

“Metete a tua pátria no cu”: o desmonte da imagem imperial portuguesa no conto  
“Capangala não responde”

*Lucas Laurentino Oliveira*<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo procura abordar a obra ficcional de Jorge de Sena *Os Grão-Capitães* a partir de um dos contos que o integram, intitulado “Capangala não Responde”, procurando ressaltar os mecanismos dos quais se vale o autor para questionar e desmontar a imagem imperial construída e sustentada pelo regime salazarista, um dos principais fatores para a eclosão da guerra colonial em 1961. Com isso, o conto seniano discute e ataca a ideia de Pátria, uma das bases ideológicas das quais se valia a ditadura para justificar o colonialismo e a repressão. Dessa forma, discutiremos a inserção do conto na sequência que Sena elabora para o livro e as relações que podem ser traçadas com os demais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jorge de Sena. *Os Grão-Capitães*. Imperialismo. Pátria.

**“METE A TUA PÁTRIA NO CU”: THE DISMANTLE OF PORTUGUESE IMPERIAL IMAGE IN JORGE DE SENA’S SHORT STORY “CAPANGALA NÃO RESPONDE”**

**ABSTRACT:** The objective of this paper is to approach Jorge de Sena’s fictional text *Os Grão-Capitães* focusing on one of the short stories that compose it, entitled “Capangala não Responde”. We search for highlight the mechanisms which the author uses in his questioning of the portuguese imperial image, built and sustained by the Oliveira Salazar’s dictatorship, one of the main factors for the outbreak of war against the colonies in 1961. Thereby, Sena’s short story discuss and attack the idea of country, one of the dictatorship’s ideological basis in its justification of colonialism and repression. Thus, we intend to discuss the sequence of short stories that compose the book and the place occupied by “Capangala não Responde” in it, highlighting the relations that might be traced between this short story and the others.

**KEYWORDS:** Jorge de Sena; *Os Grão-Capitães*; Imperialism; Country

Os impérios sempre se fizeram  
com os que são forçados a fazê-los  
e com os que ficam para ser mandados  
e cuspidos pelos que querem fazê-los.

Por isso, há nos povos imperiais  
algo de um visgo de alma: que ou é cuspo,  
ou um prazer dolente como de escarra e cospe.  
(Jorge de Sena – “Borras de Império”)

Dizem que sou frio, duro como uma pedra  
Rasgam fácil, parecem feitos de pano  
Tô olhando da janela, sociedade escrota  
Caras que pagam de macho com o pau boca  
Bando de pau no cu  
Bando de pau no cu  
Nesse quesito serão premiados  
Hors Concours  
(Djonga – “Olho de tigre”)

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (UFRJ).

“Livro indignado, sarcástico e duro”; “contos impublicáveis”; “crónica amarga e violenta”; “realismo fenomenológico”; “realismo integral”; “cruéis”; “cruéis”<sup>2</sup>. Nos paratextos (“Dedicatória”, “PS 1974 ao Prefácio que se segue” e “Prefácio (1971)”) que escreve para *Os Grão-Capitães*, Jorge de Sena faz nada menos que sete referências ao livro, tal como sete são os contos que foram publicados na sua primeira edição, em 1974. Uma curiosa coincidência, provocada pelo fato de que o autor não incluiu nela dois contos que se encontravam no plano original da obra, por serem mais incisivos e radicais que os outros e, por isso, aumentarem o risco da censura. Na verdade, como se pode ver pelo ostensivo léxico que Sena mobiliza para se referir ao seu próprio livro, dificilmente poderíamos hierarquizar os textos em termos de violência, crueldade e amargura, pois todos, individualmente e no conjunto, compõem a “crónica amarga e violenta dessa era de decomposição do mundo ocidental” (SENA, 1982, p.14).

É válido ressaltar os termos que se repetem: a classificação de *realismo*, fenomenológico e/ou integral, dos contos, e o adjetivo “cruéis”. O primeiro situa a obra no panorama da produção ficcional de Jorge de Sena, contrapondo-o ao “realismo fantástico” das *Andanças do Demónio* (1960) e das *Novas Andanças do Demónio* (1966), indicando também a “guinada autobiográfica” do autor a partir da década de 1960, que tem como maior expressão o romance inacabado *Sinais de Fogo*. Dessa forma, dizer que *Os Grão-Capitães* apresenta um “realismo integral” é indicar que ele opera uma transformação substancial da experiência autobiográfica (que serve de substrato aos contos) de modo a ficcionalizar a realidade para dela falar mais diretamente, sem rodeios ou omissões de fatos que envolvam pessoas conhecidas. Ou seja, a ficção do “realismo integral” é uma forma de dar testemunho das experiências e vivências sem que elas estejam atreladas a uma ou mais pessoas existentes e assim ganhem uma dimensão apropriável pelo leitor. É como nos diz Margarida Braga Neves em seu artigo sobre esta obra:

Porque reelabora, reinventa, deforma e transfigura, a ficção afasta os factos vividos ou narrados e interpõe um filtro que os ilumina, tornando mais nítidos os seus contornos. Mas não apenas isso. De facto, pela sua própria natureza, a ficção não se vê forçada a recuar perante nada nem nenhuma faceta da realidade, por mais terrífica, inverosímil, horrenda ou repugnante que ela se afigure. (NEVES, 2008, p.22)

---

<sup>2</sup> As adjetivações aparecem, respectivamente, em SENA, 1982, p.10, 13, 14, 16 e 20, na “Dedicatória”, no “PS 1974 ao Prefácio que se segue” e no “Prefácio (1971)”.

O realismo aparece, então, não através do confessionalismo ancorado em dados empíricos comprováveis pelos relatos de outros, mas pela transfiguração ficcional das experiências com o objetivo de dizer sem escamoteações, dizer diretamente, *integralmente*.

