *kimbanda*, sob a justificação de protecção contra os males. Como foi referido, a personagem “T” é o principal elemento grotesco nesta obra. Ela vai ser alvo de uma humilhação atroz quando se submete ao feiticeiro. Desta maneira, ela causa horror, o que não provoca necessariamente o riso. Um homem

---

<sup>38</sup> Maiúscula, sublinhado e negrito nossos.

<sup>39</sup> Robson Dutra, “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>.

poderoso representado pelo senhor T que provoca o medo é, afinal, ele próprio um homem medroso, uma vez que temeu as palavras proféticas proferidas por Dona Filó, cujo poder lhe poderia trazer problemas e, por isso, recorreu a um feiticeiro charlatão.

*JBAS* está estruturado em quatro livros narrados por três narradores (um deles narra o primeiro e o terceiro livro), todos eles guiados pela “voz autoral”. Neste sentido, o primeiro livro é narrado por um narrador que está sempre sujeito às avaliações dessa entidade. A “voz autoral” dá-nos a sua opinião sobre esse narrador e demonstra a sua autoridade ao demiti-lo das suas funções de narrar por ser incompetente:

*[Pois bem, este narrador tem a monotonia de um exército de quissonde a passar. (...) Neste relato, pelo contrário, nem a areia do fundo fica revolvada nem algum caminho se cria. (...) O facto de o oportunista ter ido a correr buscar uma referência a um dos meus filmes preferidos não lhe vai salvar o emprego. Pelo poder absoluto que só eu possuo, demito irrevogavelmente o narrador] (JBAS: 131).*

Ainda no primeiro livro, retome-se novamente a voz dessa entidade na abertura do capítulo 8 “O tenebroso senhor T”:

*[Dirão vocês: gente dessa não lê literatura de segunda categoria. Pois não, nem de terceira ou quarta. E de primeira, ah, fogem dela como o Cristo da cruz. Mas sempre há algum caxico que lê e lhes vai zongolar. Nem na morgue de Luanda, lugar tenebroso e mal-cheiroso por excelência, bom para perigosíssimas conspirações, deixo revelar dados sobre T. senão os estritamente necessários.] (JBAS: 63).*

Estas passagens provocam o riso e pode dizer-se que é uma paródia ao próprio texto, um caso de intratextualidade, um dos efeitos metalinguísticos da paródia, como refere Affonso Romano Sant’Anna (1985: 8). A “voz autoral” tem o direito de parodiar o próprio texto que orienta, denominando-o de “literatura de segunda categoria”!

No segundo livro, a “voz autoral” introduz então uma segunda voz narrativa autodiegética, Malika, narradora e personagem simultaneamente. No fim deste livro, nova manifestação da “voz autoral”:

*Desde já agradeço esta simpática narradora pelo trabalho que produziu, mas tenho de a dispensar (...). Se continuarmos com ela, vamos provavelmente entrar pelos fabulosos haréns de sultões e califas, dignos das Mil e Uma Noites. (...) Por isso*

*convoco outro narrador. E porque todos devem ter uma segunda oportunidade na vida e o sofrido tempo que vivemos é de proclamar paz e tolerância, darei de novo palavra ao narrador que iniciou este relato, na esperança que tenha aprendido com seus erros e minha críticas. Veremos se a indulgência compensa (JBAS: 167).*

Considerando-a simpática, a “voz autoral” dispensa-a com receio de entrar noutros caminhos narrativos, fantasiosos, amorosos e não criminais, que não iriam contribuir para o avanço da principal intriga. Então convoca novamente o primeiro narrador, dando-lhe uma segunda oportunidade ao narrar o terceiro livro. Espera assim a “voz autoral” que o primeiro narrador tenha aprendido com os seus erros e com as críticas feitas, alusão subtil e irónica ao que os governantes do país poderiam fazer. A própria “voz autoral” reconhece que nos “tempos que vivemos” torna-se necessário “proclamar paz e tolerância”. Contudo a indulgência não compensa, porque nenhum governante sequer pensa na redenção das suas faltas, porque não assumem as suas falhas dado que a rede de poder é demasiado intrincada para se poder alterar. A nova demissão do mesmo narrador pode exemplificar isso, mesmo que a “voz autoral” não explique a convocação de um quarto narrador:

*(...) reconheço ter[-se] redimido. Mas por razões de economia, tenho de abdicar dele e escolher outro, mais próximo dos cânones literários do género. (...) Talvez me perguntem porquê tenho de inventar outro narrador. Eu sou obrigado a saber? Se tudo fosse racional estas coisas não teriam piada nenhuma (JBAS: 245).*

Por outro prisma, a passagem mostra claramente a “voz autoral” a reconhecer que não tem seguido os critérios do cânone literário do género, que sabemos ser o policial. Há portanto uma clara subversão técnico-compositiva do género do romance policial, efectuada dentro dos moldes paródicos.

No quarto livro, um quarto narrador conclui a história, ou como a “voz autoral” escreve:

*Onde se conclui a estória, provavelmente sem conclusão expressa, mas em quatro partes, que é o mais sagrado dos números, por ser o número de patas do cágado, sobre o qual assentam os poderes do mundo (JBAS: 247).*

O final da história fica em aberto, não se descobrem todos os mistérios e criam-se mais enigmas, dando ao leitor certa liberdade para imaginar o que se passaria depois de acabada a trama. Um espaço em aberto rumo a um futuro, quem sabe, melhor, no qual a corrupção possa ser combatida e condenada. Na trama, contudo, o caso da corrupção permanece “nublado”. Normalmente, num romance policial o mistério é deslindado completamente pelo detective, sem lugar para dúvidas ou enigmas. Em *JBAS*, o caso da “catorzinha” é descoberto mas não se sabe se o criminoso vai ser punido, tudo indicando para que não, uma vez que era, ironicamente, uma pessoa importante mas sem escrúpulos. A rede de falsificação de *kwanzas* é desmantelada apenas com um detido para julgamento. Malika, a cúmplice de Said, por ser mulher e agradar ao D. O., livra-se da sua pena e ainda recebe uma ajuda deste.

Por fim, o epílogo assinala: “*Onde o autor dispensa os narradores e pega de novo na palavra. Para fechar o ciclos. Para abrir novos?*” (*JBAS*: 311). É com a criação de mais enigmas que a trama é encerrada. Desta forma, não é apontada uma direcção possível a seguir, o que deixa no ar, paradoxalmente, um sinal de desesperança, no sentido em que ninguém chega ao centro do poder e o obriga a ser transparente e justo. Também pode significar um sinal de esperança, pois quem sabe se um dia tudo seja diferente?

Em *JBMA* a “voz autoral”, para além do segundo epílogo, aparece pontualmente ao longo da narrativa, acompanhando os comentários do narrador. A propósito do comentário sobre a gordura do governador, como se verá mais adiante, esta entidade interfere confirmando a crítica subjacente deixada pelo narrador:

E já que o relato descambou para a crítica política e social, o que não é obviamente o intuito deste narrador imparcial, apolítico, associal e neutro de afectos e sentimentos, deve dizer-se que as opi-niões sobre o governador se dividiam na sociedade benguelense (*JBMA*: 58).

Paralelamente, essa entidade mostra como o narrador tem a capacidade de inventar pormenores relativamente aos factos, como sugere a seguinte passagem:

Já percebemos também, os detalhes na estória foram metidos por este narrador, pois o comandante só referiu os factos de forma sucinta, como lhe competia, deixando os molhos de fora (...) (*JBMA*: 83).

Mas é no “segundo epílogo possível” que a “voz autoral” se manifesta expressamente:

Aqui entra pela primeira vez o autor para chamar as coisas pelos seus verdadeiros nomes. (...) e deixaremos de lado os molhos e os condimentos que preenchem as estórias, tão do gosto do narrador que tive o azar de vos apresentar (*JBMA*: 277).

Este segundo epílogo integra parte da subversão feita ao final de um policial, como já tivemos oportunidade de referir. No entanto, essa entidade reconhece que é tempo de dar um “*happy-end* tão do gosto americano” (*JBMA*: 275). Invertendo o primeiro desfecho, resolve recontar o episódio do encontro de Bunda com Elvis.

A crítica é feita a um novo tipo de imperialismo, o imperialismo norte-americano, que, conforme refere Dutra, pode ser comparado ao “poderio lusitano na África de meados do século XX, época em que vigorava o sistema colonial”<sup>40</sup>. A crítica faz-se no sentido de que o imperialismo europeu acabou para dar lugar a outro, funcionando assim como uma actualização temática da história:

[Os] Estados Unidos tratam com a mesma arrogância esses países como os colonizadores em tempos atrás. (...) em nome do princípio da democracia (...), muito bem, mas sempre que os seus interesses estão em jogo eles também esquecem as democracias, esquecem os direitos humanos...<sup>41</sup>

“Se antes era premente subverter a ótica oficial da história fazendo-se ouvir a voz dos excluídos e das novas verdades, o esfacelamento das utopias no pós-guerra

---

<sup>40</sup> Robson Dutra, “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>.

<sup>41</sup> Palavras de Pepetela na entrevista a Doris Wieser, “O Livro Policial é o Pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007.

resultaram num humor mordaz”<sup>42</sup> que agora servem para denunciar, tanto essa nova forma de poderio internacional, como a corrupção generalizada, através do detective paródico Jaime Bunda.

A morte de um americano em Benguela suscitou logo no início da narrativa, sérias preocupações aos dirigentes angolanos, uma vez que poderia comprometer as relações que tão arduamente se tinham estabelecido com os Estados Unidos da América: “O petróleo angolano já é oito ou nove por cento do mercado americano e vai aumentar para quinze por cento. Um parceiro que a gente [angolanos] chama de estratégico.”<sup>43</sup>

Bunda desloca-se à cidade para encontrar o culpado da morte, ironicamente, tão atroz. Irónico, porque o crime da “catorzinha” foi igualmente ou mais atroz, mas não teve importância. A morte do americano, pelo contrário é digno de muita importância, uma vez que se trata de um cidadão norte-americano. Shirley, a agente do F.B.I. que se desloca a Benguela para apressar as investigações, quer, em nome da sua pátria, que se encontre um culpado a todo o custo:

- Já tem um culpado da morte do meu patrício? Nós não suportamos a dúvida. Tem de compreender isso. Dê-nos uma certeza, qualquer que seja ela. Queremos um culpado. (...) – A tese de suicídio? (...) – Difícil de aceitar. Terá de ser muito bem fundamentada (JBMA: 200).

Os indícios apontam para Júlio Fininho e Maria Antónia (última pessoa a ver o americano com vida), que sabemos desde logo serem inocentes. Contudo, a agente não se preocupa em procurar provar se de facto eles são os verdadeiros culpados. A polícia angolana ajuda neste aspecto, no sentido de manter a boa imagem perante os E.U.A.. Como Júlio Fininho e Maria Antónia (tal como Catarina) não são pessoas dignas de importância para o Estado, torna-se conveniente culpabilizá-los e assim demonstrar as

---

<sup>42</sup> Robson Dutra, “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>.

<sup>43</sup> Palavras de Pepetela na entrevista a Doris Wieser, “O Livro Policial é o Pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007.

competências da polícia angolana. Uma vez que não se declararam culpados, a tortura, por parte da polícia angolana, é aplicada para conseguir a forçada confissão. “(...) eles querem mesmo é sangue e no fim um culpado, se forem dois ainda melhor” (*JBMA*: 229). Contrariando a caça a todo o custo de um qualquer culpado, Elvis, ironicamente um cidadão americano, é o verdadeiro autor do crime do seu compatriota, conforme nos resolve contar a “voz autoral”, farta da incompetência do seu narrador. Quem sabe se farta das injustiças sociais, as quais pode inverter na narrativa, sob um olhar esperançoso e utópico de que é possível mudar o rumo da vida. Leituras que a “voz autoral” deixa em aberto, devido aos enigmas finais que deixa ao leitor.

### **2.3 A multiplicidade de vozes narrativas**

Estes dois romances podem integrar-se naquilo a que Inocência Mata chama de “uma escrita de representação satírica do real” (2001: 150). Ora essa “representação satírica do real” é efectuada dentro dos moldes paródicos, tanto na desconstrução paródica do herói para “falso herói” subdesenvolvido, como pela subversão do género policial e consequente veiculação da crítica através de uma “retórica pluralizante” (Hutcheon, 1991: 95) e irónica. Os romances funcionam então como instrumentos de luta contra o totalitarismo e autoritarismo sociais, como questionamento político e como aviso ao modo como a corrupção está instalada no âmago do poder.

O facto de a história ser contada, em *JBAS*, por várias vozes e sob vários pontos de vista, mesmo que condicionados por uma “voz autoral”, significa que um acontecimento tem sempre várias versões e, neste caso, convém aos elementos do poder, uma vez que a versão verdadeira do caso, o da corrupção, precisa ficar submersa.

“Em breve estaremos chegando à conclusão irônica de que não há fato, mas apenas “versões” dos fatos” (Sant’Anna, 1985: 8). Affonso Romano de Sant’Anna

adianta ainda que devemos estar “preparado[s] para ler todos os artifícios que os textos nos preparam”, pois “o texto é sempre algo em movimento”. E neste sentido, a questão da paródia “está relacionada, em última instância, com a procura da verdade” (1985: 72). Mesmo que essa verdade, ironicamente, seja proposta através da criação de enigmas.

O primeiro livro de *JBAS*, em tom bastante corrosivo, introduz a trama policial, apresentando o “espantoso” Jaime Bunda e o primeiro caso que lhe é entregue, o já referido crime de Catarina, a “catorzinha”. Bunda inicia as suas investigações de forma ridicularizadora, começando por um inquérito um tanto descabido, pois o que interessava a quantidade de vezes que a menina tinha sido violada? Estas perguntas causam espanto em Chiquinho Vieira, “Este tipo ainda é mais parvo do que eu julgava. Ou então não é nada parvo, (...) só disfarça” (*JBAS*: 15). Tais pensamentos provocam o riso no leitor. Não só as perguntas, mas o tipo de raciocínio obtuso são motivos de gracejo: “- Já temos um carro e um barco. Falta-nos o avião e o comboio. Ah, pois, a bicicleta e a mota” (*JBAS*: 27). Esta frase inspira-se nas aventuras de James Bond, que Jaime Bunda admirava. Ora, o método de Bunda deixa Kinanga “abananado” e pela voz do primeiro narrador se subentende a ironia: “o tipo tinha um método investigativo muito particular, no Bunker têm de estar a par de técnicas ultramodernas...” (*JBAS*: 28).

Bunda é também um exímio defensor, ainda que ingenuamente, do regime, como indicam os seus pensamentos durante o almoço no Kiko’s bar, ao ouvir conversas que ridicularizavam personalidades do governo: “O chefe Chiquinho devia ser informado destas conversas que manchavam a reputação de um membro do governo (...) tudo para denegrir o regime” (*JBAS*: 33). O Bunker, “polícia das polícias” angolanas, tinha um departamento, a cargo de Honório, que se dedicava a “passar a pente fino tudo o que era escrito na imprensa” (*JBAS*: 32).

Apesar de a censura (pelo menos directa) não ser um problema actual de Angola, como refere Pepetela em entrevista, esse tema é mencionado na intriga devido à ocorrência real em Angola de “uma série de processos contra jornalistas”, que levaram inclusive à prisão de dois jornalistas”<sup>44</sup>. Neste sentido, segundo o escritor, nada impede que o mesmo problema se volte para os escritores, mesmo que a censura raramente se tenha verificado nos livros desde a independência. Não obstante, os S.I.G., departamento policial na ficção pepeteliana, ao “passarem a pente fino” as informações da imprensa constituem uma censura aos órgãos de comunicação públicos (rádio e televisão) que, ao serem controlados pelo Estado, podem conter a sua orientação política de forma a influenciar os ouvintes/espectadores. Por outro lado, as incursões de Bunda ao Roque Santeiro espelham uma imagem de parte da cidade de Luanda ao referir todo o tipo de delinquência que se pode encomendar (quando Bunda pede a um antigo colega para dar um susto a Antero), para além da boa comida, segundo Jaime Bunda (*JBAS*: 83).

Este primeiro narrador conta-nos ainda como Bunda chega até “T” e os passos que este dá, bem como as suas acções, terríveis e grotescas, já mencionadas. Ao chegar a “T”, Bunda começa a descobrir uma estranha rede de contrabando deixando, conseqüentemente, o caso da menina para trás, como aliás refere a “voz autoral”: *[... a qual menina está completamente esquecida e por isso o narrador vai pôr Jaime Bunda a telefonar a Kinanga, para retomar a estória que nos interessa.]* (*JBAS*: 55).

A “estória que nos interessa” é retomada pelo segundo narrador, a personagem Malika, que dá o seu testemunho na primeira pessoa e fornece informações ao leitor, a que o detective Bunda não tem acesso. Subverte-se, desta maneira, a norma policial que diz que tanto o detective como o leitor devem ter as mesmas hipóteses na interpretação

---

<sup>44</sup>Palavras de Pepetela na entrevista a Doris Wieser, “O Livro Policial é o Pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007.

das pistas e descoberta das provas. Assim, o testemunho de Malika, para além de narrar o seu percurso de vida, descreve o contrabando e a falsificação de *kwanzas*, apresentamos Said e a sua relação com “T” (ao qual chama de Ezequiel, o “sócio de boca-de-pargo” de Said) e denuncia o envolvimento de pessoas da elite angolana neste caso.

O terceiro livro é retomado pelo primeiro narrador, após ter sido repreendido pela “voz autoral”, que lhe faz os “necessários acertos e infundáveis recomendações” (*JBAS*: 169). Robson Dutra considera que “a autoconsciência narrativa faz com que este enunciador reconheça o depoimento da segunda narradora e una a este relato aos fatos que evidenciará.”<sup>45</sup>

Assim acontece, porque Jaime Bunda, no encalço do casal (Malika e Said) e de “T”, está cada vez mais perto dos acontecimentos relatados pela segunda narradora. Este narrador une os passos de Bunda às informações de Malika. Da personagem “T” são dadas novas informações, isto é, a sua biografia (*JBAS*: 180) e a confirmação de que está envolvido em negócios ilícitos (*JBAS*: 208-209), não sendo, contudo, suficientes para transparecer o mistério em volta do poder temido de “T”. Apesar disso, Armandinho adverte a Bunda:

- Não cometas blasfémia. Nunca invoques o seu nome em vão... Nem imaginas como dá azar. Bunda sentiu outro arrepio. De quem devia ter mais medo, do cara feia ou do invisível chefe do Bunker, do qual aliás não sabia praticamente nada? (*JBAS*: 208).

O mistério em torno do poder é, mais uma vez, confirmado, pois para além de não se poder encarar o senhor T, ninguém sabe quem é o chefe do Bunker. Bunda chega até ao general da *kamanga* e interroga-o sobre o tráfico de droga, inquérito que lhe valeu uma perna partida, como já foi mencionado, contribuindo para a confirmação da intocabilidade que rodeia as altas patentes da elite angolana. Sobre Bunda, também

---

<sup>45</sup> Robson Dutra, “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>.

obtemos mais informações do foro familiar, quando vai visitar a sua mãe, até então nunca referida, ao Sambizanga (*JBAS*: 189), a casa onde vivera. É ainda narrada a única cena de acção em que o detective se envolve, cena risível, como veremos no capítulo 3.2. Mesmo sentindo medo ao ouvir pela primeira vez um tiro ecoando no ar, Jaime e os colegas conseguem capturar alguns dos membros da quadrilha do dinheiro clandestino trazido para Angola, cujos mentores eram Said e o senhor T. Este acontecimento origina um comentário mordaz do narrador sobre o estado de Bunda, “Jaime Bunda, o verdadeiro herói da noite, encheu o peito. Cada vez se sentia mais perto do Poder, aquele que cria e espezinha tudo à sua volta” (*JBAS*: 245).

