

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Suelio Geraldo Pereira

**DOS FALSOS NARRADORES AO SUPRANARRADOR:
a arquitetura do narrar em *Mayombe*, de Pepetela**

Belo Horizonte

2023

Suelio Geraldo Pereira

**DOS FALSOS NARRADORES AO SUPRANARRADOR:
a arquitetura do narrar em *Mayombe*, de Pepetela**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa 1: Percursos da literatura: histórias, críticas, teorias.

Orientador: Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart.

Belo Horizonte

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Pereira, Suelio Geraldo

P421m.Yp Dos falsos narradores ao supranarrador: a arquitetura do narrar em Mayombe, de Pepetela / Suelio Geraldo Pereira. Belo Horizonte, 2023. 152 f. : il.

Orientador: Audemaro Taranto Goulart

Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Pepetela, 1941- - Mayombe - Crítica e interpretação. 2. Bakhtin, M. M. (Mikhail Mikhailovitch), 1895-1975 - Problemas da Poética de Dostoiévski - Crítica e interpretação. 3. Narração. 4. Espaço e tempo na literatura. 5. Ficção angolana (Português). 6. Literatura angolana (Português). I. Goulart, Audemaro Taranto. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(673)-3

Suelio Geraldo Pereira

**DOS FALSOS NARRADORES AO SUPRANARRADOR:
a arquitetura do narrar em *Mayombe*, de Pepetela**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas (Orientador)

Prof.^a Dr.^a Luciana Brandão Leal – UFV (Banca examinadora)

Prof.^a Dr.^a Vera Lopes da Silva – PUC Minas (Banca examinadora)

Prof. Dr. Wilson Barreto Fróis (Suplente)

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2023.

AGRADECIMENTOS

A toda minha família, em especial, à minha mãe, Solange Maria Silva Pereira.

Aos amigos do curso, sobretudo, ao Rafael Sarto Muller – pelas leituras e revisões –, e a Dayane Argentino Dias pelo compartilhamento de ideias e preocupações.

Ao meu orientador, Audemaro Taranto Goulart, pela paciência, tranquilidade e sabedoria ao lidar com a minha escrita que está sempre em constante processo de formação e de aprendizado.

Aos demais professores do programa, em especial à Vera Lopes da Silva, por dedicar tempo a ler e examinar os meus textos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou esta pesquisa e possibilitou esta grande caminhada.

*Senhor, mostrai-me os vossos caminhos,
e ensinai-me as vossas veredas.
Dirigi-me na vossa verdade e ensinai-me,
porque sois o Deus de minha salvação
e em vós eu espero sempre. (Sl 24, 4-5)*

*“Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?”
(ROSA, 2001, p. 359)*

“[...] a fronteira entre a verdade e a mentira é um caminho no deserto. Os homens dividem-se dos dois lados da fronteira. Quantos há que sabem onde se encontra esse caminho de areia no meio da areia?” (PEPETELA, 1982, p. 268).

RESUMO

Esta dissertação tem por foco a arquitetura do narrar em *Mayombe* e, como principal objetivo, investigar as figuras do supranarrador e dos falsos narradores, dois termos cunhados por Inocência Mata, identificados na tessitura do romance. Escrito por Pepetela, entre os anos de 1970 e 1971, *Mayombe* retrata um período difícil da luta pela independência de Angola, especificamente a fase de guerrilha. A sua singular estrutura é composta por um narrador de terceira pessoa responsável por contar a história de Ogun — o Prometeu africano — e alguns personagens que discursam em primeira pessoa sobre as suas experiências de guerra, de vida, o que promove um movimento no espaço narrativo entre as diferentes vozes e os seus corpos representados. Muitos estudiosos vêm atribuindo a essa peculiaridade — as diferentes vozes em dissonâncias — o conceito de polifonia; no entanto, problematizamos tal ideia. Refletindo a partir dos critérios e elementos que constituem o universo polifônico analisado por Mikhail Bakhtin em Dostoiévski, pensamos o romance pepeteliano como monológico. Iniciamos com a revisão dos trabalhos de pesquisadores que até então sustentavam a existência da polifonia na obra de Pepetela, para depois afirmar nossa visão e fundamentar o seu exame teórico-literário. A partir da leitura de Bakhtin em *Teoria do Romance I: a estilística*, trazemos a noção de heterodiscurso para definir as vozes presentes em *Mayombe*. Realizamos uma excursão pelas percepções de autores que estudaram o espaço, a exemplo de Michel de Certeau, Yi-Fu Tuan, Luis Alberto Brandão, Martin Heidegger, bem como aqueles que se debruçaram sobre a questão do narrador, Davi Arrigucci Jr., Oscar Tacca, Jean Pouillon e Theodor W. Adorno, que foram arrolados na nossa análise. Para tratar da polifonia (o eixo central dessa pesquisa) retornamos a Mikhail Bakhtin e ao seu texto seminal *Problemas da Poética de Dostoiévski*, no qual descreve os elementos e critérios fundamentais ao universo polifônico, após uma profunda imersão nas obras de Dostoiévski. Seguindo, assim, essa trajetória teórica e de pensamento, nessa pesquisa bibliográfica e de revisão literária em *Mayombe*, chegamos ao resultado de que a sua arquitetura romanesca não apresenta a autêntica polifonia delineada por Bakhtin, embora ostente espaços nos quais latejam diferentes vozes e corpos narrativos. O que observamos é uma movimentação entre a narração de um supranarrador testemunha e os heterodiscursos de alguns falsos narradores.

Palavras-chave: Polifonia. Pepetela. Narrador. Espaço. Heterodiscurso.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the architecture of narration in *Mayombe*, and its main objective is to investigate the figures of the supernarrator and the false narrators, two terms coined by Inocência Mata, shown in the weaving of the novel. Written by Pepetela between 1970 and 1971, *Mayombe* portrays a difficult period of Angola's struggle for independence, specifically the guerrilla phase. Its singular structure is composed of a third person narrator responsible for telling the story of Ogun — the African Prometheus — and some characters who speak in first person about their experiences of war, of life, which promotes a movement in the narrative space between the different voices and their represented bodies. Many scholars have attributed to this peculiarity — the different voices in dissonance —, the concept of polyphony, however, we problematize this idea. Reflecting from the criteria and elements that constitute the polyphonic universe analyzed by Mikhail Bakhtin in Dostoevsky, we think of the Pepetelian novel as monological. We began with a review of the works of researchers who until then supported the existence of polyphony in Pepetela's work, thus to affirm our view and substantiate his theoretical-literary examination. Based on Bakhtin's reading in *Theory of the Novel I: the stylistics*, we bring in the notion of heterodiscourse to define the voices present in *Mayombe*. We take an excursion through the perceptions of authors who have studied space, such as Michel de Certeau, Yi-Fu Tuan, Luis Alberto Brandão, Martin Heidegger; as well as those who have addressed the issue of the narrator, Davi Arrigucci Jr., Oscar Tacca, Jean Pouillon, and Theodor W. Adorno, who were enrolled in our analysis. To deal with polyphony (the central axis of this research) we returned to Mikhail Bakhtin and his seminal text, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, in which he describes the fundamental elements and criteria of the polyphonic universe, after a deep immersion in Dostoevsky's works. Following this theoretical and thought framework, in this bibliographical research and literary review in *Mayombe*, we reached the conclusion that its novel architecture does not present the authentic polyphony outlined by Bakhtin, although it does boast spaces in which different voices and narrative bodies throb. What we observe is a movement between the narration of a supernarrative witness and the heterodiscourses of some false narrators.

Keywords: Polyphony. Pepetela. Narrator. Space. Heterodiscourse.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de <i>Mayombe</i>	82
Figura 2 – Esquema de capítulos e quantidade em que aparecem os falsos narradores.....	82
Figura 3 – Primeiro discurso de Teoria	83
Figura 4 – Segundo discurso de Teoria	85
Figura 5 – Terceiro discurso de Teoria.....	87
Figura 6 – Primeiro discurso de Milagre	88
Figura 7 – Segundo discurso de Milagre	90
Figura 8 – Terceiro discurso de Milagre	91
Figura 9 – Primeiro discurso de Mundo Novo	93
Figura 10 – Segundo discurso de Mundo Novo	95
Figura 11 – Discurso de Muatiânvua.....	99
Figura 12 – Discurso de André.....	101
Figura 13 – Discurso do Chefe do Depósito	104
Figura 14 – Primeiro discurso do Chefe de Operações	108
Figura 15 – Segundo discurso do Chefe de Operações	111
Figura 16 – Discurso de Lutamos.....	112
Figura 17 – Epílogo: discurso do Comissário Político.....	131

LISTA DE SIGLAS

ANANGOLA	–	Associação Regional dos Naturais de Angola
FNLA	–	Frente Nacional de Libertação de Angola
LNA	–	Liga Nacional Africana
MPLA	–	Movimento Popular de Libertação de Angola
PCA	–	Partido Comunista de Angola
PCP	–	Partido Comunista Português
PIDE	–	Polícia Internacional e de Defesa do Estado
PLUA	–	Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola
UPA	–	União das Populações de Angola
UNITA	–	União Nacional dos Trabalhadores Angolanos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DA HISTÓRIA PARA O ROMANCE	16
2 MAYOMBE: UM ROMANCE NÃO-POLIFÔNICO?.....	26
2.1 A polifonia segundo Mikhail Bakhtin em <i>Problemas da Poética de Dostoiévski</i>.....	29
2.2 De Bakhtin a Pepetela: o que a crítica escreveu sobre a polifonia em <i>Mayombe</i> ...	42
2.3 Um romance não-polifônico: o que desvela a estrutura narrativa de <i>Mayombe</i> ...	56
3 FALSOS NARRADORES: O HETERODISCURSO PRESENTE EM <i>MAYOMBE</i> ...	72
3.1 Heterodiscurso: uma conceituação bakhtiniana	73
3.2 Os espaços ocupados pelos falsos narradores.....	77
3.2.1 <i>Eu, o narrador, sou Teoria</i>	83
3.2.2 <i>Eu, o narrador, sou Milagre</i>	88
3.2.3 <i>Eu, o narrador, sou Mundo Novo</i>	92
3.2.4 <i>Eu, o narrador, sou Muatiânvua</i>	97
3.2.5 <i>Eu, o narrador, sou André</i>	100
3.2.6 <i>Eu, o narrador, sou o Chefe do Depósito</i>	104
3.2.7 <i>Eu, o narrador, sou o Chefe de Operações</i>	106
3.2.8 <i>Eu, o narrador, sou Lutamos</i>	112
4 O NARRADOR SUPREMO DE <i>MAYOMBE</i>.....	115
4.1 O supranarrador	119
4.2 O supranarrador e a sua (quase) fusão com <i>Sem Medo</i>	122
4.3 Comissário Político, o supranarrador de <i>Mayombe</i>?	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS	146

INTRODUÇÃO

Em princípio, quando realizei a primeira leitura de *Mayombe*, acreditei que a narrativa de Pepetela (apelido¹ de Arthur Carlos Maurício Pestana do Santos) fosse um romance polifônico. A sua estrutura inusual, com vozes em primeira pessoa preenchendo espaços dentro da narração de terceira, fez-me reler a obra examinando acuradamente essa questão. As falas das personagens Teoria, Milagre, Mundo Novo, Muatiãnvua, André, Chefe do Depósito, Chefe de Operações, Lutamos e do Comissário Político, ao meu ver, sustentavam a ideia de polifonia que eu tinha naquele momento, principalmente por serem discursos em dissonância, dispostos ao longo de toda a narrativa.

Formado em Letras, na linha dos preceitos linguísticos, um campo muito desenvolvido que elabora ferramentas e métodos bem constituídos, de fácil manuseio e compreensão, analisava quase todos os textos literários que adentravam ao meu mundo de leitor através dessa perspectiva de estudo. Isso ocorria, principalmente, em razão do conhecimento adquirido nos cursos de graduação e especialização que realizei durante o meu percurso acadêmico. Nestes, eram adotados os instrumentos já criados e bem difundidos da linguística, ao invés dos próprios do campo da teoria literária, esquecidos ou ignorados em razão das suas complexidades.

Com essa formação e raciocínio, adentrei na floresta Mayombe confiante de que estava perante a polifonia, isto é, defronte “[...] diferentes vozes, diferentes pontos de vista, cuja origem são enunciadores.”(FLORES *et al.*, 2009, p. 325). Após leituras de algumas pesquisas realizadas sobre o romance de Pepetela, que confirmavam a minha proposição, escrevi, em 2020, o projeto de dissertação para o mestrado em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Confiante, afirmava na minha escrita que iria “dissecar” a obra pepeteliana a fim de comprovar a polifonia ali presente, uma inicial e fragíl visão sobre a estrutura da obra.

Ao final do primeiro ano de estudos na PUC Minas, encontrei a competente Professora Doutora Vera Lopes da Silva que, com humildade e, ao mesmo tempo, enorme confiança em seus estudos, desafiava as leituras e pesquisas até então realizadas que traziam assertivas sobre a polifonia, atribuindo-as à concepção de Mikhail Bakhtin. Na sua visão, eram deturpados ou alterados, conforme o desejo e a formação do pesquisador, os fundamentos do conceito bakhtiniano. Em razão disso, ensinava-se uma “nova maneira” de ler e examinar a

¹ O nome Pepetela é uma alcunha de guerra que o autor ganhou quando entrou para a guerrilha como um membro do MPLA. O vocábulo é da língua umbundo e significa “pestana”.

polifonia, tendo como principal texto de referência o livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. Defendendo o uso das traduções diretas do russo, principalmente as de Paulo Bezerra — uma forma de diminuir a perda dos sentidos que ocorre na forma indireta — a professora Vera criou em mim o desejo de investigar o universo polifônico pelo viés teórico-literário que Bakhtin realiza na obra de Dostoiévski.

Nessa fase de maturação da pesquisa, era apenas um ouvinte informal da disciplina *Seminário de Estudos Avançados: Bakhtin, de Dostoiévski a Saramago: reflexões acerca das categorias polifonia e monologia*, ministrada pela própria Doutora Vera Lopes da Silva, que constava como optativa na grade curricular do curso de Pós-graduação em Letras da Universidade.

Nas suas aulas, aprofundei o contato com a polifonia bakhtiniana, os critérios e elementos que perfazem o seu cosmo, ampliando a minha compreensão sobre o conceito, o que modificou a antiga noção advinda da graduação e da especialização. Em virtude disso, a percepção incipiente, que apresentei no projeto de mestrado, de que *Mayombe* era um romance polifônico, caiu por terra. Entabulei assim uma *outra* leitura da narrativa pepeteliana, buscando comprovar a inaudita percepção: apesar de comportar variadas vozes, *Mayombe* não é uma narrativa que possui, em sua arquitetura romanesca, a autêntica polifonia.

Refazendo todo o meu percurso, após essa mudança de compreensão, realizei pesquisas em livros, periódicos e repositórios de dissertações e teses a procura de arrimo ao meu objetivo. Dentre o muito lido e analisado entre os anos 2021 e 2022, encontrei disponível para leitura apenas o texto “MAYOMBE: um romance polifônico?”, da estudiosa Luara Pinto Minuzzi (2017), que consubstanciava a minha percepção. O restante, os escritos “Pepetela e a eclipse do herói”, de Robson Lacerda Dutra (2007), “*Mayombe*: um romance contra Corrente”, de Rita de Cássia Natal Chaves (2009), “Vozes em diálogo na literatura angolana: *Mayombe* de Pepetela e *Noites de Vigília* de Boaventura Cardoso”, de Derneval Andrade Ferreira (2016), “*Mayombe*: uma guerra inter-fronteiras”, de Thaís Gouvêa Silva (2020), e “*Mayombe*: dialogismo e leitura”, de Beatriz de Jesus Santos Lanziero (2022), defendiam a noção, até então, dominante, de a obra *Mayombe* ser polifônica. Portanto, acreditei ser necessário e fundamental para os estudos literários afirmar essa nova leitura da narrativa pepeteliana, como uma contribuição inovadora na forma de examinar o gênero romance nas literaturas de língua portuguesa e, também, na angolana.

Desconstruir a noção de que *Mayombe* era, sob a minha ótica, uma obra polifônica é, portanto, o ponto central da minha dissertação a partir do qual construo os seus capítulos. Para sustentar toda a pesquisa e esse exercício analítico no romance de Pepetela, está o livro

Problemas da poetica de Dostoiévski. Obra seminal, no qual o teórico, pensador e filósofo russo Mikhail Bakhtin (2018) desvenda a autêntica polifonia, ou melhor, traz à luz para os estudiosos da literatura a “[...] inovação fundamental de Dostoiévski por meio da análise teórico-literária” (BAKHTIN, 2018, p. 1) das suas obras.

