

**ENTRE DRIBLES E MÁSCARAS:  
A CONSTRUÇÃO DO MOSAICO EM O CÃO E OS CALUANDAS**

**AMONG DRIBBLES AND MASKS:  
THE CONSTRUCTION OF THE MOSAIC IN O CÃO E OS CALUANDAS**

**Carlos Roberto dos Santos Menezes**

Mestrando em Letras Vernáculas  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

<http://dx.doi.org/10.17074/2176-381X.2015v12n1p38>

**RESUMO:**

O presente trabalho procura explorar alguns dos procedimentos composicionais utilizados por Pepetela na estrutura do seu romance *O cão e os caluandas*. Ressaltamos que não se pode falar de estrutura sem deixar de lado seu conteúdo. Desta forma, iremos perseguir alguns passos do cão-pastor através da geografia de Luanda de modo a conhecer e desmascarar os personagens e, conseqüentemente, a escrita caleidoscópica de Pepetela.

**PALAVRAS-CHAVE:** literaturas africanas, Pepetela, *O cão e os caluandas*, ficção

**ABSTRACT:**

*The present study explores some of the compositional procedures used by Pepetela in the structure of his novel O cão e os caluandas. We emphasize that there can be no structure without forgetting its contents. From this, we will pursue some steps from the German shepherd through Luanda's geography to know and to expose the characters and, consequently, Pepetela's kaleidoscopic writing.*

**KEYWORDS:** African literatures, Pepetela, *O cão e os caluandas*, fiction

O Nome Lírico

Esta manhã  
hoje  
é um nome

Nem mesmo amanheceu  
nem o sol  
a evoca

Uma palavra  
palavra só  
a ergue

Com um nome  
amanhece  
clareia

Não do sol  
mas de quem  
a nomeia

**Fiama Hasse Pais Brandão**

Eis um poema que adentra pelos nossos ouvidos e lá se instala a latejar sua pulsão lírica de modo a nos emocionar com tamanha beleza transformada em voz e letra.

Neste primor de poema, o amanhã é um produto textual do discurso poético, cuja construção passa pela ideia de significação a ser dada pelo eu-lírico, ou seja, é através do artifício da nomeação que podemos entender a arbitrariedade da imagem capaz de perder, em certo grau, sua concepção já tida socialmente, acarretando para si uma nova significação. Em “O Nome Lírico”, temos a criação da "manhã" pela palavra que a principia, o discurso gerador do cosmos poético. Imagem puramente nascida da interlocução entre o gesto da escrita e leitura, deixando-a em estado permanente de criação, pois nem a natureza, "o sol", ergue esta manhã, mas é a "palavra" aquela capaz de erguê-la.

Fiama Hasse Pais Brandão nos ensina que através do discurso – da palavra – podemos criar, plasmar, modelar um universo poético próprio. Estamos, portanto, diante de um poema em que a "manhã" só se ergue através do discurso que a evoca e nomeia, ou seja, um metapoema que desnuda toda a sua forma de criação e construção através da linguagem.

O mesmo processo de desnudamento da criação literária ocorre no romance *O cão e os caluandas* (1996)<sup>1</sup>, de Pepetela, que tem por premissa a busca de um leitor que não se faça passivo, pois necessita que este participe da construção textual ao perceber que a linguagem não possui uma significação fixa. Desta forma, o texto é tecido por armadilhas e máscaras com as quais o leitor deve eventualmente compactuar.

Tomemos como exemplo o "Aviso ao leitor", este que, ao invés de apresentar-se como prefácio, integra a narrativa corrente como uma de suas histórias. Este primeiro capítulo nos remete a um pseudoautor que expõe os motivos e as artimanhas pelas quais irá tecer o seu “romance” e cuja voz narrativa ainda se fará presente de forma direta ou ecoando na fala dos outros personagens. A construção aqui usada é uma mera máscara para avisar ao

leitor de que o livro irá tratar de um cão-pastor por meio de relatos dos caluandas que com ele tiveram contato.