Ao quarto narrador é dada a função de concluir a história, sob o encadeamento de todos os factos até então enunciados. Said e Bubacar são detidos, interrogados e culpabilizados pelo caso do contrabando do dinheiro, ao passo que “T”, Meridório Tadeu e não Ezequiel, descaradamente envolvido nesse caso, é absolvido, uma vez que é protegido incognitamente pelo invisível chefe do Bunker. O assassino de Catarina é descoberto paralelamente, mas não por Bunda. Dona Filó já havia pressentido o assassino ao passar as suas mãos pelo carro do rapaz e agora estava confirmada a sua culpa, que muito possivelmente não iria ser considerada. A conclusão a que se chega é “o desvendamento pelo leitor da enunciação polifônica do romance que, operando com o fingimento escritural, sinaliza para o cinismo social e a descrença no poder instituído de Angola.”<sup>46</sup>

Robson Dutra<sup>47</sup> acrescenta ainda que a compra das ex-residências coloniais, a obtenção de empregos e a venda das armas de guerra, assuntos presentes nas narrativas, representam a “derrocada do projecto utópico”.

---

<sup>46</sup> Carmen Lúcia Tindó Secco, “Entre Crimes, Detetives e Mistérios”. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>.

<sup>47</sup> Robson Dutra, “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>.

Quanto ao narrador de *JBMA* conclui-se que é o primeiro e o terceiro narrador de *JBAS*, dado que há a referência à sua demissão de funções anteriores. Possui uma certa familiaridade com a “voz autoral”, à qual se sente à-vontade para fazer comentários que suscitam o riso:

Aproveito aqui uma das ausências intelectuais do autor, frequentes a partir de certa época da vida, em que se começa a cochilar mais tempo do que se está acordado, para explicar aos leitores que terei de exagerar nas belezas da terra benguelense, para não sofrer humilhações. Já me aconteceu ser demitido das minhas funções de narrador por escrever coisas que ele não apreciou. É certo que depois reconsiderou e me deu nova possibilidade. (...) Vida dura, a de narrador. Não se admirem que lá para a frente tenha de fazer outros compromissos, a profissão está cheia deles. Profissionais sem sindicato, pois só os autores o podem ter, somos os modernos escravos, os servos da narrativa (*JBAM*: 27-28).

Curiosamente, Benguela é a cidade natal do escritor Pepetela.

Nesta narrativa, existe apenas um narrador, mas não deixam de haver na mesma várias versões, porque ele exprime, tanto as suas opiniões, como aquilo que pensa ser correcto dizer. A ele parece ter sido concedido o poder de fazer comentários, muitas vezes jocosos, ao dirigir-se directamente ao leitor:

[O] embaixador, apesar de ter sido casado duas vezes, só tivera um filho, o qual, diga-se de passagem e só aqui para nós, era muito mais parecido com o seu motorista do que com ele (*JBMA*: 23).

Este narrador vai contar o caso da morte do americano, investigação percorrida por um Jaime Bunda mais sério e elevado a herói. O facto de a sua investigação o levar até Robin dos comboios e ao caso do rapto de crianças, como já foi mencionado, demonstra assim que não existem aqui várias versões de vários narradores, mas as várias versões de um narrador, como exemplificado por esta existência de múltiplos casos. O caso do contrabando de órgãos faz referência a esse novo tipo de imperialismo que não respeita as democracias nem os direitos humanos, na medida em que os ocidentais se aproveitam da miséria de países considerados do terceiro mundo, para deles raptar as crianças, doadoras de órgãos em falta nos hospitais do primeiro mundo.

Nas palavras de Robson Dutra, a ironia desta enunciação “une Arsénio do Carmo, aliciador dos menores e sobrinho da empregada do americano, a um membro da família Bragança, herdeiro e figura ilustre da elite lusitana.”<sup>48</sup> Novamente, um membro da elite está associado a actos ilícitos, mas pela sua posição, nada se prova contra ele.

A morte do americano em “terras benguelenses”, como já foi referido, causa um mal-estar em Angola, visto que os norte-americanos acreditavam que a morte do seu compatriota se devera a razões políticas e, por isso, enviam uma agente do F.B.I., Shirley, que vai acompanhar Bunda nas investigações. A urgência em encontrar um culpado faz com que o caminho de Júlio Fininho se cruze com o da morte do engenheiro. A sua história e a de Maria Antónia são construídas sobre uma série de coincidências que os apontam, injustamente, como suspeitos, como refere o narrador. “Havia de facto demasiados dedos do destino apontados para Júlio Fininho” (*JBMA*: 260), entre os quais, o feitiço da anciã da Catumbela a pedido da ciumenta Josefina, que gostava de Júlio. No primeiro epílogo, a cargo do narrador escolhido pela “voz aural”, Júlio é condenado a prisão perpétua. Esta condenação liga-se ao pedido de Josefina feito à feiticeira para que prendesse Júlio a si para sempre. Contudo, no momento em que Josefina profere o “junto a si”, o som de um avião encobre a sua voz e a feiticeira não ouve, o que dá origem a um mal-entendido. Júlio é preso para sempre, mas não a Josefina, facto que repete o acontecimento de há cinquenta anos, sobre a morte de um português. Desta forma, os ciclos eternizam-se numa “sociedade regida por forças que nos escapam e que, (...) encobrem a própria ancestralidade”.<sup>49</sup>

Toda a narrativa é atravessada pelos comentários humorísticos do narrador, que pretendem efectuar uma forte crítica, pelo facto de não contar os acontecimentos como eles aconteceram.

---

<sup>48</sup> Robson Dutra, “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>.

<sup>49</sup> *Idem.*

Por outro lado, o poder é novamente atacado de uma forma humorística, corrosiva e irónica, quando o narrador faz um aparte para falar da “gordura do poder”. Jaime Bunda tinha sido convidado pelo governador de Benguela para comer uma cabidela. O governador é apresentado de forma caricatural, pois está constantemente a soltar gases em qualquer situação.

A (...) crítica também é feita a partir dos gases não nobres expelidos em reuniões da cúpula nacional. A curiosidade em conhecer o autor da atrocidade olfativa torna-se, segundo a voz enunciadora, prioridade nos altos escalões do governo que, de posse de sensíveis sensores norte-americanos, conseguem desvendar mais este enigma e manter o governador distante da excelência máxima, cujo flato, naturalmente, é inodoro.<sup>50</sup>

O governador representa ainda o grotesco, uma vez que as suas proporções físicas se assemelham às de Bunda, por participar no mesmo vício da gula, o que suscita o riso no leitor, conforme refere a seguinte passagem:

Se me permitem o aparte (...), se via estarmos em meios de muito poder. Um era gordo [governador], o outro forte a tender para o gordo [Jaime Bunda], (...) com uma bunda de meter respeito e que portanto caminharia para as rotundidades dos restantes. A magreza que ficasse para o povo. Tudo em nome da defesa da população, pois são muito mais saudáveis os magros, nunca se ouviu um esqueleto em pé ter doenças cardíacas. E ainda havia jornalistas e oenegistas a reclamar que o povo tinha fome, não percebiam o alcance de uma política de saúde para todos no ano de 2222 (*JBMA*: 58).

Paralelamente à denúncia feita, recorrendo a muita ironia, de que o povo passa fome, o narrador ataca os jornalistas, aqueles que são vistos como subversivos e potenciais desestabilizadores do regime político, pela obtusidade dos seus textos jornalísticos.

- Charlô Qualquer Coisa? (...) Aqui devo uma explicação aos leitores. Não é casual o nome tão estranho desta personagem infame (infame na opinião de muita gente que não eu, sempre neutro como convém a um narrador íntegro e multilateral, para empregar uma palavra em voga nas relações internacionais). Foi ele próprio a mudar (...), no seu entender mais mediático por esquisito, preocupações marquetísticas pós-modernas (*JBMA*: 53).

---

<sup>50</sup> Robson Dutra, “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>.

Segundo Robson Dutra, *JBMA* também faz referência aos “tempos do socialismo e das utopias”<sup>51</sup> através da personagem de Júlio Fininho que tinha sido formado nos tempos esperançosos do “socialismo esquemático”. Contudo, após deixar o exército ele não encontrou meios para viver, dedicando-se aos pequenos furtos, “maximizados pelo jornalismo obtuso e pretencioso de Charlô Qualquer Coisa.”

A escolha de múltiplos narradores nos romances está relacionada com uma nova forma de romance fundamentada num “humor cínico”, conforme diz Carmen Secco, cuja função “é a de acenar ceticamente para a quase completa ausência de utopias e projetos sociais nos contextos históricos contemporâneos, em geral, no alvorecer do terceiro milênio”.<sup>52</sup>

As diversas versões dos narradores espelham a incerteza que se tem em relação ao presente, comprovando assim a relatividade não só da ficção, como da própria História.

Após análise das diversas vozes narrativas que contribuem para a desconstrução do género policial, veremos de seguida o perfil de James Bond para se poder entender de que forma Jaime Bunda é uma paródia ao herói cinematográfico, um “falso herói” que subverte a função que o detective tem dentro de uma trama policial.

---

<sup>51</sup> Robson Dutra, “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>.

<sup>52</sup> Carmen Lúcia Tindó Secco, “Entre Crimes, Detetives e Mistérios”. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>.

### **3. Jaime Bunda, Agente Secreto e Jaime Bunda e a Morte do Americano – de James Bond a Jaime Bunda**

[parte III]  
*primeiro chá*

*Depois de dançarem  
Diogo Dias  
Fez o salto real*

*Oswald de Andrade  
Pero Vaz Caminha*

#### **3.1 James Bond: da origem do espião de Ian Fleming ao mito de herói agente secreto na narrativa fílmica**

Bond ... James Bond. Com estas palavras imortais, o mundo foi apresentado ao carismático Agente Secreto 007, o filho pródigo de Ian Fleming. O filme estreou no “London Pavillion”, a 5 de Outubro de 1962 e foi aclamado tanto pela crítica como pelo público. A revista “Variety” anunciou que: “enquanto herói de acção, James Bond chegou claramente para ficar.” (coleção 007 LNK vídeo, *Dr. No*, 1962).

Lendo actualmente estas palavras acerca da estreia do filme *James Bond 007 Dr. No*, nomeadamente “James Bond chegou para ficar”, pode-se afirmar que os críticos da revista *Variety* escreveram palavras proféticas, pois de facto foi isso que aconteceu: James Bond tornou-se no mais conhecido agente secreto do mundo. Nasce, desta forma, o mito de herói agente secreto na narrativa fílmica. Originalmente criado como personagem de ficção literária pelo escritor inglês Ian Fleming (1908-1964), *Commander James Bond* (nome que o escritor descobriu num livro sobre ornitologia *Birds of the West Indies*<sup>53</sup>, cujo autor é curiosamente James Bond) foi inicialmente o espião-herói dos romances de espionagem *Casino Royale* (1953), *Live and Let Die* (1954), *Moonraker* (1955), *Diamonds are Forever* (1956), *From Russia, With Love* (1957), *The Diamond Smugglers* (1957), *Dr. No* (1958), *Goldfinger* (1959), *For Your Eyes Only* (1960), *Thunderball* (1961), *The Spy Who Loved Me* (1962), *On Her Majesty's Secret Service* (1963), *Thrilling Cities* (1963), *You Only Live Twice* (1964), *Chitty Chitty Bang Bang* (1964), *The Man With The Golden Gun* (1965) e *Octopussy*

---

<sup>53</sup> Publicado pela primeira vez em 1936 pela academia norte-americana de Ciências Naturais.

and *The Living Daylights* (1966). Após a morte de Ian Fleming, autor que ainda em vida acompanhou a rodagem dos primeiros filmes, a personagem James Bond continua a viver as suas aventuras nas obras escritas por Kingsley Amis, amigo de Fleming, sob o pseudónimo Robert Markham, e por John Edmund Gardner (1926-2007), autor britânico que escreveu catorze livros originais sobre as aventuras de James Bond durante a década de 80 e 90.

O mito de herói agente secreto mais famoso do mundo consagra-se de facto na narrativa fílmica e é a partir dos filmes considerados oficiais<sup>54</sup> que se constrói o perfil do herói agente secreto, que interessa descrever nesta dissertação. Com base nesses filmes foi possível estabelecer um modelo, formar um estereótipo da personagem heróica *bondiana* com o intuito de se poder contrapô-la à personagem *bundiana* de Pepetela.

A primeira análise abrange os vinte filmes de *007 Dr. No* (1962) a *007 Die Another Day* (2002). Os dois recentes filmes *007 Casino Royale* (2006) e *007 Quantum of Solace* (2008) serão analisados em segunda instância, visto que são narrativas fílmicas que apresentam um novo James Bond, desconstrutor do paradigma *bondiano*.

Assim, James Bond tende a obedecer a um padrão físico: é um homem alto, magro, moreno, entre os 35 e os 50 anos, elegante, em boa forma física e natural de Inglaterra. Não se sabe nada das suas origens familiares nem da sua vida privada ou do seu passado, o que contribui desde já para a sua aura misteriosa e quase sobrenatural, como se de um ser superior e imortal se tratasse, uma vez que em todas as suas perigosas aventuras James Bond nunca morre. Em *007 Octopussy*, o vilão Kamal diz a Bond: “You have a nasty habit of surviving.” Sabemos, no entanto, pelas palavras de “M” em *Dr. No* que James Bond, antes de se tornar num agente de acção, fez trabalho de secretário nos *Intelligent Studies* do MI6. É ainda neste filme que “M”, o chefe dos

---

<sup>54</sup> Vide filmografia p. 144 desta dissertação.

Serviços Secretos Ingleses (MI6), revela o significado de 00, ou seja, licença para matar e 7 porque é o sétimo agente desta categoria: “00 means that you have license to kill, not to be killed”. Segundo a simbologia do número 7, um dos seus significados é a perfeição. Assim sendo, James Bond, agente 007, é o melhor e mais perfeito agente secreto dos MI6. Ele recebe ordens e instruções para as suas missões directamente de “M”<sup>55</sup>.

A sua principal e mais conhecida frase é o modo de se apresentar aos outros: “Bond, James Bond”, que o acompanha, de uma forma geral, em todos os filmes.

É um agente muito bem treinado, tanto fisicamente como psicologicamente, para actuar em todo o tipo de situações. Conhecedor de artes marciais, sabe lutar contra um ou mais adversários ao mesmo tempo, vencendo-os sempre, seja qual for a situação de luta. Vemos James Bond a lutar em terra, dentro de água ou em cima de automóveis a grande velocidade, a cair de um avião e inclusive no espaço (como se vê em *007 Moonraker*). Sabe conduzir todo o tipo de viaturas, desde automóveis, motas, motas de neve, barcos, aviões, helicópteros, tanques de guerra (em *007 Goldeneye*) e até um vaivém espacial em *007 Moonraker*, aqui auxiliado pela “Bond Girl” norte-americana e ex-investigadora da NASA. Para além disso, adapta-se a qualquer desporto radical, utilizando-os para fugas radicais, como por exemplo em *007 On Her Majesty’s Secret Service* e *007 For Your Eyes Only*. James Bond desce profissionalmente de esqui uma montanha nevada escapando mais uma vez aos inimigos que o perseguem vorazmente. Na primeira fuga, James Bond sobrevive ainda a uma avalanche gigante. A segunda fuga acaba com James Bond a saltar magnificamente de uma ravina, amparado depois por um pára-quedas. Para além destas fugas, podemos ver ainda James Bond em *007 A*

---

<sup>55</sup> Personagem interpretada inicialmente pelos actores Bernard Lee e Robert Brown até *007 Goldeneye*, quando o papel é entregue a uma mulher, a actriz Judi Dench. Sobre “Mister M” sabe-se apenas que é “M” de “Miles”, nome revelado em *007 The Spy Who Loved Me* no diálogo entre “M” e Alexis, chefe dos serviços secretos soviéticos: “M – After you, Alexis. / Alexis – No, no. After you, Miles.”

*View to Kill* a efectuar provas hípcas com a maior das facilidades. Há uma fuga impressionante em *007 Octopussy*, filmada na Índia, em que James Bond foge, a pé pela selva, de um verdadeiro exército armado que o persegue em jipes e montados em elefantes. Entretanto 007 dá de caras com um tigre que lhe rosna e James apenas diz, como o dedo indicador na boca: “-Chhh”, em sinal de silêncio. O tigre selvagem, perante tal ordem, obedece e deita-se amigavelmente. Ainda nesta perseguição, vemos Bond pendurado em lianas, tal e qual Tarzan, imitando inclusive o som de guerra dessa personagem. Também está treinado para manejar armas de todo o tipo e é um bom atirador, superando os melhores *snipers* de qualquer exército do mundo. Mostra as suas habilidades em esgrima na luta que trava com o inimigo Chad em *007 Moonraker*. Em *007 Dr. No* sabemos que James Bond usava há dez anos uma pistola chamada *Beretta* e que na sua última missão falhou, o que lhe ia custando a vida. Como tal, “M” ordena a James Bond que abandone essa arma (pois segundo ele é uma arma boa e leve mas para uma mulher). “Q”<sup>56</sup> entrega-lhe o modelo *Walther PPK*, calibre 7.65 com silenciador *Brausch*, arma preferida da CIA e que se tornou a marca de 007. Tanto que chega a denunciar a sua identidade, como em *007 For Your Eyes Only*, quando um dos vilões, o cubano Hector Gonzales, após apanhar James Bond e lhe retirar a arma diz: “ A *Walther PPK*. Standart issue, British Secret Service. Licensed to kill”. Em *007 Goldeneye*, 007 aponta a arma à cabeça de um inimigo e o som do gatilho faz com que esse inimigo, de costas para 007, saiba que é Bond quem lhe aponta a arma, pois ele só conhece três pessoas que usem uma *Walter PPK*, duas estão mortas, logo só pode ser Bond.

Regra geral, James Bond é um agente obediente, excepto em *007 On Her Majesty's Secret Service*, filme no qual demonstra os seus primeiros indícios de rebeldia. Neste filme, James Bond apaixona-se e casa-se, chegando mesmo a abandonar a sua profissão como agente secreto. Contudo, logo após o casamento, na viagem de

---

<sup>56</sup> Apenas neste filme interpretado por Peter Burton.

lua-de-mel, o vilão Blofeld mata a tiro a sua mulher, não o conseguindo matar a ele. Em *007 Licence to Kill* é a vez do seu colega de muitas missões, o agente Felix Leiter da CIA, se casar. Acontece-lhe o mesmo que a James Bond, matam-lhe a mulher. Este resolve vingar o colega e desobedece à ordem de “M” de ir para Istambul numa missão, resolvendo actuar por conta própria e sem licença para matar. Claro que consegue matar os vilões e destruir-lhes os planos, bem como recuperar a sua licença 00. Esta rebeldia é retomada nos dois últimos filmes lançados: *007 Casino Royale* e *007 Quantum of Solace*.