Tendo em vista essa proposta e buscando concretizá-la, recrio no primeiro capítulo — **DA HISTÓRIA PARA O ROMANCE** — um panorama desenhando os mais relevantes fatos históricos de Angola, desde a chegada do primeiro português (Diogo Cão) até a época de guerrilha do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). Esse período de guerra, no qual os angolanos lutaram pela independência do povo e do país, um momento difícil e complexo na história, foi o pano de fundo em que Pepetela assentou *Mayombe*. Esboço essa síntese histórica com a intenção de uma contextualização sobre alguns dados informados (direta e indiretamente) no enredo da obra, sobretudo porque “[...] a técnica está articulada com a visão do mundo [específica do autor]. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas.” (ARRIGUCCI, 1998, p. 20).

Na intenção de ser didático e esclarecedor ao dispor as seções do meu trabalho, trago, logo no início dos próximos capítulos, uma explicação ou reflexão sobre o conceito principal empregado. Assim, no segundo segmento da dissertação — **MAYOMBE: UM ROMANCE NÃO-POLIFÔNICO?** — esclareço os critérios do grande diálogo, do microdiálogo, da inconclusibilidade e do diálogo ampliado que perfazem o autêntico “*modelo artístico de universo*[polifônico]” (BAKHTIN, 2018, p. 341, grifos do autor). Desdobrando essa temática, resgato, na parte seguinte do capítulo, os estudos que, a partir de Bakhtin, vislumbraram, no romance pepeteliano, a polifonia. São eles: “Pepetela e a elipse do herói”, de Robson Lacerda Dutra (2007); “*Mayombe: um romance contra Corrente*”, de Rita de Cássia Natal Chaves (2009); “Vozes em diálogo na literatura angolana: *Mayombe* de Pepetela e *Noites de Vigília* de Boaventura Cardoso”, de Derneval Andrade Ferreira (2016); “MAYOMBE: Um romance polifônico?”, de Luara Pinto Minuzzi (2017); “*Mayombe: uma guerra inter-fronteiras*”, de Thaís Gouvêa Silva (2020); e “*Mayombe: dialogismo e leitura*”, de Beatriz de Jesus Santos Lanziero (2022).

Já na última fase desse capítulo, apresento a ideia de que *Mayombe* não é polifônico. Percepção que continua e verticaliza a investigação iniciada por Minuzzi (2017). Para afirmar essa minha leitura, transcrevo trechos da narrativa pepeteliana a fim de comprovar que nela não afloram ou prosperam os critérios de diálogo ampliado, grande diálogo, microdiálogo e inconclusibilidade observados por Bakhtin em Dostoiévski, no seu universo da autêntica polifonia.

Retomando o método aplicado, no começo do terceiro capítulo – **FALSOS NARRADORES: O HETERODISCURSO PRESENTE EM MAYOMBE** – elucido a concepção do heterodiscurso, isto é, apresento a força artística que introjeta os mais variados discursos sociais no gênero romanesco. Como principal fonte de pesquisa, utilizo *Teoria do romance I: a estilística*, obra também de Mikhail Bakhtin (2015). Nessa parte da dissertação, ainda examino detalhadamente todas as personagens narradoras que movimentam a narração em terceira pessoa no romance de Pepetela. Para isso, opero com as noções de movimento e espaço expressas por Michel de Certeau (2014), Luis Alberto Brandão (2019), Yi-Fu Tuan (1983) e Martin Heidegger (2012).

No quarto capítulo – **O NARRADOR SUPREMO DE MAYOMBE** –, esclareço a origem e o sentido do termo supranarrador, expressão cunhada por Inocência Mata (1993) para denominar o narrador de terceira pessoa. Depois, investigo a aproximação desse narrador supremo com a figura de Sem Medo, a personagem principal do romance pepeteliano. Para terminar, destaco o epílogo como um artifício usado pela entidade autoral a fim de se esconder. Disfarçado na voz do Comissário Político — supostamente o supranarrador de *Mayombe* —, Pepetela narra o romance visando descrever as diferenças e os choques ideológicos, étnicos, educativos e culturais que ocorriam entre os indivíduos angolanos, isto é, nas suas próprias palavras, realizava uma “[...] análise social [...] [de Angola]. Sobretudo [...] [uma] análise do fenômeno do tribalismo, no plano social, o que é importante.” (PEPETELA, ano *apud* SERRANO, 1999, p. 136). Assim, revela o quão complicado era a busca pelo caminho de areia no deserto, pela “*fronteira entre a verdade e a mentira*” (PEPETELA, 1982, p. 268, grifos do autor) numa sociedade em guerra não só contra o sistema colonialista, como contra os seus próprios pré-conceitos e distúrbios advindos das diferentes visões socioculturais. Na tentativa de examinar, portanto, as especificidades e a compleição dessa figura narrativa, apoio-me em Davi Arrigucci Jr. (1998), Oscar Tacca (1983), Giorgio Agamben (2008), Gérard Genette (2009), Jean Pouillon (1974) e Theodor W. Adorno (2003). Como uma testemunha a contar o que conviveu com o grupo guerrilheiro do qual Sem Medo é o comandante, o supranarrador percorre todo o romance, gerindo a história de Ogun², o Prometeu africano, e as vozes das personagens.

² A grafia adequada do Orixá é “Ogum”. Todavia, procuramos em toda a dissertação manter a presente na obra de Pepetela para a devida correspondência e em respeito ao autor. Em tempo: Ogum é um deus primordial, entre os quatro primeiros criados (Obatalá, Orunmila e Exu), que recebeu a missão dada por Olorum/Olodumare/Olodumaré/Eledunmare/Olofim (a fonte de energia, inteligência e unificadora presente em todas as coisas visíveis e invisíveis) de civilizar o mundo. Cultuado pelas religiões dos Orixás de matriz africana presentes no Brasil – Culto Tradicional, Candomblé, Umbanda, Tambor de Mina, Jurema etc. –, é conhecido como aquele que controla o fogo e, por conseguinte, a metalurgia. Esse conhecimento sobre o ferro foi passado

Ao término da pesquisa, estão as **CONSIDERAÇÕES FINAIS**. Nessa parte, reforço as ideias e noções explanadas e defendidas ao longo da dissertação, ou ao menos busco amarrar os pontos soltos deixados ao longo da escrita e da análise. Todavia, a minha intenção não é concluir, em definitivo, a pesquisa apresentada. Desejo, como ocorreu no meu caso, que diferentes e instigantes horizontes sejam abertos aos pesquisadores, além de que as reflexões aqui abordadas sejam ampliadas e aprofundadas para uma inovadora constelação de arrojados estudos.

para a humanidade, possibilitando grandes avanços e desenvolvimentos. Conforme Vicente Galvão Parizi (2020, p. 90), “**Ògún**, o que abre os caminhos.”, é o orixá “[...] do espírito criativo em todas as atividades humanas [...]” que tem maior aproximação com, “[enquanto] arquétipo universal civilizador, [...] Prometeu e [o] Shiva indiano [...]”. A divindade ainda possui outros títulos como: *Bàbá Irin* (o senhor dos metais), *Óṣìnmàlé* (o chefe entre as divindades) e *Óṣíwájú* (o que está na vanguarda).

1 DA HISTÓRIA PARA O ROMANCE

Mayombe, a segunda obra publicada pelo escritor angolano Pepetela, é uma narrativa sobre Angola e sua história, que revela, em suas páginas, a vida, a guerra e a morte. O romance retrata um variado grupo guerrilheiro ligado ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e os seus embates ideológicos, étnicos e culturais, além da luta pela independência. O espaço que domina a história e dá título à obra é a floresta tropical do Mayombe³, na região de Cabinda, ambientada entre os anos de 1970 e 1971.

Para compreendermos melhor o momento histórico que a obra de Pepetela representa – e que é extremamente relevante no percurso libertário de Angola –, é necessário antes fazermos uma breve digressão, ou melhor, um rápido passeio pelas principais fases da história do país. Somente depois dessa viagem ao passado é que será possível entendermos melhor o que a narrativa nos conta. É relevante antes informar que o objetivo desta pesquisa não é construir um painel geral da nação, mas apenas uma breve exposição de alguns importantes acontecimentos e momentos históricos, percorrendo desde a chegada dos portugueses ao Reino do Congo até a fase de guerrilha do MPLA na região de Cabinda, período que Pepetela vivenciou, operando ações educativas, jornalísticas e de combate como integrante do Movimento.

O primeiro português que entrou em contato com uma população situada na região hoje conhecida como Angola, e que se tem conhecimento, foi Diogo Cão. No ano de 1482, o navegador português aportou na foz do rio Congo e estabeleceu relações com o maior reino bantu da África Central Ocidental: o Reino do Congo. Esse Reino era bastante desenvolvido e, exceto nas tecnologias militar e naval, parecia muito com a Portugal de então, uma nação que à época ainda se pautava, em larga medida, em um contexto medieval. O Reino do Congo e de Portugal assemelhavam-se em termos de população e condição de vida, na manufatura de certos artigos, tais como tecido e esculturas, bem como no ponto de vista da organização da soberania — com um rei e seus súditos divididos em diferentes estratificações sociais.

O rei do Congo, Nzinga a Nkuwu, era o senhor de uma região densamente populosa nas duas margens do rio Congo. A sua influência estendia-se desde Cabinda, ao norte, até à área da atual capital angolana, Luanda. Pertencentes às etnias manicongo e muxicongo

³ Em alguns textos acadêmicos, mas também em reportagens e notícias na internet, é possível encontrar o nome da floresta grafado com “i”: Maiombe. Entretanto, preferimos nesse estudo manter a forma como o vocábulo aparece no romance de Pepetela.

(vertentes do grupo etnolinguístico bacongo)⁴, os indivíduos do Reino — após o contato com os portugueses — assimilaram o cristianismo como a religião principal. Tanto que, em maio de 1491, o rei foi batizado com o nome de Dom João I, um costume que perdurou no Reino por longos anos e só terminou quando ele sucumbiu.

Assim, os portugueses mantiveram relações razoavelmente pacíficas com o estado do Congo até depois de 1575, quando deslocaram a sua concentração e seus esforços para o sul do território. Portugal, ao adotar uma diplomacia moderada e que apenas impunha a conversão aos preceitos do cristianismo, tinha como principal objetivo criar uma forte comunidade cristã e comercial nessa parte tropical da África. Esse convívio “harmonioso”, contudo, durou pouco tempo, pois logo surgiram desavenças, que envenenaram as relações, provocando diferentes conflitos, principalmente em razão do comércio de escravos. A mais relevante batalha ocorreu no dia 29 de outubro de 1665, em Mbwila. O comandante mestiço Luís Lopes de Sequeira, com cerca de 350 europeus e mais de três mil arqueiros africanos, matou o rei do Congo e expôs a sua cabeça, como um troféu, na pequena igreja da Nazaré em Luanda. Após essa derrota, o Reino fragmentou-se em estados guerreiros rivais. Mesmo com o apoio de Portugal para recriar um novo império católico, o Reino do Congo nunca mais restabeleceu a sua antiga forma e estrutura grandiosa.

Depois da derrota do Congo, em 1665, havia ainda três grandes reinos independentes no centro-norte de Angola: Ndongo, Matamba e Cassange.

No Ndongo, o segundo reino com que os portugueses depararam nas suas explorações territoriais, a atitude com a população quimbundo local foi diferente. Isso porque os habitantes da Península Ibérica não estavam mais interessados em praticar a anterior diplomacia pacífica. Logo, tomaram a iniciativa de guerra, conquistando diretamente o território e coagindo a população, principalmente os chefes, a venderem escravos com preços vantajosos. As ações do rei N’Gola também foram diferentes da de Nzingo a Nkuwu. Apesar de manter comércio com os portugueses, inclusive com os escravocratas, o rei N’Gola não aceitou a conversão ao cristianismo. As diferentes missões enviadas pelo rei português para a

⁴ A maioria dos povos angolanos falam alguma variante da língua bantu, que compreende no território cerca de 90 a 100 etnias ou sub-grupos. Os principais grupos etnolinguísticos entre os povos angolanos são: os bacongos; os quimbundos; os ovimbundos; os lunda-quico; os nganguela; os nyaneka-hume; os herero; e os ambo. Também existe em Angola três pequenos grupos não bantu. São povos da língua khoisam, que tiveram origem nos grupos bosquímanos e hotentote: os bosquímanos, os cuiisi e os cuepe. Últimos representantes dos primeiros povos caçadores-coletores da antiga Angola, vivem como nômades nos confins remotos e desérticos ao sul do país. Não pertencendo exatamente ao grupo racial negro e possuindo características físicas que os aproximam da etnia mongol, rejeitaram as influências bantu e europeias, resguardando-se assim das intrigas e contatos hostis para viverem em terras inóspitas e nada férteis. (WHEELER; PÉLISSER, 2013, p. 32-36).

pregação da religião foram recusadas com crueldade e desdém. Isso gerou atritos, que culminaram em revoltas e, por fim, na conquista do reino Ndongo.

Em Matamba, as ações já foram mais lentas e a subjugação do reino demorou. A rainha Nzinga, claramente uma das mulheres mais notáveis da história da África Central, reinou de 1624 até 1663. Enquanto soberana, adquiriu uma reputação como negociadora astuta, guerreira feroz e rival impiedosa, o que confirma o seu longo “cortejo” ao cristianismo e a sua nunca aceitação efetiva, uma maneira inteligente de apenas ganhar a confiança e manter relações amigáveis com os portugueses. No entanto, após a morte dessa astuta rainha, o reino de Matamba é subjugado ao domínio português, que coloca no trono um rei favorável aos seus interesses e vontades.

Os primeiros contatos com a corte de Cassange, por sua vez, iniciaram-se ainda no século XVII, quando foi estabelecida uma feira para compra e venda de produtos, ou melhor, para a troca ou compra de escravos. Localizado a oeste do rio Cuango e a leste de Luanda, esse reino era o mais distante da costa, permanecendo por um maior tempo sem ser conquistado. Mesmo estando no interior e os portugueses tendo pouco poderio militar, o comércio com os brancos influenciou as atividades da população negra, alterando os seus costumes e seus hábitos de vida, o que foi um passo para a posterior queda do reino.

Assim, em 1675, os portugueses tinham subjugado as principais potências nativas num raio de 240 quilômetros para leste de Luanda, até a região do Baixo-Cuanza.

Todavia, as expedições portuguesas não se limitaram apenas no centro-norte de África, também expandiram para o sul, em busca de novos portos e entradas para o interior. Dessa forma, em 1617, estabeleceram um povoamento no golfo de Benguela, que se tornou o segundo núcleo português. O primeiro, Luanda, era localizado ao norte e formado por uma região costeira e com ilhas, que surgiu como um porto para o embarque e desembarque dos navios. Estes constantemente partiam para a metrópole, para as colônias próximas e, abarrotados de escravos, também para o Brasil.

A base social que formaria posteriormente a sociedade angolana surgiu, dessa forma, nesses centros populacionais à beira-mar. Viviam em Luanda uma meia dúzia de brancos ricos ocupantes de cargos oficiais do governo, uma parcela significativa de brancos pobres formada por aventureiros e degredados de Portugal, os negros escravos ou trabalhadores do comércio e, por fim, os mestiços, frutos da nova mistura racial e cultural. Assimilando os costumes, a língua, a religião — entre outros traços culturais dos brancos —, o mestiço veio, tempos depois, a formar uma classe abastada e influente nesses centros. No entanto, era duramente castigada nos períodos de conflitos raciais, pois situava-se num entrelugar. Isto é,

os seus indivíduos não pertenciam nem ao grupo branco, muito menos ao negro, o que os tornavam alvos das insatisfações e vítimas das desconfianças.

No período de 1800 a 1836, Angola passou por uma relevante fase de transição. Houve três fatores que ameaçaram mudar irreversivelmente a colônia. O primeiro era o enfraquecimento de Portugal pelas invasões napoleônicas (1807) e pelas violentas disputas políticas (1820-1845); o segundo foi a independência do Brasil (1822) e, por fim, o terceiro, a abolição gradual do tráfico de escravos africanos (1810-1836). Os portugueses, para reverterem esse momento crítico, resolveram investir na economia da colônia, na procura de recursos naturais e, principalmente, na exploração territorial.

Assim, no século XIX, o desenvolvimento do domínio e da soberania portuguesa nas terras angolanas pode ser dividido em três principais fases. Primeiro, nos anos de 1836-1961, época em que ocorreu uma expansão e conquista de regiões, momento que coincidiu com a abolição gradual do tráfico de escravos no Atlântico. No período seguinte, entre 1861 a 1877, houve um retrocesso português, fruto de uma onda anti-imperialismo em Portugal e de uma maior concentração de investimentos e mobilização na costa de Angola. A expansão só renovou suas forças em 1877, perdurando até 1891, numa terceira fase em que a exploração seguiu a direção do interior, rumo ao planalto central, região mais populosa e com terras férteis.

Ao final dessas três etapas de expansão, Portugal conseguiu assegurar a sua posse sobre as terras angolanas e definir seus limites, criando a forma atual do país. Entretanto, para isso acontecer, a coroa precisou realizar alguns investimentos coloniais, tratados e alianças com a Inglaterra, campanhas militares e uma série de medidas administrativas. Após essa longa era de conquista, dominação, extermínio, expansão e demarcação, Angola se viu pronta para iniciar um segundo estágio, que seria o de um lento desenvolvimento econômico, industrial e de intensas lutas nacionalistas.