Este “autor” — ou voz ficcional — quer provocar a sensação de real, ao comentar que as histórias que serão contadas foram depoimentos gravados ou escritos de personagens na forma de documentos obtidos através de um “inquérito rigoroso, muitas solas gastas, a procurar as pessoas e, sobretudo, convencê-las a falar, a escrever, ou a darem-[no] na candonga fotocópias de documentos.” (OCC, p. 9) a respeito do cão. Desta forma, provoca a sensação de veracidade discursiva ao ficcionalizar gêneros textuais que em primeira instância não pertencem ao campo literário; como é o caso de documentos, comunicado, discurso burocrático, informação jornalísticas, etc., textos esses que possuem um compromisso fidedigno com a verdade. Contudo, o leitor ativo perceberá desde já que o discurso aqui proposto apresenta claramente a sua máscara do fingimento, com a qual teremos de lidar por meio da dúvida, já que todo o material reunido pelo pseudoautor fora manipulado de modo a resumilos a "por em forma publicável".

O pseudoautor ainda faz uso da impossibilidade de identificação dos seus informantes, pois, segundo o mesmo, “hoje, passado muito tempo, será difícil descobrir a maior parte dos narradores” (OCC, p. 9). E ainda ironiza os leitores, que querem buscar numa obra literária a verdade numa num discurso puramente ficcional, quando condena as pessoas "mal intencionadas" que só leem romances para encontrarem "alusões a conhecidos". Sua crítica ainda cai no júbilo de informar ao leitor que jamais lhe poderão ser cobrados os direitos autorais das narrativas que se seguirão, pois, no fundo, todas são meras ficções, inclusive os próprios seres que as narram. Encerra-se este discurso iniciático com a premissa de que o leitor está diante de uma obra literária e, por isso, assegura novamente através de um aviso: “Mas previno que qualquer dissemelhança com factos ou pessoas pretendidos reais foi involuntária” (OCC, p. 10).

Estamos diante de um texto claramente metaficcional que apresenta “múltiplos e sutis sinais dirigidos ao receptor, a indicar-lhe o caráter do jogo e a autoparódia do texto, tornando visível o material que utiliza e a ironia romântica

com que se constrói” (DUARTE, 2006, p. 39). Desta forma, o autor mostra ao leitor o desnudamento composicional do seu texto através da exposição simultânea do seu direito e avesso. Sendo assim, ele busca a compreensão reflexiva do leitor, colocando-o na posição de ser capaz de se posicionar diante da realidade em que vive e a da que se ficcionaliza.

A ironia romântica, ao denunciar quem que está por detrás das construções literárias, como a personagem, o espaço, etc., torna o texto uma composição dinâmica que se vai tecendo à medida que o leitor também se insere na obra, de modo a dialogar com o autor/narrador e até mesmo com os personagens. Esta ironia, tal qual a composição do romance, se demonstra de forma fragmentária, polifônica, autoparódica, mascarada e sob múltiplas formas de representação.

A dinamização do texto literário lança mão da fragmentação que n’ *O cão e os caluandas* se apresenta como marca dos vários níveis da estrutura narrativa do romance que funcionam, não na dispersão, mas na totalidade da obra. Deste modo “a narração acompanha o jogo da diegese, e ela própria se fragmenta estelarmente, não permitindo a hipótese de ordenação e um centro” (PADILHA, 2007, p. 223) A aparente mobilidade do romance se articula como um jogo que permite ao leitor ler as estórias, de maneira que estas possuam uma unicidade independente do todo, sendo aparentemente finitas em si mesmas. A narrativa funciona como um mosaico que pretende construir a partir do desejo de conhecer/reconhecer, mais ainda, o de questionar a história através da criação das personagens e de sua movimentação pelo território de Luanda. A cidade, por fim, é construída por desejos e medos, que conscientes ou não, estão presentes nas pessoas que trabalham, amam, vivem e sonham neste espaço.

Luanda passa ser um grande mosaico, espaço este que se torna o centro motor do universo romanesco ao se caracterizar tanto como paisagem, como sociedade, a terra como lugar do humano, do espelho do drama político, como espaço do privado e do público, e também das viagens. É a criação da terra cujo sentido se busca entre a marca da história e o percurso do humano que a transforma.

Interessante observar que os espaços privados e os espaços públicos no romance não são antagônicos, e sim complementares, o que torna a cidade um local no qual se faz o encurtamento das distâncias, ou seja, a humanização do espaço. A fragmentação espacial dinamiza a sensação de encurtamento, na medida em que em poucas linhas o leitor é submetido a locais diferentes de acordo com cada narrativa.