As suas capacidades estão sempre a ser postas à prova e, por isso, pode-se caracterizá-lo como sendo um agente ágil, perspicaz, habilidoso, astuto, rápido a tomar decisões e a agir, e, ainda, engenhoso (pois nas várias situações em que está preso sempre arranja qualquer objecto que o ajuda na fuga). Em todos os filmes, os seus inimigos tentam matá-lo mais do que uma vez, mas sempre sem sucesso. Aliado às suas destrezas físicas, estão as mais modernas tecnologias da época, com as quais “Q” o equipa.

A personagem “Q” (de “Quartermaster”)<sup>57</sup>, nome pelo qual ficou conhecido o brilhante cientista e oficial de equipamentos Major Boothroyd, dirige o sector dos MI6 denominado *Q Branch*. Aqui são criados, testados e fabricados todos os engenhos que servem para auxiliar James Bond nas suas missões. “Q” produziu alguns dos meios que ajudaram James Bond a criar a sua aura de imortalidade e invencibilidade. Aliás, em *007 Licence to Kill*, “Q” vai ao encontro de James Bond na sua missão desautorizada em Isthmus e diz-lhe: “Remember, if it hadn’t been for Q Branch, you’d have been dead long ago”. E apresenta-lhe a sua mala com tudo o que é necessário para um homem de

---

<sup>57</sup> Personagem protagonizada pelo actor Desmond Llewelyn (excepto em *007 Dr. No*, “Q” foi protagonizado por Peter Burton) até *007 The World is Not Enough* (de 1999 ano da morte do actor Desmon Llewely). Filme este em que “Q” fala sobre os seus planos de se aposentar, uma vez que o actor estava doente na vida real) e no qual apresenta o seu assistente “R” (o actor John Cleese) que passa a ser “Q” apenas em *007 Die Another Day*. Em *007 Casino Royale* e *007 Quantum of Solace*, a personagem “Q” deixa de existir.

férias, ou seja, despertador explosivo para nunca acordar quem o use; pasta de dentes dentonite, o último grito em explosivos plásticos; máquina fotográfica que tem uma arma, um leitor óptico (que, quando programada, a arma só ser disparada por 007), um flash-raio-laser-corrosivo e as fotografias tiradas são Raios-X. Das suas muitas e variadas criações, as mais conhecidas são o *Aston Martin DB5*, um carro com chapa blindada à prova de balas na traseira e que serviu para proteger James Bond das balas mandadas lançar pelo vilão Goldfinger, o *Little Nellie*, um mini-helicóptero que ajudou James Bond numa fuga em *007 You Only Live Twice*, o *Lotus Esprit Turbo*, um carro desportivo modificado por “Q”. Trata-se de um carro-anfíbio-submarino equipado com lançador de mísseis subaquáticos terra-ar que vemos em acção em *007 The Spy Who Loved Me* e *007 For Your Eyes Only*. Não só o *Lotus Esprit*, mas muitos dos carros de alta cilindrada e muitas vezes descapotáveis que James Bond conduz, foram modificados por “Q”, como por exemplo em *007 The Living Daylights*. Neste filme, James Bond protagoniza uma perseguição, na qual ele é seguido pelos seus inimigos, ao volante de um carro equipado com um lançador de raio laser corrosivo pelas rodas, um lançador de mísseis de pequeno porte na frente do carro, com vidros blindados, pranchas de neve que saem das partes laterais da viatura (muito útil, dado que a perseguição é num local completamente nevado, o que permite com que o carro deslize no lago gelado) e com uma turbina tipo foguetão adaptada à parte traseira do carro, que quando accionada faz o carro atingir uma velocidade superior a 200km/h. Todos estes engenhos são accionados por um painel de botões no interior do carro. No fim, James Bond pressiona o botão de auto-destruição da viatura, para não deixar vestígios. Ainda neste filme, “Q” dá a James Bond um porta-chaves que, quando activado por assobios, lança um gás atordoante e com explosivo capaz de rebentar com um cofre blindado. Para além disso, a chave que vem com esse porta-chaves é capaz de abrir 90% das fechaduras espalhadas por todo o mundo. Em *007 Tomorrow Never Dies*, “Q” entrega a

James Bond um BMW com todos os requintes do costume (metralhadoras, foguetes, SGP, computador de bordo com voz feminina e blindado), mas com uma novidade: graças aos avanços tecnológicos, James Bond surge pela primeira vez com um telemóvel equipado com escuta direccionada para os MI6, *scanner* de impressões digitais e com controlador remoto, o que permite a 007 telecomandar o automóvel. Em *007 Moonraker*, James Bond numa missão em Itália, tem direito a uma gôndola-motorizada-anfíbia, pois para além de poder escapar nela com velocidade pelos canais aquáticos de Veneza, pôde percorrer a principal praça veneziana, deixando para trás os seus inimigos furiosos dentro dos seus barcos, assistindo à magnífica fuga de James Bond. Os engenhos mirabolantes que “Q” produz para auxiliar James Bond não se ficam por aqui, em cada filme há um novo e surpreendente objecto que dissimula verdadeiras armas de guerra. “Q” apela sempre a James Bond que devolva os materiais intactos.

A sua inteligência e educação acompanham este agente de acção. Muitos dos seus arqui-rivais admiram as capacidades de James Bond e tentam fazer com que ele se associe às causas terroristas, como por exemplo em *007 Dr. No*, o vilão Dr. No, braço-direito do chefe da SPECTRE<sup>58</sup>, que admira e elogia James Bond ao mesmo tempo que tenta persuadi-lo a juntar-se à SPECTRE, associação criminosa que poderia render a James Bond muitos milhões de dólares. James Bond é incorruptível, portanto só resta aos inimigos tentar matá-lo, como se sabe tarefa impossível, uma vez que James Bond desafia a morte em todas as suas perigosas missões e sempre sai ileso, sem um único arranhão. É, pelo contrário, James Bond quem mata os seus inimigos e que explode literalmente com os seus planos de dominação económico-política e de subjugação social mundiais. Um verdadeiro herói!

---

<sup>58</sup> Special Executive Counter-intelligence, Terrorism, Revenge and Extorcion, que segundo Dr. No são os quatro pilares do poder, liderada pelas maiores mentes do mundo. Diz Blofeld em *007 You Only Live Twice*: “Extorcion is my Business”.

Uma das características que se mantém na maioria dos filmes é a relação James Bond / arqui-inimigo. Desta forma, James Bond é destacado para a sua missão e o primeiro contacto que tem com o seu alvo é sempre cordial e educado, sendo que os inimigos convidam James Bond (este muitas vezes sob disfarce identitário) a permanecer nas suas propriedades, por exemplo na mansão do vilão Goldfinger (em *007 Goldfinger*), no centro de investigação laboratorial do Ernst Blofeld (em *007 On Her Majesty's Secret Service*) ou no *château* do vilão Max Zorin (em *007 A View to Kill*). Claro que acaba sempre por ser descoberto, preso e alvo de atentados. Como já se sabe, James Bond não morre e destrói tudo aquilo que o inimigo criou e planeou. Normalmente, os inimigos de James Bond são sempre mentes brilhantes do alto crime e do terrorismo com fortunas milionárias. Um herói como James Bond tem de ter inimigos à sua altura. Verdadeiros vilões que matam cruelmente quem não cumpre as suas directivas.

Um dos arqui-inimigos mais carismáticos de James Bond é Ernst Stauro Blofeld, cuja identidade e cara são mostradas apenas em *007 You Only Live Twice*. Até então só se mostrava a sua mão afagando o seu gato persa branco com coleira de diamantes. Ele é o chefe da SPECTRE. James Bond mata definitivamente Blofeld no início do filme *007 For Your Eyes Only*. Início que retoma à trama de *007 On Her Majesty's Secret Service*, filme no qual Blofeld havia matado Teresa, esposa de James Bond.

Em termos de força bruta, o arqui-rival de James Bond é Jaws, um gigante com dentes de aço que aparece em *007 The Spy Who Loved Me* e em *007 Moonraker*. Neste último, Jaws acaba por ajudar James Bond contra o inimigo Hugo Drax. Francisco Scaramanga também é um rival à altura de Bond em *007 The Man With The Golden Gun*. O arqui-rival Auric Goldfinger diz a James Bond, quando este se encontra deitado e preso sobre uma mesa pronto a ser cortado ao meio por uma laser de ouro, em *007*

*Goldfinger*: “-No Mr. Bond, I expect you to die!”. Esta frase tornou-se uma das mais carismáticas e representativa do principal desejo dos inimigos de Bond.

James Bond possui ainda uma forma característica de se apresentar ao seu rival, ou seja, nas mesas de *Blackjack*, nos casinos ou clubes de jogo que os hotéis nos quais se instala possuem. Bom jogador, ganha sempre ao rival quantias elevadíssimas. Quando não joga com o rival, joga com uma bela mulher, normalmente a que acompanha o rival.

O principal contexto de tais rivalidades até, *007 Licence to Kill*, é o tempo da Guerra Fria, época da espionagem e da contra-espionagem, da luta Ocidente/Oriente Aliados/União Soviética. Note-se ainda, principalmente nos primeiros dez filmes sobre o agente secreto 007, a presença do telefone vermelho, linha directa entre os mais altos representantes da governação inglesa, norte-americana e soviética. O Ocidente é representado por James Bond e o Leste é representado pelos inimigos de James Bond, normalmente vilões com planos mirabolantes para dominar o mundo, sob a ameaça de destruição total devido às suas armas ultra-modernas, desde raios laser à base de ouro (*007 Goldfinger*) à contaminação mundial por bactérias capazes de esterilizar todas as espécies de raças e plantas (*007 On Her Majesty's Secret Service*) e até uma tentativa de fazer a terceira guerra mundial pelo Grupo de Media Carver, que detém a rede mundial de satélites. James Bond é muitas vezes auxiliado pelos serviços secretos norte-americanos, sendo Felix Leiter o mais carismático agente da CIA e colega de James Bond em muitas das suas missões. A luta contra o terrorismo é tão forte que chega a haver mesmo uma parceria anglo-soviética em *007 The Spy Who Loved Me*, em que os governos inglês e soviético unem esforços contra um dos homens mais ricos do mundo – Karl Stromberg. Desta forma, 007 é aliado à bela agente russa Major Amasanova e ambos evitam que esse vilão continue a fazer o seu trabalho de contra-espionagem com o objectivo de dominar o mundo. Entretanto a Guerra Fria termina em 1991, sendo que

o último filme rodado nessa época foi *007 Licence to Kill* em 1989. James Bond regressa com algumas alterações em 1995, sendo a principal mudança a personagem “M” que passa a ser interpretada por uma mulher nos filmes *007 Goldeneye* de 1995, *007 Tomorrow Never Dies* de 1997, *007 The World is Not Enough* de 1999, *Die Another Day* de 2002, *007 Casino Royale* de 2006 e *007 Quantum of Solace* de 2008.

James Bond é ainda um homem elegante nos modos de agir e educado nos modos como fala, ou seja, é eloquente, tem a arte de bem falar. Fluente em línguas, em *007 Moonraker*, ouvimos James Bond a dar indicações em português a um taxista no Rio de Janeiro e a falar árabe no Egito em *007 The Spy Who Loved Me*. A partir de *007 Goldeneye*, o Comandante Bond aparece com uma aparência militar, dada a natureza das suas missões, mas não abandona o seu estilo clássico e elegante, de fatos feitos à sua medida por um costureiro inglês.

O agente secreto não tem só inimigos à sua altura, como também belas mulheres à sua medida, as chamadas *Bond Girls*, que não resistem ao charme de James Bond. Mulherengo e um eterno sedutor, a maioria dos filmes começa com James Bond nos braços de uma mulher e termina nos braços de outra mulher, passando por outras durante as suas missões. Conquistador, seduz todas as mulheres bonitas que se cruzam com ele. Normalmente conquista as mulheres que trabalham para o vilão com a finalidade de conseguir obter informações. Quando não consegue fazer falar a mulher apenas com seu charme, James Bond também não receia esbofeteá-las para obter a informação de que precisa. Por outro lado, algumas das mulheres que trabalham para os vilões, após seduzidas por 007, tornam-se boas e fazem todos os pedidos dele. Uma curiosidade a este respeito e que se repete em alguns filmes é o facto de muitos dos vilões terem como “soldados” um grupo de jovens e belas mulheres: por exemplo Goldfinger treina um grupo de jovens mulheres pilotos; Blofeld em *007 On Her Majesty’s Secret Service*, domina através da hipnose, inocentes, jovens, bonitas e bem

vestidas mulheres para as usar como arma de contaminação e conseguir concretizar o seu plano de esterelizar o planeta; em *007 Moonraker*, o vilão Hugo Drax treina bonitas e jovens astronautas; em *007 Octopussy*, James Bond vai em missão para uma ilha, que como bem diz “Q”, “- James Bond on an island populated exclusively by women? We won’t see him till dawn.” Neste sentido, as missões de James Bond são sempre um prazer. Nos filmes iniciais, principalmente naqueles em que Miss Moneypenney<sup>59</sup> é a secretária de “M”, James Bond tem uma forma muito peculiar de entrar no escritório: abre a porta, lança o chapéu agilmente que cai certo no bengaleiro. Moneypenney sabe que é Bond quem chega. Entre os dois há uma relação não resolvida, principalmente por parte de Moneypenney que nutre por ele uma declarada atracção física e sentimental.

O herói James Bond, na época em que foi interpretado pelo actor Sean Connery, é um fumador inveterado, à imagem do seu criador Ian Fleming. A partir da época em que os actores Roger Moore e Tommothy Dalton dão vida a James Bond, este raramente se vê a fumar na tela. E finalmente, quando o actor Pierce Brosnan passa a interpretar personagem, a imagem de fumador é totalmente excluída das cenas, chegando mesmo James Bond a referir-se a esse hábito como “filthy habit” em *007 Tomorrow Never Dies*. Um herói mais moderno e saudável a servir de exemplo aos seus fãs...

As suas missões desenrolam-se a nível mundial, por isso está constantemente a viajar: Caraíbas<sup>60</sup>, Rússia (na altura União Soviética), Itália, Suíça, Holanda, Rússia, Turquia, Jugoslávia, Estados Unidos da América, Japão, Líbano, Afeganistão, Macau, China, Gibraltar, Áustria, França, Brasil, Egipto, Cuba, Checoslováquia, Índia, Grécia,

---

<sup>59</sup> Moneypenney é a carismática secretária de “M” interpretada por Lois Maxwell até *007 A View to Kill*. Em *007 The Living Daylights* e *007 Licence to Kill*, Moneypenney é interpretada por Caroline Bliss que dá vida a uma secretária mais independente, activa e inteligente. Em *007 Goldeneye*, *007 Tomorrow Never Dies*, *007 The World is Not Enough* e *007 Die Another Day*, a actriz Samantha Bond dá a Moneypenney o charme que dera Lois Maxwell à personagem, contudo esta nova Moneypenney parece menos atraída sentimentalmente por James Bond do que a primeira e o seu posto de trabalho é numa sala dentro do *Q Branch*. Finalmente, esta personagem não aparece em *007 Casino Royale* e *007 Quantum of Solace*, tal como acontece com “Q”.

<sup>60</sup> As missões iniciais de James Bond, quando ainda Ian Fleming era vivo e acompanhava as produções, são muitas vezes filmadas nas Caraíbas, uma vez que este local era a segunda terra do autor. A segunda cidade mais evocada nos filmes é Moscovo, devido ao contexto da Guerra Fria.

África, Bolívia e inclusive o Espaço! Como consequência frequenta sempre hotéis de cinco estrelas das respectivas capitais (como por exemplo o *Hilton*) e fica instalado sempre em suites. Faz as suas refeições nos melhores restaurantes, com a melhor e mais cara comida. Conhecedor e apreciador de bebidas, a sua bebida favorita é *martini* ou *vodka martini* batido não mexido (ou como diz Bond: “martini shaken not stirred”) e acontece, em alguns hotéis em que é cliente habitual, os empregados já saberem preparar a sua bebida sem ele precisar de pedir. Ou então oferecem-lhe *Phuyuck* de 1974, cortesia do hotel no qual James Bond se instala em Macau (007 *The Man With The Golden Gun*). Por outro lado, aceita sempre quando alguém lhe propõe uma bebida nova, como acontece em 007 *From Russia, With Love*, em que prova *raki* no acampamento cigano. Em 007 *Goldfinger* há uma passagem que exemplifica bem os seus extraordinários conhecimentos em bebidas: James Bond janta com Mister M para falarem da missão, que envolve contrabando de ouro por parte de Goldfinger, vilão empenhado em construir um laser à base de ouro para dominar o mundo. Entretanto, para os aperitivos, há uma garrafa de *brandy* para a qual James Bond olha e logo opina sem provar previamente: “- I’d say it was a 30-year-old, fine, indifferently blended, sir.” Outra passagem bem elucidativa desse conhecimento é em 007 *Diamonds are Forever*, em que James Bond demonstra mais uma vez que entende de bebidas. A propósito do *xerez* que lhe servem:

J.B. - It’s an unusually fine solera. ’51, I believe.

M – There is no year for Sherry, 007.

J.B. – I was referring to the original vintage on which the Sherry is based on, sir. 1981. Unmistakable. [Cheira a bebida e termina dizendo:] -With an overdose of Bons Bois.

Sabe escolher a melhor bebida de acordo com a comida quando faz a sua escolha num restaurante, como por exemplo em 007 *From Russia, With Love*, quando James Bond pede robalo grelhado com vinho branco, e em 007 *Thunderball* quando pede caviar beluga com *Dom Pérignon* de 55, o que demonstra o seu entendimento quanto às

melhores colheitas vinícolas. Em *007 You Only Live Twice*, James Bond sabe a que temperatura o *sake* deve ser servido, a “98.4° Fahrenheit” e ainda tem tempo para beber um *Dom Pérignon* de 59, servido pela secretária do vilão. O seu champanhe de eleição é *Bollinger*, como se pode ver em *007 Licence to Kill*, quando Bond, instalado na suite do hotel, encomenda uma caixa de *Bollinger RD*.

Sucintamente, James Bond pode caracterizar-se apenas por três palavras, ou seja, “Martinis, Girls and Guns” como diz a canção que Sheryl Crow interpreta para o filme *007 Tomorrow Never Dies*.

Em *007 Casino Royale* e *007 Quantum of Solace*, James Bond continua o paradigma *bondiano*, no sentido em que mantém o seu estatuto de herói de acção elegante, combatendo as mais terríveis organizações terroristas mundiais. É um James Bond mais moderno com recurso à tecnologia mais avançada do planeta. O seu tradicional carro *Aston Martin* continua a ser o último modelo da gama equipado, como sempre, com computadores, telémovéis e com um estojo anti-envenenamento, em *007 Casino Royale*. Esse estojo impede que Bond morra com o veneno que o vilão *Le Chiffre* lhe colocou na bebida durante o jogo de *Poker* no casino em Montenegro. Como é típico de James Bond, o herói vence o vilão no jogo no casino.