As origens do nacionalismo moderno em Angola remontam ao século XIX. Porém, se por “nacionalismo” entendermos a expressão moderna da identidade de um grupo e dos seus ressentimentos contra indivíduos que não fazem parte da sua cultura e terra, então, o nacionalismo começou com “[...] os motins das tropas angolanas no século XVII e com os movimentos separatistas europeus no início do século XIX.” (WHEELER; PÉLISSER, 2013, p. 138). Todavia, as antigas e inúmeras rebeliões africanas, iniciadas a partir do século XVI contra as autoridades portuguesas, não apresentam as características de um nacionalismo moderno. Isso porque essas primeiras revoltas tinham como apoio apenas algumas regiões e

grupos étnicos, até porque os seus propósitos eram libertar essencialmente essas localidades e grupos da subjugação, não se preocupando com o restante da nação.

Podemos declarar, então, que o nacionalismo moderno floresceu somente quando o angolano começou a protestar e a resistir de um modo coletivo, independente da sua raça ou etnia. Para que isso ocorresse, foi preciso superar as diferenças culturais, ideológicas e étnicas, que vinham desde os tempos remotos, dos primeiros povos, e que foram acirradas com a chegada dos portugueses. Dessa forma, a noção de uma Angola indivisa, livre da dominação, só ocorreu mais tarde⁵, depois de anos de comodismo, rebeliões isoladas e em razão de vários fatores, como a educação conquistada por muitos negros e mestiços assimilados. Pode-se dizer que, ao “aceitarem” a cultura portuguesa (língua, costumes, vestimentas, comidas etc.), esses indivíduos obtiveram acesso também a algumas ferramentas, como a escrita e a leitura, que lhes propiciaram desenvolver ideias contrárias ao sistema colonial.

Vale ressaltar que essa condição educativa dos assimilados foi o resultado de deliberações e políticas públicas implantadas pela monarquia portuguesa. Algumas leis promulgadas por Portugal, depois de 1820, decretavam que todas as pessoas de Angola eram cidadãos portugueses. Assim, não existiam muitas restrições ou obstáculos legais — mesmo que houvesse muitas barreiras econômicas e raciais —, que impossibilitavam o acesso a empregos, cargos públicos e à educação ao sujeito negro e mestiço.

Dessa forma, sob o olhar da polícia — que impossibilitava a criação de organizações fortes —, o movimento nacionalista inevitavelmente surgiu nas cidades por entre a elite mestiça letrada e os destribalizados com alguma formação educativa. Circunscrito a esses centros urbanos, o fenômeno inicialmente se manteve distante da população rural, que não o apoiou em alguns momentos cruciais de revolta.

Vale destacar que as origens do nacionalismo moderno em Angola são obscuras. O que se sabe é que o Partido Comunista Português (PCP) conseguiu infiltrar, supostamente, indivíduos dentro das organizações autorizadas e que estavam abertas aos africanos, essencialmente a Liga Nacional Africana (LNA) e a Associação Regional dos Naturais de Angola (Anangola). Nessas organizações, recrutaram-se alguns membros afeitos ou simpatizantes às suas ideias nacionalistas, instigando-os a formarem uma rede política de

⁵ Conforme Wheeler (2003), a partir do século XVI e antes do nacionalismo moderno estruturar-se, houve em Angola uma espécie de “micronacionalismo” ou “etnonacionalismo” no Reino do Congo. Orbitando em volta de dois conceitos e níveis de consciências diferentes, o micronacionalismo no Reino era o fruto de uma “[...] elite real congoleza, favorecida pelos portugueses durante séculos por meio de presentes, privilégios religiosos e oportunidades de educação [...]” e “[...]do sentido de independência dos camponeses do Congo e dos seus chefes menores.” (WHEELER, 2003, p. 142).

combate aos portugueses. Porém, deve-se deixar claro que o PCP não criou o nacionalismo (este já existia muito antes): ele apenas formou líderes, forneceu métodos e recursos para que o fenômeno encorpasse. Tudo isso a uma altura em que o desejo por independência era apenas uma tendência pulsante desprovida de quaisquer meios de expressão.

Assim, a partir desse investimento para impulsionar a criação de movimentos nacionalistas na então colônia, em 1948, emergiram três grupos clandestinos: o Comitê Federal Angolano do Partido Comunista Português, Angola Negra e a Comissão de Luta das Juventudes contra o Imperialismo Colonial em Portugal. Os seus esforços visavam descobrir militantes jovens nos segmentos dos assimilados e mestiços. A entrada desses novos participantes juvenis nas organizações gerou, entretanto, um hiato entre os antigos e os novos membros. Os primeiros hesitavam em perder a posição confortável e apolítica para uma participação perigosa e arriscada desejada pelos segundos. Mesmo assim, estabeleceu-se uma nova forma nos grupos, imperando a atitude ofensiva que punha em risco as suas sobrevivências perante a rigorosa vigilância da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

Já no ano de 1955, nasceu em Luanda, na mais rigorosa clandestinidade, o Partido Comunista de Angola (PCA). A sua atuação era muito restrita, com vários membros e líderes exilados na Europa (Mário de Andrade) ou presos em Portugal (Agostinho Neto), motivo pelo qual não conseguia desenvolver ações políticas e, muito menos, ser ativo nos musseques, bairros pobres e periféricos de Luanda, o que era dificultado ainda mais pela supervisão da PIDE.

No início do ano de 1956⁶, por sua vez, apareceu em Angola o Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUA), uma nova organização que reunia jovens com formação marxista do Partido Comunista de Angola. O PLUA teve uma breve existência, pois, em dezembro de 1956, fundiu-se com outros grupos clandestinos menos conhecidos para formar o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).

O MPLA foi um dos primeiros partidos criados e que permaneceria até o fim da guerra de libertação sem se extinguir, embora tenha perdido o fôlego algumas vezes nesse percurso. Todavia, não foi o único a ser engendrado. A partir de então, emergiram várias organizações políticas e militares no interior de Angola, nas suas fronteiras e até no exterior. Entre os principais movimentos estão a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) — liderada por Holden Roberto, era o resultado da junção entre a União das Populações de Angola

⁶ Há divergências sobre o ano de criação da associação: alguns apontam 1953 como o correto; contudo, o ano mais aceito e difundido é 1956.

(UPA) e outros grupos em 1962 — e a União Nacional dos Trabalhadores Angolanos (UNITA) — criada em 1964 e comandada por Jonas Savimbi.

Ainda naquele cenário, diferentes minigrupos também irromperam em Angola, sendo na sua maioria ligados a uma específica etnia. Essa fragmentação político-militar-racial que, como argumenta René Pélissier (2013, p. 316), nos deixa “a cabeça à roda”, foi uma das principais razões que delongaram a independência, além de concorrerem para os intermináveis conflitos entre os próprios movimentos. Porém, antes da proliferação de partidos e micropartidos, houve, em Portugal, alguns fatos importantes, que impactaram nos rumos tomados por Angola, sendo necessário, assim, mencioná-los: a queda da monarquia em 1910, a implantação da República Portuguesa e, por fim, no período de 1933, o estabelecimento do Estado Novo.

Depois dessas conturbadas transformações na metrópole, o ano de 1961 marca o início da revolta armada nas terras angolanas. Entretanto, antes, em 1959 e 1960, ocorreram algumas agitações políticas e conflitos significativos nas zonas urbanas, que fundamentaram a eclosão da insurreição ou, nos termos de Paulo Fagundes Visentini (2012, p. 52), da “Guerra Popular de Libertação do Povo Angolano”. Segundo Pélissier (2013, p. 249), 1961 foi “o ano do terror”, pois:

Despertaria[m] os portugueses da sua letargia e dos seus sonhos, acordaria[m] as esperanças não concretizadas dos africanos e daria a conhecer os horrores da guerra e da repressão a todo um grupo racial, os bacongos, e a uma grande parte dos seus vizinhos, os quimbundos, bem como a outros quadros assimilados. Para os portugueses, marcou o final da tranquilidade colonial; para os africanos, o início de uma provação. Para todos, foi o ano do terror.

A luta armada iniciou-se quando um grupo de africanos, na noite de 3 (três) para 4 (quatro) de fevereiro, atacaram uma patrulha da polícia, a prisão de São Paulo, a Casa de Reclusão Militar, os barracões da polícia e a estação de rádio do governo. Após essas ações, degenerou em Luanda uma carnificina de angolanos. Uma milícia branca foi criada para eliminar qualquer negro ou mestiço que vivesse nos musseques da cidade. Instaurou-se um massacre racial desenfreado e sem explicações por parte dos responsáveis. Apesar dessa derrota, nasceu, na população de Angola, até então apática aos conflitos políticos, um espírito de revolta e ódio. Dessa forma, os embates com armas contra os brancos surgiram em algumas regiões do interior, menos resguardadas pelos portugueses, sendo cada nova ação apoiada ou reivindicada por um partido ou movimento existente.

Naquele período, as ações políticos-militares do MPLA resumiram-se no apoio aos refugiados da guerra, possibilitando a passagem para o Congo-Brazzaville e na afirmativa de que os acontecimentos dos dias 3 (três) e 4 (quatro) de fevereiro estavam sob sua responsabilidade. Somente após as reorganizações, resoluções de choques basilares e saneamento do partido, eliminando os indivíduos com posições adversas, foi que o MPLA conseguiu efetivar algumas ações militares no território angolano, mesmo sem ter posto um decisivo ponto final na dissonância interna.

Em 1962, o MPLA criou a sua 1ª Região Político-Militar na área dos Dembos, na qual funcionava uma base para ataques contra alvos distantes, como os poços de petróleo a 40 quilômetros de Luanda. Já no ano de 1963, o partido quase se extinguiu, visto que a sua sobrevivência dependia apenas de Lúcio Lara, um organizador metódico e marxista, que adotou métodos dos partidos de esquerda europeus e tinha o apoio efetivo da União Soviética, das democracias do leste da Europa e de Cuba. O deslocamento feito por ele do quartel-general de Kinshasa, conhecida também como Quinxassa ou Quinxasam, a atual capital da República Democrática do Congo e a antiga cidade de Léopoldville, para Brazzaville, a “Cidade do Braço Armado”, que passou de pequeno povoado para a capital e maior centro urbano da República do Congo em 1960, também constituiu numa grande vantagem para o Movimento. Mesmo assim, o MPLA sofria com graves problemas internos, como o abismo entre os marxistas intelectuais e o povo angolano, a preponderância de mestiços e quimbundos entre seus líderes e a sua existência na fronteira de Angola, essencialmente no Congo.

Esses problemas foram temas de diferentes conferências e reuniões do Comitê Central e dos membros proeminentes nos anos de 1962 e 1964, contudo, perduraram até 1965. Ainda, nessa época, era um partido de intelectuais e mestiços, isolado dos centros urbanos, que imperava sobre uma pequena minoria quimbundo associada ao MPLA simplesmente por laços religiosos e étnicos. Todavia, foi graças aos seus líderes mestiços, com uma visão pan-angolana, que o partido decidiu romper as fronteiras e dirigir seus esforços para Angola, abrindo outras frentes de guerrilha em diferentes regiões e grupos étnicos.

Na localidade de Cabinda, foi criada a 2ª Região Político-Militar, que era a mais frágil das chamadas “frentes de luta”, com suas atividades condicionadas ao posto de Brazzaville, no Congo. Já a 3ª Região surgiu no distrito de Moxico e em grande parte do distrito de Cuando-Cubango, uma vez que o terreno era mais promissor (para as ações do MPLA) por causa da sua dimensão e da proximidade com a Zâmbia. A 4ª Região, por sua vez, situada nos distritos de Lunda e Malange, foi duramente atacada no ano de 1969, sendo mortos, nesse

embate, dois comandantes do Movimento. A 5ª e última Região prosperou no distrito de Bié e era considerada a Região mais perigosa para os portugueses, porque as atividades ali desencadeadas poderiam inflamar o populoso planalto central angolano.

Vinculado a esse contexto, a grande floresta tropical do Mayombe foi o palco de alguns feitos guerrilheiros empreendidos pela 2ª Região Político-Militar, entre os anos de 1960 a 1974. Tais ações foram bem reduzidas, pois os obstáculos enfrentados pelos combatentes do MPLA na região de Cabinda eram diversos, sendo os principais deles: a falta de apoio da população cabindense; a estagnação das lutas e as divisões etnolinguísticas, ideológicas e educativas das frentes de guerra. Na visão de Jean-Michel Mabeko-Tali (2019), a origem desses impasses na 2ª Região era a complexa formação sociológica do MPLA, ou

Mais concretamente: a má gestão desta [heterogênea estrutura sociológica], a desorganização, o laxismo, o autoritarismo e o menosprezo por parte dos responsáveis pelos militantes de base, o desvio de bens logísticos do Movimento, revendidos no mercado congolês, e as práticas de corrupção bem patentes, numa frente político-militar que sofria com os efeitos da excessiva dependência da sua retaguarda congoleza. (MABEKO-TALI, 2019, p. 255-256).

Esses problemas, principalmente o imobilismo dos confrontos e a diversidade étnica dos grupos, provocaram entre os guerrilheiros uma atmosfera pesada, imperando as frustrações, as amarguras e os rancores raciais com a inevitável sorte de intrigas e de conflitos internos, latentes ou evidentes.

Em meio a essa intrincada base humana e histórica foi que Pepetela solidificou o seu romance *Mayombe*, “[a] epopeia dos guerrilheiros do mato, é metonimicamente a epopeia do MPLA [...]”, na qual são encenadas “[...] as suas contradições, o verdadeiro e o vivo [...]” (RODRIGUES, 1987, p. 79) e as suas relatividades, a morte e a palavra. O autor, através de uma prosa ágil, didática, suficientemente colorida, desenvolve estereótipos que refletem a fragmentação étnica e ideológica do período e dos combatentes de Cabinda. São personagens que, alçados ao cargo de narrador, engendram um movimento distinto no narrar, principalmente quando suas vozes vêm à tona na malha narrativa.

Não podemos esquecer, portanto, que a relação entre história e ficção é bem forte na estética do romance pepeteliano. Todavia, nas literaturas africanas, em específico nas de língua portuguesa, existem singularidades próprias que caracterizam esse contato entre Literatura e História. Como afirmam Ana Mafalda Leite, Edvaldo A. Bergamo e Rogério Canedo (2021, p. 14):

A visão da História percebida como grande narrativa imperial é abalada por uma nova vaga de estudos críticos [e produções literárias], a partir dos anos 70 e 80 de [sic.] século XX, que questionam uma visão absolutista da História e propõem modelos alternativos, capazes de expressar a ambivalência da aparente verdade dos relatos históricos, concedendo lugar e voz às margens silenciadas pelos arquivos narrativos dos Impérios.

Pepetela insere-se entres esses revolucionários da palavra que subvertem e questionam a visão absolutista sempre contada, defendida. Permanece, então, nas suas obras a *outra História*, que sobrevive através da sua escrita, que ilumina o apagado, oprimido e indesejado ao sistema dominador. Inocência Mata (1993, p. 349, grifos do autor), ao reconhecer esse primoroso trabalho realizado pelo escritor angolano, atesta: “O romancista interage com o passado como um historiador cujo objetivo visa uma *refamiliarização* com os eventos que, por constrangimento da História, foram esquecidos ou foram estrategicamente obscurecidos”. Assim, após essa clara assertiva, encerramos o capítulo no qual propomos traçar, na base histórica de Angola, o cerne do enredo de *Mayombe*.

2 **MAYOMBE: UM ROMANCE NÃO-POLIFÔNICO?**

A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter eminentemente épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário.
(Walter Benjamin)

Mayombe é um dos romances de Pepetela mais estudados e debatidos no Brasil. É o que atesta Eni Alves Rodrigues (2020, p. 42), após análises de teses produzidas no período de 2013 a 2017 e disponíveis no repositório da CAPES. Assim, segundo ela, nas pesquisas em território brasileiro referente à “[...] literatura angolana, o destaque é o autor Pepetela e, dentre suas obras, *Mayombe* e *A gloriosa família*”.

Presumivelmente, um dos diferenciais do texto que ocasionou a curiosidade da crítica brasileira teria sido a estrutura do narrar. Ao longo da história — majoritariamente narrada em terceira pessoa — surge, em alguns momentos, como flashes, a narração em primeira pessoa. Essa primeira pessoa aflora nas falas de alguns narradores, também personagens, que se revezam e repetem ao contar o seu passado, a sua origem, a sua opinião sobre a guerra e os companheiros etc.

A oscilação das vozes proporciona ao leitor vislumbrar um panorama mais amplo da guerra de libertação de Angola e dos sujeitos que a compõem. *Mayombe* se assenta, desse modo, em uma composição muito inusitada e propícia para a crítica enxergá-lo como um romance polifônico. Porém, é preciso primeiro refletir sob qual ótica a categoria polifonia é pensada, pois, a partir dos estudos de Bakhtin, o romance de Pepetela não a contempla.