Tanto as personagens, quanto o espaço que elas percorrem são fragmentados, e para elucidarmos a respeito da fragmentação do ser, Antonio Candido explicita que “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta em relação a percepção física inicial. É que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 2011, p. 56). Por isso, ao fragmentar a personagem, o romance nada mais faz do que retomar no plano estético a maneira de caracterizar o humano. Contudo, no plano estético-literário a caracterização da personagem “é racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 2011, p. 58). Cria-se, portanto, uma isomorfia através da criação finita da personagem em relação à finitude da estória.

No que diz respeito ao tempo e ao espaço em que essas personagens circulam, como bem frisa o pseudoautor, são “as cenas que [...] passaram no ano de 1980 e seguintes, nessa nossa cidade de Luanda” (OCC, p. 9). Após a apresentação do território a ser percorrido, ao entrarmos pelas narrativas, percebemos claramente por meio do discurso dos narradores-personagens a distopia espacial derivada do pós-independência. Eis, então, a necessidade de frisar ter sido um século “sibilino”, e com isso demarcar que o espaço deste romance é um lugar em que a noção de terra pátria continua a ser problematizada. Portanto, diferente dos textos ficcionais que procuram exaltar a terra de modo que esta seja um lugar idílico no qual o sujeito poético deseja retornar, Angola aqui é retratada de forma dilacerada a espera de uma reconstrução.

O mapeamento desse espaço é feito através do caráter nômade do cão que se envereda pelo território de Luanda. Este percurso é uma forma de

conhecimento/ reconhecimento deste espaço por meio da viagem; porque somente aquele que viaja pela terra é capaz de adquirir conhecimento do povo, da sociedade e dos seus costumes. Desta forma, o cão vai desmascarando as personagens – que oscilam entre a caracterização real ou caricata, como por exemplo "Tico o Poeta", que é um parasita social; a adúltera; o funcionário corrupto; o operário; o hipócrita, dentre outros, chegando até a mais completa alienação das personagens. Mas estas *personae* estão inseridas, embora fragmentadas, num sistema que já é por si só contraditório.

A dúvida, originada pelas contradições presentes no texto, passa a caminhar junto ao leitor. Para tanto, tomemos como exemplo a frase “a verdade é como um diamante, reflete a luz do sol de mil maneiras, depende da faceta virada para nós”, discurso este posto na voz do pseudoautor exatamente na metade da narrativa. Ao observarmos o conteúdo desta frase e a sua posição no romance, percebemos que o texto que estamos a ler constrói-se sobre certezas nenhuma, visto que qualquer interpretação ou ideal são acentuados e atualizados pela mola propulsora desse discurso: a contradição. Tal jogo provoca um efeito de real na medida em que há uma linha tênue de contato entre o universo referencial e o ficcional, embora este não se confunda com aquele. Sendo assim, o leitor ativo percebe que não há possibilidade de respostas verdadeiras, seja em relação ao texto literário, seja em relação ao momento histórico ao qual ele se refere.

Para isto, torna-se necessário fazer com que o canto, a voz do povo angolano, seja ela sonante ou dissonante, repercuta por esses espaços. Deste modo, a polifonia articula o coletivo na narrativa, tanto pela voz dos narradores-personagens, quanto pelos temas tratados. Esta marcação coletiva acaba por ser um processo radical no romance, já que a encenação griótica do narrador é levada às últimas consequências. É importante frisar que as vozes que se tornam audíveis (legíveis) são daqueles que nunca deixaram a terra. Por isso, a matéria preferencial do discurso é o cotidiano das personagens que exploram como plano de fundo os espaços do musseque, das sanzalas, das aldeias e dos pequenos quimbos. Podemos comprovar essa necessidade de fazer falar o povo com a afirmação de Laura Padilha de que é “preciso fazer falar o povo –

Cada novo grito-texto vem juntar-se a outro e todos se dedicam à tarefa de construir o esperado momento em que, de objeto, o homem angolano se possa fazer também sujeito da História” (PADILHA, 2007, p. 170).

A presença do coletivo, então, se faz de forma polifônica, o que provoca quatro níveis de alargamentos narrativos: o temporal que se designa pela profundidade e pela extensão alcançadas pela estória na qual se projetam os eventos históricos atrelados à individualização das personagens; o espacial, que ilustra os vários ambientes sociais e culturais nos quais se movem as personagens; a ação ao se desdobrar em sub-intrigas; e, por fim, a focalização, a privilegiar virtualmente os conflitos distintivos das mesmas.