As cenas de acção mantêm-se espectaculares, como se pode ver em *007 Casino Royale* com o capotamento de Bond no *Aston Martin* e pelas perseguições em *007 Quantum of Solace* feitas em terra, água, ar com muitas explosões à mistura, sendo que a perseguição a alta velocidade que Bond protagoniza no seu *Aston Martin* mostra o herói com notáveis capacidades de condutor.

No entanto, James Bond surge representado na narrativa fílmica sob um processo de mudança, desconstruindo o paradigma *bondiano* até então focado em todos os filmes. Em primeiro lugar, James Bond inicia a acção em *007 Casino Royale* sem licença para matar, licença essa que acaba por adquirir, paradoxalmente, matando dois

homens. Em segundo lugar, é um agente rebelde, na medida em que não obedece às ordens de “M” e actua pelos seus instintos e vontades. Em *007 Casino Royale*, Bond invade a casa de “M” e acede aos dados confidenciais do computador da sua chefe. Em terceiro lugar, Bond apaixonou-se por Vesper Lynd, mas não chega a casar, como em *007 On Her Majesty’s Secret Service*. Contudo, a mulher por quem se apaixonou também morreu. Não fosse essa paixão, diríamos que Bond perdeu a sua característica de sedutor irremediável, como nos outros filmes, uma vez que apenas seduz uma mulher em *007 Casino Royale* (a acompanhante do vilão Dimitrios) e Camille em *007 Quantum of Solace*. Além disso, este novo Bond não termina as suas missões abraçado a uma mulher, como era costume.

Em quarto lugar, apesar de apreciador de bebidas, já não pede o seu tradicional “martini shaken not stirred”. Em *007 Casino Royale*, quando Bond está sentado na mesa de *Poker*, pede ao empregado de bar um *martini*, mas um

dry martini with three measures of Gordon, one of vodka, half a measure of Kina Lillet, shaken over ice until cold, served in a cocktail glass with a slice of lemon peel for garnish at the end.

Ainda nesse filme, no intervalo do jogo, Bond pede um *vodka martini* e o empregado de bar pergunta-lhe “skaken or stirred?”, a que Bond responde: “do i look that i give a damn!”, desconstruindo assim a característica do agente que sempre pediu “vodka martini shaken not stirred”.

Em *007 Casino Royale* e *007 Quantum of Solace*, a personagem “Q” e Miss Moneypenny não aparecem mais na tela, apesar dos MI6 continuarem a ter um departamento direccionado para a investigação das últimas tecnologias, como se pode ver em *007 Casino Royale*, quando Bond contacta por telemóvel os MI6, depois de envenenado, e de lá obtém as indicações de como deve utilizar o estojo anti-envenenamento. A personagem Felix Leiter continua a ser representada na tela como agente da CIA e ajudante de Bond nas suas missões.

Em todo o caso, a personagem James Bond pode ser considerada, segundo as palavras de Carlos Reis e de Ana Lopes como

uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a história. Esta e as categorias que a estruturam são, pois, organizadas em função do herói, cuja intervenção na acção, posicionamento no espaço e conexões com o tempo contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível (2002: 193).

Continuando na mesma linha de definição de herói, Carlos Reis e Ana Lopes, na esteira de Propp, afirmam que a personagem heróica está repleta de “conotações valorativas” que o posicionam na “condição de supremacia”, tanto nos “planos ético” como nos “planos psicológicos”. Contudo, o plano no qual James Bond se destaca não é tanto o plano psicológico, uma vez que a personagem não é dotada de grande densidade psicológica, exceptuando-se a sua capacidade engenhosa de raciocínio no momento de lidar com situações extremas. Destaca-se sim num campo de acção no qual se move demonstrando todas as suas capacidades físicas. Porém, contraria a principal e “derradeira função [do herói] – o casamento”, que segundo os mesmos autores, “é indissociável de uma perspectiva triunfalista (...) do acidentado curso que conduz ao desenlace” (2002: 193). O que sabemos é que James Bond se casou de facto, mas a sua esposa morreu logo de seguida, assassinada pelos inimigos de Bond, o que não invalida a sua supremacia enquanto herói, como o comprova o seu percurso nas narrativas fílmicas.

### 3.2 James Bond e Jaime Bunda: de agente secreto a detective paródia

Jaime Bunda é uma personagem que, segundo as palavras de Pepetela, nasceu num jogo de *basketball* entre a selecção de Angola e a selecção do Congo em 1975:

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 basketeball. Ele entrou, não apanhou nenhuma bola, não conseguia saltar e as bolas passavam e a Angola perdeu. Então nessa altura 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.**<sup>61</sup>

Jaime Bunda é uma paródia de James Bond, um detective subdesenvolvido local e sem tecnologia face a um agente secreto mundial. A única semelhança a apontar entre as duas personagens é a semelhança fónica dos nomes, um jogo onomástico cujo significado contido em “Bunda” inicia a paródia. No entanto, a paródia feita a James Bond não implica a sua ridicularização nem a sua desvalorização. Retomando o que ficou dito sobre a paródia, Jaime Bunda é inspirado numa personagem existente, criando inicialmente uma certa ilusão de semelhança devido aos nomes das personagens e da profissão, mas cuja diferença é visível pela oposição entre ambos, começando pelas características profissionais, físicas, psicológicas e terminado com o contexto que a intriga apresenta.

O conjunto dessas características faz de Jaime Bunda um falso herói, no sentido em que ele representa uma personagem em que “se centra o processo crítico de uma sociedade em crise, (...) a irónica reconstituição de percursos épicos desvirtuados por um quotidiano dissolvente” (Reis e Lopes, 2002: 35).

---

<sup>61</sup> Palavras de Pepetela na entrevista dada a Dóris Wieser: “O Livro Policial é o Pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007. Negrito nosso.

Neste sentido, Jaime Bunda é um detective, mais precisamente um detective estagiário, e não um agente secreto como James Bond, apesar do primeiro livro se denominar *Jaime Bunda, Agente Secreto*. Nos dicionários de língua portuguesa podemos ler as seguintes definições para “detective” e para “agente”:

**agente** – *adj.* (...) 5. indivíduo pago por um país estrangeiro para espionar ou executar alguma acção dentro de outro país; espião (...) 10. aquele que faz parte de uma corporação policial 10.1 *p. met.* militar ou polícia que realiza determinada missão (...) (Houaiss, 2005: 327).

**detective** – *s.m.* (...) agente de investigação (policial ou particular) (...) pessoa que procura e descobre factos que não estão facilmente acessíveis (2005: 2936).

**agente**<sup>3</sup> *s. m.* [...] 4. representante do estado numa missão particular, numa negociação ou num determinado cargo. Emissário. *Agente diplomático.* (...) **agente secreto**, pessoa de confiança, encarregada de uma missão de espionagem ou de determinada operação policial (...) (Casteleiro, 2001:122).

**detective** – *s. m. e f.* (do ing. *detective*) Membro de uma força policial ou investigador privado, cuja função é a de obter informações e provas de violação da lei (2001: 1231).

Assim sendo, Jaime Bunda em *JBAG* não pode ser um agente pois não efectuou nenhuma missão ao estrangeiro, já que não tinha ainda saído de Luanda, “a Manhattan hiperbolizada de África” (*JBMA*: 27), muito menos andado de avião. A sua viagem inaugural aconteceu quando teve que se deslocar a Benguela, a cidade das “acácias rubras” (*JBMA*: 27), para deslindar o crime do americano em *JBMA*. Este aspecto contribui para que Jaime Bunda seja uma criação artística independente do já existente James Bond, “paradigma da espionagem e da sedução feminina”.<sup>62</sup> Não obstante, Jaime Bunda admira James Bond, chegando mesmo a comparar a sua missão às dele ao pensar consigo próprio,

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 (*JBAS*: 34).

---

<sup>62</sup> Robson Dutra, “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>.

Em *JBMA*, Gouveia, uma das personagens, refere-se a Jaime Bunda como “o nome dele é Bunda, Jaime Bunda” (*JBMA*: 110), alusão à frase “Bond, James Bond” com a qual o agente secreto se apresenta em todos os filmes.

Jaime Bunda detém uma das características do herói e do anti-herói no que se refere à sua posição dentro da estrutura narrativa:

De um modo geral, pode dizer-se que a posição ocupada pelo anti-herói na estrutura da narrativa é, do ponto de vista funcional, idêntica à do próprio herói: tal como este, o anti-herói cumpre sempre um papel de protagonista e polariza em torno das suas acções as restantes personagens, os espaços em que se move e o tempo em que vive (Reis e Lopes, 2002: 34).

Este é de facto o único ponto comum entre o falso herói Jaime Bunda e o herói James Bond, porque Bunda, assim como Bond, é o protagonista do romance policial e a intriga desenrola-se em torno das suas acções. No que respeita às personagens, são as movimentações de Jaime Bunda dentro da estrutura narrativa que o levam até elas, daí poder considerar-se que, de certo modo, as personagens também estão polarizadas à volta do detective Bunda. Por outro lado, Jaime Bunda detém ainda as seguintes características relativas ao anti-herói, sugeridas pelos autores Reis e Lopes,

a peculiaridade do anti-herói decorre da sua configuração psicológica, moral, social e económica, normalmente traduzida em termos de desqualificação. Neste aspecto, o estatuto do anti-herói estabelece-se a partir de uma desmistificação do herói. (...) a figura do herói aparece despojada das marcas de excepcionalidade (2002: 34-35).

Jaime Bunda é uma personagem desqualificada em termos psicológicos (incapacidade de uma dedução detectivesca lógica), morais (age com amoralidade), sociais e económicos (vive nas traseiras da casa dos tios e não possui riqueza material). Aparece ainda despojada das marcas de excepcionalidade que caracterizam James Bond e os anti-heróis, no geral, daí que Bunda funcione como desmistificador do herói, não como ridicularizador de James Bond. Um anti-herói, para além das características referidas, detém todos os poderes relativos ao herói, só que os usa em detrimento do

mal, ao passo que o herói pretende fazer prevalecer o bem. Os arqui-inimigos de James Bond são anti-heróis pelo poder que detêm, como vimos no capítulo 3.1, e Jaime Bunda não detém essa característica, a de possuir e exercer o poder, daí funcionar, na lógica narrativa, mais como um falso herói, isto é, uma personagem que não se qualifica, em nenhum dos requisitos, como herói.

Neste sentido, como já vimos, James Bond é o maior e mais conhecido agente secreto do nosso imaginário e as suas capacidades deram-lhe o estatuto de salvador do mundo (ocidental) dos malévolos e cruéis terroristas (não ocidentais). Apesar de não ter “super-poderes”, a sua aura é quase sobrenatural e o seu corpo imortal.

Jaime Bunda, por seu turno, é um detective luandense que obteve o seu posto de trabalho não por mérito próprio, mas graças ao primo que o tinha “incitado a escolher a profissão de detective, és muito observador, nada te escapa, vais ser um craque”. Desta forma, o Director Operativo (D.O.) “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 (*JBAS*: 14).

A primeira crítica está feita então ao modo como se conseguem as profissões, ou seja, através de conhecimentos, mais do que pelo valor que o candidato possa ter. Os postos de trabalho ficam assim reservados para os amigos, sobrinhos e afilhados, dispensando-se inclusive todo o processo burocrático de selecção. De qualquer forma, não pode haver selecção quando o posto já está pré-definido para alguém.

Jaime Bunda começa por nos ser apresentado “sentado na ampla sala destinada aos detectives” (*JBAS*: 13) e a segunda diferença entre as duas personagens, a angolana e a britânica, é a caracterização física. Assim sendo, o nome “Bunda” vinha da sua proeminente e “avantajada bunda, exagerada em relação ao corpo, característica física que lhe tinha dado o nome. (...) Ele, aliás, era todo para os redondos” (*JBAS*: 13). Nome que tinha ficado dos tempos de escola, mais especificamente das aulas de *vólei* quando

o professor de educação física se referiu à sua bunda: “- Jaime salta. Salta com a bunda, porra!” (JBAS: 13).

As características físicas de Jaime Bunda provocam no leitor o riso, uma vez que a sua figura é construída caricaturalmente e totalmente oposta à de James Bond, que prima pela elegância física. Caricaturalmente porque, como afirma Carlos Ceia,

Caricaturar é sinónimo de exagerar e distorcer com o fim de obter um efeito cómico ou parodístico. (...) O efeito caricato obtém-se pela deformação do objecto representado, mas só será reconhecido pelo leitor se este tiver conhecimento prévio da excentricidade desse objecto caricaturado.<sup>63</sup>

Propp chama-nos a atenção para esse aspecto, isto é, o rir da “natureza física do homem” quando se refere primeiramente aos “gorduchos [que] costumam parecer ridículos” (1992: 45). Contudo, o autor explica que não é necessariamente a gordura em si que provoca o riso, mas quando associada aos vícios de natureza espiritual:

A comicidade, portanto, não está nem na natureza física nem na natureza espiritual do doente [referindo-se à obesidade]. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual (1992: 46).

Bergson também aponta no seu ensaio essa relação entre corpo e alma:

O corpo torna-se para a alma aquilo que o vestuário era ainda agora para o corpo: uma matéria inerte pousada sobre energia viva. E a impressão do cómico produz-se desde o momento que tenhamos o sentimento nítido dessa sobreposição (1993: 45).

O defeito da natureza espiritual (Propp) ou o vício ligado à alma (Bergson) é, neste caso, a gula. Ao longo das duas narrativas, e enquanto dirige as suas investigações, Jaime Bunda sempre tem tempo para pensar em comida, ou sentar pensativamente à mesa de um restaurante onde possa satisfazer a sua fome para reflectir sobre a investigação. Essas passagens põem a nu a natureza física (Propp), o corpo

---

<sup>63</sup> Carlos Ceia, “Caricatura”, in: *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>.

(Bergson) de formas redondas e de generosas carnes que caracterizam fisicamente o detective, como podemos ler pelos excertos a seguir citados:

- 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 espectáculo 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 (JBAS: 81, 85 e 88).

Ao contrário de James Bond, que só come nos melhores hotéis em todo o mundo a comida mais sofisticada, Jaime Bunda não se contenta nem percebe nada de *nouvelle cuisine*, como nos informa um dos narradores. Para Jaime Bunda, a comida tem de o satisfazer, tem de ser comida com substância e nada melhor que os pratos típicos da terra como o *kalulú* e o *funje*. Além disso, para Jaime Bunda o acto de comer obedece a 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 (JBAS: 171).

Jaime Bunda experimenta as maravilhas de comer num hotel em *JBMA*, quando se desloca a Benguela para deslindar o caso do assassinato do americano. Nesta obra, Jaime Bunda aparece dotado de mais importância e merecedor de respeito por parte das outras personagens, actuando inclusive com certa arrogância nas suas investigações perante os seus colegas de Benguela. Como está fora da sua cidade natal, fica hospedado pela primeira vez num hotel e aí descobre

um pequeno almoço de hotel, para ele uma novidade fascinante. Comeu de tudo e várias vezes, para admiração e algum susto dos criados que serviram o bufete. Foram mesmo

informar o gerente, aquele hóspede de bunda larga vai acabar com o matabicho, não sobra para ninguém, o que o gerente reprovou, sabem bem de quem se trata, ele que acabe com a toda a despesa, quero tranquilidade (*JBAS*: 51).

O facto de Jaime Bunda ter de almoçar com o governador de Benguela significa para o detective uma parte do seu trabalho, ou seja, fazer de relações públicas com o objectivo de recolher “informações para melhor se situar nas suas funções” (*JBMA*: 115). Neste sentido, a cabidela da mulher do governador está ao serviço das investigações criminais, “e quem duvida da excelência dos elementos recolhidos em mesas e cozinhas, utilíssimos para a técnica investigativa (...)?” (*JBMA*: 115).

Os excertos até agora retirados das duas obras de Pepetela neste capítulo provocam o riso e, segundo Pires Laranjeira (2002: 305), constituem parte de um discurso literário denunciador das formas de vida corrupta como, para além do já referido emprego conseguido através de um familiar, a obtenção de pequenas benesses, tais como refeições, uísques e cerveja.

Jaime Bunda também gosta de beber, mas não possui os extraordinários conhecimentos de James Bond sobre bebidas alcoólicas. É apreciador de uísque, mas só o saboreia quando se apresenta, por exemplo no escritório do inspector Kinanga (*JBAS*: 22 e 24) ou quando fica instalado no hotel em Benguela (*JBMA*: 117), caso contrário o seu parco salário só lhe permite beber cerveja.

Tal modo de vida e aparência física fazem de Jaime Bunda um “detective cerebral” (*JBAS*: 36) cujo trabalho é de nível “intelectual”, “de ficar de longe a ver as coisas” (*JBAS*: 88). Já James Bond é um agente de acção, bem treinado.

As movimentações de Jaime Bunda na trama policial provocam o riso, pois a sua forma de actuar, devido à sua constituição física, remete para a indolência e para a preguiça, o que também o impede de lutar. As passagens que descrevem Bunda fazendo um esforço impressionante só para sentar ou levantar da cadeira, são bastante exemplificativas dessa indolência. A única cena de acção em que Jaime Bunda se

envolve ridiculariza-o. Na noite em que é acordado de emergência para ir à Ilha ver o desembarque clandestino e preparar uma emboscada de forma a capturar os bandidos, Bunda segura uma arma pela primeira vez na sua vida. Ao primeiro tiro que ecoou no ar, Bunda sente “uma coisa quente escorrer pela perna direita” (JBAS: 242). Primeiramente pensa ter sido atingido, mas ao levar a mão à perna molhada, Bunda “percebeu finalmente que se tinha mijado. Acidente chato!” (JBAS: 243).

Mas mais do que a sua forma de actuar, a personagem provoca o riso por misturar as suas leituras e citar erradamente as referências tanto dos romances policiais como dos clássicos latinos (Laranjeira, 2002: 305). É um “herói às avessas” (Reis e Lopes, 2002: 35), cujo discurso, segundo Robson Dutra, “subverte, recria e inventa ditos populares”<sup>64</sup>.

- Nunca ouviu dizer que *dura lex sed lex*, quer dizer, a lei dura muito e tem sede de lei? Frase do Aristóteles (JBAS: 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 (JBAS: 26).

O Bunker faz o vulgar parecer importante e o importante parecer invulgar. Assim falou Zaratustra... (JBAS: 29).

- Um último conselho: *cherchez la femme*. (...) – há sempre, há sempre, já os clássicos ensinaram (JBAS: 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 gémea. (...)

Mas como diria o Dick Tracy, temos de pôr as meninges a trabalhar. (JBAS: 46).

- Para os SIG nunca há domingo, como diria Calígula, um filósofo lá dos orientes (JBMA: 30).

- Gente a mais às vezes só atrapalha. Ponha o suficiente. Tucídides, um conhecido criminalista das idades antigas, dizia que só o suficiente é bom (JBMA: 79).

- A sorte encontra quem a procura – pejourou Jaime Bunda, no seu modo professoral. – Não conhece aquela máxima, *alea jacta est?* [a sorte está lançada] (JBMA: 125).

---

<sup>64</sup> Robson Dutra, “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>.