Quanto ao segundo, cujas ocorrências aparecem já ao final do “Prefácio (1971)”, *cruéis* aparece como adjetivo mais adequado à qualificação dos contos como um todo. A crueldade que atravessa o livro se relaciona às diversas formas de violência e perversão que nele são tematizadas, principalmente as de ordem sexual. Não é uma crueldade como fruto da obsessão pelo sofrimento ou decorrente de um sadismo velado, mas uma atitude corajosa de expor, *cruamente* (tal como a etimologia da palavra denota), essa “era de decomposição do mundo ocidental” (SENA, 1982, p.14) e por isso “se estes contos são cruéis, a crueldade não é deles, nem de quem os escreveu, mas do que fizeram à vida.” (SENA, 1982, p.20). E assim é que esta “crônica amarga e violenta” se propõe a traçar um percurso histórico, pretendendo “dar os tópicos de um panorama de rigorosa vivência de um período de trinta anos: desde 1928 (‘Homenagem ao Papagaio Verde’) até 1958 (‘Boa Noite’)” (SENA, 1982, p.11), como afirma a viúva do poeta, Mécia de Sena, na sua “Nota à terceira edição”. Acontece que este panorama só foi apresentado na sua versão integral nas edições posteriores à morte de Sena, alargando o período em três anos, com a adição do conto “Capangala não responde”, que se passa em 1961. O que temos hoje, então, é uma sequência de nove contos que se propõem a abarcar um período cujas balizas não são aleatórias, mas motivadas pelo contexto político-social português à época, de 1928, com a ascensão de Salazar a Ministro das Finanças, primeiro passo dado pelo futuro ditador rumo ao poder, a 1961, com a eclosão da guerra de independência em Angola, determinante para o desgaste final do Estado Novo, até a sua derrubada, em 1974, pela Revolução de Abril.

Inserido nesta sequência, “Capangala não responde”, no entanto, apresenta duas significativas diferenças em relação aos demais contos do livro: a ausência de experiência autobiográfica que servisse de substrato à elaboração do conto e o deslocamento espaço-temporal, se passando em África e no “tempo presente”, uma vez que Sena o escreve apenas quatro meses após a deflagração da guerra. Quanto à primeira questão, o autor escreve elucidativas linhas no referido “Prefácio (1971)”:

Na verdade, o “papagaio verde” foi meu, e não apenas do meu narrador; fui eu quem estive a ponto de morrer em Penafiel; fui eu quem assisti àquelas cenas portuenses, onde perpassava um “choro de criança”; eu quem, testemunha omitida, participou do *strip-tease* no “Bom-Pastor”; eu quem ouviu a conversa do quartel e observou os manejos descritos em “Os Irmãos”; eu quem desembarcou na Grã-Canária. (SENA, 1982, p.17)

Ele está a falar, respectivamente, dos contos “Homenagem ao Papagaio Verde”, “As Ites e o Regulamento”, “Choro de criança”, “O ‘Bom-Pastor’”, “Os Irmãos” e “A Grã-Canária”. Ficam de fora desse trecho as referências a três contos apenas: “Os Salteadores”, “Boa Noite” e “Capangala não responde”. Do primeiro encontramos referências no “PS 1974 ao Prefácio que se segue”: “*Os Salteadores*, por dizer respeito a um facto cujas linhas gerais chegaram aos meus ouvidos exatamente como o conto narra, e que envolvia a extinta P.I.D.E.” (SENA, 1982, p.13). Com isso, deduzimos que Sena também escreveu este conto ancorado em uma experiência pessoal. Os dois seguintes não são mencionados pelo poeta pelo motivo de terem sido adicionados à sequência apenas após a sua morte. Contudo, o espaço em que se transcorre a trama de “Boa Noite” é Lisboa, o que o aproxima de modo significativo dos demais contos, além de que Mécia de Sena, na sua já mencionada nota, justifica a omissão deste conto na primeira publicação do livro: “este conto ficou de fora porque o Autor, mesmo em edição feita fora de Portugal, hesitou em publicá-lo, por ser tão clara a alusão a uma personalidade demasiado conhecida e temida.” (SENA, 1982, p.11). Assim, a relação entre a matéria do texto e a experiência pessoal se mostra claramente, o que não acontece com “Capangala não responde”. Isso nos leva à segunda questão: da sequência, este é o único conto que transcorre no “Ultramar”, tratando de um evento que estava longe de acabar, a guerra colonial portuguesa. É evidente que Jorge de Sena reconhecia a importância desse acontecimento e não pôde ignorá-lo, fazendo com que “Capangala não responde” fosse um dos primeiros textos literários portugueses, senão o primeiro, a falar expressamente das guerras de libertação das colônias, a essa altura ocorrendo apenas em Angola.

Beatriz de Mendonça Lima, no estudo seminal “‘Capangala não responde’, de Jorge de Sena: A Língua Portuguesa em Sintonia com o Absurdo” (1995), destaca o tratamento formal dado por Sena ao conto de maneira a sublinhar o que havia de absurdo em toda a empreitada bélica a que Portugal se propunha naquela época, aproximando-o, então, do Teatro do Absurdo. Nas suas palavras:

Observamos, a partir do título, que, assim como a atitude anti-literária dos autores do Teatro do Absurdo indicava a negação da linguagem como instrumento de comunicação num mundo sem sentido, em “Capangala não responde” os silêncios, as repetições e a linguagem não-verbal denunciam a degradação de um império em ruínas, igualmente esvaziado de sentido. (LIMA, 1995, p.167-168)

Realça-se, pois, a construção de uma paradoxal linguagem incomunicável, que não visa a transmitir um sentido, mas explicitar a própria perda do sentido das palavras. Não à toa o título é composto por esse corte, por essa mensagem que não encontra o destinatário, e mesmo que o encontrasse, não haveria resposta possível. “Capangala não responde” assume, desta maneira, um duplo significado do termo *sentença*: uma frase declarativa e uma condenação. Capangala não responde como constatação de um fato relativamente simples, óbvio, e como afirmação da impossibilidade, da interdição. Talvez por isso o advérbio *não* se encontre precisamente entre Capangala e o verbo responder, expressando graficamente esse barramento da comunicação.