Este processo de extensão de categorias narrativas nos dá a sensação da relativa autonomia dos personagens-narradores em relação ao próprio narrador e, também, ao autor. Mas esses, por sua vez, integram um drama de caracteres em que passam a representar seres cindidos em si mesmos, totalmente contraditórios que intensificam no leitor o fantasma da dúvida, inclusive pelo próprio discurso que utilizam. Por exemplo, no episódio "Conversa com um informador pouco cooperativo", temos a discussão do pseudoautor com um informante que desconfia da sua figura. Por isso, cobra-lhe pela informação que tanto pode ser real quanto fictícia:

**XIS** – Lamento. De mim não leva nada. Julga que a vida não está difícil? Se soltar o kumbu, arrisco e falo.

**AUTOR**: - E se o que me contar não valer nada?

**XIS**: - É um risco. Na vida correm-se sempre riscos desses.  
(OCC, p. 161)

Mais adiante, o informante novamente põe em cheque a figura de um autor declarando que, pelo preço menor, lhe contaria apenas sobre o cão, eliminando os condimentos da narrativa e propondo que o autor os invente:

**XIS** – [...] Se quer mais barato, por vinte dele, falo-lhe do cão, só do cão.

**AUTOR** – Sem os condimentos?

**XIS** – Exato! Falo só do cão, depois você inventa os gindungos.  
(OCC, p.162).

Ao nos atentarmos para a fala de "XIS", observamos a sugestão de um discurso dilacerado, que só poderá vir a ser uno se, junto daquilo que se diz verdade, houver também uma fala ficcionalizada provocando um confronto de pontos de vista. Fato este que põe em suspensão a superficialidade da máscara desejosa do romance em ser uma unidade inteiramente verídica. Sendo assim, entra novamente em cena a ironia romântica que denuncia o fazer literário, ao desnudar a construção romanesca de Pepetela que ocorre em dois níveis que se entrecruzam. O primeiro nível aprofunda a técnica do multifoco narrativo ao romper com a unicidade plena de um ponto de vista. Por isso a presença de vários personagens que possuem a sua própria versão da história a ser contada. Logo o corpo ficcional da narrativa também acaba por ser fragmentado, ocasionando uma isomorfia entre forma e conteúdo, mas que devemos ter em mente que existe um ponto comum no qual todas as narrativas partem. Ou seja, a estória do cão pastor; que acaba por adquirir inúmeras identidades mediante os olhos e os discursos de quem o narra. O segundo nível, por sua vez, se apresenta de forma mais lírica, ganhando unidade narracional, e outro tipo de organização gráfica: tipo, ocupação e/ou espaçamento da página em branco, etc. De novo a ironia é usada neste segundo movimento para que o sujeito da grande enunciação se mascare por trás do diário da menina, narrativa aparentemente "inocente" que relata o crescimento da buganvília e a antipatia do cão pelo vegetal.

O diário escrito pela menina se diferencia das outras narrativas por se tratar de uma estória que caminha durante toda a construção do romance. A dinamização da sua escrita também se dá por meio da fragmentação que se espalha pelo todo, nos dando a impressão de que a escrita diarística que se faz concomitantemente com a da leitura do romance. O diário é, portanto, uma narrativa em *mise en abyme*, enunciando, desde o início, o destino heroico do cão, que chega ao clímax nas últimas páginas do diário escrito pela menina.

O cão é aquele que se configura como herói do romance, sendo aquele que mediatiza o discurso, mesmo não tendo voz narrativa. Mas, nos cabe lembrar que esta heroicidade não lhe é plena, já que desde a sua eleição como cão-pastor se apresenta como um ser duplo, cindido, e, portanto, contraditório.

Ou seja, ele pode tanto representar a figura de um cão que é fiel ao homem e, por isso, pode lhe servir como proteção (cão de guarda) [ “Concluí que não tinha dono e pus-me a pensar que podia aproveitá-lo para guarda. Com os ladrões que há aí, um cão grande é sempre uma garantia”. (OCC, p. 23)], mas também como sendo um pastor alemão, cão policial, se aproximando da repressão do controle do poder colonial que ainda reside na memória dos caluandas:

- Estou a falar sério. Esse é um cão polícia, um pastor-alemão [...]
- [...] Esses cães são os que os polícias coloniais usavam para nos caçar antes de 61 e sobretudo depois. Estão treinados para morder os patrícios. (OCC, p. 32)

E, por se tratar de um cão que viaja pelo espaço de Luanda e para fora dele, pode, também, ser visto como ser marginalizado pelo fato de não se submeter a um único dono.