Não só Jaime Bunda cita erroneamente, como também o narrador de *JBMA*, aproveitando as ausências do autor, se atreve a fazer comentários descabidos, como se pode ler nas seguintes passagens:

Contradições no personagem? Nada disso. Reagia de forma absolutamente normal, mil vezes atestada nos manuais de psicologia comportamental e mesmo clínica, recurso utilizadíssimo por Dostoiévski, o grande padrão do romance analítico. (*JBMA*: 45)  
(...) O inspector Demócrito, de nome grego porque o seu pai, reverendo evangélico numa missão perto da Ganda, votava grande admiração pelo homem que nos longínquos tempos de começo das civilizações tinha descoberto o átomo (vejam lá, naquele tempo) (*JBMA*: 81).

Jaime Bunda é fã incondicional de romances policiais, nomeadamente dos norte-americanos revelando leituras que foi fazendo ao longo da sua vida, incentivado por seu pai que lhe dizia para ler tudo o que pudesse ler. Assim, ao longo das duas obras, Jaime vai citando os autores que já leu tais como Mickey Spilane, Chandler, Erle Stanley Gardner, Highsmith, Dick Tracy, Rex Stout, Frank West, Edgar Wallace, John Dickson Carr, Chester Himes. Foi com estes autores que aprendeu a sua profissão de detective, aliando, ao mesmo tempo, as suas observações efectuadas aos seus colegas enquanto esteve sentado durante quase vinte meses, antes de lhe atribuírem o primeiro caso. Diz Robson Dutra:

Nas duas narrativas, Jaime Bunda tenta ávida e obtusamente usar o conhecimento oriundo da ficção policialesca 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.<sup>65</sup>

Basta atentar logo na maneira de começar a raciocinar para caso da morte da “catorzinha”, quando pergunta seriamente e com alguma insistência o número de vezes que a menina teria sido violada, pois, segundo Bunda, é muito importante para definir o assassino de tarado (*JBAS*: 15 e 23). Estas perguntas não adiantam para o avanço da

---

<sup>65</sup> Robson Dutra, “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>.

investigação e ridicularizam-no diante dos colegas e leitores, introduzindo assim, a “forma equivocada”<sup>66</sup> com que Bunda age na investigação, ressaltada ao longo das duas narrativas pelos diversos narradores.

Quanto à família de Jaime Bunda, somos informados de que o seu falecido pai vivera no Bairro Operário, onde nasceu o *Ngola Ritmos* e onde tinha vivido Agostinho Neto. Bunda, após a morte do seu pai, foi acolhido pelo tio Jeremias, irmão do pai, contrariamente às vontades de sua esposa, a tia Sãozinha. Tinha também uma prima, Laurinha, filha dos tios, e um irmão mais novo, Gégé, jornalista num “semanário alternativo ou independente ou privado” e que “estava a especializar-se nas denúncias de corrupção que se passavam no bairro da Sambizanga” (*JBMA*: 91). A mãe vivia no Sambizanga e “por ela se percebia onde o filho tinha puxado: a senhora mandava um valente traseiro” (*JBMA*: 189). Só na visita de Bunda à mãe se descobre que tinha mais sete irmãos. Jaime vivia num anexo da casa dos tios que nos tempos coloniais tinha sido a casa dos empregados, e estava sempre sujeito às coscuvilhices e maledicências da tia. Relativamente à família de do agente secreto James Bond 007 nada sabemos.

Tendo em conta o sucesso da sua primeira missão, que inicialmente começou com a morte da menina de catorze anos por um homem da elite angolana, caso que não ficou resolvido nem julgado e que, por caminhos travessos, se desviou para o caso da falsificação dos *Kwanzas*, Jaime Bunda foi promovido a agente e destacado para a segunda missão importante em Benguela, fazendo assim a sua primeira viagem:

(...) se sabia ter sido Jaime Bunda o responsável pela captura de tão maquiavélico bando de malfeitores, estrangeiros obviamente, que queriam arruinar a economia nacional (...) (*JBMA*: 26).

Ora este discurso assenta expressamente numa construção irónica que pretende culpabilizar os estrangeiros de tentarem arruinar a economia nacional. Por outro lado, a

---

<sup>66</sup> Robson Dutra, “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>.

ironia consiste na promoção de Jaime Bunda a agente, que nunca poderá ser, uma vez que ele faz o trabalho de detective e não de agente ou espião. De secretismo as suas investigações também nada têm, pois todos na história sabem o que ele faz, daí a subversão feita ao “agente secreto”.

Jaime Bunda é descrito pelo próprio Pepetela como um “James Bond sem tecnologia, um James Bond subdesenvolvido”<sup>67</sup>. Sem dúvida que a Jaime Bunda faltam todos os recursos materiais e tecnológicos que conferem a James Bond a sua aura de invencibilidade e imortalidade. Logo no início de *JBAS* é feita a referência aos “computadores obsoletos” contra os quais “outros tantos investigadores lutavam” (*JBAS*: 13). Quando foi destacado para a sua primeira missão, Jaime Bunda teve que pedir um carro para se poder deslocar. Entregaram-lhe um carro “velho e maltratado” (*JBAS*: 19), mas com motorista. Jaime ainda pensou que seria só um disfarce, que na verdade o carro estava óptimo por dentro com um motor excepcional. Destes pensamentos do detective se caracteriza a sua personalidade que deixa o leitor na dúvida, tal como já deixara a personagem Chiquinho Vieira – “Ou então não é nada parvo, (...) só disfarça” (*JBAS*: 15). Porém, o carro era mesmo velho e nem sirene tinha. Quando o carro foi posto em funcionamento, já o carburador precisava de outro barbante para o segurar.

No que diz respeito a armas, Jaime Bunda também não as possuía. Encontrou apenas duas balas no porta-luvas do automóvel que lhe concederam. Só no final, na cena da emboscada na Ilha, Jaime segurou numa arma pela primeira vez. Jaime Bunda atreveu-se a pedir um carro e uma arma definitivos depois de ter sido elevado a herói no caso da falsificação do dinheiro. Pelo que teve direito a uma arma “Makarov e munições” (*JBAS*: 303).

---

<sup>67</sup> Palavras de Pepetela na entrevista dada a Dóris Wieser: “O Livro Policial é o Pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007.

Bunda, no entanto, tinha os seus carros predilectos, os dos polícias: “O Studebaker e o Cadillac eram os carros da sua infância, de tanto ler os livros policiais dos ianques” (*JBAS*: 26). Para além de não ter arma, não tinha algemas nem sequer telemóvel e até o rádio do carro estava avariado.

No que respeita ao plano feminino, Jaime Bunda em *JBAS* teve um caso com Florinda, uma amiga de infância, casada com Antero. Estreitaram relações quando ela teve uma crise matrimonial, mas como Antero voltou a restabelecer-se na vida, ela harmonizou-se com o marido. Bunda gostava de Florinda, mas Florinda gostava mesmo era de ter bens materiais, o que pressupõe uma crítica feita às mulheres interesseiras que fazem tudo para o bem-estar. Porém, em *JBAG*, Florinda pagou a conta do jantar em vez de ser Jaime a fazê-lo, contribuindo para ridicularizar ainda mais Jaime Bunda. Ao ter sido associada como cúmplice do marido no “caso da Kamanga” (*JBAS*: 235) e ao ter sido presa, inquirida e esbofeteada pela Polícia, Florinda agrediu Bunda pois pensou ter sido ele a denunciá-los: “Florinda aproveitou a surpresa para lhe ferrar as garras nas faces” (*JBAS*: 236). Feito isto, Jaime Bunda terminou de vez o seu relacionamento amoroso com Florinda.

Em *JBMA*, Bunda experimentou as suas capacidades de sedução ao tentar infrutiferamente conquistar a atenção da detective do F.B.I., Shirley. Contudo, confiante no seu poder de sedução, não viu que Shirley tinha outras orientações sexuais, inclinando-se para a Miss Benguela. Shirley estava constantemente a fugir das suas investidas amorosas, o que fazia com que Bunda fosse alvo de gozo, contribuindo para reforçar a antítese de Bond no campo da sedução. Acrescenta-se ainda que Bunda não tinha acesso aos fatos vindos do Chiado ou de Paris, conforme tinha o seu colega de trabalho nos S.I.G., afastando-se mais da elegância e charme de James Bond.

Como já ficou referido, James Bond enfrenta destemidamente os seus inimigos. Jaime Bunda, por seu turno, logo após o seu momento de glória na conferência de

imprensa, que “serviu para ser mostrado o dinheiro falsificado e serem apresentados os dois criminosos, Said e Bubacar” (JBAS: 30), ficou aterrorizado com a surpresa anunciada:

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 fundo nos olhos. As pernas do estagiário tremiam, mas aguentou-se encostado ao corpo de Armandinho (...) (JBAS: 308-309).

Nesse momento, Jaime “só lembrou de Dona Filó que lhe dizia, quando tiveres muito medo vais lembrar de mim” (JBAS: 309). No fim da narrativa, apesar de Bunda ter sido elevado a herói por ter ajudado a prender os cabecilhas da organização, o detective não conseguiu confrontar o senhor T conforme tinha vaticinado Dona Filó: “tu não vais descobrir. O medo cobre o rosto do assassino, tu vais olhar no lado, não vai lhe ver” (JBAS: 61). Se Jaime Bunda fosse um herói como James Bond, teria capturado destemidamente “a sinistra personagem” (JBAS: 309).

No entanto, o *mujimbo* que dizia que Jaime Bunda tinha sido um herói na resolução do caso dos *kwanzas* falsificados, espalhou-se e chegou a Benguela. Em *JBMA* o narrador e as personagens não se pouparam em qualificar, embora com ironia, o promovido “agente” com as seguintes expressões: “jovem astro”, “fantástico Jaime Bunda” (JBMA: 32), “brilhante investigador capitalino” (JBMA: 77), “fama de perspicácia”, “espantoso agente” (JBMA: 78), “cérebro privilegiado”, “grande génio dos SIG” (JBMA: 85), “um espanto” (JBMA: 110), “astro cintilante” (JBMA: 120), “olhar magnético” (JBMA: 122), “superagente” (JBMA: 176) “divino agente” (JBMA: 178) “crânio”, “impressionante rapidez de raciocínio” (JBMA: 180), “clarividência”, “inteligentes deduções” (JBMA: 183), “argúcia na análise da alma humana”, “ craque da bófia”, “brilho” (JBMA: 210). Esta qualificação, apesar de irónica, fez com que Jaime Bunda fosse merecedor de algum respeito por parte dos seus colegas de Benguela. Além

disso, os SIG destacaram propositadamente o detective da capital para ajudar a resolver o caso da morte do americano em Benguela, uma vez que Demócrito, o melhor detective de Benguela, estava ocupado com o caso das crianças desaparecidas.

O conjunto destas características consolida Jaime Bunda sob o epíteto de falso herói, que se “afirma pela negativa” e que representa um dos muitos “oprimidos e ofendidos por um sistema social e cruel” (Reis e Lopes, 2002: 35), embora Bunda não se dê conta disto. Daí o efeito do risível que advém da falta de capacidade em perceber o que o rodeia.

Jaime Bunda é um detective sem nenhuma qualidade heróica, que ironicamente é elevado a herói devido ao facto de 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 mujimbo tinha corrido pelo serviço quando o agente estagiário chegou, razoavelmente atrasado, como se deve a um herói (JBAS: 301).

Contudo, apesar de ter contribuído para o desmantelamento da quadrilha de falsificação de *kwanzas*, Jaime Bunda personifica a desmistificação do herói das missões de salvar o mundo. Bunda não apresenta qualquer solução para a teia corruptiva instalada no governo e enraizada no centro do poder. O senhor T conhecia e aparentemente tinha negócios com um dos cabecilhas da quadrilha, o libanês Said, e era aliado do deputado Jerónimo, pai do violador e assassino de Catarina, sendo também inexplicavelmente protegido pelo chefe do Bunker. Por isso não foi associado à quadrilha, apesar de ter estado preso na cadeia, por haver alguns indícios contra ele. Não descobre o assassino de Catarina e o primo ainda lhe diz:

- Quanto ao inquérito sobre aquela morte... Talvez fosse melhor deixar cair. Se o Ministério do Interior até agora não descobriu nada... (JBAS: 302).

A identificação do assassino acaba por chegar pelas informações de Kinanga:

- 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 muito 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 safou-se relativamente bem. Convenceu-se estar imune por ser filho de quem é (...) (JBAS: 306-307).

De forma que o julgamento do “filho do deputado” parece estar comprometido, pelo motivo de não existirem provas contundentes que o incriminassem. Assim, é feita uma forte crítica social e política que denuncia a falta de punição da elite angolana, caso cometa algum delito grave, ficticiamente representada pelo violador da menina de catorze anos, “jovem metido a bebidas e muitas fanfarronadas próprias do meio.” (JBAS: 305).

Não está nas mãos de Jaime Bunda “salvar o mundo”, como James Bond. Mas desse modo invertido “reinterpreta a condição de centralidade que o herói conheceu” (Reis e Lopes, 2002: 35).

## 4. Jaime Bunda, Agente Secreto e Jaime Bunda e a Morte do Americano – romances políticos ou de crítica sócio-política?

[parte IV]  
*as meninas da gare*

*Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis  
Com cabelos mui pretos pelas espáduas  
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas  
Que de nós as muito bem olharmos  
Não tínhamos nenhuma vergonha.*

*Oswald de Andrade  
Pero Vaz Caminha*

### 4.1 A função pedagógica do riso

Segundo Verena Alberti (1999: 49-54), Aristóteles abordou a questão do riso e do risível em *As Partes dos Animais* e em *Retórica*. Na primeira obra, Aristóteles refere o riso como sendo uma propriedade humana: “o homem é o único animal que ri”, diz o filósofo de Estagira. Na segunda obra, o riso é associado ao agradável, ao jogo ao repouso. O riso e o risível são propícios à calma, à amizade, à festa, ou, pelo contrário, à ausência de sofrimento. Por outro lado, o riso seria ainda uma arma de argumentação para o orador, isto é, fazendo rir o ouvinte, este seria apanhado de surpresa e seria mais fácil convencê-lo. Cícero retoma esta reflexão de que o emprego do risível na argumentação discursiva desarma o ouvinte, tornando-o vulnerável. Ao mesmo tempo demonstra que o orador “é um homem culto e urbano, mitiga a severidade e a tristeza, e dissipa acusações desagradáveis” (Alberti, 1999: 58).

Quintiliano aborda o assunto em *Institutio Oratória*, no livro VI dos doze que compõem essa obra. E, tal como para Aristóteles e Cícero, o riso era para ele uma ferramenta a utilizar na argumentação discursiva de modo a convencer o ouvinte. Caracteriza ainda o risível fora do pensamento sério e no âmbito do não-racional e do não-lógico, como se o riso levasse o pensamento para além daquilo que o pensamento

racional atinge (Alberti, 1999: 52-68). É ainda neste contexto que Genette (1982: 27) refere a paródia como um termo negligenciado pela poética e que se refugia na retórica.

Na época medieval, o riso foi inicialmente condenado dos textos teológicos e, para além de ser uma característica apenas humana, era uma característica que diferenciava o Homem de Deus, pois Deus, tal como Jesus, não havia rido, uma vez que não haveria nenhuma referência disso na Bíblia. Posteriormente, o riso teria sido liberalizado na corte, com o desenvolvimento da paródia e da sátira (Alberti, 1999: 68-73) e permitido temporariamente, como vimos, nas épocas festivas como o Carnaval (Bakhtin, 1984). Propp lembra que “o âmbito da religião e do riso excluem-se reciprocamente” e o riso “na igreja durante o serviço religioso seria considerado sacrilégio” (1992: 35).

Bergson (1993: 101) também refere, tal como Aristóteles já havia apontado, que o cómico e o riso são propriedades exclusivamente humanas e acrescenta que o cómico se dirige à “inteligência pura”, sendo que o “riso é incompatível com a emoção”. Martin-Granel (1991) comenta essa afirmação dizendo que apenas se poderia aplicar ao riso provocado pelo cómico franco e pela ironia. Por outro lado, não se pode aplicar essa noção de Bergson ao riso ligado ao humor e ainda menos ao do humor negro, visto que esse riso está directamente ligado à emoção:

L’assertion pourrait s’appliquer sans doute au rire du franc comique, ou de l’ironie toujours voilée, mais certainement pas à celui de l’humour, encore moins à celui de l’humour noir: c’est même ce qui le définit et lui tient particulièrement à cœur, l’émotion (1991: 36).

Propp por sua vez, afirma que para que seja suscitado o riso tem de haver “duas grandezas”, a “de um objecto de ridículo e de um sujeito que ri – ou seja, o homem” (1992: 31). Acrescenta ainda que a comicidade tem de ser entendida pela junção de dois tipos de estudo, o do cómico nas obras de estética e o do sujeito que ri nas de

psicologia. Contudo, Propp adverte para o facto de haver comédias que devido ao seu estilo e modo de elaboração são trágicas em seu conteúdo (1992: 18-19).

Outro factor associado ao riso, assim como acontece com a ironia e com o humor, prende-se com o contexto cultural e social em que surtem efeito. O que pode ser risível para uma cultura não o é para outra e vice-versa. Massaud Moisés, na esteira de Raskin, confirma esta ideia ao apontar primeiro, afirmando que o riso é “um traço humano universal”, e segundo que “o motivo que o desencadeia numa cultura não funciona em outra (...). E dentro da mesma cultura, a resposta emocional varia consoante as pessoas, desde a mais intensa até à mais fria” (2002: 226). Por isso, o estudo do riso não pode ser dissociado, tanto da abordagem sociocultural, como da abordagem biológica (o gesto facial como forma de comunicação não facial) e da abordagem psicológica (Xavier, 2007: 52), que se prende com o próprio indivíduo e a sua propensão para rir ou não rir. Como refere Propp, “há pessoas mais propensas ao riso e outras que não o são” (1992: 32). Normalmente quem não tem propensão para o riso é associado à falta de sensibilidade (1992: 33). O riso pode ainda ser provocado sem o recurso à linguagem, mas é do riso suscitado através do discurso narrativo que tratamos.

As tramas policiais *JBAS* e *JBMA* pretendem, como já ficou dito, parodiar o género policial e satirizar as singularidades da sociedade e do Estado angolanos. Nestas obras, ao mesmo tempo que se criticam os “poderes podres” do governo, produz-se um “efeito irónico e crítico, [que] introduz um comentário social” (Sant’Anna, 1985: 25). Esse comentário social aponta para a tomada de consciência de que não se deve compactuar com a corrupção política. Daí que para Romano Sant’Anna “a paródia (...) tem uma função até didática, e, o que não se aprende pela tragédia, aprende-se pela comédia” (1985: 70).

Bergson também acentua a ideia de que o riso detém uma função social:

para compreendermos o riso, temos de o repor no seu meio natural, que é a sociedade; temos sobretudo de determinar a sua utilidade de função, a sua função social. (...) O riso deve dar resposta a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (1993: 17).

A função social do riso está intimamente ligada com o seu carácter pedagógico, na medida em que permite repensar e questionar certos assuntos sérios e negativos presentes na sociedade, no sentido que Verena Alberti propõe:

[O riso] partilha (...) o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda dos seus limites (...) [e] torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento (1999: 11).