Os escritos acadêmicos que se propuseram a enxergá-lo dessa forma atendem a um interesse de leitor e pesquisador mais afeito a outras conceituações, que se adequavam ao seu pensamento, objetivo, distanciando-se, assim, da concepção literária bakhtiniana para se vincularem a outras áreas da ciência da linguagem, como é o caso da Análise do Discurso. Todavia, houve também aqueles estudiosos que pensaram o romance de Pepetela sob a ótica de Bakhtin, entretanto compreenderam de maneira distinta o seu estudo do universo polifônico, o que alterou o emprego do mesmo no exame da obra do escritor angolano.

Em um levantamento previamente realizado, encontramos em torno de 15 textos acadêmicos, entre artigos, teses, dissertações e capítulos de livros, que afirmam ou mensuram ser *Mayombe* um romance polifônico. São eles: “Pepetela e a elipse do herói”, de Robson Lacerda Dutra (2007); “*Mayombe*: os meandros da guerra e os ‘feitiços do narrar’”, de Carmen Lucia Tindó Secco (2008); “*Mayombe*: um romance contra Correntes”, de Rita de

Cássia Natal Chaves (2009); “Nação: desconstrução e criação. Uma análise das obras *Os detetives selvagens*, de Bolaño, e *Mayombe*, de Pepetela”, de Lucinéia Alves dos Santos (2009); “*Mayombe*: polifonia diaspórica, mestiçagens e hibridismo na guerra de libertação em Angola”, de Edelu Kawahala e Rodrigo Diaz de Vivar y Soler (2010); “*Mayombe*: uma estória de guerra e identidades: um breve estudo sobre a personagem Teoria”, de Cibele Verrangia Correa da Silva (2014); “*Mayombe*: presença da guerra, perspectiva histórica e memória na construção do romance”, de Rejane Vecchia da Rocha e Silva e Tatiane Reghini Mattos (2015); “Vozes em diálogo na literatura angolana: *Mayombe* de Pepetela e *Noites de Vigília* de Boaventura Cardoso”, de Derneval Andrade Ferreira (2016); “MAYOMBE: Um romance polifônico?”, de Luara Pinto Minuzzi (2017); “*Mayombe*, de Pepetela: o hibridismo nos gêneros romance e relato e a cronotopia, numa perspectiva dialógica”, de Aldeci Nardes Silva (2018); “A nação angolana à deriva: utopia e distopia em *Mayombe* e *Predadores*, de Pepetela”, de Marco Castilho (2018); “Relações de Poder em Angola: Uma leitura dos romances de Pepetela (1975-2005)”, de Carolina Bezerra de Souza (2019); “*Mayombe*: uma guerra inter-fronteiras”, de Thaís Gouvêa Silva (2020); “A construção de personagens nos romances de Pepetela e a imaginação da nação angolana”, de Carolina Bezerra Machado (2020); “*Mayombe*: dialogismo e leitura”, de Beatriz de Jesus Santos Lanziero (2022).

É importante destacar que alguns autores dos textos mencionados não recorrem a Bakhtin nem ao seu estudo sobre a polifonia ou às relações dialógicas no gênero romanesco, buscando fundamentar suas análises sobre o conceito em outras linhas e teorias. Dentre os textos selecionados, os que não recorrem ao termo e ao teórico russo são: “*Mayombe*: os meandros da guerra e os ‘feitiços do narrar’”, de Carmen Lucia Tindó Secco (2008); “Nação: desconstrução e criação. Uma análise das obras *Os detetives selvagens*, de Bolaño, e *Mayombe*, de Pepetela”, de Lucinéia Alves dos Santos (2009); “*Mayombe*: polifonia diaspórica, mestiçagens e hibridismo na guerra de libertação em Angola”, de Edelu Kawahala e Rodrigo Diaz de Vivar y Soler (2010); “*Mayombe*: uma estória de guerra e identidades: um breve estudo sobre a personagem Teoria”, de Cibele Verrangia Correa da Silva (2014); “*Mayombe*: presença da guerra, perspectiva histórica e memória na construção do romance”, de Rejane Vecchia da Rocha e Silva e Tatiane Reghini Mattos (2015); “*Mayombe*, de Pepetela: o hibridismo nos gêneros romance e relato e a cronotopia, numa perspectiva dialógica”, de Aldeci Nardes Silva (2018); “A nação angolana à deriva: utopia e distopia em *Mayombe* e *Predadores*, de Pepetela”, de Marco Castilho (2018); “Relações de Poder em Angola: Uma leitura dos romances de Pepetela (1975-2005)”, de Carolina Bezerra de Souza

(2019); “A construção de personagens nos romances de Pepetela e a imaginação da nação angolana”, de Carolina Bezerra Machado (2020).

Vale ressaltar que os trabalhos citados não serão objetos da nossa análise, pois suas perspectivas não partem de Bakhtin, principalmente de sua leitura da polifonia desenvolvida em *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

Por sua vez, as produções nas quais os pesquisadores mencionam o teórico russo e se fundamentam nas suas reflexões são: “Pepetela e a elipse do herói”, de Robson Lacerda Dutra (2007); “*Mayombe*: um romance contra Corrente”, de Rita de Cássia Natal Chaves (2009); “Vozes em diálogo na literatura angolana: *Mayombe* de Pepetela e *Noites de Vigília* de Boaventura Cardoso”, de Derneval Andrade Ferreira (2016); “MAYOMBE: Um romance polifônico?”, de Luara Pinto Minuzzi (2017); “*Mayombe*: uma guerra inter-fronteiras”, de Thaís Gouvêa Silva (2020); “*Mayombe*: dialogismo e leitura”, de Beatriz de Jesus Santos Lanziero (2022). Sobre esses escritos é que nos deteremos, a fim de apontarmos como interpretam a categoria bakhtiniana e como a percebem ou como refletem sobre ela no romance de Pepetela.

Dessa forma, na divisão das partes deste capítulo, coube ao primeiro segmento esclarecer a polifonia de acordo com a leitura de Mikhail Bakhtin. Ao ler a obra de Dostoiévski, o teórico russo observou que ele, no seu projeto de escrita, aperfeiçoa uma estratégia narrativa anteriormente vista em Shakespeare. Perceptível não só nos dramas shakespearianos, como nos escritos de Rabelais, Cervantes e Grimmelshausen, essa estratégia era o embrião do gênero polifônico. Somente depois é que esse embrião amadureceria em Dostoiévski, coroando-se em uma autêntica polifonia — “Estamos convencidos de que só Dostoiévski pode ser reconhecido como o criador da autêntica polifonia.” (BAKHTIN, 2018, p. 39). Nesse sentido, procurando especificar essa estratégia e juntamente os seus critérios básicos e essenciais constantes nos romances dostoiévskianos, Bakhtin escreve a obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Portanto, esse é texto fundamental ao nosso estudo, a partir do qual descreveremos a polifonia e o seu universo de critérios e elementos essenciais.

Em um segundo momento, apontaremos os textos e pesquisadores, já mencionados anteriormente, que estudaram a estrutura de *Mayombe* descrevendo-a como polifônica. Entretanto, será simplesmente uma amostra de textos e não uma fortuna crítica abrangente, pois apenas focamos em alguns escritos nos quais os autores mencionam Bakhtin e o seu conceito de polifonia para, assim, ilustrar a nossa posição: a de que essas perspectivas não se sustentam sob o *juízo bakhtiniano* e que, assim, apesar de *Mayombe* claramente apresentar

vários narradores, diferentes vozes, ele não é um romance polifônico, conforme categoriza Bakhtin.

Já na última fase do estudo, abordaremos — apoiando-nos essencialmente no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin — como tal visão não é possível e como a própria composição do romance pepeteliano evidencia isso, principalmente pela imponente figura do supranarrador, que, desde o início da narrativa, “[...] assume a missão de contar a ‘história de Ogun, o Prometeu Africano’, dedicando-a ‘aos guerrilheiros do Mayombe’ [...]” (MATA, 1993, p. 323). A obra, portanto, caracteriza-se como monológica, embora esteja repleta de heterodiscursos personificados nas vozes e figuras das personagens narradoras.

Dessa forma, divisamos na narrativa de Pepetela uma atitude de reinvenção estética, por meio de um jogo entre o narrador e o ato de narrar, e ainda por meio de como se estrutura o seu romance. *Mayombe*, com “[...] *as suas lianas, os seus segredos e os seus exilados.*” (PEPETELA, 1999, p. 12), é fruto de uma montagem arquetípica que, recuperando e parafrazeando a epígrafe de Walter Benjamin (2012), faz explodir o romance, estrutural e estilisticamente, dando luz a sujeitos, individualidades e pontos de vista imperceptíveis na história de Angola, o que não configura, todavia, a categoria polifonia de Dostoiévski, conforme sugerem as reflexões a seguir.

2.1 A polifonia segundo Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*

Ao ler e analisar a obra do escritor russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski, o teórico, pensador e filósofo russo Mikhail Bakhtin observou que o autor inovou no campo da forma artística ao elaborar um modelo inteiramente novo de pensamento, que ele convencionalmente chamou de tipo polifônico. Encontrando expressão nos romances dostoiévskianos, a nova configuração da polifonia, cuja importância ultrapassava os limites da criação romanesca, provinha de alguns princípios básicos da estética europeia já desenvolvida até então. Pode-se dizer que Dostoiévski engendrou uma espécie de original modelo artístico do mundo, por meio do qual muitos momentos basilares da velha forma artística sofreram transformações radicais. O fruto dessa análise e leitura feitas por Bakhtin foi o livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929 [1963])⁷, trabalho no qual procurou “[descobrir] essa inovação fundamental de Dostoiévski por meio da análise teórico-literária” (BAKHTIN, 2018, p. 1).

⁷ No estudo utilizamos a edição brasileira (2018), com tradução de Paulo Bezerra, e que corresponde à segunda versão ampliada e corrigida do texto seminal de Bakhtin, publicada em 1963. A primeira versão, escrita em

Embora sejam perceptíveis “[...] embriões de polifonia” em outros autores — como Shakespeare, Rabelais, Cervantes, Balzac etc. — Bakhtin destaca que “só Dostoiévski pode ser reconhecido como o criador da **autêntica polifonia.**” (BAKHTIN, 2018, p. 39, grifo nosso). Após uma digressão histórica sobre o “diálogo socrático”, a sátira menipeia e a carnavalização para, assim, “[...] entender de modo mais profundo e mais correto as peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 120), o teórico russo acredita que a autêntica polifonia foi preparada essencialmente nessa linha de evolução da literatura europeia. Isso porque, “[toda] essa tradição, começando com os ‘diálogos socráticos’ e a menipeia, renasceu e renovou-se em Dostoiévski na forma singularmente original e inovadora do romance polifônico.” (BAKHTIN, 2018, p. 206). Dessa forma, ele liga o autor a uma tradição, mas, ao mesmo tempo, torna-o singular e original na criação do novo gênero, posto que “[o] gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero.” (BAKHTIN, 2018, p. 121).

Para Bakhtin, Dostoiévski tinha a capacidade especial de ouvir e entender, de uma só vez e simultaneamente, todas as vozes que circulavam no mundo e na sociedade na qual estava inserido, ou seja, auscultava o século XIX e o seu processo metabólico. A capacidade de perceber e entender “[a] complexidade objetiva, o caráter contraditório e a polifonia da sua época, a condição de *raznotchinets*⁸ e peregrino social, a participação biográfica sumamente profunda e interna da multiplanaridade objetiva da vida [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 34) e, por fim, sua faculdade para ver o mundo em interação e coexistência possibilitaram-no criar o terreno propício no qual plantaria o romance polifônico.

Essa capacidade artística de ver o mundo em coexistência e interação, segundo o teórico russo, era uma das características principais de Dostoiévski que, além de lhe aguçar a percepção ótica, permitia observar coisas múltiplas e diversas em que outros viam coisas únicas, indivisas e semelhantes. O teórico russo ressalta as capacidades do autor ao informar que:

[...] ele conseguia sondar e encontrar duas ideias, um desdobramento; onde outros viam uma qualidade, ele descobria a existência de outra qualidade, oposta. Tudo o que parecia simples em seu mundo se tornava complexo e multicomposto. Em cada voz ele conseguia ouvir duas vozes em discussão; em cada expressão via uma fratura e a prontidão para se converter em outra expressão oposta; em cada gesto

1929, ganhou em 2022 uma edição no Brasil através da tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, com título de *Problemas da obra de Dostoiévski*.

⁸ Em nota de rodapé na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Paulo Bezerra (BAKHTIN, 2018, p. 24) esclarece que o termo designa o intelectual que não pertencia à nobreza na Rússia dos séculos XVIII e XIX.

captava a segurança e a insegurança simultaneamente; percebia a profunda ambivalência e a pluralência de cada fenômeno. (BAKHTIN, 2018, p. 34).

Como já foi anunciado, Bakhtin convencionou chamar a esse novo pensamento artístico e de compreensão do mundo como polifônico. Procurando explicar o emprego do termo da matéria musical na literatura, o teórico afirma que:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui [em algumas obras de Dostoiévski], permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: **a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.** (BAKHTIN, 2018, p. 23, grifos nossos).

É ainda seguindo o pensamento do autor que trazemos a assertiva:

É inaceitável reduzir a unidade do universo de Dostoiévski a uma unidade individual volitivo-emocional enfatizada, assim como é inadmissível reduzir a ela a polifonia musical. [...]

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. **A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz.** Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo *romance polifônico*, pois não encontramos designação mais adequada. **O que não se deve é esquecer a origem metafórica do nosso termo.** (BAKHTIN, 2018, p. 23-24, grifos nossos).

Bakhtin deixa claro, dessa maneira, que o uso do termo é metafórico e que não possui exatamente o mesmo sentido que tem na música. Não é possível fazer uma superior analogia em virtude de que a matéria do romance é diferente da matéria da música, essencialmente porque a vontade é um componente que deve ser levado em conta na substância romanesca. Dessa forma, quando o gênero romance ultrapassa os limites da monologia habitual, o problema da polifonia surge, haja vista que essa não é uma voz, mas a combinação de vozes e vontades que permanecem independentes no corpo textual.

Por outro lado, as vozes — sejam em discrepâncias, sejam em contrapontos — não são pura e simplesmente vozes no romance do tipo polifônico. Ao preparar o novo gênero artístico, Dostoiévski plantou no seu terreno narrativo vozes que são igualmente “[...] vários mundos e várias consciências plenas [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 16). O grande destaque nos seus romances é, portanto, essa combinação de mundos e consciências dotadas de

horizontes na unidade superior do “[...] *pensamento artístico polifônico* [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 339, grifos do autor).

Para Bakhtin, o herói ou a personagem no romance polifônico é uma consciência repleta de pensamentos, ideias, pois é “[através] dessa consciência concreta materializada na *voz viva do homem integral* [que] a série lógica se incorpora à unidade do acontecimento a ser representado.” (BAKHTIN, 2018, p. 8, grifos do autor), no sentido de que a ideia se “[...] torna factual e assume o caráter especial de ‘ideia-sentimento’, ‘ideia-força’, que cria a originalidade ímpar da ‘ideia’ no universo artístico de Dostoiévski.” (BAKHTIN, 2018, p. 8). Entretanto, em sua obra, a ideia não é o princípio da representação, nem o *leitmotiv* da representação ou a conclusão dela, mas o objeto da representação. A ideia “[...] só é princípio de visão e interpretação do mundo, de sua formalização no aspecto de uma dada ideia para os heróis, mas não para o próprio autor, para Dostoiévski.” (BAKHTIN, 2018, p. 27). Isto é, a ideia por si mesma não é a heroína das obras de Dostoiévski, mas o homem de ideias ou o “homem no homem”, uma vez que, nas palavras do teórico, “[o] único que pode ser portador de ideia plenivalente é o ‘homem no homem’, com sua livre falta de acabamento e solução [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 96).

O autor também procurava interpretar e formular cada ideia de maneira que nela se exprimisse e repercutisse todo o homem. Logo, a ideia é a ocorrência concreta de vozes e orientações humanas organizadas. “Em Dostoiévski, duas ideias já são duas pessoas, pois ideias de ninguém não existem e cada ideia representa o homem em seu todo.” (BAKHTIN, 2018, p. 105). Essa é a primeira condição da representação da ideia em Dostoiévski.

A segunda condição para ocorrer a representação da ideia na obra do autor russo provém da sua capacidade em perceber a natureza dialógica do pensamento humano, ou seja, a natureza dialógica da ideia. Equivale a dizer que, no homem, a ideia não vive isolada e individualizada na sua consciência, pois, se isso ocorrer, ela degenera e morre. A ideia só se torna ideia quando encontra outra consciência e há um contato vivo com ela através da sua expressão pela voz, isto é, quando as consciências se encontram por intermédio da palavra: “[é] no ponto desse contato entre voz-consciências que nasce e vive a ideia.” (BAKHTIN, 2018, p. 98). Dostoiévski considerava, desse modo, a ideia como interindividual e intersubjetiva, podendo existir somente na esfera da comunicação dialogada entre as consciências: “[a] ideia é um *acontecimento vivo*, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências.” (BAKHTIN, 2018, p. 98, grifos do autor).