Seguindo com seus paralelos entre o conto seniano e o Teatro do Absurdo, Beatriz Lima traça as linhas principais do enredo, personagens e espaço:

Narrado em terceira pessoa, estrutura-se em diálogos tensos em que o tom violento se alterna com momentos de nostalgia, medo ou perplexidade, deixando transparecer uma aguda consciência do absurdo da condição humana. Os adereços cênicos se restringem a um telefone de campanha, pistolas-metralhadoras, cunhetes de munição, sacos de granadas e mochilas, e o cenário reflete a devastação da guerra (...).

Os personagens atendem por números ao invés de nomes – prática comum na caserna, mas que também aponta para a reificação do homem moderno. (...)

O enredo, quase inexistente, trata de três soldados portugueses que passam o tempo conversando enquanto esperam a chegada do inimigo e cuja única certeza era a de que seriam castrados e mortos. (LIMA, 1995, p.168-169)

Dessa maneira, quase podemos dizer que este texto fica a meio caminho entre o conto e a peça teatral, pela abundância de diálogos, descrições semelhantes a rubricas, unidade de tempo, espaço e ação. De fato, a história começa *in media res*, uma vez que não sabemos como os soldados ali chegaram, como se conheceram, de onde vieram, etc. Algumas informações são dadas ao longo das conversas, o número 54 foi informante, o número 401 iria se casar, mas nada substancial que nos permitisse conhecer cada personagem ou a situação geral. O narrador intervém muito pouco, como se ele também tivesse sua linguagem empobrecida, limitando-se a descrever sucintamente as ações dos personagens, estas carregadas de um sentido de inutilidade e vazio. “Tal como na peça de Beckett e no romance de Lobo Antunes, a espera e a morte eram as únicas alternativas no mundo absurdo dos personagens de Sena.” (LIMA, 1995, p.170). Essa espera, que é uma espera da morte, se reflete nos diálogos superficiais e nas ações repetidas de andar de um lado para outro, se agachar, se deitar. Nada

é feito ou dito de modo a produzir algo realmente relevante. Isso porque a própria humanidade dos soldados se encontra rebaixada. Como a crítica repara

A linguagem não-verbal dos ruídos e gestos, especialmente quando relacionadas com a boca – roncar, pigarrear, cuspir, fitar o cuspo, sentar-se ao lado do cuspo, passar a mão na boca, a voz que vem “molhada por entre os dentes” etc. –, além de substituir a palavra oral, denotando a dificuldade de verbalização, intensifica a impressão de náusea e degradação que permeia todo o texto. E as atitudes dos personagens, quase sempre deitados, sentados, agachados, de cócoras ou rastejando, mas raramente de pé, sugerem o pouco que ainda lhes restava de dignidade humana. (LIMA, 1995, p.170)

O que assoma, então, ao longo de todo o texto, é a percepção nítida de uma erosão acelerada da linguagem ao ponto de que nada lhe escapa, nem mesmo a posição do narrador. Nesta guerra, não há o que ser dito em termos de glorificação da luta, da coragem, da valentia ou da pátria. Em termos benjaminianos, é o empobrecimento da experiência que aparece como fundo da narrativa, o aparecimento de uma não-experiência porque nenhum conhecimento verdadeiro pode ser obtido ali, nada pode ser transmitido porque, em última instância, já estão todos mortos.

A temática da guerra e todos os problemas dela decorrentes atravessa a obra seniana, em poesia e prosa. Um dos seus poemas mais representativos é justamente a sequência “Cinco natais de guerra seguidos de um fragmento em louvor de J. S. Bach”, presente em *Pedra Filosofal* (1950), composta em seis partes cronologicamente ordenadas de 1944 a 1948, portanto referindo-se à Segunda Guerra Mundial. Na prosa, o romance inacabado *Sinais de Fogo* trata da Guerra Civil Espanhola, tal como “A Grã-Canária”, conto que fecha *Os Grão-Capitães*. Poderíamos incluir também o conto “Os Salteadores”, deste mesmo volume, que tem como pano de fundo as consequências dessa Guerra Civil. De fato, como destaca Márcio Romão,

De 1919, data de seu nascimento, a 1978, ano de sua morte, foi contemporâneo da Guerra Civil Espanhola, da Segunda Guerra Mundial, da Guerra Colonial na África, dentre outras, além de ter vivido em um nada pacífico Portugal salazarista, que, para sua própria segurança, deixou para trás, exilando-se, em 1959, no Brasil. Sua peregrinação, no entanto, não acaba por aí. Em 1965, pouco mais de um ano depois do golpe que instaurou a ditadura militar no Brasil, mudou-se para os Estados Unidos, onde lecionou nas Universidades de Wisconsin, Madison e Califórnia, Santa Bárbara. (ROMÃO, 2007, p.160)

Tendo nascido logo após o fim da Primeira Guerra, Sena, como um integrante dessa geração que viveu a primeira metade do século XX, os “tempos sombrios” aos quais se refere



Hannah Arendt, toma conhecimento desses vários conflitos, sejam os que atingem proporções mundiais, sejam os mais restritos a certos espaços, identificando os elementos em comum a todos os confrontos. É o que afirma Romão: “A guerra, seja ela qual for, sempre desumaniza” (ROMÃO, 2007, p.163). Seja em Espanha, na Europa como um todo ou em África, a guerra é sempre absurda e, no limite, fratricida, uma vez que, enquanto humanos, todos podemos ser vistos como irmãos.

Retomando as linhas gerais que determinam o andamento do conto, seu enredo que situa três soldados desconhecidos uns para os outros no meio de um “mar de capim ralo” (SENA, 1982, p.201) à espera dos guerrilheiros, a “pretalhada” que vai matá-los, e brigando entre si enquanto o tempo passa e a base de Capangala não responde, percebemos que uma das principais obsessões dos personagens é de ordem sexual. Porém, como vemos em outros contos deste livro, a sexualidade, no contexto de um regime repressivo, só se expressa de uma maneira desviante, pervertida. No conto, as conversas sugestivas entre o 401 e o 54 são a única maneira que eles encontram de acender algum desejo sexual no cenário desértico e estéril em que se encontram.