Assim sendo, o riso em *JBAS* e *JBMA* funciona como a reabilitação de pensamentos para fora dos seus limites de seriedade, de forma a permitir a redenção no equacionamento crítico do pensamento acerca das questões sociais. Torna-se pertinente retomar a epígrafe desta dissertação, ou seja, parte da história de Demócrito<sup>68</sup> contada na *Carta de Hipócrates a Damageteus* que “revela uma curiosa relação entre o riso, a sabedoria e a loucura” (Alberti, 1999: 74). Esta história é interessante pelo facto de possuir uma moral contida no acto de rir, pois o riso funciona como um remédio para as doenças da alma. O riso adquire paralelamente a função moral de condenar aquilo de que se ri (1999: 78). Demócrito ri “da insensatez humana” (1999: 76), característica que permanece actual e que é representada através das acções das personagens de *JBAS* e *JBMA*.

Por outro lado, o riso, considerado “trágico” por Carmen Secco<sup>69</sup>, provocado pela natureza humana é aquele que emana da exposição dos vícios humanos, conforme exemplificado no capítulo anterior<sup>70</sup>. Assim sendo, as tramas policiais denunciam todo o

---

<sup>68</sup> Demócrito. *Apud* Verena Alberti, *O Riso e o Risível*, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999, pp. 75-76.

<sup>69</sup> Carmen Lúcia Tindó Secco, “Entre Crimes, Detetives e Mistérios”. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>.

<sup>70</sup> Cf. Propp (1992) e Bergson (1993).

tipo de “vícios”, que poderemos denominar de “torpes e ridículos” e exemplificativos dos “maus costumes” (Aristóteles, 2000: 109). Por conseguinte, enumeram-se os principais defeitos presentes na natureza humana e retratados nas narrativas *bundeanas* nomeadamente a gula (de Jaime Bunda e do governador de Benguela), a ganância (a obtenção de benesses por parte dos polícias, os “sacos-azuis” que roubam o dinheiro que poderia alimentar a “magreza do povo”), a delinquência (o Roque Santeiro, Antonino e o rapto de crianças para contrabando de órgãos), a corrupção (o senhor T e Said), o abuso no poder (o Bunker, o senhor T, o governador de Benguela, a agente do F.B.I. Shirley em nome dos E.U.A.), a impunidade (o criminoso filho do político), a superstição (o senhor T e Josefina), a tortura (dos polícias a Said e Júlio Fininho), a censura (aos jornalistas), a obtusidade (em certos raciocínios de Bunda e na figura de Charlô Qualquer Coisa).

O discurso “polifónico”<sup>71</sup> que relata todos estes aspectos degradantes e inerentes, actualmente, a qualquer sociedade, provocam no leitor uma sensação de desesperança. Contudo, ao serem utilizadas estratégias que provocam o riso, torna-se, segundo Propp numa “arma de destruição. Ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (1992: 46).

O riso emanado da construção paródica funciona não apenas com a função didáctica de significar socialmente uma tomada de consciência crítica, mas também como “libertação de tensões”, porque “a paródia tem uma função catártica, funcionando como contraponto com momentos de muita dramaticidade” (Sant’Anna, 1985: 30).

Entende-se então que o riso liberta as tensões provocadas pela enumeração dos vícios ou defeitos humanos satirizados e funciona, paralelamente, como elemento capaz de desdramatizar a falta de esperança, no sentido de enfrentar um novo caminho, mais

---

<sup>71</sup> Carmen Lúcia Tindó Secco, “Entre Crimes, Detetives e Mistérios”. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>.

confiante no desvendamento dos enigmas propostos pelas narrativas. Essas narrativas para Carmen Secco,

Efetuem uma carnavalização do gênero, que visa, com irônico humor, a assinalar a dispersão e a banalização de crimes e detetives em tempos neoliberais, onde, em muitos países, a corrupção é generalizada e instituída por poderes paralelos e, até mesmo, centrais.<sup>72</sup>

*JBAS* e *JBMA* assinalam essa banalização dos crimes, como o crime de Catarina e o rapto de crianças, permitida pela corrupção instalada no centro do poder político. Ironicamente, o tom humorístico com que as investigações são narradas confere-lhes um carácter lúdico, suscitando o riso do leitor das intrigas policiais.

Carmen Secco caracteriza ainda *JBAS* e *JBMA* sob o olhar da *melancolia benjaminiana*, no sentido em as obras exprimem o “dizer do outro reprimido”. Assim, as narrativas policiais em questão

Fazem interpretações, tecidas de lugares "dialeticamente dilacerados", ou seja, exprimem o sentimento de mal-estar dos quem se encontram inadaptados ao presente, nostálgicos das crenças e valores do passado. Mas essa nostalgia não se traduz como saudade romântica do outrora, e, sim, como dissonância e indignação. (...) Essa melancolia vem envolta por um riso trágico, ou melhor, por um tom risível, cujos traços jocosos e grotescos desvelam o absurdo do próprio real histórico de Angola (...). É um riso fechado, travado, cortante. Seu carácter transgressor assinala o indizível, o não-lugar, o sem-sentido que domina, em geral, as instâncias culturais de certas sociedades que se perderam de si próprias.<sup>73</sup>

As várias vozes dos narradores, controladas por uma “voz autoral”, exprimem aquilo que o “reprimido”, aquele que não tem importância significativa para os assuntos do Estado, normalmente não tem o direito de dizer. É um discurso desconcertante e acarreta consigo uma indignação face ao actual estado político e social de Angola. As histórias contadas nas duas tramas policiais aproximam-se mais de uma tragédia do que de uma comédia, mas como estão construídas de forma paródica e com o recurso a

---

<sup>72</sup> Carmen Lúcia Tindó Secco, “Entre Crimes, Detetives e Mistérios”. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>.

<sup>73</sup> *Idem*.

traços irónicos, caricatos, jocosos, satíricos e grotescos, a sua leitura remete-nos para o riso, que pretende ser cortante, na medida em que se ri de assuntos sérios.

O carácter subversivo assinala o indizível, o não-lugar, o sem-sentido, a que as sociedades fortemente regidas pela corrupção estão sujeitas. Por isso, o riso provocado pelas construções paródicas acerca de assuntos sérios torna-se o *leitmotiv* para a redenção de assuntos sérios, como foi sugerido pela citação de Alberti (1999).

O riso cumpre desta forma a sua função pedagógica, porque é através dele que são abordados assuntos sérios, que normalmente não são atractivos na literatura à maioria do público leitor. Ao rir, o leitor sente prazer e fica cativado pela intriga, ao mesmo tempo que é levado a reflectir. Assim, o riso cumpre a máxima latina “*Ridendo castigat mores*”.

## **4.2 A função catártica do humor**

O termo humor tem a sua origem na área da medicina. Diz Verena Alberti que “na tradição médico-filosófica antiga, a «bílilis negra» é o humor da «melancolia» e está na origem tanto da loucura quanto da sabedoria” (1999: 74). Assume, no entanto, um sentido cómico na literatura durante o século XVI, sendo a obra de Ben Jonson *Every Man in is Humor* e *Every Man Out of His Humor* considerada a primeira referência literária que aborda o humor com o traço cómico. Paralelamente aos outros termos que se abordaram nesta dissertação, falar de humor também se torna complexo por estar associado à ironia, à sátira, ao burlesco, ao grotesco, ao ridículo (Moisés, 2002: 225-226).

O humor é na maioria das vezes associado ao cómico. O cómico, por sua vez, está tradicionalmente ligado à comédia dramática, mas manifesta-se também noutros tipos de composições, nomeadamente em textos narrativos. A função do cómico é a de produzir o riso através de um discurso lógico que remete para o absurdo de situações

reais. Apesar de não ser exclusivo da comédia, o ridículo está largamente associado a ela.

Os primórdios do estudo literário sobre o humor remonta à Antiguidade Clássica. Em *Poética* de Aristóteles, o autor apresentou a primeira teoria sistematizada e normativa sobre a poesia que trata da poesia enquanto género e que Aristóteles subdividiu em “espécies de poesia”, a saber, a epopeia, a tragédia, a comédia, a poesia ditirâmbica, a aulética e a citarística. Todas estas artes representam as acções humanas e distinguem-se entre si, segundo Aristóteles, pelos “meios” de representação, pelos “objectos” representados e pelos “modos” de representar. A epopeia, a tragédia e a comédia têm em comum o “meio” da linguagem, ao passo que as restantes artes têm “meios” como o ritmo e a melodia. A tragédia e a comédia representam acções humanas através do “modo” dramático e a epopeia representa a acção humana pelo “modo” narrativo. O que distingue a comédia da tragédia e da epopeia são os “objectos” representados. Desta forma, a comédia é, segundo aquilo que Aristóteles refere no capítulo V da *Poética*, “imitação” dos “homens inferiores”, “dos vícios torpes e ridículos” e dos “dos maus costumes”, sendo o ridículo “certo defeito, torpeza anódina e inocente” exemplificada pela “máscara cómica, que sendo feia e disforme, não [tem expressão] de dor” (Aristóteles, 2000: 109). No sentido aristotélico, aquilo que era “objecto” de representação do cómico era visto como algo inferior, ao contrário da tragédia e da epopeia, que representava as acções humanas superiores. Esta concepção não inferiorizava a comédia perante a tragédia ou a epopeia. Pelo contrário, também a comédia, como poesia, era tida, como “algo de mais filosófico e mais sério (...) pois refere (...) principalmente o universal” (Aristóteles, 2000: 114). Seguindo uma concepção estética, a poesia e, por conseguinte, a comédia, não era apenas “imitação” do mundo real, mas possíveis interpretações da realidade, ou seja, uma construção da história a partir do verosímil: “O cómico não é necessariamente aqui o objecto do riso

em geral, mas certamente é o objecto da *mimesis* realizada pela comédia” (Alberti, 1999: 49).

Aristóteles, no capítulo VI da *Poética*, ao definir a tragédia como “imitação de uma acção de carácter elevado (...) em linguagem ornamentada (...) mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (2000, 110) introduz o conceito de catarse. Contudo, tal como a comédia, a catarse “corresponde a uma lacuna do texto aristotélico” (Costa, 1992: 72), dado que supostamente teriam sido conceitos desenvolvidos pelo filósofo no desaparecido segundo livro da *Poética*. Eudoro de Sousa propõe que

Se a catarse não significa expurgação eliminatória dos sentimentos de terror e piedade, admitamos, pois, que o sentido da palavra seja o de *purificação*, e que o terror e a piedade venham a resultar da função catártica da tragédia (2000: 99).

Aristóteles considerava então a catarse como “purificação”, um estado de alma conseguido pelos espectadores durante e no fim de uma representação trágico-dramática, um momento em que as tensões era libertadas. Esta sensação, para o filósofo grego, era conseguida porque as representações suscitavam no espectador sentimentos como a piedade e o terror, “sentimentos, sensações ou paixões correspondentes à situação *trágica* por excelência”, conforme indica Eudoro de Sousa (2000: 100).

Neste contexto, sugere-se que esse sentimento catártico, de “purificação da alma”, seja conferido pelo humor contido nas obras *JBAS* e *JBMA*. Estas obras suscitam, de facto, sentimentos de “terror” e de “piedade”, contudo não é pela tragédia, mas subversivamente pelo humor que é atingido esse estado de purificação por parte dos leitores contemporâneos, e não pelos espectadores da tragédia grega. Pretende-se que através do humor, o leitor atinja um estado de libertação das tensões provocadas pela exposição de assuntos sérios.

Para Lola Xavier (2007) o que liga o cómico ao humor é o risível. O humor, no entanto, pode não suscitar o riso, já que ele pode ser usado para “humilhar e/ou denegrir a imagem de certos grupos minoritários, atacando-se a *raça*, a religião, a cultura, a origem geográfica, a orientação sexual ou política” (2007: 54). Contudo, como esses assuntos estão encobertos por um tom de gracejo, o emissor não é punido, conforme afirma a autora.

Bergson diz que o humor é “o inverso da ironia” uma vez que a ironia “é de natureza oratória ao passo que o humor tem qualquer coisa de mais científico” (1993: 92). Tal como Xavier discordamos desta opinião, porque

o humor (...) não obedece (...) às quatro fases (...) [do] método científico, ou seja, observação, hipótese, experimentação e formulação de leis. (...) colocaríamos, antes, o humor no âmbito do conhecimento empírico, da afectividade (2007: 55).

Para esta autora a ironia funciona como uma estratégia pedagógica e constitui uma arma por pretender eliminar o alvo a atingir “através da simulação, jogando com o equívoco da língua” (2007: 62), ao passo que o humor “traduz-se pela errância contínua, sob o signo da dúvida e da precariedade; logo o humorista não pretende estabelecer uma relação de poder.”

Martin-Granel, por seu turno, adverte : “Il ne faudrait donc pas confondre le comique et le rire, ni l’ironie et l’humour” (1991: 36). Neste sentido, o autor refere que o romance africano comprova que o riso não está ligado ao cómico de maneira unívoca, em particular pelo uso de um burlesco contrariado ou impossível. O autor distingue ainda a ironia do humor, sendo que a ironia seria um “paradoxe énonciative subtil et complexe” analisável por linguistas sérios e o humor “une synthèse unique obtenue par l’alchimie d’un style” reflectido por literários ou psicólogos (1991: 37). Por outro lado, esse autor considera que os “romances negros” estão mais perto do humor do que do registo da ironia ao apresentar a hipótese de que a ironia visa sempre um alvo implícito,

mas reconhecível, do qual o ironista se distancia por um sentimento de superioridade e o ironista torna-se num humorista logo que se toma a ele próprio como alvo. Desta maneira, Pepetela escreve dois romances humorísticos na medida em que representa a sociedade na qual vive, não se posicionando acima dela.

Inserido no campo da afectividade e no domínio do social (Bergson, 1993), o humor também funciona como uma arma crítica, porque leva à reflexão ao evidenciar certos aspectos da sociedade. Segundo Lola Xavier,

o receptor do humor, depois de esboçar um sorriso, é levado a reflectir sobre o que o fez sorrir/rir, ao contrário do cómico em que o riso é gratuito. Por sua vez, a ironia apresenta-se séria, quando, muitas vezes, por trás o intuito é o do ludismo (Xavier, 2007: 62)

Assim os defeitos ou vícios humanos, a que tanto Propp como Bergson se referem, pretendem ser alvo de uma reflexão por parte do leitor. Ao expor esses vícios de forma humorística, o riso é muitas vezes suscitado e, neste sentido, propõe-se que surta um efeito catártico naqueles que riem, libertando-se conseqüentemente o “sofrimento inerente ao dia-a-dia existencial” (Swabey, 1970: 95-100). Não obstante isso, o riso provocado pelo humor, como chama a atenção Lola Xavier (2007: 59), pode ser tanto de inclusão, como de exclusão. Na literatura, o humor

lança confusão entre o bem e o mal, oculta os valores, retém o sentido, atinge enunciados enigmáticos e paradoxais que lançam a questão em vez de afirmarem, que desconstroem em vez de construírem (Xavier, 2007: 58).

Partilhamos inteiramente desta afirmação, e é nesse sentido que o humor participa em *JBAS* e *JBMA*. Sucintamente, estas duas obras literárias, construídas através da paródia, denunciam ironicamente os aspectos torpes do poder do Estado e satirizam os costumes sócio-políticos com vista a moralizar a prática política. O humor verifica-se no sentido em que o riso é provocado pelos defeitos de carácter das personagens, através de “enunciados enigmáticos”, visto que é feita uma reapresentação

da sociedade através da subversão do policial. No fim, são levantadas mais questões, pois não se afirma nada concretamente e as conclusões surgem como que paradoxais (JBMA).

O facto de as histórias e, principalmente, a personagem principal Jaime Bunda terem sido criados com humor e provocarem o riso, originam o efeito catártico, um momento de libertação de emoção ou de sentimento que sofreu repressão, tal como no Carnaval.

Em *Rires Noirs*, Martin-Granel começa por estabelecer uma relação entre “humor negro” (no sentido do humor de mau gosto, assinalado pelo estudo de André Breton) e o “humor dos negros”, um jogo de palavras que de facto acaba por confluir, tendo em conta que o humor presente nas literaturas africanas exprime, segundo o autor, o humor negro. Esta ideia vai ao encontro das palavras de Pepetela, já citadas, quando o autor diz que o “humor faz parte dos angolanos (...) pessoas capazes de rir da própria desgraça.”<sup>74</sup>

Com efeito, ainda segundo Martin-Granel, existe no inconsciente colectivo europeu (1991: 8), uma certa imagem do riso negro associada à caricatura do bom selvagem sempre a rir na sua mata abrigado do tempo e longe de tudo. Imagem idílica que os primeiros escritores africanos, agrupados atrás da bandeira da Negritude, se preocuparam em desconstruir, porque o negro celebrado pelos negrituduristas, não tem uma História alegre. É uma História marcada por guerras, pela escravatura, pela subjugação e opressão, pela espoliação, pela humilhação e pela raiva, culminando com o genocídio cultural da colonização. Os escritores engajados no movimento da Negritude, cultivavam também formas literárias que não se conjugam com o riso. Refere depois Martin-Granel (1991: 11) que, por altura da dominação colonial, a sátira foi usada como arma pelos primeiros romancistas africanos, como Ferdinand Oyono,

---

<sup>74</sup> Palavras de Pepetela na entrevista dada a Dóris Wieser: “O Livro Policial é o Pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007.

para denunciar o poder colonial. Na obra deste autor camaronês, *Le Vieux Nègre et la Médaille* (1956), conforme nos diz Martin-Granel (1991: 11-12), o riso do autor e do leitor, que são cúmplices na farsa, desmascaram o impostor e permitem reparar a injustiça da qual são vítimas os colonizados, na pessoa da personagem principal, Méka. Este, no fim da história, acaba por se rir dele próprio e das suas desventuras, como forma de vingança. Porém, esta ficção de consolação, não impede a ridicularização de Méka aos olhos do leitor, feita através de um corpo travestido pelos seus vícios e necessidades urgentes como a bebida, sem a sua credibilidade face ao herói a que o leitor está habituado, inserindo-se então essa personagem no cómico tradicional da farsa satírica. O fim dessa história deixa intacta a hierarquia do alto e do baixo, do cómico e do trágico. Em 1973, a obra *L'Étrange Destin de Wangrin*, do maliano Hampaté Bâ, abala essa hierarquia, na medida em que se passa do herói risível ao herói que se ri, na personagem Wangrin. Não é só o autor e o leitor que se riem, mas também a personagem ri e faz rir quando satiriza os brancos. A vingança é cumprida na ficção, rendendo justiça às vítimas. Wangrin é o discípulo do mestre Gongoloma-Sooké, considerados para Martin-Granel o primeiro par de discípulo / mestre do humor africano, porque mesmo quando o seu destino corre mal, Wangrin é o primeiro a rir-se das suas desgraças (1991: 13-14). O riso de Méka e de Wangrin dá consolo à triste realidade colonial, transmitindo a esperança de um mundo melhor.