Nas obras do autor russo, segundo Bakhtin, encontramos essa representação viva da ideia. Ele não a trazia ao limiar da escrita como um objeto isolado, mas como um acontecimento vivo.

Era precisamente como esse **acontecimento vivo, que irrompe entre as consciências-vozes, que Dostoiévski via e representava artisticamente a ideia.** Foi essa descoberta artística da natureza dialógica da ideia, da consciência e de toda a vida humana focalizada pela consciência (e pelo menos levemente partícipe da ideia) que o tornou o grande artista da ideia. (BAKHTIN, 2018, p. 98, grifos nossos).

Entretanto, mesmo a ideia tendo o seu destaque e relevância na polifonia, na composição da personagem dostoiévskiana, o dominador não é ela, mas a autoconsciência. No personagem, a autoconsciência é uma particularidade de princípio e de percepção muito importante para a sua revelação. No universo polifônico, a personagem, como voz-consciência, ideia e concepção de mundo e de si mesma, requer métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística. Nesse universo, o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o resultado definitivo de sua autoconsciência. Em suma, o que é representado na polifonia é a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo, ou melhor, a expressão de sua autopercepção e autoconhecimento de ser um indivíduo no mundo.

Por conseguinte, não são os traços da realidade – da própria personagem e de sua ambiência – que constituem aqueles elementos dos quais se forma a imagem da personagem, mas **o valor de tais traços para ela mesma, para sua autoconsciência.** Em Dostoiévski, todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual e inclusive a sua aparência externa – ou seja, tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem, o “quem é ele” –, tornam-se **objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria função dessa autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e representação do autor.** Enquanto a autoconsciência habitual da personagem é mero elemento de sua realidade, apenas um dos traços de sua imagem integral, aqui, ao contrário, **toda a realidade se torna elemento de sua autoconsciência.** O autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. **Essa autoconsciência pura é o que fica in totum no próprio campo de visão do autor como objeto de visão e representação.** (BAKHTIN, 2018, p. 53, grifos do autor, negrito nosso).

Ainda conforme Bakhtin, com relação ao tipo artístico dostoiévskiano:

A autoconsciência como dominante na construção da imagem do herói requer a criação de um clima artístico que permita à sua palavra revelar-se e autoelucidar-se.

Nenhum elemento de semelhante clima pode ser neutro: tudo deve atingir o herói em cheio, provocá-lo, interrogá-lo, até polemizar com ele e zombar dele, tudo deve estar orientado para o próprio herói, voltado para ele, tudo deve *ser sentido* como discurso *acerca de um presente*, e não acerca de um ausente, como discurso da “segunda” pessoa e não da “terceira”. O ponto de vista racional da “terceira”, em cuja região constrói-se a imagem estável do herói, destruiria esse clima porque ele nem faz parte do universo artístico de Dostoiévski [...]. (BAKHTIN, 2018, p. 72-73, grifos do autor).

Portanto, o organismo vivo e complexo — que é o universo artístico criado por Dostoiévski — apenas sobrevive em razão da interação, da coexistência e das relações dialógicas entre variados critérios ou “peculiaridades inovadoras”, como expressa Bakhtin (2018, p. 339), desenvolvidas e levadas ao extremo pelo autor russo. Os critérios que adentram o seu universo são: o grande diálogo, o microdiálogo, a inconclusibilidade e o diálogo ampliado.

Dostoiévski, retomando informação anterior, tinha a habilidade genial de auscultar o diálogo de sua época, ou, em termos mais precisos, auscultar a sua época como um grande diálogo; de captar nela não só vozes isoladas, mas, antes de tudo, as relações dialógicas entre vozes, a interação dialógica entre consciências. Em razão disso, por perceber o mundo como um emaranhado de diálogos, foi que ele conseguiu criar narrativas nas quais esse grande diálogo do mundo, essa interação dialógica na sociedade, refletisse nas personagens e no todo romanesco, em que tudo é visto e representado em interação e coexistência, “[...] em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 31). Em outras palavras, no tipo polifônico, tudo ocorre e está em plena relação dialógica, em um “grande diálogo” entre as partes e elementos no todo do romance, pois, segundo o teórico:

Dostoiévski teve a capacidade de auscultar relações dialógicas em toda a parte, em todas as manifestações da vida humana consciente e racional; para ele, onde começa a consciência começa o diálogo. Apenas as relações puramente *mecânicas* não são dialógicas, e Dostoiévski negava-lhes categoricamente importância para a compreensão e a interpretação da vida e dos atos do homem [...]. Por isso todas as relações entre as partes externas e internas e os elementos do romance têm nele caráter dialógico; ele construiu o todo romanesco como um ‘grande diálogo’. (BAKHTIN, 2018, p. 47, grifos do autor).

No interior desse grande diálogo, e determinando as particularidades do estilo literário de Dostoiévski, está o microdiálogo, isto é, na trama mais profunda do grande diálogo encontra-se outro diálogo que ressoa em cada palavra, “[...] penetrando em cada gesto, em cada movimento mímico da face do herói, tornando-o intermitente e convulso; isto já é o ‘microdiálogo’ [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 47). Desse modo, o diálogo não fica apenas na

superfície aparente do todo romanesco: ele adentra o âmago de cada palavra, provocando nela luta e dissonância de vozes. Vozes essas que não se fecham nem são surdas umas às outras, mas que sempre se escutam mutuamente, respondendo umas às outras e se refletindo reciprocamente. Nesse plano do microdiálogo, a palavra adquire vários tons, diferentes entonações e reverberações na consciência e na voz de cada personagem por qual atravessa no seu trajeto de sentidos.

Como declara Bakhtin (2015, p. 49), no “[...] jogo vivo e singular de cores e luz [...]” da polifonia, a palavra refrata as “avaliações e acentos alheios” das consciências plenas (das personagens) pelas quais perpassa no seu caminho de expressão. “Essa transferência das palavras de uma boca para outra, quando elas conservam o mesmo conteúdo mas mudam o tom e o seu último sentido, constitui o procedimento básico de Dostoiévski.” (BAKHTIN, 2018, p. 249).

Portanto, o coração do microdiálogo é a palavra, e, em seu âmago, o diálogo lateja, pulsa. “A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica.” (BAKHTIN, 2018, p. 232). Assim, há, nos romances de tipo polifônico de Dostoiévski, o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplica do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos personagens. É observado em toda parte da arquitetônica desse tipo um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras, que passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. Dessa forma, as relações dialógicas não acontecem somente no grande diálogo,

[...] mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro. Por isso, **as relações dialógicas podem penetrar no âmago do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas [ou mais] vozes [...].** (BAKHTIN, 2018, p. 210-211, grifos nossos).

Junto ao microdiálogo e ao grande diálogo, outros constituintes do universo artístico dostoiévskiano são: a inconclusibilidade⁹ e o diálogo ampliado. Segundo Bakhtin (2018, p. 69, grifos do autor), na obra de Dostoiévski, “[...]a inconclusibilidade é aquela especial *falta de definição e conclusão* que é o objeto principal de representação no próprio romancista

⁹ Lucas Vinício de Carvalho Maciel (2016), no seu texto *Diferenças entre dialogismo e polifonia*, refere a esse critério como “diálogo inconcluso”. Segundo ele, “[são] outros os critérios a se pensar quando se fala em polifonia: a amplitude do diálogo; as relações entre microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo; a questão do **diálogo inconcluso**.” (MACIEL, 2016, p. 599, grifo nosso). Entretanto, na nossa visão e de acordo com a leitura de Bakhtin, a inconclusão não está no diálogo, mas na personagem/herói e na sua consciência; sendo assim, ele é apenas um reflexo da inconclusibilidade destes.

[...]”. De forma mais precisa, a inconclusibilidade é a especial falta de definição e conclusão do herói e da sua consciência: são eles que experimentam a inconclusão no plano romanesco do autor russo. Todavia, essa inconclusão não é posta pelo autor ao herói; ao contrário, esse tem consciência da sua imagem, sabe “[...] que todas [...] [as] definições, sejam parciais ou objetivas, estão em suas mãos e não lhe concluem a imagem justamente porque ele está consciente delas; pode ultrapassar-lhes os limites e torná-las inadequadas.” (BAKHTIN, 2018, p. 59). Portanto, o herói tem a última palavra sobre si mesmo e procura a qualquer custo manter para si essa última palavra —fruto da sua autoconsciência—, para nela não ser mais aquilo que ele é, mas já ser outro.

Entretanto, a consciência da própria imagem ocorre em momentos liminares quando o ser humano se volta para a sua confusão interna, à procura de se encontrar. Justamente por isso Dostoiévski “[...] sempre retrata o homem no *limiar* da última decisão, no momento de crise e reviravolta incompleta – e *não-predeterminada* – de sua alma.” (BAKHTIN, 2018, p. 69, grifos do autor). Os heróis dostoiévskianos são seres em situações de crise ou reviravoltas, que lhes impõe decidir, pensar, agir e ultrapassar a imagem construída. Portanto, são as “[...] torturas morais a que Dostoiévski submete as suas personagens, visando a obter delas a palavra de sua autoconsciência [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 60). Palavra que chega aos seus “[...] últimos limites, permite dissolver todo o concreto e material, todo o estável e imutável, todo o externo e neutro na representação do indivíduo no campo da sua autoconsciência e da autoenunciação.”, conforme aponta Bakhtin (2018, p. 60).

No universo polifônico, a palavra estranha ou a definição neutra não tem vez na elaboração do personagem. Ele não é construído como um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, como uma imagem objetiva. O que se constrói nesse universo é a palavra do personagem sobre si mesmo e sobre o seu mundo. Assim,

A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do *outro*, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. Neste sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói no romance tradicional. (BAKHTIN, 2018, p. 5, grifos do autor).

Desse modo, segundo Bakhtin, a inconclusibilidade concerne à imagem da personagem e a sua consciência. Como o “[...] *romance polifônico é inteiramente dialógico* [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 47, grifos do autor), sucedendo relações dialógicas entre todos os elementos da sua estrutura romanesca, a inconclusibilidade liga-se, assim, ao microdiálogo, ao grande diálogo e ao diálogo ampliado.

Último critério a ser estudado, o diálogo ampliado corresponde à relação da obra com o mundo, com o espaço externo do qual faz parte e retira os materiais para a sua estrutura, isto é, o contexto humano, linguístico e social. É esse mundo, com suas complexidades, diversidades e multiplanaridades, que adentra o universo da polifonia através do amplo diálogo. Portanto, Dostoiévski, com extrema sensibilidade e capacidade para ver tudo em interação e coexistência,

[...] encontrou a multiplicidade de planos e a contrariedade e foi capaz de percebê-los não no espírito, mas em um universo social objetivo. Nesse universo social os planos não são etapas, mas *estâncias*, e as relações contraditórias entre eles não são um caminho ascendente ou descendente do indivíduo, mas um *estado da sociedade*. A multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social eram dados como fato objetivo da época. (BAKHTIN, 2018, p. 30, grifos do autor).

Dostoiévski é, como já foi inicialmente mencionado, aquele que desenvolveu a autêntica polifonia. Porém, para que isso ocorresse, ele precisou observar e ser influenciado pelas mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais provocadas pelo capitalismo. Em outras palavras, Dostoiévski era um gênio que viveu em um tempo que lhe ajudou a criar o novo pensamento artístico, pois:

De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isso, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico. (BAKHTIN, 2018, p. 21).

Portanto, o diálogo ampliado é a interação da essência dialógica do romance com o contexto humano externo, com aquele cosmo social em transformação. A polifonia nasce, assim, a fim de também irradiar um mundo em que nada ainda foi definido, “[...] *a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir.*” (BAKHTIN, 2018, p. 191, grifo do autor).

Um elemento de suma importância a promover esses critérios na estrutura do romance polifônico, proporcionando o aflorar do grande diálogo, do microdiálogo, da

inconclusibilidade e do diálogo ampliado, é a distância tensa¹⁰ do autor em relação ao todo da obra e aos “[...] elementos da personagem, uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 12). Ou seja, para o autor dar conta de representar a personagem, conservando-lhe toda a sua plenivalência, liberdade e valor, ele precisa manter um distanciamento necessário e fundamental dela, a fim de não se (con)fundir com a sua ideia, a sua consciência, a sua voz, mas propiciar o desenvolvimento da sua autoconsciência. Sobre essa questão da autoconsciência no romance polifônico, Bakhtin declara que é um fator artístico dominante na construção da personagem e que depende fundamentalmente da distância tomada pelo autor. Como afirma, a autoconsciência pressupõe

[...] uma nova *posição radical do autor* em relação ao indivíduo representado. [...] não se trata da descoberta de novos traços ou novos tipos de indivíduo, que poderiam ser descobertos, percebidos e representados sob um habitual enfoque artístico monológico do homem, isto é, sem uma mudança radical da posição do autor. Absolutamente; **trata-se justamente da descoberta daquele novo aspecto integral do homem [...] que só é possível se o homem for focado de uma posição nova e integral do autor.** (BAKHTIN, 2018, p. 65, grifos do autor, negrito nosso).

Nota-se, então, que o cordão umbilical que une personagem ao seu criador, e que existe no romance monológico, é cortado no tipo polifônico, em que há um difícil distanciamento entre eles que precisa ser mantido para que “[...] a unidade monológica do mundo artístico [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 57) decomponha-se e a autoconsciência no personagem se desenvolva. Logo, o autor, no todo da obra polifônica, não fala do ou pelo personagem, mas com ele, fazendo com que expresse a sua ideia, seja em concordância, seja em discordância com as demais e, assim, revele a sua autoconsciência. Para que isso aconteça, Dostoiévski submete à tortura morais suas personagens,

[...] visando a obter delas a palavra de sua autoconsciência, que chega aos seus últimos limites, permite dissolver todo o concreto e material, todo o estável e imutável, todo o externo e neutro na representação do indivíduo no campo da sua autoconsciência e da autoenunciação. (BAKHTIN, 2018, p. 60).

Todavia, a distância entre o autor e a personagem não pressupõe a passividade, tampouco a falta de ação por parte do primeiro, pois ele exerce um ativismo que é diferente

¹⁰ De acordo com Bakhtin (2011, p. 13), o autor (para conquistar a posição de distância) trava uma luta que “[...] não é de vida mas de morte [...]”, exigindo dele “[...] tanto estar situado dentro da personagem quanto axiologicamente ao lado dela e contra ela [...]”. Assim, “[o] autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia sua própria vida e a vida de outras pessoas – que com ele participam do acontecimento ético aberto e singular da existência –, apreende-a em um contexto axiológico inteiramente distinto.” (BAKHTIN, 2011, p. 13).

do praticado na monologia. Como declara Bakhtin (2011, p. 339), em *Estética da criação verbal*:

O autor é profundamente *ativo*, mas o seu ativismo tem um caráter *dialógico* especial. Uma coisa é o ativismo (*aktivnost*) em relação a um objeto morto, a um material mudo, que se pode modelar e formar ao bel-prazer; outra coisa é o ativismo *em relação à consciência viva e isônoma do outro*. Esse ativismo que interroga, provoca, responde, concorda, discorda, etc., ou seja, esse ativismo dialógico não é menos ativo que o ativismo que conclui, coisifica, explica por via causal, torna inanimada e abafa a voz do outro com argumentos desprovidos de sentido. (grifo nosso).

Portanto, a autêntica polifonia descrita por Bakhtin (2018, p. 1) como “[...] um tipo inteiramente novo de pensamento artístico [...]”, criado por Dostoiévski, depende de alguns elementos e critérios sem os quais ela não nasce ou não é autêntica. A distância do autor e a autoconsciência da personagem são alguns desses elementos, assim como o grande diálogo, o microdiálogo, a inconclusibilidade e o diálogo ampliado são critérios que precisam ser observados e respeitados quando se quer compreender ou analisar a autêntica polifonia na estrutura narrativa de um romance.

Bakhtin também descreve o plano da monologia enquanto caracteriza a autêntica polifonia em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Segundo o teórico, no plano estrutural narrativo do monologismo tudo é definido e está sob o controle do autor, uma vez que

[...] a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida como realidade; ela não pode deixar de ser o que ela mesma é, vale dizer, ultrapassar os limites do seu caráter, de sua tipicidade, do seu temperamento, sem com isso perturbar o plano monológico do autor para ela. Essa imagem se constrói no mundo do autor, objetivo em relação à consciência da personagem; a construção desse mundo, com seus pontos de vista e definições conclusivas, pressupõe uma sólida posição exterior, um estável campo de visão do autor. A autoconsciência da personagem está inserida num sólido quadro – que lhe é interiormente inacessível – da consciência do autor que a determina e representa e é apresentada no fundo sólido do mundo exterior. (BAKHTIN, 2018, p. 58).