- Nunca matei ninguém. Fodi muita gaja que nunca se queixou.
- E eram todas virgens. Desvirgaste muitas?
- Algumas.
- Como é?
- O outro olhou-o de esquelha, num relance: – Como é?
- Sim... Foram todas à primeira? Rebertaste logo com aquilo?
- O outro, sem desviar os olhos da planície, tirou do cano da arma a mão esquerda que se crispara, espalmou-a recurva na massa do sexo, que apalpou. – Anh? Que é que tu julgas que isto é? (SENA, 1982, p.204)

Significativo é o movimento executado pelo 54 ao sentir-se pressionado pelas perguntas do 401. A mão não se solta da arma inteira, mas do cano, a parte mais fálica do objeto, que imediatamente o associa ao órgão sexual. Desta maneira, o deslocamento da mão indica um tempo passado, em Portugal, quando o sexo era praticado de modo regular e satisfatório, mas ali, na total desolação do ambiente, no contexto da guerra, a virilidade é transportada para a arma, que também se mostra inútil, uma vez que não há inimigos à vista. O tiro da arma executa, na guerra, o movimento que deveria ser o do sexo, e seu objetivo é inverso. Enquanto no sexo a ejaculação possibilita a vida, o tiro da arma só pode gerar morte. Outro sinal da ejaculação estéril neste conto se dá por meio do ato de cuspir no chão.

O 401 estirou as pernas, deixou cair o tronco, ficou deitado, com os olhos vagueando nas nuvens baixas e brancas, e pôs as mãos cruzadas sob a nuca. Depois, voltou a cabeça, cuspiu para o lado, e o cuspo ficou

escorrendo do canto dos lábios. Com os olhos envesgados, fitou o cuspo que escorria. (SENA, 1982, p.202-203)

Cada movimento do personagem na sequência denota um relaxamento, quase uma atitude pós-orgasmo, seguida do cuspe, mas não há qualquer prazer nesse ato, tão somente uma forma de passar o tempo, lidar com a espera. Podemos sugerir que nesta passagem a insinuação de um ato masturbatório não fica totalmente descartada, pelo menos em termos descritivos. De tal modo a cena é desoladora que o erotismo tem lugar apenas na sua vertente infértil. Não existe, de fato, uma positividade erótica construída ao longo do conto, tão somente estes atos alusivos à masturbação e, principalmente, o temor da castração. Por sinal, esta é a obsessão mais recorrente, do início ao fim, e que justifica a epígrafe retirada da *Teogonia* de Hesíodo: “*A excisa virilidade de Urano caiu no mar inquieto, onde, da terra firme, Cronos a lançara. E por muito tempo vogou desconstrada.*” (SENA, 1982, p.199). Esta é também uma das epígrafes do livro, indicando que um tema transversal a todos os contos é o da castração. É o que diz Francisco Cota Fagundes:

Na verdade, se quiséssemos escolher uma imagem que obsessivamente recorre através da sequência - como parte integral da acção, como tema, como meio de caracterização, como abrangente metáfora da vida que os contos representam e invocam – essa imagem poderia ser a de *castração*. Em *Os Grão-Capitães*, a *castração* tem várias implicações. Mas dois sentidos, contudo, são de tal modo acentuados que acabam por dominar, explícita ou implicitamente, todos os textos desde a “Homenagem ao Papagaio-Verde” à “Grã-Canária”. “Castração” é a palavra que o Autor usa para o fracasso social, psicológico e moral dos tiranos a que alude o título satírico do livro; a castração é também o efeito produzido no comportamento e na atitude mental da sociedade que esses tiranos ajudaram a criar e controlam. (FAGUNDES, 1999, p.150)

Este termo aparece já ao fim do “PS 1974” quando Sena, num contexto pós-Revolução de Abril, se refere à “tirania que castrava Portugal” (SENA, 1982, p.14), da qual o livro é a “crónica amarga e violenta”. Se quisermos expandir o horizonte de referência, não é inoportuno citar os primeiros versos do conhecido poema “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”:

Podereis roubar-me tudo:  
as ideias, as palavras, as imagens,  
e também as metáforas, os temas, os motivos,  
os símbolos, e a primazia  
nas dores sofridas de uma língua nova,  
no entendimento de outros, na coragem  
de combater, julgar, de penetrar  
em recessos de amor para que sois castrados. (SENA, 1987, p.95)



Assumindo a voz de um Camões enraivecido, o poeta lança suas imprecações aos “contemporâneos” num tom profético que faz lembrar o Adamastor. Este longo primeiro período, que ocupa um terço do poema, se encerra precisamente com a palavra *castrados*, ferinamente dirigida aos “contemporâneos”, os ladrões que roubam tudo ao poeta. O duplo estigma, o do roubo e o da castração, interligados pela dimensão da perda, da subtração, que inclusive sugere que o roubo é uma forma de suprir o que foi perdido na castração, reaparece em *Os Grão-Capitães* e com particular intensidade em “Capangala não responde”.

Isso porque, recordemos, o texto se situa nos primeiros movimentos guerrilheiros pela independência da colônia angolana. O roubado, nesse caso, não é o português, mas a “pretalhada”, farta de ser espoliada continuamente por um regime tirânico e castrado. O ato de capar os soldados portugueses aparece como resposta possível à prática colonial que se abateu sobre os territórios ocupados, impedindo que se desenvolvessem, mantendo-os sempre na inferioridade e dependência da metrópole. Daí que, simbolicamente, a castração dos soldados remete à mítica castração de Urano, que se mantinha continuamente ligado à Gaia, fecundando-a e bloqueando a saída dos filhos. A independência é, dessa forma, lida como o ato fundador da autonomia angolana (e depois moçambicana, cabo verdiana, guineense, são tomense) tal como a afirmação de Cronos quando este separou o Céu da Terra, possibilitando, assim, a existência da humanidade.

No conto, o terror do 401 diante da possibilidade de ser capado leva-o a um pequeno embate com o 54.