A seguir à independência (1991: 16-18) a realidade não se altera como era esperado, nascendo então o dever de rir de realidades violentas, antes escondidas para manter a imagem da África idílica. O desespero não é a única via possível e o riso é um aliado para ter lucidez em lugar de tentar velar o desastre. A prosa romanesca vai expor o desastre e engrossá-lo pelo traço caricatural (grotesco) e engrandecê-lo até ao sublime (“humor negro”): “le roman africain de la dernière décennie [década de 80] voit, crée, écrit un desastre hilare” (1991 : 16-17). Após a independência, o homem político e o

homem escritor são pessoas distintas, já que não há a necessidade de lutar contra o opressor colonialista. Desta forma, o autor africano fica livre das obrigações de contenção e seriedade ligadas à política. Ele pode fazer uma escrita mais pessoal em que afirme a sua visão do mundo, do seu mundo, dominado simultaneamente pelo desencanto e pelo humor (1991: 17). Tal como os escritores latino-americanos e os do ex-Leste europeu, os escritores africanos utilizam a farsa e a fábula para responder aos paradoxos da cultura criando uma estética filosófica comum a todos, cuja escrita enfrenta quotidianamente o poder político. Neste sentido, Martin-Granel citando N. Manea e Kundera, considera que ilustrar esta estética filosófica do riso serve para lutar contra o poder. Tomam-se de empréstimo as citações de Manea e de Kundera, uma vez que se consideram pertinentes para a ilustração da sua ideia:

L'artiste ne peut pas rendre à l'officialité les honneurs d'une négation solennelle, car c'est la prendre trop au sérieux et renforcer involontairement son autorité, c'est d'une certaine façon l'accréditer. Grâce à l'intercession du grotesque, il souligne le dérisoire pour obtenir un surcroît de sens ... (Manea. *Apud* Martin-Granel, 1991: 18)

Si tu t'obstinais à lui dire la vérité en face, ça voudrait dire que tu le prends au sérieux, c'est perdre soi-même tout son sérieux. Moi, je dois mentir pour ne pas prendre au sérieux des fous et ne pas devenir moi-même fou (Kundera. *Apud* Martin-Granel, 1991: 19)

Para Martin-Granel (1991: 20), nos tempos modernos o riso tornou-se um emblema africano de maneira similar ao tambor africano (“tam-tam”). África não só é o berço da humanidade como também do riso, afirma o autor apoiado na obra *L'Ivrogne Dans la Brouse* do nigeriano Amos Tutuola (1991: 21). Surge então a ideia, consubstanciada por Kundera, de que o riso está ligado ao esquecimento e esse riso tem que continuar a ser uma arma contra as circunstâncias adversas e como orgulho africano, mesmo se o opressor colonialista usou, desviou e desvirtuou o riso africano, transformando-o num *cliché* ou caricatura comercial (1991: 22). O problema, continua Martin-Granel (1991: 23), é que a humanidade está amaldiçoada, vocacionada para a

desgraça, começando pela saída do Éden e continuando com todas as tentativas fracassadas de retornar ao paraíso original. Assim, torna-se impossível voltar ao riso do “bom-selvagem”, como se este riso autêntico e inocente das origens tivesse murchado ao contacto com as realidades, tendo como consequência o riso ter-se tornado ainda mais negro ao fixar a áspera verdade. Exemplo disso é *Le Concile*, romance do congolês Tchicaya U Tam’si.

Na esteira de Tchicaya U Tam’si e a obra *Le Meduse*, Martin-Granel (1991: 24), afirma que a humanidade conseguiu preservar o poder de dizer o desastre a rir e assim o riso esconde uma vontade de chorar, de raiva, de desilusão. O riso, paradoxalmente, não só esconde o mal para dar uma serenidade de superfície, como exprime esse mal-estar e revela os traços da alma.

Em vários romances da modernidade africana, conforme diz Martin-Granel (1991: 25-26), existe uma certa oscilação entre o cómico que não faz rir e o trágico que faz chorar de rir. Isso manifesta-se através da figura das personagens e da escrita clara-obscura. Quanto às personagens, adianta Martin-Granel (1991: 26-27), é difícil distinguir entre as que fazem rir sem o saber (como acontece com Jaime Bunda) e as que fazem rir propositadamente. As primeiras reconhecem-se pelo fascínio que têm pelo poder e que apoiam ainda que desconheçam o seu funcionamento (como o faz Jaime Bunda). As segundas resistem contra esse poder, com o rir clandestino, que usam como uma arma, mesmo estando afogados pelo poder político omnipresente.

Por fim, Martin-Granel (1991: 27-31), refere que as elites do passado se anularam por causa do poder colonial, mas esta elite pode voltar a ser herói através do seu rir, se este riso for partilhado pelos outros membros da sociedade – neste caso, se se cumprisse a função social que Bergson (1993) aponta. Assim, pouco a pouco o romance se “carnavaliza” (Bakhtin), na medida em que as figuras do Carnaval vêm destruir os muros da antítese evocada pelos binómios tradição/modernidade, loucura/razão,

cómico/trágico, alto/baixo. Estes pares antitéticos aparecem ao mesmo nível, no mesmo palco a dialogar às vezes dentro de uma mesma personagem, como se de esquizofrenia se tratasse, no sentido etimológico do termo que remete para a duplicidade. Por outro lado, a ideia de separação contida no termo relativo à medicina e dela tomado de empréstimo, descentraliza oposições e dicotomias através da carnavalização irónica.

Tomando novamente de empréstimo a citação de Tchicaya U Tam'si,

L'humour preserve. Il vous rend serein. L'humour, c'est notre arme à tous, les faibles. Les faibles rient d'eux-mêmes pour désarçonner leurs adversaires. L'humour est une arme (Tchicaya U Tam'si. *Apud* Martin-Granel, 1991: 26).

Como terá ficado demonstrado, o humor, e também o riso, são critérios desde sempre considerados armas literárias usadas pelos escritores africanos. Se no tempo da opressão colonialista a literatura humorística serviu para combater o poder imperialista, dando voz ao silêncio dos subjugados sob uma óptica diferente, as obras *JBAS* e *JBMA* continuam essa tradição, inserindo-a nos tempos (pós)-modernos. Esta continuidade é permitida pela paródia, tal como refere Hutheon (1989). Já não se trata de combater o colonialismo, mas novas formas de imperialismo oriundas dos E.U.A. e de expor a indignação face aos actuais modelos políticos adoptados pelas sociedades.

## Conclusão

*JBAS* e *JBMA* funcionam como duas paródias, em primeiro lugar ao género do romance policial e, em segundo lugar, à personagem da narrativa fílmica James Bond. Estas obras pretendem satirizar os costumes, a sociedade e a política de Angola. A crítica faz-se dissimulada pela ironia dos narradores e pela desconstrução paródica do herói na personagem de Jaime Bunda, provocando um riso mordaz no leitor. O riso é dotado de um “potencial regenerador e às vezes subversivo”, refere Alberti (1999: 31).

O carácter subversivo dos dois policiais pepetelianos, nomeadamente ao apresentar as normas do género “às avessas”, não contextualiza as obras em questão fora do âmbito canónico: primeiro porque a paródia, contendo em si uma *transgressão autorizada*, justifica a desconstrução policial; em segundo lugar, porque actualmente as fronteiras do género não são estanques dado que, como referem Reis e Lopes (2002: 189) a literatura dos dias de hoje torna-se difícil de demarcar periodologicamente, assim como os géneros narrativos se tornaram difíceis de classificar, uma vez que a ficção se inspira no histórico e no factual. É por isso que Massaud Moisés acentua a ideia de que o género actualmente se adapta às exigências do criador:

o género, como recorrência de um molde e de uma cosmovisão, seria o resultado do esforço de expressão de um conteúdo: ao exprimi-lo, o artista empresta-lhe forma” (2002: 200-201).

Por conseguinte, *JBAS* e *JBMA* são dois romances desconstrutores das convenções do género, que pretendem questionar a “universalização totalizante” (Hutcheon, 1991: 86), na medida em que partem da margem (o romance angolano) para subverter o centro (o romance policial ocidental). Adquirem, por outro lado, o carácter ambivalente e paradoxal da paródia. Neste sentido, assemelham-se a uma narrativa policial cujo paradigma se aplica nestes romances, ou seja, a ocorrência de um (ou mais)

crimes, um detective e uma (ou mais) investigações desse(s) crime(s). Por outro lado, estes romances distanciam-se das normas do género policial por subverterem essas normas. Os crimes são, de facto, o elemento desencadeador das intrigas. Não obstante isso, em *JBAS* o primeiro caso (a morte de Catarina) fica por solucionar porque o detective Jaime Bunda se envolve noutra caso (o da falsificação de *kwanzas*) e esquece as investigações do primeiro para o qual tinha sido destacado. O primeiro caso fica assim por resolver e Jaime Bunda não descobre o assassino que é dado a conhecer ao leitor pelo quarto narrador, na voz de Kinanga, quando este diz a Bunda que o assassino já tinha sido capturado. Este, por seu turno, não parece que vá ser julgado, por ser filho de um político e por pertencer à elite intocável. O segundo caso é desvendado, os culpados (Said e Bubacar) capturados, interrogado e levado a julgamento para ser punido. Mas eis que um terceiro caso emerge obscuramente, enredado numa teia narrativa, a tentacular força corruptiva enraizada no centro do poder. A falta de indícios e a pouca transparência associadas a este terceiro caso não dão sequer direito à investigação, muito menos à condenação de um possível culpado, como protagoniza a personagem senhor T. Apesar de o leitor saber que ele está directamente envolvido em casos ilícitos, o seu tremendo e temido poder (protegido inclusive pelo chefe do Bunker, a “polícia das polícias”, que também ninguém conhece) impede a sua associação aos crimes e por isso não é condenado. O romance termina, assim, com dois casos por resolver e com a criação de mais enigmas, subvertendo desta forma o desfecho favorável das narrativas policiais.

O mesmo acontece em *JBMA*: há a ocorrência de um crime em Benguela, Jaime Bunda é destacado para o investigar e, segundo o narrador, os culpados e condenados são Júlio Fininho e a sua namorada Maria Antónia que o leitor sabe serem inocentes. O final é reconstruído pela “voz autoral” que resolve dar um “*happy-end*” à intriga, cumprindo assim a norma policial e o dever de justiça ao condenar o verdadeiro culpado

do crime do engenheiro americano, Elvis, o outro americano residente no Lobito que matara por questões pessoais. Além disso, desmistifica a obsessão norte-americana “pós-queda-torres-gêmeas” de que o crime do engenheiro compatriota teria sido por razões políticas que põem em causa a sua autoridade neo-imperialista.

Jaime Bunda também funciona como elemento subversor da norma policial aplicada ao detective, na medida em Jaime também é construído parodicamente. A personagem personifica um falso herói subdesenvolvido, descrito fisicamente e psicologicamente por oposição ao herói James Bond. Fisicamente, 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 carnavalizante uma vez que destrona as convenções sérias do detective, provocando no leitor um riso liberador face a assuntos normalmente não susceptíveis de riso.

A narrativa, por sua vez, desenrola-se através de um discurso “polifónico”<sup>75</sup> e apresenta as várias versões que uma investigação criminal pressupõe. Contudo, em vez de apresentarem os factos pela lógica inerente ao inquérito criminal, as vozes narrativas e a “voz autoral” instauram a confusão subversora. É um discurso que recorre à ironia (um dos principais recursos da paródia) para expor não um jogo de palavras, mas um jogo de intrigas, no sentido que em que as versões dos narradores não coincidem totalmente entre elas. A ironia é muito importante nestas obras, é um recurso que funciona como uma “intervenção crítica” e as suas características “revolucionárias, questionadoras e contestatárias”<sup>76</sup>, que paralelamente se tornam nas características gerais dos dois romances, pretendem não apenas dizer ao leitor não o contrário daquilo que se pensa, mas incuti-lo de uma forte dose de reflexão e interrogação (significado

---

<sup>75</sup> Carmen Lúcia Tindó Secco, “Entre Crimes, Detetives e Mistérios”. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>.

<sup>76</sup> Solange Maria Moreira, “Considerações Acerca do Conceito de Ironia”. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/CiII40a.htm>.

atribuído pelos gregos) face às críticas que expõe. A reflexão é feita de acordo com o contexto da construção irónica e neste caso o alvo é a política e a sociedade angolanas. Desta forma, a ironia permite o julgamento de ideais por meio do subentendido e do dissimulado (significado atribuído pelos latinos), sem que se ataque o alvo directamente, corroborado pelo facto de que a história é ficção. Mas o ficcional, ironicamente, socorre-se da realidade. Neste sentido, a ironia presente na construção discursiva dos narradores “revela uma visão crítica do mundo”<sup>77</sup>.

Os temas que se denunciam criticamente nas narrativas são caracterizadores da desgraça humana e social, mas denunciam-se para dar voz aos mais desfavorecidos que não são dignos de importância face aos “assuntos magnos do Estado”. Assim, o leitor pode efectuar uma reflexão crítica sobre os aspectos criticados.

Pretende-se julgar o poder político que actua obscuramente. Quem é afinal “T” e o chefe do Bunker? De onde lhes vem tamanha autoridade?

A força corruptiva e tentacular do poder atinge a todos. Aos mais poderosos confere benesses, isto é, dinheiro (ainda que ilicitamente, como o é caso dos “sacos-azuis”), a isenção de condenação da elite (o filho do deputado), a comida e a bebida (a gula do governador de Benguela, o uísque dos polícias) e até órgãos humanos constituem parte da oferta aos hospitais ocidentais. Pelo contrário, aos mais desfavorecidos apenas confere miséria, ou seja, a “magreza do povo” (ironicamente advinda de uma política de saúde que isenta o povo de contrair doenças cardiovasculares), o que conseqüentemente leva ao abandono de crianças que ficam sujeitas aos desmandos do governo. Acrescenta-se que se estes “miseráveis” forem apanhados pela polícia e condenados pela justiça, ninguém se preocupará em ponderar a sua inocência. As narrativas fazem ainda uma alusão à tortura (na narrativa usada para obter confissões forçadas), à censura (que de facto pode acontecer na realidade ainda

---

<sup>77</sup> Solange Maria Moreira, “Considerações Acerca do Conceito de Ironia”. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/CiII40a.htm>.

que subtilmente, como por exemplo nos meios de comunicação controlados por entidades do Estado) e à superstição – ironicamente, o poder (“T”) tem falhas, nem que seja a obtusidade nas crenças.

*JBMA* retoma assuntos históricos que inspiraram a trama policial como o caso da morte do americano inspirado no caso da morte de um engenheiro português ocorrido em Angola na década de 50, quando este país estava sob o domínio colonial português. Os condenados por este crime foram um assaltante de comboios e a sua namorada, inspirando a criação do caso. No entanto, a veracidade dos factos nunca ficou comprovada por uma investigação rigorosa, o que suscitou várias versões, umas apontando para uma personalidade do império português que mandara matar por ciúmes, a outra era o suicídio. Nesta trama policial de Pepetela morre um americano e, curiosamente, alude-se a um novo tipo de imperialismo dirigido pelos E.U.A.. A crítica surge no sentido em que este país, apesar de se esconder por de trás dos valores democráticos, não olha a meios quando se trata de conseguir atingir os objectivos económicos, o que pode originar um novo tipo de subjugação político-económica.

Estes assuntos delicados não dão motivos para rir, pelo contrário contribuem para um sentimento de desesperança geral.

*JBAS* e *JBMA* são, no entanto, dois romances que contêm muito humor direccionado para o riso. Tendo em conta o contexto que as obras focam, ou seja, a sociedade angolana, o humor adquire um sentido especial, na medida em que os angolanos, como diz Pepetela<sup>78</sup>, são pessoas capazes de rir da própria desgraça. Através da leitura dessas obras pretende-se que esse sentimento se transmita aos leitores.

Os dois romances carregam consigo um discurso desconcertante que acarreta uma indignação face ao actual estado de Angola. Contudo, esses problemas político-sociais afectam todas as sociedades do mundo e, por isso, o leitor é levado a reflectir

---

<sup>78</sup> Palavras de Pepetela na entrevista dada a Dóris Wieser: “O Livro Policial é o Pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>, 2007.

sobre eles não apenas no que diz respeito a Angola, como também transferi-los para a realidade do seu país. O riso assume assim a sua função pedagógica de advertir os leitores a não compactuarem com as teias corruptivas do poder, a deslocarem o pensamento além dos seus limites de seriedade, de forma a criticar, castigar os costumes e, ao mesmo tempo, regenerar esse pensamento, na busca de uma solução positiva. O riso funciona como “uma forma específica de conhecimento do social e de leitura crítica de opressão” (Alberti, 1999: 31).

Enfrentar os problemas da sociedade e encarar as desgraças faz parte do domínio do sério no quotidiano e a leitura destes dois romances não deixa de fazer um percurso crítico e sério dentro desses domínios. No entanto, o riso assume um carácter transgressor:

Trata-se na maioria dos casos de uma transgressão socialmente consentida: ao riso e ao risível seria reservado o direito de transgredir a ordem social e cultural, mas somente dentro de certos limites (Alberti, 1999: 30).

Diz-se que o humor não provoca necessariamente o riso, mas nestas obras o humor está direccionado para o riso ou para o sorriso. A abordagem contida nas narrativas está repleta, por um lado, de “humor negro”, no sentido que faz da desgraça motivo de jocosidade, por outro reflecte o “humor dos negros” pela sua capacidade de se rirem dos próprios problemas. Isto não significa que seja retirada a seriedade à crítica, pelo contrário, pois o humor funciona “como desmistificador da ideologia dominante e, por isso, emancipador, destacando ainda o seu carácter libertário e a sua capacidade de trazer o novo” (Alberti, 1999: 31). Desta maneira, o humor regenera o pensamento fora dos limites da seriedade, mesmo que seja momentaneamente, como acontece no Carnaval em que o sentimento de liberdade é limitado temporalmente.

É neste sentido que o humor actua como uma arma crítica que sempre foi usada pelos escritores africanos desde a luta contra a opressão colonialista. Agora, o humor cumpre a mesma função, mas em contextos já referidos.

O humor confere então um sentimento catártico ao leitor, no sentido aristotélico de “purificação da alma” (Aristóteles, 2000: 99) e que pressupõe reconhecimento, consciencialização. No entanto, esse estado não é atingido por sentimentos de “terror” e de “piedade” despertados pela tragédia dramática (2000: 117). De facto, as duas obras em questão suscitam “piedade” e “terror”, mas, subversivamente, não é pela tragédia e sim pelo humor que se atinge esse estado de purificação. Pretende-se que o leitor contemporâneo, não o espectador da tragédia dramática grega, atinja um estado de libertação face às tensões, possibilitando que o seu pensamento se regenere, após a redenção provocada pelo riso, e que crie algo de novo e positivo intelectualmente. O leitor atinge então um patamar de “liberdade, de purgação quase, em relação às coerções sociais” (Alberti, 1999: 31), mesmo que esse sentimento seja momentâneo.

# Bibliografia

## 1. Bibliografia activa

PEPETELA, *Jaime Bunda, Agente Secreto*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, 3ª ed.

PEPETELA, *Jaime Bunda e a Morte do Americano*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, 4ª ed.

## 2. Bibliografia complementar

### 2.1 Entrevistas ao autor

Anon., “Entrevista a Pepetela no Portal da Literatura”. Acesso em: 2008-03-26. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=18>.

CRISTÓVÃO, Aguinaldo, “Entrevista a Pepetela - *O Escritor é um Ditador no Momento da Escrita*”. Acesso em /2008/11/25. Disponível em: <http://group.xiconhoca.com>.

LABAN, Michel, “Encontro com Pepetela” in: *Angola - Encontro com Escritores*, vol. II, Porto, Fundação Engº António de Almeida, 1991.