A ideia também é representada de maneira diversa no plano monológico. Diferente de ser o “[...] *objeto de representação* [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 27, grifos do autor), como no tipo polifônico, ela é apenas colocada na boca da personagem, que, por sua vez, é representada como imagem sólida e acabada da realidade; desse modo, a ideia perde o seu valor direto. No romance monológico, a ideia é como uma característica particular ou um simples gesto intelectual da personalidade espiritual da personagem. Dessa forma, a ideia

deixa de ser ideia, para tornar-se simples característica artística combinada à imagem individual dela (a personagem). Logo, o que importa para o autor do romance monológico,

[...] é que uma ideia verdadeira seja expressa [...]; quem e quando a exprime é fato determinado por razões composicionais de comodidade e oportunidade ou por critérios puramente negativos, de modo que ela não perturbe a verossimilhança da imagem do falante. Por si mesma a ideia *não é de ninguém*. O herói é apenas um simples agente dessa ideia-fim; como ideia verdadeira, significante, ela tende para um contexto sistêmico-monológico impessoal, por outras palavras, para a cosmovisão sistêmico-monológica do próprio autor. (BAKHTIN, 2018, p. 88, grifos do autor).

O autor no plano monológico desconhece o pensamento ou a ideia do outro como objeto de representação. Ele sempre está, em verdade, procurando afirmar a sua única ideia, através das ideias postas nas vozes dos personagens. Portanto, no plano do monologismo, a ideia desintegra-se em duas formas: ideias afirmadas e ideias não afirmadas.

As ideias afirmadas são as verdadeiras e significantes, pois bastam à consciência do autor, não a contradizendo ou a ela se opondo. O autor, para afirmar essas ideias que estão de acordo com sua consciência, imprime nelas um acento tonal relevante e as aloca em uma posição especial no conjunto da obra, além de as enunciar com uma forma estilístico-literária própria. Dessa maneira, a ideia significante, verdadeira, é sustida por toda uma série de modos sumamente variados de proposição. Já as ideias não afirmadas são falsas ou indiferentes ao ponto de vista do autor. Elas não se enquadram em sua cosmovisão e, assim, são refutadas, negadas ou perdem sua significação direta, tornando-se simples elementos de caracterização, gestos ou qualidades intelectuais mais permanentes da personagem. Nesse sentido,

No universo monológico, *tertium nom datur*: a ideia ou é afirmada ou negada, caso contrário ela simplesmente deixa de ser uma ideia de significação plena. Para integrar a estrutura artística, a ideia não afirmada deve perder toda a sua significação, tornar-se um fato psicológico. Quanto às ideias polemicamente refutáveis, estas tampouco são representadas, pois, independentemente da forma que assuma a refutação, esta exclui a verdadeira representação das ideias. A ideia refutada do outro não abre o contexto monológico; ao contrário, este se fecha de maneira ainda mais rígida e obstinada em seus limites. **A ideia refutada do outro não pode criar, ao lado de uma consciência, a consciência equipolente do outro, caso essa negação permaneça mera negação teórica da ideia como tal.** (BAKHTIN, 2018, p. 89, grifos do autor, negrito nosso).

A consciência do autor é outro elemento que também possui função diversa no plano monológico. No cosmo da polifonia, ela está constantemente presente, sendo ativa em extremo, ao ponto de não transformar “[...] as consciências dos outros (ou seja, as consciências dos heróis) em objetos nem faz dessas definições acabadas à revelia.”

(BAKHTIN, 2018, p. 77). Já no plano monológico, a consciência do autor finaliza e conclui a consciência da personagem, essa é apenas um objeto para aquela. Em vista disso, a personagem não é mostrada como alguém que sempre tem “[...] *algo que só* [...] [ela mesma] *pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante.*” (BAKHTIN, 2018, p. 66, grifos do autor). Ao contrário, a sua inconclusibilidade é negada e a autoconsciência impossibilitada, porque a personagem é totalmente abarcada e usada em função do autor e do seu ideal.

Por conseguinte, não fazem parte do plano monológico, ao menos no nível em que aparecem na autêntica polifonia, os critérios do grande diálogo, do microdiálogo, da inconclusibilidade e do diálogo ampliado, além de a distância entre o autor e a personagem — o criador e o herói — não ser tanta o suficiente para que o último amplie a sua autoconsciência. A ideia nesse plano também é, como já foi dito, apenas um material usado pelo autor, que a insere em uma personagem conclusa. Enfim, na monologia não se “[...] pode destruir a sólida base da avaliação autoral à revelia, base essa que dá por acabada a personagem.” (BAKHTIN, 2018, p. 80), a sua consciência e a sua voz. Em suma, no plano monológico o autor nega,

[...] ao extremo, fora de si, a existência de outra consciência isônoma e isônomo-responsiva, de outro *eu (tu)* isônomo. **No enfoque monológico (em forma extrema ou pura), o outro permanece inteiramente apenas objeto da consciência e não outra consciência.** Dele não se espera uma resposta que possa modificar tudo no mundo da minha consciência. O monólogo é concluído e surdo à resposta do outro, não o espera nem reconhece nele força *decisiva*. Passa sem o outro e por isso, em certa medida, reifica toda a realidade. Pretende ser a última palavra. Fecha o mundo representado e os homens representados. (BAKHTIN, 2011, p. 348, grifos do autor, negrito nosso).

De outro modo, embora no plano monológico todos os elementos e critérios do tipo polifônico não interajam, coexistam e mantenham relações dialógicas, não podemos considerar a monologia, nas suas mais variadas formas e especificidades, como inferior ou menor que a polifonia. Porém, como deixa claro Bakhtin (2018, p. 341, grifos do autor), “[é] necessário renunciar aos hábitos monológicos para habituar-se ao novo domínio artístico descoberto por Dostoiévski e orientar-se no *modelo artístico de universo* incomparavelmente mais complexo que ele criou.”. Somente assim, enxergando apropriadamente esse universo, é que conseguiremos saber se ele realmente se desenvolve ou não em outros autores e obras.

Assim, é a partir desse modelo artístico de universo — engendrado por Dostoiévski e observado nele por Bakhtin — que analisaremos *Mayombe*. Recordamos que, em nossa perspectiva, o romance pepeteliano não é polifônico, uma vez que, na sua arquitetura

narrativa e nas relações dialógicas, não estão presentes todos os critérios e elementos necessários para o seu nascimento. Antes disso, contudo, passearemos por alguns textos de pesquisadores, que também estudaram a obra de Pepetela pelo viés da polifonia, segundo Bakhtin, mas que atestam, em sua maioria, o contrário da nossa leitura.

2.2 De Bakhtin a Pepetela: o que a crítica escreveu sobre a polifonia em *Mayombe*

Nesta parte do nosso estudo, apresentaremos os textos que examinaram *Mayombe* a partir da visão de Bakhtin sobre a polifonia. A ideia não é se aprofundar na fortuna crítica do autor, de modo abrangente, mas ilustrar, *en passant*, a forma como alguns pesquisadores compreenderam as várias vozes, os “falsos narradores”, presentes no romance pepeteliano. Citando ou referenciando *Problemas da Poética de Dostoiévski*, nas suas várias edições, esses estudiosos procuraram, cada um à sua maneira, dar conta e explicar a estrutura romanesca criada por Pepetela, na qual há um revezamento entre diversos narradores e suas respectivas vozes. Para eles, por conter esse vozerio em dissonância e que retrata perspectivas individuais da vida e da guerrilha angolana, *Mayombe* é um romance do tipo polifônico. A exceção é o texto de Luara Pinto Minuzzi (2017).

“Pepetela e a elipse do herói” é a tese de Robson Lacerda Dutra, defendida em 2007. Nesse texto, o pesquisador analisa os mais variados heróis presentes na obra de Pepetela e, com esse propósito, transita por diferentes teóricos, como Theodor W. Adorno, György Lukács, Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin. Quando aborda a visão de Bakhtin, Dutra tece uma gama de considerações sobre o teórico russo e os seus estudos acerca do gênero romanesco. Assim escreve o pesquisador:

Bakhtin questiona a noção de romance como representação de um discurso único elaborado pela língua culta. Sua concepção remete para um gênero literário em prosa que se constitui da multiplicidade discursiva de línguas e linguagens, de formas menos sofisticadas e reverentes que após tornarem-se audíveis, deram origem a outras linguagens ou, de acordo com sua terminologia, “outros graus de polifonia”. (DUTRA, 2007, p. 30-31).

Ao estudar o romance diacronicamente, Bakhtin percebeu que, no século XVII, algumas vertentes expressivas do gênero prestigiavam a linguagem e estilos próprios da cultura letrada. Isso fez com que ele direcionasse sua pesquisa para a recuperação dos vínculos históricos com manifestações culturais ocorridas fora da esfera oficial e passasse a valorizar os gêneros ditos menores, como o cômico, por exemplo, que passaram a constituir o romance, descobrindo, em decorrência, as bases de seu hibridismo e de sua polifonia. Desse modo, sua teoria formula a hipótese de que o romance, mesmo como enunciação literária enobrecida e expressa na língua da cultura oficial, contém linguagens e manifestações dialógicas dela apartadas. (DUTRA, 2007, p. 31).

Dutra também cita em sua tese a obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, na tiragem de 1997, e comunica que, nesta, o teórico russo aprofundou seus estudos sobre o romance e a voz, aplicando à Literatura algumas ideias sobre a interação enunciativa. Para ele, ao estudar a estratégia central de Dostoiévski, Bakhtin procurou observar não o poder dominador do argumento ou do discurso de uma dada personagem, mas a interação criativa dos discursos heteroglotas e plenivalentes das diferentes personagens. Logo, Bakhtin rejeitou, enquanto explorava a estrutura romanesca dostoiévskiana, “[...] a noção unívoca ao defender ideias que atuam como eventos intersubjetivos elaborados no ponto de encontro, no diálogo entre as diversas consciências.” (DUTRA, 2007, p. 34).

Assim, depois de preparar o terreno, fundamentando a sua pesquisa em grandes teóricos do romance, entre eles Bakhtin, Dutra adentra o universo das obras e dos heróis pepetelianos. Porém, daremos preferência para as suas observações sobre *Mayombe* e os seus percursos pelo conceito bakhtiniano, quando procura correlacioná-lo com a obra.

Para o estudioso, o romance pepeteliano é uma construção narrativa na qual se celebram o esforço de um povo e a sua luta pela libertação do país. Pepetela, procurando retratar a realidade e os fatos ocorridos naquele momento conturbado, lançou mão de guerrilheiros, como protagonistas numa metonímia do povo angolano, e da sua vitória contra o colonialismo. De acordo com Dutra, o autor ajudava a consolidar uma das tendências mais produtivas da literatura angolana contemporânea, que é a de entretecer o discurso literário a partir das relações entre ficção e história. Todavia, antes, o estudioso apresenta uma compreensão sobre a polifonia e os romances de Dostoiévski, como demonstra a passagem:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituíram [...] a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski e que se tornaram objeto da pesquisa de Bakhtin. Esse plurilinguismo revela ainda a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo e à luz da consciência una do autor, se desenvolvem nos seus romances. É precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes – aquelas que participam do diálogo com as outras vozes em pé de igualdade, ou seja, sem perderem o seu ser enquanto vozes e consciências autônomas –, que se combinam numa unidade de acontecimentos que lhes mantém autênticos. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente proferidos pelos seus próprios sujeitos sem se subjugarem a esquemas histórico-literários (BAKHTIN, 1997, p. 5). (DUTRA, 2007, p. 33).

Depois, em consonância com esse esclarecimento dado e seguindo uma linha própria de raciocínio, o pesquisador informa que em *Mayombe* há a

[...] formação de um “todo” nacional que se faz a partir de sua composição diversa, a que se acrescentam os séculos marcados pela dominação portuguesa. Em nível diegético, tal construção é alcançada pela multiplicidade de relatos que delineiam progressivamente os passos dos guerrilheiros-personagens, dando conta das muitas ações que culminaram na independência de Angola. Se comparado à narrativa clássica, o plurilinguismo e **a polifonia encetados pelo romance constroem progressivamente os muitos discursos possíveis sobre a nação, em vez de apresentá-los única e exclusivamente através da voz de um aedo onisciente que contempla gloriosamente o passado.** Assim, lê-se em *M[ayombe]* o entrecruzar de estórias de um grupo de homens com poucas afinidades, exceto a luta em que estão engajados, em meio a uma floresta, lugar do “não-letrado” (PADILHA, 2002, p. 29), e distante de Luanda, até então uma das metáforas recorrentes na narração do país, notadamente a partir da geração de *Mensagem*. (DUTRA, 2007, p. 74, grifos nossos).

Assim, segundo a sua compreensão, não existe em *Mayombe* um aedo onisciente, que, para além de contemplar gloriosamente o passado, afirma a sua única visão sobre as demais. Ao invés disso, Pepetela deu preferência por construir seu romance, enfocando o plurilinguismo e a polifonia (múltiplas vozes), na sua leitura, a fim de apresentar muitos e variados discursos sobre a nação angolana. Mesmo afirmando isso, páginas à frente Dutra redige que na narrativa existe um

[...] **supranarrador [que] revela o percurso dos guerrilheiros** do Mayombe ao **conceder-lhes o poder de enunciar** suas histórias, o que é feito ao longo dos capítulos e é **graficamente expresso em itálico, distinguindo, assim, o relato de cada um da “história” principal.** Tal qual Icaro [sic.], que contempla e ordena do alto os demais relatos (ABDALA JR., 2002, p. 202), este **supranarrador reserva para si a narrativa de grandes descrições**, revelando, deste modo, uma visão antimaniqueísta que se afasta de pontos de vista menos abrangentes. Este recurso, ou seja, a **concessão de vozes enunciatórias que remete à teoria polifônica de Bakhtin**, acentua ainda mais a diversidade como elemento desencadeador de aprendizagem de uma realidade múltipla que Pepetela atinge ao utilizar de estratégias discursivas e temáticas que resultam na deslegitimação de um projeto unitário de nação. (DUTRA, 2007, p. 79, grifos nossos).

O estudioso recupera, nas conclusões da sua pesquisa, essa ideia de que “[...] o multiperspectivismo e a polifonia de *Mayombe* [...]” (DUTRA, 2007, p. 164) são estratégias elaboradas pelo autor, a fim de representar as diferenças raciais e ideológicas, que fragmentavam o corpo da nação, desvelando, assim, “[...] as agruras do projeto de libertação e a mudança da ‘época dos deuses’ para a ‘dos homens’.” (DUTRA, 2007, p. 164). Arrematando sua análise sobre a polifonia na narrativa, Dutra declara, voltando-se para as personagens, essencialmente a Sem Medo, que Pepetela — ao focalizar os anseios coletivos e as dúvidas pessoais desse ser fictício —, comprova

[...] como dramas individuais comprometem o projeto coletivo. Assim, *Mayombe* apresenta os múltiplos pontos de vista que caracterizam o período em questão, renunciando a falência do projeto utópico. Ainda que haja uma trágica heroicidade no fato de Sem Medo dar sua vida pela causa revolucionária, a enunciação romanesca evidencia uma Angola difusa e distanciada dos objetivos da luta armada, o que faz com que a grandiosidade “solar” dos heróis dos primeiros tempos comece a ser toldada. (DUTRA, 2007, p. 164).

Assemelhando-se à leitura feita por Dutra, Derneval Andrade Ferreira (2016), em “Vozes em diálogo na literatura angolana: *Mayombe* de Pepetela e *Noites de Vigília* de Boaventura Cardoso”, afirma que a literatura foi e é, em Angola, um dos principais recursos utilizados na (des)construção do poder e na apresentação de discursos, que contestam as repressões a que está submetido o seu povo. Sendo engajada em condições políticas e sociais na defesa da independência, tal literatura se debruçou sobre as causas que impulsionavam vozes a favor de um rompimento do domínio europeu sobre o mundo angolano.

Escolhendo para o seu estudo comparativo Pepetela e Boaventura Cardoso e as suas respectivas obras, *Mayombe* e *Noites de Vigília*, Ferreira informa que esses autores, situados dentro desse panorama da literatura engajada, investiram em um projeto literário, com o compromisso de mudança e distanciamento. Eles percebiam que, quanto mais afastadas estivessem suas produções do mundo lusitano, mais próximas estariam de alcançar o ideário de nacionalização. Portanto, envolvendo ficção e história, os dois romances procuram retratar de uma forma mais realista a visão do angolano sobre a sua terra, gente e os combates enfrentados a favor da nação. Um misto de imaginação com fatos e dados históricos.