- Vamos morrer aqui. Se a gente se separa, matam-nos. Se nos agarram juntos, matam-nos. Essa negralhada toda a esfaquear-nos. Mas eu antes queria que ninguém me visse morrer.
- Voltou-se: – Porquê?
- O 401 desviou para o chão os olhos negros, pousou nos braços a cabeça:
- Tenho vergonha.
- Vergonha?
- Sim... não é de que *ma* vejam, mas de que tu ou aquele ainda estejam vivos e vejam eles caparem-me.
- Não te rales; só te fazem isso depois de morto.
- É a mesma coisa. (SENA, 1982, p.202)

Curioso é que ele diga que será morto esfaqueado, se pensarmos justamente na história a que a epígrafe remete, uma vez que Cronos utiliza uma foice para castrar Urano. O objeto cortante está nas mãos do inimigo e é o instrumento que servirá tanto para assassinar o soldado quanto para capá-lo. Daí o pânico do 401, e a sua vergonha, diante de uma espécie de morte dupla. Pouca diferença faz entre ser capado vivo ou morto, uma vez que a maior

dor não é física, mas moral. O 54, porém, assume uma posição cínica, de desprezo a essa moral, pois já havia aceitado a morte como certa e depois não teria mais com o que se preocupar. É nesse tom que ele responde à fala do 37, o representante dos ideais salazaristas, quando este defende que eles pelo menos morram com honra, que vendam caro a vida. “Queres que venha o teu nome no jornal? É para ganhares uma medalha? Dão-ta de qualquer maneira. E, depois de morto, podes pendurá-la no lugar dos colhões que os pretos te cortarem.” (SENA, 1982, p.209-210). A medalha de condecoração, símbolo do heroísmo na guerra, é referida como uma espécie de substituta da genitália, uma vez que será concedida pela “tirania que castrava Portugal”, que mandava pessoas para lutar numa guerra que não era a delas em nome de valores inculcados artificialmente pela propaganda do regime. É o que vemos nos casos paradigmáticos dos soldados 401 e 54. O primeiro, que trabalhava numa oficina, afirma peremptoriamente: “Eu nem sabia que a África existia, nunca lia jornais.” (SENA, 1982, p.205). Por mais que o regime defendesse que havia uma unidade entre metrópole e “ultramar”, a experiência cotidiana dos portugueses não estava ligada à vida das colônias, e pouca diferença fazia saber que elas existiam ou não. E mesmo quem se alistava tinha motivos mais urgentes para isso do que defender a pátria ou o império. Este é o caso do 54, que era informante em Portugal, maneira de conseguir dinheiro sem trabalhar, mas que se alistou porque não aguentava a desconfiança geral, além do que na caserna haveria uma segurança básica: “– Quando eu tinha estado na tropa, não precisava de pensar no que havia de fazer no dia seguinte. A gente, com arte, safa-se, e a cama e a mesa não prestam mas não faltam.” (SENA, 1982, p.205).

Desta forma, dos três soldados que ali se encontravam, um fora obrigado a ir (401), outro alistou-se pelo dinheiro (54) e só um estava de acordo com a propaganda salazarista (37). É interessante o fato de o 37 estar dormindo ao início do conto e só acordar pelo meio. Sua falta de senso de realidade leva-o a dormir em pleno campo de batalha, como se não houvesse risco de ser morto de repente. Inclusive o seu acordar é descrito em termos um tanto cômicos: “O sol rompeu por entre as nuvens, dardejou, o 37 sentou-se espavorido, esfregando os olhos e logo procurou com as mãos a arma que estava do outro lado da clareira” (SENA, 1982, p.206-207). É este personagem que veicula todas as ideias caras ao regime: a de que a guerra é orquestrada de fora, os “bandidos que vieram do Congo” (SENA, 1982, p.207), a de que se está ali para defender a pátria, de que se deve morrer com honra, vender caro a vida, a de que quem contesta sua visão é comunista. E é essa figura algo cômica que expressará o vazio do discurso propagandista, uma vez que no meio do capim, isolados,

prestes a morrer a qualquer momento, termos como “honra” e “pátria” não fazem sentido. O confronto que se dá entre o 37 e o 54 é precisamente em relação a estes termos, com o segundo escarnecendo o quanto pode do primeiro, dos seus pretensos ideais, produto de uma inculcação feita pelo salazarismo para justificar a dominação colonial e a guerra.

Fernando Rosas, em seu livro *Salazar e o poder: a arte de saber durar* (2013), afirma o seguinte:

Dizia o Acto Colonial de 1930, no seu artigo 2º: “É da *essência orgânica da Nação Portuguesa* desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar populações indígenas.” Seria isso não só um “fardo do homem branco”, mas, no discurso imperial do Estado Novo, um fardo do homem português, uma missão determinada pela providência, continuando a gesta heroica dos nautas, dos santos e cavaleiros. Por outro lado, o desígnio mítico da “raça” concretizava-se no ideal reencontrado do império: o império como entidade ontológica e natural-organicista concretizadora dessa missão providencial e dessa vocação da “raça”. (p.324)

José Luis Cabaço, na sua tese *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação* (2007), afirma:

O princípio proclamado pela revolução liberal de 1820, de que *cada parcela do império é uma parte de um todo nacional*, se manifestou, pela primeira vez, como o sentimento de amplas camadas da sociedade portuguesa. Nesse momento histórico se enraizou a sinonímia entre “Pátria” e “Império” que o salazarismo, três décadas e meia mais tarde, exaltaria e faria coincidir com a noção de “missão civilizadora”, conseguindo que essa associação se interiorizasse como traço marcante da identidade nacional portuguesa. Em 1963, Salazar afirmava explicitamente que “*o conceito de Nação é inseparável, no caso português, da noção de missão civilizadora*” (Salazar, 1963, p.4). (p.81-82)

Estas duas longas citações nos dão uma boa ideia das razões que levaram Portugal a entrar em guerra com as colônias e a fazê-la perdurar por mais de uma década, mesmo após a morte de Salazar. Em paralelo aos ganhos econômicos que extraía das colônias, fundamentais para a manutenção da economia portuguesa, a identificação ideológica entre *pátria e império* fazia com que um ataque ao império fosse um ataque dirigido à própria pátria portuguesa, à nação como um todo. Portugal era uma unidade indissociável, da metrópole às colônias, e a sua permanência nestas tinha, sobretudo o carácter educacional, civilizatório, como se continuasse a missão das grandes navegações de levar a fé e o império a todos os lugares. Cabaço está a falar, no trecho que selecionamos, do surto nacionalista português após o *Ultimatum*, em 1890, que levou Portugal às guerras pela ocupação efetiva dos territórios africanos e que será explorado com intensidade cada vez maior pela ditadura do