LUCAS, Isabel, “Entrevista a Pepetela”. Acesso em: 2008/01/08. Disponível em: [http://dn.sapo.pt/2005/11/07/artes/apeteceume\\_champanhe\\_escrita\\_deste\\_1.html](http://dn.sapo.pt/2005/11/07/artes/apeteceume_champanhe_escrita_deste_1.html).

MATA, Inocência, “Pepetela por Inocência Mata”, in: *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 6, Julho/Setembro de 1999.

PIÑÓN, P. Ismael et GONZÁLEZ, Gerardo, “Entrevista a Pepetela – *La Misión del Escritor es Hacer Pensar*”. Acesso em 2008/01/08. Disponível em: <http://www.combonianos.com/MNDigital/revista/diciembre/novelistas.htm>.

SGUIGLIA, Eduardo, “Entrevista a Pepetela – *Con el Fusil y la Palabra*”. Acesso em 2008/01/08. Disponível em: [http://www.lacapital.com.ar/2006/05/28/seniales/noticia\\_296477.shtml](http://www.lacapital.com.ar/2006/05/28/seniales/noticia_296477.shtml).

WIESER, Doris, “O Livro Policial é o Pretexto” in: *Espéculo. Revista de Estudios Literários*, n.º30, Universidad Complutense de Madrid, 2005. Acesso em: 2007/04/12. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>.

### 3. Bibliografia passiva

#### 3.1 Estudos críticos sobre literaturas africanas

AGUESSY, Honorat, *Introdução à Cultura Africana*, Lisboa, Edições 70, 1997.

ANDRADE, Costa, *Literatura Angolana (Opiniões)*, Lisboa, Edições 70, 1980.

ANDRADE, Mário Pinto de, *Origens do Nacionalismo Africano*, Lisboa, Dom Quixote, 1997.

CHAVES, Rita, “O Passado Presente na Literatura Africana” *in: Via Atlântica*, n.º 7, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, São Paulo, Ferrari Editora e Artes Gráficas, 2004.

CHAVES, Rita, “Pepetela: Romance e Utopia na História de Angola”, *in: Via Atlântica*, n.º 2, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, São Paulo, Ferrari Editora e Artes Gráficas, 1999.

CHAVES, Rita *et* MACÊDO, Tania, *Portanto... Pepetela*, Luanda, Edições Chá de Caxinde, 2002.

CHAVES, Rita *et* MACÊDO, Tania [org.], *Marcas da Diferença - as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, São Paulo, Alameda, 2006

DUTRA, Robson Lacerda, *Pepetela e a Elipse do Herói*, Tese de Doutoramento em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

HAMILTON, Russel G., “Portuguese-Language Literature” *in: OWOMOYELA, Oyekan [ed.], A History of Twentieth-Century African Literatures*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1993.

LARANJEIRA, Pires [org.], *Cinco Povos, Cinco Nações*, Estudos Africanos de Língua Portuguesa, Coimbra, Novo Imbondeiro, 2006.

\_\_\_\_\_ *Ensaio Afro-Literários*, Coimbra, Novo Imbondeiro, s.d.

\_\_\_\_\_ “Jaime Bunda, Agente Secreto” *in: Metamorfozes*, Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da UFRJ, n.º3, pp. 304-306, Lisboa, Caminho, 2002.

\_\_\_\_\_ [org.], *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

LEÃO, Ângela Vaz [Org.], *Contatos e Ressonâncias*, Belo Horizonte, Editora PUCMinas, 2003.

LIMA, Isabel Pires de, “Em Busca de Uma Nova Pátria: O Romance de Portugal e de Angola Após a Descolonização” *in: Via Atlântica*, n.º 1, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, São Paulo, Ferrari Editora e Artes Gráficas, 1997.

MACÊDO, Tania, “A Representação Literária de Luanda – Uma “Ponte” Entre Angola, Brasil e Portugal” *in: Via Atlântica*, n.º 1, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, São Paulo, Ferrari Editora e Artes Gráficas, 1997.

MATA, Inocência, *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*, Lisboa, Mar além, 2001.

MATA, Inocência, “Um Escritor (Ainda) em Busca da Utopia” *in: Homenagem a Pepetela*, Lisboa, Instituto Camões/Centro Cultural Português, 2002

OLIVEIRA, Mário A. F. de, *A Formação da Literatura Angolana (1851-1950)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó, *A Magia das Letras Africanas: Ensaios Escolhidos sobre Literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros Diálogos*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2004.

SATRE, Jean-Paul, “Prefácio” *in: FANON, Franz, Os Condenados da Terra*, (Trad. J. L. de Melo), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, pp. 3-21.

SOARES, Francisco, *Notícia da Literatura Angolana*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

### **3.2 Obras de referência**

ALBERTI, Verena, *O Riso e o Risível*, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros de, *O Mundo Emocionante do Romance Policial*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.

ANDRADE, Oswald de, “Pero Vaz Caminha” *in: Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, 5ª ed.

ARISTÓTELES, *Poética*, [tradução e comentário de Eudoro de Sousa] Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, 6ª ed.

BAKHTIN, Mikhail, *Esthétique et Théorie du Roman*, [trad. Daria Olivier], Paris, Éditions Gallimard, 1978.

\_\_\_\_\_, *Rabelais and His World*, [trad. Hélène Iswolsky], Bloomington, Indiana University Press, 1984.

\_\_\_\_\_ *The Dialogic Imagination*, [trad. Caryl Emerson e Michael Holquist], Texas, University of Texas Press, 1981.

BAUDELAIRE, Charles, “De l’Essence du Rire” in: *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Galimard, 1951

BERGSON, Henri, *O Riso – Ensaio Sobre o Significado do Cômico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

BLOOM, Edward A. et BLOOM, Lillian D., *Satire’s Persuasive Voice*, Ithaca, Nova York, Cornell University Press, 1979.

BRAIT, Beth, *Ironia em Perspectiva Polifônica*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

CANDIDO, Antonio, *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*, São Paulo, Ática, 1987.

COSTA, Lígia Militz, *A Poética de Aristóteles – Mímese e Verossimilhança*, São Paulo, Ática, 1992.

CHAVES, Vania, “Aula Inaugural: o Romance de Oposição à Ditadura Militar de 1964” in: *Verbo de Minas*, vol. 2, n.º3, Juiz de Fora, Pós-graduação do Centro de Ensino Superior, 1999.

DUARTE, Lélia Parreira, *Ironia e Humor na Literatura*, Belo Horizonte, Editora PUC-Minas, São Paulo, Alameda, 2006.

ECO, Umberto, *Viagem na Irrealidade Cotidiana*, [Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade] Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_ *On Literature*, London, Vintage, 2006.

FOUCAULT, Michel, *Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões*, Petrópolis, Vozes, 2000.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

HAMON, Philippe, *L’Ironie Littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imagino Editora, 1991.

\_\_\_\_\_ *Irony’s Edge*, London/New York, Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_ *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.

KONDER, Leandro, *Walter Benjamin: o Marxismo da Melancolia*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

KRACAUER, Siegfried, *Le Roman Policier*, Paris, Éditions Payot & Rivages [pour la traduction française], 2001.

- MARTIN-GRANEL, Nicolas, *Rires Noires*, Paris, Éditions Sépia – Centre Culturel Français Saint-Exupéry Libreville, 1991.
- MATOS, Maria Vitalina L. de, *Introdução aos Estudos Literários*, Lisboa – São Paulo, Editorial Verbo, 2001.
- MOURALIS, Bernard, *As Contraliteraturas*, Coimbra, Almedina, 1982.
- PROPP, Vladimir, *Comicidade e Riso*, [trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade], São Paulo, Ática, 1992.
- QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, (trad. H. E. Butler: *The Institutio Oratoria of Quintilian*), London, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1922.
- REIMÃO, Sandra Lúcia, *O que é o Romance Policial*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 2001.
- ROSE, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Parody / Metafiction*, Londres, Croom Helm, 1979.
- RUAS, Tabajaras, *Região Submersa ou Detective particular Cid Espigão, Vulgo Docinho, em Luta Mortal Contra os Quatro Cavaleiros do Apocalipse ou Quando eu For Embora para Bem Distante*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1978.
- SAID, Edward Said, *Cultura e Imperialismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de, *Paródia, Paráfrase & Cia*, Série Princípios, São Paulo, Ática, 1985.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'Ironie*, Paris, Éditions de Seuil, 2001.
- SOARES, Jô, *O Xangô de Baker Street*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- SWABEY, Marie Collins – *Comic Laughter. A Philosophical Essay*, (reimp. da 1ª ed., Yale UP, 1961), s. l., Archon, 1970
- TODOTOV, Tzvetan, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- \_\_\_\_\_ *Poética da Prosa*, Lisboa, Edições 70, 1979.
- VANONCINI, André, *Le Roman Policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 2ª édition corrigée.
- XAVIER, Lola Geraldes, *O Discurso da Ironia*, Coimbra, Novo Imbondeiro, 2007.

### 3.3 Dicionários

BIEDERMANN, Hans, *Dicionário Ilustrado de Símbolos*, São Paulo, Melhoramentos, 1994.

CASTELEIRO, João Malaca [coord.], *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa / Verbo, 2001.

CHEVALIER, Jean et CHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1982.

COSTA, J. Almeida et MELO, A. Sampaio, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1994, 7ª ed. (revista e aumentada).

HOUAISS, António et VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 2003.

MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Editora Cultrix, 2002.

REIS, Carlos et LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2002.

### 3.4 Textos webgráficos

A.A.V.V., *Dicionário de Termos Literários*. Acesso em: 4 de Maio de 2008. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>.

A.A.V.V., “Pepetela Biografias”. Acesso em 5 de Maio de 2008. Disponível em: <http://www.aelg.org/activ/filesdownload/Pepetelabiografias.pdf>.

AGAZZI, Giselle Larizzatti, “O Romance em Angola: Ficção e História em Pepetela”. Disponível em: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/pdf/ima/v12n13/v12n13a09.pdf>. Acesso em: 5 de Maio de 2008.

BRIONES, Ana Isabel, “Género e Contragénero. Tópicos do Romance Policial na Narrativa Portuguesa dos Anos Oitenta como Via de Reflexão Histórica”. Acesso em: 8 de Julho de 2009. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/fli/0212999x/articulos/RFRM9898110267A.PDF>.

CAETANO, Marcelo José, “Itinerários Africanos: do Colonial ao Pós-colonial nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”, in: *Revista de História e Estudos Culturais*, vol. IV, Abril / Maio / Junho de 2007. Acesso em: 5 de Maio de 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/>.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes, “Narrar a Nação – Um Projecto Além da Utopia” in: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Vol. IV, N.º XVI, Janeiro – Março de 2006. Acesso em: 9 de Janeiro de 2009. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/498>.

DUTRA, Robson Lacerda, “Detetives, Crimes e Enigmas: a Questão Social Sob Lentes de Aumento da Investigação Policial”. Acesso em 5 de Maio de 2008. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel46/RobsonDutra.pdf>.

\_\_\_\_\_ “Pepetela”. Acesso em: 15 de Abril de 2007. Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/pepetela.htm>.

FREITAS, Adriana, “Romance Policial: Origens e Experiências Contemporâneas”. Acesso em: 8 de Julho de 2009. Disponível em: [http://www.uff.br/revistacontracultura/Adriana%20Freitas\\_artigo\\_romance\\_policial.pdf](http://www.uff.br/revistacontracultura/Adriana%20Freitas_artigo_romance_policial.pdf).

MARTINS, Aulus Mandagará, “Sátira, Utopia e Distopia em *O Cão e os Caluandas* de Pepetela”, XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*, USP – São Paulo, Brasil, 13 a 17 de julho de 2008. Acesso em 9 de Janeiro de 2009. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/076/AULUS\\_MARTINS.pdf](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/076/AULUS_MARTINS.pdf).

MASSI, Fernanda e CORTINA, Arnaldo, “A Sanção Cognitiva e a Sanção Pragmática nos Romances Policiais da Década de 1970”. Acesso em 8 de Julho de 2009. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe4/2008-eSSe%5B4%5DF.MASSI%20&%20A.CORTINA.pdf>.

MATA, Inocência, “Pepetela e as (Novas) Margens da Nação Angolana”. Acesso em: 20 de Maio de 2009. Disponível em: [http://www.geocities.com/ail\\_br/pepetelaemasnovasmargens.htm](http://www.geocities.com/ail_br/pepetelaemasnovasmargens.htm).

MOREIRA, Solange Maria, “Considerações Acerca do Conceito de Ironia”. Acesso em: 5 de Maio de 2008. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/CiII40a.htm>.

OLIVEIRA, Isaura de, “Pepetela e o Nacionalismo Angolano: do Sonho à Desconstrução da Utopia”. Acesso em: 10 de Maio de 2007. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/PEPETELA%20E%20O%20NACIONALISMO%20ANGOLANO.pdf>.

PIRES, Célia Simão, “A Tipologia do Romance Policial”. Acesso em: 8 de Julho de 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa5/6.html>.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó, “Entre Crimes, Detetives e Mistérios” in: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Vol. II, n.º V, Abril – Junho 2003. Acesso em 5 de Maio de 2008. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406>.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro, “Sexo, Simulacro e Políticas da Paródia” in: *Revista do Departamento de Psicologia*, UFF Niterói, V. 18, n.º1, p.39-56, Jan./Jun., 2006. Acesso em: 5 de Maio 2008. Disponível em: <http://www.geocities.com/vladimirsafatle/vladi092.htm>.

SEREZA, Luís Carlos, “Suportar o Crime: o Imaginário do Controle Social nos Romances Policiais da Revista X-9 na Década de 1950”. Acesso em: 8 de Julho de 2009. Disponível em:  
<http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Luiz%20Carlos%20Sereza.pdf>.

YAMANE, Sara Yuri, “Romance Policial: um Degrau na Formação do Leitor”. Acesso em: 8 de Julho de 2009. Disponível em:  
[http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/780\\_812.pdf](http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/780_812.pdf).

#### **4. Filmografia *James Bond 007* – ordem cronológica**

*James Bond 007 Dr. No.* [Filme vídeo]. Realização de Terence Young. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Sean Connery, s.l., Coleção 007 LNK Vídeo, 1962. 1 cassete vídeo (VHS) (105 min.), color., son..

*James Bond 007 From Russia With Love.* [Filme vídeo]. Realização de Terence Young. Produção de Harry Saltzam e Albert Broccoli. Protagonista Sean Connery. s.l., Coleção 007 LNK Vídeo, 1963. 1 cassete vídeo (VHS) (116 min.), color., son..

*James Bond 007 Goldfinger.* [Filme vídeo]. Realização de Guy Hamilton. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Sean Connery. s.l., Coleção 007 LNK Vídeo, 1964. 1 cassete vídeo (VHS) (130 min.), color., son..

*James Bond 007 Thunderball.* [Filme vídeo]. Realização de Terence Young. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Sean Connery. s.l., Coleção 007 LNK Vídeo, 1965. 1 cassete vídeo (VHS) (130 min.), color., son..

*James Bond 007 You Only Live Twice.* [Filme vídeo]. Realização de Lewis Gilbert. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Sean Connery. s.l., Coleção 007 LNK Vídeo, 1967. 1 cassete vídeo (VHS) (116 min.), color., son..

*James Bond 007 On Her Majesty's Secret Service.* [Filme vídeo]. Realização de Peter Hunt. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista George Lazenby. LOCAL: Coleção 007 LNK Vídeo, 1969. 1 cassete vídeo (VHS) (140 min.), color., son..

*James Bond 007 Diamonds are Forever.* [Filme vídeo]. Realização de Guy Hamilton. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Sean Connery. s.l., Coleção 007 LNK Vídeo, 1971. 1 cassete vídeo (VHS) (119 min.), color., son..

*James Bond 007 Live and Let Die.* [Filme vídeo]. Realização de Guy Hamilton. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Roger Moore. s.l., Coleção 007 LNK Vídeo, 1973. 1 cassete vídeo (VHS) (116 min.), color., son..

*James Bond 007 The Man With The Golden Gun.* [Filme vídeo]. Realização de Guy Hamilton. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Roger Moore. s.l., Coleção 007 LNK Vídeo, 1974. 1 cassete vídeo (VHS) (125 min.), color., son..

*James Bond 007 The Spy Who Loved Me.* [Filme vídeo]. Realização de Lewis Gilbert. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Roger Moore. s.l., Coleção 007 LNK Vídeo, 1977. 1 cassete vídeo (VHS) (125 min.), color., son..

*James Bond 007 Moonraker*. [Filme vídeo]. Realização de Lewis Gilbert. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Roger Moore. s.l., Colecção 007 LNK Vídeo, 1979. 1 cassete vídeo (VHS) (126 min.), color., son..

*James Bond 007 For Your Eyes Only*. [Filme vídeo]. Realização de John Glen. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Roger Moore. s.l., Colecção 007 LNK Vídeo, 1981. 1 cassete vídeo (VHS) (127 min.), color., son..

*James Bond 007 Octopussy*. [Filme vídeo]. Realização de John Glen. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Roger Moore. s.l., Colecção 007 LNK Vídeo, 1983. 1 cassete vídeo (VHS) (131 min.), color., son..

*James Bond 007 A View to a Kill*. [Filme vídeo]. Realização de John Glen. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Roger Moore. s.l., Colecção 007 LNK Vídeo, 1985. 1 cassete vídeo (VHS) (131 min.), color., son..

*James Bond 007 The Living Daylights*. [Filme vídeo]. Realização de John Glen. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Timothy Dalton. s.l., Colecção 007 LNK Vídeo, 1987. 1 cassete vídeo (VHS) (130 min.), color., son..

*James Bond 007 Licence to Kill*. [Filme vídeo]. Realização de John Glen. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Timothy Dalton. s.l., Colecção 007 LNK Vídeo, 1989. 1 cassete vídeo (VHS) (133 min.), color., son..

*James Bond 007 Goldeneye*. [Filme vídeo]. Realização de Martin Campbell. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Pierce Brosnan. s.l., Colecção 007 LNK Vídeo, 1995. 1 cassete vídeo (VHS) (130 min.), color., son..

*James Bond 007 Tomorrow Never Dies*. [Filme vídeo]. Realização de Roger Spottiswoode. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Pierce Brosnan. s.l., Colecção 007 LNK Vídeo, 1997. 1 cassete vídeo (VHS) (123 min.), color., son..

*James Bond 007 The World is Not Enough*. [Filme vídeo]. Realização de Michael Apted. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Pierce Brosnan. s.l., Colecção 007 LNK Vídeo, 1999. 1 cassete vídeo (VHS) (126 min.), color., son..

*James Bond 007 Die Another Day*. [Filme vídeo]. Realização de Lee Tamahori. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Pierce Brosnan. s.l., Colecção 007 LNK Vídeo, 2002. 1 cassete vídeo (VHS) (132 min.), color., son..

*James Bond 007 Casino Royale*. [Filme DVD]. Realização de Martin Campbell. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Daniel Craig. s.l., Colecção 007, 2006. 1 cd DVD (144 min.), color., son..

*James Bond 007 Quantum of Solace*. [Filme DVD]. Realização de Marc Forster. Produção de Harry Saltzam e Albert R. Broccoli. Protagonista Daniel Craig. s.l., Colecção 007, 2008. 1 cd DVD (106 min.), color., son..