Entretanto, o cão não poderá ser o herói por definitivo desta narrativa, pois para além do seu caráter cindido, ele está atado à geografia de uma terra que não permite mais a presença de heróis. Cabe, então, ao cão a busca aventurosa por um mundo melhor do que anteriormente o foi. Mas, para isso, é necessário confrontar-se com seu inimigo maior. Seu antagonista nos é apresentado pela menina que escreve o diário: “Desde o princípio, o Lucapa, o nosso cão pastor-alemão, tem horror à buganvília” (OCC, p. 17)

A alegoria da buganvília na obra é feita num viés que desautomatiza “a leitura mito-poética do vegetal, consagrada na série literária de 1950, quando aquele significante representava a esperança/certeza de um tempo que, como ela, floriria em esplendor” (PADILHA, 2007, p. 225). O vegetal ressignifica de modo a tornar-se um signo estático enraizado capaz de devorar tudo que a impede de crescer. Deste modo, a buganvília precisa ser extirpada pelo cão numa luta feroz e mortal, pois o espaço não é mais lugar de utopia, muito menos de heroísmo. Em contrapartida, é através da lei romanesca que ambos morrem. Como bem nos lembra, novamente, Padilha a trajetória “heroica” do cão se assemelha com os estágios descritos por Frye: “estádio da jornada perigosa e das aventuras menores preliminares; a luta crucial comumente

algum tipo de batalha, na qual o herói ou o seu adversário, ou ambos, devem morrer; e a exaltação do herói” (FRYE. Apud PADILHA, 2007, p. 226).

A morte do cão é inevitável, pois somente ela pode interromper a procura do herói e tornar-se o limite definitivo dos seus atos e pensamentos. E depois dela ser possível elaborar uma interpretação completa, mais lógica, mediante a qual o cão torna-se uma unidade satisfatória, embora mais das vezes arbitrária. É como se ao chegar ao fim do romance, apreendêssemos todos os elementos que integram o ser cindido que é o cão pastor.

Em *O cão e os caluandas*, a trapaça do discurso, construída de forma enviesada, por meio da ironia romântica, que, ao mesmo tempo, mostra e esconde as artimanhas da ficção, encena, no espaço de Luanda, os dramas das personagens que nos são mostrados através da aventura heroica do cão; com a finalidade de nos revelar o caleidoscópio que se tornou este espaço. Desta forma, insere na narrativa “o compromisso com a luta por condições humanas mais justas e dignas, colocando [o] texto como vozes avançadas de um processo social que pugna pela transformação” (PADILHA, 2007, p. 219). A polifonia, no caso, nos serve como artifício para o questionamento por meio das personagens que se inscrevem entre "voz e letra" no espaço ficcional do romance. Este texto que compõe o espaço (o corpo – as personagens –, os musseques, sanzalas, quimbos, por fim, a cidade) é também, ele, um espaço a ser percorrido. Sendo assim, como nos lembra Llansol, o leitor deve fazer “[...] o esforço ininterrupto de ler. Ler, lendo, antes de ler, a ler, depois de ler, lembrando que estava a ler, lembrando a leitura[...]”(LLANSOL, 2013, p. 111). O leitor também é o criador das histórias que está a “ouvir”, pelos espaços de Luanda, gravando esses discursos com a memória. Ele, assim, se faz, também, pseudoautor desta narrativa que se vai tecendo no tapete textual do discurso.

#### **NOTA:**

<sup>1</sup> Ao nos referirmos ao romance neste ensaio, usaremos a sigla OCC seguida da página correspondente à citação. Não mencionaremos o ano, pois este se encontra nas referências.

## REFERÊNCIAS:

ABDALA Jr., Benjamin. "Notas sobre a Utopia, em Pepetela". In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tania. (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra*. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

PEPETELA. *O cão e os caluandas*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

SALGADO, Maria Teresa. "O cão e os caluandas: o texto, o leitor e o mundo". In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tania. (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

**Texto recebido em 31 de janeiro de 2015 e aprovado dia 1 de março de 2015.**