Sustentando essa visão, o pesquisador chega no subcapítulo “Estratégias discursivas do colonizado(r)” às reflexões de Bakhtin e Barthes. Esses teóricos são manuseados por ele com o propósito de investigar a história e o sujeito, elementos que, conforme a sua visão, são essenciais nos debates sobre a linguagem e os seus usos na e pela sociedade. Observando, portanto, a estrutura da linguagem e a gama de personagens que se tornam narradores nos dois romances, Ferreira procura expor como a linguagem está presente nas composições, demarcando o lugar de diversos sujeitos imaginários, essencialmente daqueles que são desprezados ou que não tem possibilidade de falar. Com o propósito de justificar que as duas obras são polifônicas, nesse momento da sua análise, o pesquisador “recorre aos princípios de estudos bakhtinianos” constantes na edição de 1981 de *Problemas da poética de Dostoiévski*. Nessa passagem, o pesquisador assim argumenta:

Observa-se a composição de vozes, falas, gestos, insinuações que forma os romances e que serve para reconhecer como esse coro de dizeres pode ser fundamental na composição das narrativas e, mesmo que não haja um lugar

hierarquicamente superior ocupado por determinado personagem, nota-se uma confluência de vozes e discursos que demarcam lugares dos diversos sujeitos imaginários. É nessa perspectiva que se pretende recorrer aos princípios de estudos bakhtinianos, acreditando que “a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia” (BAKHTIN, 1981, p. 16) e, mais, que “a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenas nos limites de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo” (BAKHTIN, 1981, p. 28). (FERREIRA, 2016, p. 161).

Entendendo que se o discurso é polifônico pela sua natureza e que essa polifonia pode ultrapassar os limites da escrita e da própria intencionalidade do autor, Ferreira (2016) pontua que, mesmo *Pepetela* e *Boaventura* não tendo determinada intenção — ou se essa intencionalidade é limitada por razões diversas —, seus personagens podem desempenhar papéis temáticos e forjar situações, que escapam às vistas dos seus criadores. Assim, para o estudioso, os seus textos ganham autonomia, poder e heterogeneidade constitutiva, permitindo diversas e múltiplas interpretações, pois os seus processos de semantizações são ampliados a cada possibilidade de leitura (FERREIRA, 2016).

No subcapítulo “E quando eles falam, os outros... falam também!”, inserido na quarta parte da sua tese, o pesquisador retoma a questão da polifonia a partir de Bakhtin para informar sobre alguns personagens e as interações possíveis entre os dois romances. Estas que ocorrem porque, na sua visão, remetem a semelhantes aspectos das alterações e das preocupações políticas em Angola.

Na passagem em que aborda o diálogo entre *Mundo Novo* e *Sem Medo* (personagens de *Mayombe*) e a fala de Saiundo (personagem de *Noites de Vigília*), Ferreira respalda-se na categoria bakhtiniana, por última vez, para afirmar que:

[...] se no diálogo entre *Mundo Novo* e *Sem Medo*, percebe-se um futuro incerto ao país em termos políticos, isso em momentos antecedentes à independência, a fala de Saiundo apresenta problematizações de um país mergulhado em uma crise política, quanto à instalação da democracia e à formação de uma nação mais justa e igualitária. Se as inquietações de Saiundo provocam insinuações e levantam condicionais em relação ao futuro na nação, permitem, ao mesmo tempo, que leitores deem respostas a elas, principalmente aqueles que vivenciaram e ainda convivem com a realidade angolana. Assim, perguntas exigem respostas, encontros e desencontros transformam-se em vozes que nem sempre são ditas, mas reconhecidas, percebidas e, muitas vezes, combinadas, criando, dessa forma, um efeito polifônico no interior do romance. É como ressalta Bakhtin (1981, p. 16):

a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade desordem [sic.] superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas

vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 1981, p. 16). (FERREIRA, 2016, p. 183).

Não em uma tese, mas em um artigo publicado na revista *Primeira Escrita*, Thaís Gouvêa Silva (2020) também argumenta para a existência da polifonia em *Mayombe*. Já na introdução, ela afirma que Pepetela construiu personagens características e que desencadeiam diversas reflexões sobre o cenário étnico-cultural existente em Angola. Para ela, o autor deu voz e permissão para que as personagens se tornassem narradores dentro da narrativa e, assim, pudessem falar sobre seus medos, suas perspectivas acerca do MPLA e sobre outros fatores que contribuem para a construção de suas personalidades. Dessa forma, nas palavras da pesquisadora, é patente uma “[...] construção polifônica do romance [...]” (SILVA, 2020, p. 56), pois Pepetela procurou trazer para a sua obra traços que contribuiriam para uma valorização da(s) identidade(s) angolana(s).

Com o título “*Mayombe: uma guerra inter-fronteiras*”, o artigo de Silva (2020) tem como objetivo analisar a problemática tribal presente no romance pepeteliano. Acerca disso, a pesquisadora averigua os personagens guerrilheiros como vozes discordantes, que necessitam ser ouvidas e as suas diferenças sanadas para que, dessa forma, exista a tão desejada harmonia na nação, pois, “[...] antes de resolver uma guerra externa à África, é preciso solucionar as disputas que ocorrem dentro das fronteiras africanas.” (SILVA, 2020, p. 55). Para essas vozes é que Silva emprega o termo polifonia.

Na segunda parte do seu texto, denominada “Marcas do sistema colonial”, ela cita de forma indireta Bakhtin e a sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, na publicação de 1981. Reafirmando que a questão tribal é algo muito acentuado em *Mayombe*, a estudiosa destaca que “[o] tribalismo é muito marcante na narrativa, principalmente, nos relatos e nas reflexões das personagens, fenômeno que assevera o caráter polifônico do gênero romance, conforme foi objeto de estudo de Bakhtin (1981).” (SILVA, 2020, p. 60). Essa é a única vez que Silva menciona a obra e o teórico russo, ou seja, já quase ao final do artigo.

Na conclusão, para arrematar a sua ideia, a pesquisadora novamente realça a relevância das múltiplas vozes no romance, argumentando que essas, ao mesmo tempo em que revelam um teor tribal, que divide e segrega, também possibilitam novas reflexões sobre a verdadeira guerra que ocorre em Angola: uma guerra interna decorrente de interferências externas (SILVA, 2020).

Também para Rita Chaves (2009), há em *Mayombe* um processo de relativização e trabalho com o conflito, a diferença, como um elemento positivo, mesmo na condução de um projeto coletivo. Em seu escrito “*Mayombe: Um Romance contra Correntes*”, Chaves (2009)

afirma que se a história do romance pode parecer banal — o amadurecimento de um jovem guerrilheiro durante a sua participação num conjunto de ações e embates numa guerra de libertação —, por sua vez, os artifícios narrativos que sustentam esse enredo são inovadores. Sobre a história de Ogun, o Prometeu africano, projetam-se outras histórias, criando um mosaico que não pode deixar de remeter e refletir o multifacetado território angolano. Desse modo, a tentativa de abraçar a complexidade do universo sobre o qual a narrativa se debruça ultrapassa a dimensão temática do texto, para atingir com força “[...] a organização estrutural que particulariza essa obra.” (CHAVES, 2009, p. 126).

Essa característica do romance – ser um mosaico de histórias e perspectivas – é um contraponto ao discurso e sistema colonial, segundo a pesquisadora. Nesse sentido, a narrativa de Pepetela abre-se à explicitação de várias identidades, alertando para o fato de que a massificação pretendida pela colonização e por seu sistema, que a tudo igualava, não foi capaz de pôr fim à pluralidade de tradições, línguas, crenças e às variadas histórias e singularidades que os povos oprimidos guardam. Conforme Chaves (2009):

A refletir essa pluralidade, encontramos uma multiplicação de narradores que dividem com o narrador titular a tarefa de dar a conhecer as fases e as faces da luta, ou seja, **o narrador titular cede espaço a outros** que se identificam e, assumindo o discurso narram em primeira pessoa as suas preocupações e angústias. (CHAVES, 2009, p. 132, grifo nosso).

Sobre essa multiplicidade de narradores, “[...] vozes [que] parecem montar um coral [...]” (CHAVES, 2009, p. 133), a pesquisadora informa que elas nem sempre estão afinadas, pois existem ainda linhas de incompatibilidade, que não foram sanadas e que separam o grupo orquestral. Para Chaves, num tempo em que se tinha a crença utópica de nação unida, tal falta de sintonia entre as vozes era em razão das circunstâncias e do contexto angolano de então. Era isso o que a obra de Pepetela procurava refletir. Desenvolvendo essa ideia de múltiplas vozes, narradores em desarmonias, é que a pesquisadora chega a Bakhtin e à sua noção de polifonia. Chaves (2009), citando *Problemas da Poética de Dostoiévski*, escreve que:

Essa atmosfera dialética apoia-se, pode-se constatar, no recurso à multiplanaridade e na multiplicidade de vozes como traços definidores da natureza polifônica desse romance. Cabe, aqui, enfatizar que a divisão do foco narrativo não deve ser vista como um simples artifício; trata-se de um caso em que a forma é engendrada pelo conteúdo e se transforma ela mesma em fator de significação. O fenômeno permite lembrar a leitura que faz M. Bakhtin do romance de Dostoiévski ao declarar: “(...) é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, montando a sua imiscibilidade” (BAKHTIN, 1981, p. 2). Ou ainda, em outra passagem, ao afirmar que a obra do grande escritor russo “não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu,

em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, entre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra” (pp. 12-13). (CHAVES, 2009, p. 134).

Segundo a estudiosa, a incorporação de muitas vozes na narrativa demonstra o desejo de partilhar o discurso, de não ter uma única voz que se sobrepõe as demais, como no sistema colonialista. O romance pepeteliano é, assim, uma tentativa de espelhar a pluralidade de vozes que compunha aquela sociedade. Ainda para Chaves, à divisão do foco narrativo articula-se a feição multidimensional das personagens para expressar a tensão interna do romance, expondo as contradições que nem mesmo a nobre motivação coletiva poderia iludir. Portanto, *Mayombe* incorpora “[...] dialeticamente os movimentos da história de que o romance é, ao mesmo tempo, um testemunho.” (CHAVES, 2009, p. 137). Assim finaliza a pesquisadora o seu texto, acreditando ser a narrativa de Pepetela uma mistura de empenho e arte, um romance que vai contra as correntes do colonialismo, tanto na forma como no conteúdo.

Seguindo a mesma linha de leituras até agora elencadas, Beatriz de Jesus Santos Lanziero (2022) em “A estrutura dialógica de *Mayombe*”, subcapítulo no livro *Agora sou eu que falo, eu, o leitor: uma poética da leitura em Pepetela*, afirma que há “[...] a celebração do diálogo em *Mayombe*, com proposição de vozear criador de efeito polifônico [...]” (LANZIERO, 2022, p. 82). Focando principalmente na figura do leitor, a pesquisadora acredita que no romance pepeteliano existe efeito polifônico, pois “[de] narrador em narrador, a palavra transita, originando **efeito polifônico** típico do discurso oral.” (LANZIERO, 2022, p. 82, grifos nossos). Continuando suas reflexões sobre a voz multiplicar e ecoar nas linhas da narrativa, Lanziero referencia Cibele da Silva (2018), que, por sua vez, incorpora Bakhtin à sua fala, como demonstra a passagem transcrita a seguir:

Em *Mayombe*, dá-se a apologia do diálogo. Circuito de tensas vozes, a obra literária arquiteta-se pelo enredar de falas proferidas por personagens dialogantes em proposição de dinâmica estética do movimento, no consubstanciar do discurso da reflexão. Na multiplicidade da floresta, pulverizam-se diálogos para manifestar a diversidade existencial e político-ideológica dos seres humanos engajados na guerrilha e em lutas diversas. O constante jogo perspectivístico elaborado pelo autor prefigura a perspectiva nômade do leitor como ativa articuladora de variadas relações. No plano da recepção, efetuam-se convergências e se consolidam divergências, operam-se diálogos incompletos, não realizados ou impossíveis de realizar. Para Cibele da Silva (2018), em tese de doutoramento, o diálogo implícito com o leitor manifesta-se como esteio de projeto estético da autoria, estabelecendo-se tanto através das variadas perspectivas atualizadas na cessão de voz como na presença constante do discurso indireto ou, acrescentamos, do discurso indireto livre (registro de perspectiva dialógica implícita). Por meio dessas diferentes formas de inserção do discurso alheio, as personagens se apresentam por si mesmas através de uma fala própria, gerando um espaço enunciativo em que “ser significa comunicar-se pelo diálogo” (BAKHTIN *apud* SILVA, 2018, p. 134). (LANZIERO, 2022, p. 82-83).

Tal reflexão, de acordo com Lanziero, conduz à problematização da narrativa de Pepetela como obra antecipadora das cisões do futuro, principalmente, porque, após a independência, houve em Angola divisões partidárias, que culminaram em uma revolta civil. Ou seja, para a pesquisadora, o problema retratado em *Mayombe* é o da divisão de opiniões sobre o futuro da nação, o futuro governo e os grupos étnicos. Vozes conflitantes que são reunidas a convergirem para um objetivo comum e único: a libertação da nação.

Lanziero, procurando, a partir da teoria bakhtiniana sobre polifonia, esclarecer o dialogismo, “[...] ideia fundante do pensamento do teórico russo.” (LANZIERO, 2022, p. 83), afirma que este é constitutivo de todo enunciado. Relacionando, portanto, enunciação e história (o contexto humano social, cultural, político, econômico etc.), a pesquisadora aponta que:

Enunciados, sendo constitutivamente dialógicos, são sempre históricos. A história não é exterior ao sentido. Este é histórico, porque se constrói fundamentalmente no confronto, na oposição, na contradição das vozes “que se entrecrocaram na arena da realidade” (FIORIN, 2018, p. 65). (LANZIERO, 2022, p. 84).

Ao dialogar com José Luiz Fiorin, a pesquisadora ainda descreve a diferença entre dialogismo e polifonia, quando declara:

Polifonia não se confunde com dialogismo, embora dele possa ser propiciadora. Indica a presença de múltiplos pontos de vista de vozes autônomas. As vozes são equipolentes, coexistem e interagem em igualdade de posição, não se submetem a um centro único, portador da palavra final sobre os fatos. No romance polifônico, “as personagens são ideias e ideias inconclusas e, por isso, são personalidades inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significadas” (FIORIN, 2018, p. 87). Nesse sentido, são plenivalentes, formando um todo como interação das diversas consciências numa justaposição, num contraponto, numa simultaneidade. O romance não mostra uma só versão de uma voz, mas a interação de múltiplas vozes. (LANZIERO, 2022, p. 85).

Já ao abordar, numa explanação geral, a transição do universo monológico ao polifônico e a questão da autoconsciência na polifonia, a estudiosa parafraseia Bakhtin e suas ponderações sobre o assunto presentes em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, tiragem de 2015. Assim interpreta as ideias do teórico russo:

Na transição do universo monológico ao polifônico, Bakhtin constata a liberação do indivíduo, que passa de “escravo mundo” a “sujeito de sua própria consciência”. A autoconsciência constitui traço dominante da imagem da personagem, fato cujo pressuposto consiste em nova posição do autor na representação desta última. (LANZIERO, 2022, p. 85-86).

Para o termo “indivíduo”, transcrito no trecho acima, Lanziero insere uma nota de rodapé na qual transcreve uma passagem da obra de Bakhtin, sugerindo também observar nota do tradutor Paulo Bezerra presente na mesma obra. A fim de esclarecer o vocábulo, escreve:

Ser situado em limiar em que interage com o outro em reciprocidade de interferências no que concerne à personalidade e à consciência. Sujeito “em convívio, entre uma multiplicidade de consciências, o indivíduo em processo de construção dialógica”. (LANZIERO, 2022, p. 85-86).¹¹

Após essa introdução e esclarecimentos sobre dialogismo, enunciado e polifonia, a estudiosa se volta para *Mayombe*, com a intenção de afirmar o seu ponto de vista, isto é, de que na obra é possível encontrar “efeito de polifonia”. Os variados guerrilheiros que ganham vozes de narradores no romance pepeteliano são, para Lanziero, consciências com valores próprios e que dialogam entre si, o que proporciona à obra, de alguma forma, o efeito dito. Segundo ela, retomando a noção de Bakhtin, se no “[...] romance polifônico, há interação de muitas consciências, dotadas de valores próprios que dialogam entre si.” (LANZIERO, 2022, p. 87), portanto, na floresta Mayombe, ou melhor, “[em] *Mayombe* o diálogo ecoa.” (LANZIERO, 2022, p. 87). Em vista disso, Lanziero (2022, p. 87) enuncia que:

O silêncio da floresta [...] potencializa as vozes e propicia o diálogo: “o silêncio era o Mayombe, sempre ele, presente, por muitas lianas que se afastassem para trás” (PEPETELA, 1982, 18). Consciências exiladas em debate, “náufragos numa ilha chamada Mayombe” (PEPETELA, 1982, p. 14), os guerrilheiros povoam a floresta de sons, tecem em seu vozear teias similares às enormes e emaranhadas redes constituidoras da existência do espaço circundante.