Estado Novo no seu projeto fascista de modelar o novo “ser português” segundo as suas prerrogativas. São os mitos sobre os quais o regime se assentava, como afirma Cota Fagundes:

Três desses mitos, que ocorrem e se repetem, e são desmascarados de conto para conto, aparecem aqui para uma final destruição no último conto do livro, “A Grã-Canária”. Os três mitos são: o da liderança paternal; o da harmonia da “pequena casa lusitana”; e o do regime fascista auto-proclamando-se herdeiro do passado heroicamente épico de Portugal e como moral detentor da missão civilizadora da nação entre os povos das colónias. (FAGUNDES, 1999, p.152).

O que Sena faz em “Capangala não responde” é o desmonte do mito do salvacionismo português em África. A completa desolação do cenário, os personagens perdidos e hostis uns aos outros, seu completo alheamento da realidade, seja pelo desconhecimento das colónias, pelo ingresso na vida militar apenas para “se safar” ou pela repetição de discursos vazios da propaganda, servem para compor uma situação na qual não sobra qualquer espaço para algum tipo de heroísmo. Em franca contraposição aos navegadores portugueses de *Os Lusíadas*, os soldados no “mar de capim ralo” não produzirão semi-deuses porque são estéreis.

Em “Capangala não responde”, a certeza da castração sugere um destino bem diferente daquele que fora prometido aos antigos heróis portugueses, protegidos de Vênus, que, ao se unirem às ninfas na Ilha dos Amores, se transformariam em semideuses e iniciariam uma nova raça de heróis. Mas a raça de anti-heróis de Sena sabia-se condenada à infecundidade. (LIMA, 1995, p.170)

Toda a tensão construída aos poucos pelos diálogos, a expectativa da chegada dos guerrilheiros negros, a certeza da morte, o medo da castração, explode na briga corpo-a-corpo entre o 54 e o 37, motivada pela ofensa do primeiro: “– Nós não somos merdas. Olha, e maricas também não, que isso de dar vivas ao Salazar é que é uma maneira de levar no cu como outra qualquer” (SENA, 1982, p.208). O que faz o 37 partir para a briga é justamente a comparação feita pelo 54, associando a exaltação ao ditador com a homossexualidade. Se a sexualidade em *Os Grão-Capitães* aparece quase sempre pervertida, principalmente na sua versão homossexual, neste conto ela se encontra associada diretamente à adesão ao regime do Estado Novo, como se a prerrogativa para se tornar fascista fosse a emasculação. Dos nove contos que compõem a sequência, ao menos dois trazem a temática da homossexualidade vivida hipocritamente sob o véu das aparências “respeitáveis”: “Choro de

Criança” e “Os Irmãos”. Quanto a este último, afirma Francisco Cota Fagundes (1999, p.191):

Retratada está uma sociedade impotentemente encolhida na sombra apesar da sua obsessão com o sexo; uma sociedade que se esconde e se vigia a si mesma; uma sociedade que se compra e se vende a si mesma; uma sociedade que se trai e devora a si mesma. (E é curioso e altamente simbólico que as acções sexuais representadas no conto ocorram em lugares associados com comer e defecar: o campo, o moinho, a messe, o café; o urinol, a retrete do café.) É uma sociedade tão desconfiada que a sua mesma experiência da sexualidade é divisória, o que evoca o significado etimológico de “sexo” – *secare* “cortar, dividir”. É uma sociedade feita de indivíduos tão dominados pela hipocrisia, das mais baixas às mais altas classes, que até na privacidade dos seus espíritos, como no caso do oficial, têm dificuldade em reconhecer ou admitir a verdade do que são.

A sexualidade pervertida assume aspecto sádico no final de “A Grã-Canária” quando um dos cadetes é violentado sexualmente como forma de punição por ter chamado a outros de “maricas” e “comunistas”. O sexo como castigo é a antítese do sexo como via de conhecimento, de valorização da dignidade humana, e a homossexualidade aparece no livro não como vivência erótica, tal qual vemos em *O físico prodigioso*, por exemplo, mas como desvio que expõe a hipocrisia de uma sociedade que, diante da imposição pública de um “decoro” que é repressão sexual, acaba por viver a sexualidade perversamente e às escondidas. Dessa forma, a ofensa “maricas”, ao contestar a afirmação de uma masculinidade artificialmente construída por meio de práticas sociais violentas, acaba trazendo à luz todo esse complexo psicossocial que deveria permanecer oculto. Em outras palavras, é como diz o ditado popular, “se a carapuça serviu...”.

Após uma breve trégua entre os soldados, a provocação do 401 e do 54 com o 37 leva-os para o tema da pátria, que este ainda via segundo os moldes do salazarismo. O 37 acaba por admitir que lutar pela pátria em Angola parece mal fazer sentido, uma vez que nem mesmo ele conhecia a África, só havia viajado pela Europa. Lutar pela “pátria portuguesa” em território roubado, lutar por um império que vem decadente desde o século anterior, morrer no meio do nada, ser capado, humilhado, por um ideal alheio não aparece como algo válido, muito menos heroico. Uma citação de Oliveira Martins, de 1880, que encontramos como epígrafe a um dos capítulos do romance de Mia Couto *Sombras da Água* (2016), parece estar em consonância com o conto de Sena que aqui analisamos:

*Estar de arma – sem gatilho – ao ombro, sobre os muros de uma fortaleza arruinada, com uma alfândega e um palácio onde vegetam maus empregados e mal pagos, a assistir de braços cruzados ao comércio que os estranhos fazem e nós não podemos fazer; a*

*esperar todos os dias os ataques dos negros, e a ouvir a todas as horas o escárnio e o desdém com que falam de nós todos os que viajam na África, não vale, sinceramente, a pena.* (Oliveira Martins, *O Brasil e as colónias portuguesas*, 1880) (COUTO, 2016, p.25)

A imagem, inserida no contexto das tentativas de ocupação “efetiva” portuguesa em África durante o século XIX, vista à luz das guerras de independência do século XX, já mostra como este império possuía pés de barro e se assentava muito mais numa retórica que misturava o missionarismo cristão no espírito de cruzada com o imperialismo europeu do que num projeto sólido de colonização. A sentença de Oliveira Martins, de que “não vale a pena”, parece se atualizar no conto seniano, com a significativa diferença de que Sena, longe do nacionalismo oitocentista português, se coloca contra toda e qualquer dominação imperial. Não é que os portugueses não sabiam colonizar, mas é que a colonização como prática era absurda, e implicava na castração simbólica (e efetiva) de populações inteiras, impedidas de se desenvolver segundo suas próprias culturas. No caso português, a defesa do império, como vimos, era encarada como a defesa da nação, da pátria. Daí que a maior inventiva do conto é na completa desmoralização deste conceito, na exposição quase obscena do vazio semântico que ele representava. A fala do 54 é clara e direta, sintetizando a questão: “– Olha, sabes que mais? Mete a tua pátria no cu. Sabes o que é a pátria que a gente tem? Que tu e os outros nos deixaram? Sabes aonde está a nossa pátria? A pátria está onde está isto – e agarrou com a mão o sexo.” (SENA, 1982, p.211). Todo o vocabulário escatológico aparece para destruir o edifício propagandístico e retórico de que o fascismo se vale para mobilizar as populações. Ao dizer que a pátria é o próprio sexo, o 54 assume uma postura quase anarquista, indicando que o discurso que visa a unir as pessoas por meio de um suposto pertencimento cultural, dividindo as sociedades em “nós” e “eles”, está na origem das guerras e da dominação. Se a pátria é o sexo, lutar por ela é lutar por si mesmo e não por uma razão mais “elevada” e alheia.

O que ocorre logo após é a investida do 37, que cai crivado de balas, disparadas pelo 54. A morte alarma o 401, que se desespera e chama o 54 de assassino. Este rebate dizendo que no dia anterior o mesmo 401 havia matado três negros que fugiam, atirando-lhes pelas costas. O soldado, então, responde que “não é a mesma coisa” (SENA, 1982, p.212). Na tentativa de racionalizar o ocorrido e, de modo mais amplo, a própria guerra, o 401 diferencia os tipos de morte: matar um companheiro português é assassinato, matar negros (mesmo sem nenhuma indicação de que eram guerrilheiros) é outra coisa, é da ordem do normal. Esse mesmo soldado não consegue perceber que a desumanização a que os negros foram



submetidos faz deles simples alvos, mas não há nada que, de fato, os diferencie dos portugueses. Em última instância, são todos humanos. Em última instância, toda guerra é fratricida. Anthony Soares (2006, p.84), em seu estudo sobre a imagem do império português n'Os *Lusíadas*, *Os Grão-Capitães* e em *A Jangada de Pedra*, afirma que

A natureza da repressão pela qual estes homens passaram em Portugal já os tinha brutalizado, roubando-lhes qualquer senso de moralidade ou dignidade para o que haveriam de fazer em África, então 54 descreve como o 401 atirara em três angolanos “como se fossem bonecos de pimpampum” (212). Ao atirar neles pelas costas – reminiscência da destruição do povoado indefeso no Canto I de *Os Lusíadas* – 401 deixa claro que não há heroísmo no que ele e os seus companheiros estão fazendo, e ele enfatiza o quanto seus inimigos foram desumanizados.<sup>3</sup>

A diferença, em outros termos, é de que pessoas são assassinadas, mas a “negralhada”, a “pretalhada” não são vistos como pessoas, sequer possuem individualidade. Portanto, matar negros não é assassinato.

A discussão entre os soldados remanescentes é interrompida por tiros vindos de algum lugar desconhecido, possivelmente dos guerrilheiros. Os dois portugueses se preparam, o 401 visivelmente mais aterrorizado. O 54 reforça esse sentimento de medo ao relembrar a ideia da castração, dessa vez sugerindo que eles serão capados vivos, pensamento que assusta ainda mais o 401.

- Querem a gente vivos – repetiu.
- Bem sabes porquê.
- Não. Não.
- Sim, bem sabes porquê. Senão, não tinha graça.
- Não, não – e tremia. (SENA, 1982, p.213)

É aí que o conto se precipita para o final, quando o 54 ordena que o 401 fuja, que saia correndo, ao que este lhe obedece. O 54, então, atira-lhe pelas costas e diz “– Vês que não é a mesma coisa?” (SENA, 1982, p.213).

Essa última frase é interessante por dois motivos: para quem ele fala isso, uma vez que agora se encontra sozinho? A quem o 54 se refere quando faz essa pergunta? A primeira questão pode ser elaborada quando pensamos na ambiguidade do “tu” sugerido pelo verbo.

---

<sup>3</sup> Tradução minha. No original: “The nature of the repression these men have endured in Portugal has already brutalised them, robbing them of any morality or dignity in what they have been sent to do in Africa, so that 54 describes 401 as having shot three native Angolans “como se fossem bonecos de pimpampum” (212). By shooting people in the back— reminiscent of the destruction of the defenceless village in Canto I of *Os Lusíadas*—401 makes clear that there is no heroism in what he and his colleagues are doing, and he also emphasises how his perceived enemies have been dehumanised.”

A princípio é dirigida ao próprio 401, que acabara de morrer, já que a discussão havia se dado entre ele e o 54, e indicaria também um componente de loucura na decisão deste, associada a uma espécie de crueldade que o fez não hesitar em matar os dois únicos companheiros portugueses do local. O 54 foi, dos três, o único que pareceu assumir a morte como inevitável naquele campo. O 37 ainda alimentava esperanças e o 401 estava aterrorizado, e o medo pressupõe quase sempre a possibilidade de o pior não acontecer, naquele caso, eles poderiam sobreviver de algum modo. Apenas o 54 deu como certa a chegada dos guerrilheiros e consequente morte de todos ali, além de não parecer muito preocupado com a possibilidade de o caparem. Esta calma é um componente decisivo para as ações de provocar o 37, matá-lo e, logo em seguida, matar também o 401, contra quem ele pessoalmente não tinha nada. Esta última atitude, com a respectiva fala final, nos leva a pensar que ele apenas estava confirmando uma ideia veiculada anteriormente, e aí chegamos na segunda questão: que ideia é essa?

Em duas ocasiões do conto, o 54 e o 401 discutem. Na primeira, quanto a morrer e ser capado ou ser capado e morrer, o 54 diz que não havia porquê ter vergonha de ser capado depois de morto, ao que o 401 diz ser a mesma coisa ser capado morto ou vivo. Na segunda, o 54 diz que dá no mesmo matar negros ou portugueses, justificando a morte do 37 e apontando a hipocrisia do 401, que no dia anterior havia matado três angolanos que fugiam. O 401 responde que é diferente, não é a mesma coisa. Assim, quando o 54, ao final do conto, pergunta: “Vês como não é a mesma coisa?”, esta interrogação se bifurca: não é o mesmo ser capado antes ou depois de morto, e agora que morrera o outro soldado poderá entender isso; é o mesmo ser morto por portugueses ou negros, o que dá no mesmo matar negros ou portugueses, logo, na guerra toda morte é assassinato. É aí que outra possibilidade surge no endereçamento da pergunta. Poderíamos pensar nela como uma espécie de parábase sutil, não ao meio da história, mas no seu final, na qual o *tu* não só é o 401 mas também o leitor. Tu, leitor, não percebe que é o mesmo matar brancos ou pretos? Tu, leitor, não percebe que ser castrado depois de morto não faz mais diferença?

O que nos leva a uma reflexão mais grave: este país Portugal está sendo castrado enquanto ainda vive, enquanto ainda resiste à tirania, portanto a situação é muito pior do que simplesmente se o país já tivesse “morrido”. É necessário, pois, recuperar a dignidade humana perdida na guerra, perdida na ditadura, para transformar essa castração em algo positivo, tal como na *Teogonia* Afrodite brota da união entre o sêmen de Urano e as ondas do mar. Transformar esse mito opressivo do império numa nova possibilidade, na qual a pátria

seja fértil, e não estéril. É o que vemos em “A Grã-Canária”, quando o jovem cadete se relaciona sexualmente com a prostituta que, após isso, é rebatizada, passando da católica Assumpción para a pagã Flora, a deusa da fertilidade.

Em “Capangala não responde” a guerra ainda é o tempo da infecundidade, os soldados alienados de suas realidades matam-se num jogo sem sentido e absurdo em meio ao deserto de capim ralo, cujos formigueiros aparecem como sinistros sentinelas. É a violência crua, verbal, física, moral, que atravessa todas as páginas, causando um desconforto, uma sensação de amargor. Lembremos, então, o que Sena escreve no seu prefácio: “a crueldade não é deles, nem de quem os escreveu, mas do que fizeram à vida.” A tirania salazarista fez da vida o inferno anti-heroico do qual esses soldados não conseguiram escapar, perverteu a sexualidade ao ponto de ela ser nada mais que “cuspo”, castrou por décadas países inteiros de outro continente apenas para sustentar a imagem cada vez mais frágil de um império.

É necessário, pois, expulsar estes fantasmas, e o livro de poemas *Exorcismos* (1972) é talvez o mais representativo desta atitude. É desse livro que retiramos uma das epígrafes do nosso artigo, do poema “Borras de império”. É com outra seção deste mesmo poema que concluímos:

Pergunto-me a mim mesmo como foi possível:  
ou os impérios gastam o seu povo até que ele seja  
uma raça agachada, mesquinha e traiçoeira,  
ou é com gente dessa que os impérios se fazem,  
já que nada glorioso se constrói humanamente  
sem 10% de heróis e 90% de assassinos.

Que coisa fedorenta a glória, sobretudo  
enquanto não passam séculos e só ruínas  
fiquem – onde nem o pó dos mortos  
ainda cheire mal. (SENA, 1977, p.175)

## Referências

- CABAÇO, José Luís de Oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. São Paulo, 2007. [Tese de Doutorado] 475p.
- COUTO, Mia. **Sombras da água: as areias do imperador: uma trilogia moçambicana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FAGUNDES, Francisco Cota. “Do amor fraterno e do realismo cinematográfico em ‘Os Irmãos’”. In **Metamorfoses do Amor: Estudos sobre a ficção breve de Jorge de Sena**. Lisboa: Edições Salamandra, 1999. p.183-288.

FAGUNDES, Francisco Cota. “Eros na Ilha de Fascistas: ‘A Grã-Canária’ como paródia da Ilha dos Amores de Camões”. In **Metamorfoses do Amor: Estudos sobre a ficção breve de Jorge de Sena**. Lisboa: Edições Salamandra, 1999. p.149-182.

LIMA, Beatriz de Mendonça. “‘Capangala não responde’, de Jorge de Sena: A língua portuguesa em sintonia com o absurdo”. In: SANTOS, Gilda (org.), **Boletim do SEPESP**, vol. 6. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1995. p.167-172.

ROMÃO, Márcio. “Jorge de Sena: um escritor em tempo de guerras”. In **Metamorfoses** vol. 8, 2007. p.159-169.

ROSAS, Fernando. **Salazar e o poder: a arte de saber durar**. Lisboa: Tinta-da-China, 2013.

SENA, Jorge de. **Os Grão-Capitães – Uma sequência de contos**. Lisboa: Edições 70, 1982.

SENA, Jorge de. “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”. In **Poesia II**. Lisboa: Edições 70, 1987.

SOARES, Anthony. “The violent maintenance of the portuguese colonial identity and the search for a postcolonial one: literary images of Portugal as a colonial and postcolonial nation”. In **Ellipsis**. vol.4, 2006. p.79-97.