Ainda acerca das reflexões sobre a obra de Pepetela a partir de Bakhtin e seu estudo sobre a polifonia, Lanziero reforça a sua ideia de que “[...] consideramos *Mayombe* como romance dialógico com características polifônicas, regido por dois maestros: o autor e o leitor.” (LANZIERO, 2022, p. 87). Dessa forma, também realça o leitor, destacando o seu papel para a construção da polifonia. De acordo com a estudiosa, ele é um termo a mais nessa relação. Ou seja, é “o terceiro termo” a ser envolvido nesse efeito polifônico, sendo aquele que promove a compreensão ativa instauradora de produção do sentido. Assim, Lanziero encerra sua análise e averiguação dos efeitos polifônicos em *Mayombe*.

¹¹ Ver nota do tradutor em Bakhtin (2018, p. 321-322).

No texto “MAYOMBE: um romance polifônico?”¹², a pesquisadora Luara Pinto Minuzzi (2017) também analisa a obra de Pepetela segundo o conceito bakhtiniano de polifonia. No entanto, ao contrário dos demais estudiosos até agora examinados, Minuzzi (2017, p. 1) desenvolve “[...] a ideia de que, apesar de ser uma obra dialógica, *Mayombe* não pode ser considerado como um romance polifônico.”. Para afirmar isso, a estudiosa antes contra-argumenta que:

Já se tornou quase um lugar-comum a afirmação de que *Mayombe*, romance escrito por Pepetela e publicado em 1981, configura-se como uma narrativa polifônica. Uma breve pesquisa por artigos e trabalhos acadêmicos prova isso: em geral, o termo não é discutido e nem se faz referência a Mikhail Bakhtin, estudioso responsável pelo uso do conceito nos estudos de literatura, mas se recorre ao termo para qualificar e para iniciar a discussão sobre o texto do escritor angolano – discussão que, usualmente, não se relaciona com a questão da polifonia. (MINUZZI, 2017, p. 1).

A fim de desconstruir essa ideia comum de que o romance pepeteliano é polifônico, a pesquisadora apoia-se em Bakhtin e na caracterização que ele realiza sobre a polifonia na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Conforme Minuzzi, se levarmos em consideração apenas o caráter ideológico da polifonia, poderíamos dizer que, sim, *Mayombe* é um romance polifônico. Nesse tipo de narrativa que, “[...] para Bakhtin, foi criada por Dostoiévski, o herói não é um simples objeto do autor e do narrador [...]” (MINUZZI, 2017, p. 1), porém, um sujeito com direito a expressar opiniões e a desenvolver uma concepção filosófica plena. “[o] herói, na narrativa polifônica, teria direito à palavra: ‘polemiza-se com os heróis, aprende-se com os heróis, tenta-se desenvolver suas concepções até fazê-las chegar a um sistema acabado’ (BAKHTIN, 2015 : 3).” (MINUZZI, 2017, p. 1).

Explanando sobre a existência de uma “polemização” em *Mayombe*, Minuzzi afirma que o seu enredo não é maniqueísta, haja vista que nele são retratados os vários lados e posicionamento frente o acontecimento da guerra. Dessa forma, não é idealizado o Movimento (o MPLA), nem os guerrilheiros, os quais são construídos com qualidades e defeitos. Nesse ponto, segundo a pesquisadora, é que se instaura a questão da polêmica e das vozes, pois, “[...] a partir dos depoimentos dos diferentes soldados, percebemos as discordâncias internas e as fraturas do grupo – cada indivíduo, apesar de fazer parte de um movimento com uma única ideologia, possui crenças e opiniões próprias.” (MINUZZI, 2017, p. 2).

¹² Trabalho apresentado durante o período de 18 a 20 outubro de 2016, no 30º Seminário Brasileiro de Crítica Literária, no 29º Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul e no 3º Encontro Nacional de Escrita Criativa de 2016.

Para Minuzzi (2017, p. 3), “de acordo com Bakhtin, a presença de distintas vozes em um texto não é suficiente para caracterizá-lo como polifônico (BAKHTIN, 2015).”. Ao interpretar o pensamento do teórico russo, a pesquisadora declara que a polifonia é um sistema complexo que exige fatores diversos, sendo um deles a autonomia dos heróis e das suas vozes que precisam soar plenivalentes. A fim de consolidar essa leitura, cita a passagem de Bakhtin: “‘Ela [a voz do herói] possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis’ (BAKHTIN, 2015 : 5). ” (MINUZZI, 2017, p. 3).

Ainda afirma a estudiosa que em *Mayombe* não é verificada tal característica da polifonia. As vozes dos guerrilheiros são bem demarcadas e limitadas dentro da narrativa, em vista de que são iniciadas “[...] com um mesmo título, no qual muda apenas o nome de quem falará a seguir, são separados por um espaço em branco em seu começo e final e são marcadas com o itálico.” (MINUZZI, 2017, p. 3). Portanto, na sua visão, esse trabalho de edição feita nas vozes das personagens elimina da narrativa pepeteliana a polifonia. Nas palavras da pesquisadora, que se utiliza de uma passagem de *Problemas da Poética de Dostoiévski* feita por Bakhtin para reforçar sua opinião:

A distinção entre a forma como os discursos dos guerrilheiros é construída e como a polifonia do romance de Dostoiévski aparece em suas narrativas fica clara quando Bakhtin explicita a maneira como cada herói de *Crime e castigo* vai se expressando, todos no mesmo parágrafo, no mesmo fluxo de consciência de um personagem que reúne as vozes de todos os outros ao se colocar no lugar desses outros:

Raskólnikov recria as palavras de Dúnia com as entonações apreciadoras e persuasivas dela e às entonações da irmã sobrepõe as suas entonações irônicas, indignadas [...]. já ecoam a voz da mãe com suas entonações de amor e ternura e simultaneamente a voz de Raskólnikov com as entonações de uma ironia amarga, de indignação (BAKHTIN, 2015 : 85). (MINUZZI, 2017, p. 5).

Dessa forma, de acordo com Minuzzi, o que percebemos no romance de Pepetela é dialogismo e pontos de vista diferentes. Porém, esse dialogismo não se configura em polifonia, visto que há uma semelhança entre os diferentes discursos e uma falta de autonomia das personagens. Assim, fica claro que, subjacente à fala de cada um dos narradores, existe uma consciência maior que as organiza e as orquestra, como também as modifica e as edita. As personagens acabam se fundindo com esse grande narrador e, dessa forma, não é possível pensar em *Mayombe* como romance polifônico.

Ainda para a pesquisadora, apesar de Bakhtin não colocar a questão das diferenças linguísticas como decisivas para caracterizar uma obra literária como polifônica, ele aborda em suas reflexões a questão de tom e de estilo. Dessa forma, se lêssemos o romance de

Pepetela, retirando os títulos que indicam os narradores de cada depoimento, teríamos bastante dificuldade em reconhecer e distinguir, por exemplo, as intervenções de Teoria com as de Muatiãnvua, dois personagens que se consideram “destribilizados”, ou as de André das de Milagre, bastante apegados à noção tribalista.

Procurando discutir a inconclusibilidade, outro elemento que entra no universo da polifonia, Minuzzi respalda-se novamente no teórico russo e na tradução de 2015 de *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Assim escreve em seu texto:

Desse modo, passando a outro aspecto do herói do romance polifônico indicado por Bakhtin, é possível mencionar seu caráter inconcluso: “enquanto o homem está vivo, vive pelo fato de ainda não se ter rematado nem dito a sua última palavra” (BAKHTIN, 2015 : 66). O teórico ainda fala que, nos livros de Dostoiévski, não existe crescimento ou formação; não existe uma síntese, uma resolução para os conflitos da narrativa - as consciências não se fundem. Não há uma resposta para a pergunta sobre o herói: quem é ele? O discurso do e sobre o herói está sempre aberto, nunca se pronuncia a última palavra. Para Bakhtin, nos romances polifônicos do escritor russo, há espaço apenas para heróis, para protagonistas cujas polêmicas ainda não cessaram, ainda não foram resolvidas. (MINUZZI, 2017, p. 6).

Após esse esclarecimento, a fim de consolidar sua análise, a estudiosa toma a posição de que em *Mayombe*, ao contrário do romance polifônico, há uma solução para o impasse, uma resolução para os conflitos de divergências entre os guerrilheiros, visto que Sem Medo morre de forma heroica, unindo-os todos já ao final da narrativa em torno da sua liderança e da sua causa: a libertação de Angola. Essa é uma característica das narrativas monológicas, que concluem o herói, pois segundo a pesquisadora, que apoia nas explicações de Bakhtin:

[..] Dostoiévski preferia não retratar a morte de seus personagens, pois a morte conferiria acabamento a eles – e, caso houvesse morte, essa nunca viria acompanhada da conclusão da consciência:

Este [Dostoiévski] retrataria não a morte dos seus heróis, *mas as crises e reviravoltas* em suas vidas, ou seja, representaria as suas vidas no *limiar*. E então suas personagens ficariam internamente *inacabadas* (pois a autoconsciência não pode ser acabada de *dentro*) (BAKHTIN, 2015 : 83). (MINUZZI, 2017, p. 9).

Portanto, de acordo com Minuzzi, a estrutura romanesca de *Mayombe* não cumpre com todos os critérios e elementos da polifonia, deixando de fora a inconclusibilidade, como também a autonomia dos heróis e das suas vozes. Mesmo assim, na obra de Pepetela é percebido um dialogismo, uma alternância de falas. Dessa forma, à guisa de concluir sua leitura e ainda amparando-se em Bakhtin, a estudiosa afirma que:

Opiniões diferente surgem ao longo do livro, gerando uma discussão bastante rica

sobre o que é Angola e sobre quem são os angolanos, tornando o texto dialógico – *Mayombe*, contudo, não é um romance polifônico e a necessidade histórica pode justificar isso. Por trás da voz do romance não polifônico, Bakhtin afirma que deve existir um *nós*, um "apoio social firme" (BAKHTIN, 2015, p. 317, grifos do autor) – e era justamente isso, uma coletividade consistente, uma união de todos a fim de combater os colonialistas, de que Angola necessitava no momento – diálogo com união, riqueza das diferenças com harmonia, com um objetivo em comum. (MINUZZI, 2017, p. 10).

Com exceção de Minuzzi, os demais pesquisadores elencados e examinados no nosso estudo, nessa etapa da nossa pesquisa, compreendem de maneira distinta a autêntica polifonia criada por Dostoiévski e estudada por Bakhtin. Justamente por isso, suas visões sustentam-se em apenas alguns fatores ou critérios que fazem parte do universo polifônico.

A questão das múltiplas vozes em dissonância e/ou assonância é o principal ponto no qual Dutra, Ferreira, Silva, Chaves e Lanziero fundamentam a ideia de que *Mayombe* é um romance no qual a polifonia marca presença na forma extrema ou não. Alguns desses estudiosos, entretanto, também destacam outros elementos que realmente adentram no plano polifônico, como é o caso das consciências equipolentes referido por Rita Chaves (2019):

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que [...] se desenvolve[m] nos [...] romances [de Dostoiévski] é precisamente a *multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos* que [...] [aí] se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2018, p. 4-5, grifos do autor).

Ou, ainda, da autoconsciência e da representação da ideia, apontados no texto de Lanziero: “A ideia ajuda a autoconsciência a afirmar a sua soberania no universo artístico de Dostoiévski e a triunfar sobre qualquer imagem neutra rígida e estável.” (BAKHTIN, 2018, p. 88). Todavia, mesmo frente a esses exemplos, eles não são, isoladamente, suficientes para desenvolver a polifonia no romance pepeteliano. Apenas no terreno preparado, no qual interagem e coexistem o grande diálogo, o microdiálogo, a inconclusibilidade, o diálogo ampliado, o ativismo distanciado do autor, a(s) autoconsciência(s) da(s) personagem(ns), a representação da ideia, as vozes equipolentes e em plenivalência é que germina o novo tipo de pensamento artístico.

Portanto, se o pesquisador, na análise de uma obra, pretende usar a noção de polifonia bakhtiniana, antes precisa entender profundamente esse autêntico tipo artístico juntamente aos elementos e critérios que constroem o seu cosmo, principalmente porque “[o] romance polifônico apresenta novas exigências até ao pensamento estético.” (BAKHTIN, 2018, p. 341). Ou seja, é necessário ultrapassar “A educação baseada em formas monológicas de visão artística [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 341), que tende a absolutizar e a omitir os seus próprios

limites, para, assim, enxergar a autêntica polifonia e se orientar nesse “[...] *novo modelo artístico de universo* incomparavelmente mais complexo [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 341, grifos do autor). Somente depois será possível observar se tal ou qual romance é ou não é polifônico.

2.3 Um romance não-polifônico: o que desvela a estrutura narrativa de *Mayombe*

O livro físico, e não importa sobre qual assunto discorra, possui em seu formato comum, diversos elementos textuais e paratextuais. Uma obra literária impressa não é diferente, o seu elemento textual corresponde à história, isto é, ao grupo de páginas (a parte do livro) que compreende o início e o fim da narrativa. Já os elementos paratextuais são o conjunto de itens que acompanham a história, trazendo informações que a complementam ou que com ela mantêm relação, por exemplo: capa, orelhas, posfácio, dedicatória, epígrafe, glossário, notas etc. Composto a estrutura livro de *Mayombe*, temos, como um item paratextual e significativo, fora os elementos comuns, a dedicatória¹³:

Aos guerrilheiros do Mayombe,
que ousaram desafiar os deuses
abrindo um caminho na floresta obscura,
Vou contar a história de Ogun,
o Prometeu africano.
(PEPETELA, 1982, p. 3, grifo nosso).

Exaltando a coragem e ousadia dos guerrilheiros que ousaram desafiar os deuses, “abrindo um caminho na floresta obscura” do Mayombe, região de mata localizada em Cabinda, tal dedicatória afirma que o principal objetivo da voz narratória é contar a história de Ogun, o Prometeu africano. Com prevalência, essa voz inicialmente revela-se e enuncia-se, dizendo, como destacado: “**Vou** contar a história”. Depois, quando adentramos na narração de *Mayombe*, mais comprovada fica essa prevalência do narrador em terceira pessoa. A sua hegemonia é tão grande dentro da narrativa, que Inocência Mata (1993), em *Ficção e História*

¹³ A dedicatória clássica, uma evolução da epístola elogiosa, consegue, segundo Gérard Genette (2009, p. 114), abrigar outras informações ou mensagens, além do elogio ou homenagem: “[...] por exemplo, informações sobre as fontes e a gênese da obra, ou comentários sobre sua forma ou sua significação, levando a função da dedicatória a invadir claramente a do prefácio.” Não comprometida com um modelo único, a dedicatória possui diferentes formas, dedicadores e dedicatários. Na maioria das vezes, o dedicatário é um indivíduo nomeado ou sugerido na mensagem, entretanto, também pode-se encontrar, como é o caso de *Mayombe*, dedicatória dirigida a uma coletividade, um grupo de pessoas, uma entidade social ou até “[...] mesmo a seres exteriores à espécie humana [...]” (GENETTE, 2009, p. 122). Ainda de acordo com Genette, a função da dedicatória é mostrar “[...] uma relação [de economia, parentesco, homenagem, elogio] entre o autor e alguma pessoa, grupo ou entidade.” (GENETTE, 2009, p. 124).

na *Literatura Angolana: o caso de Pepetela*, o nomeia como supranarrador. Mesmo que eventuais outros narradores em primeira pessoa apareçam ao longo da trama, “[...] o maestro da concertina narrativa [é] o *supranarrador* [...]” (MATA, 1993, p. 322). Ainda segundo Mata (1993, p. 335), podemos ler o autor como essa “[...] entidade textual dissimulada em (*supra*)narrador onisciente que filtra toda a informação, dando ao texto uma tonalidade elegíaca [...]”.

Fato interessante que notamos nessa figura do supranarrador é a sua semelhança com o narrador da epopeia, a voz que é “[...] consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 228, grifos do autor) e, desse modo, domina toda a narração. De acordo com Nely Maria Pessanha (1992), ao descrever as características básicas da epopeia, o texto épico, por sua forma narrativa, prescinde de um narrador para fazer a mediação com o leitor. Um narrador, “[onisciente] e onipresente, [que] tudo sabe, tudo vê, a tudo assiste. Isto porque é ele o intérprete do canto da Musa.” (PESSANHA, 1992, p. 34). O narrador da epopeia, ao narrar fatos acontecidos numa época remota, contempla-os maravilhado, extasiado e à distância, numa atitude em que qualquer envolvimento lhe é interdito. A sua visão objetiva e não crítica registra, conta, narra e apresenta os acontecimentos, mas se isenta de revelar seus sentimentos ou de julgá-los. Logo, predomina a narração em terceira pessoa para que esse distanciamento possa operacionalizar-se.

Em *Mayombe*, essa voz distanciada e em terceira pessoa, que prevalece no épico, ganhou vida na figura do supranarrador. Como afirma Lourenço do Rosário (2003, p. 337), uma voz de “[...] autor épico cantando a gesta dos heróis fundadores [...]” ou de um rapsodo. Todavia, se vamos comparar o narrador do romance pepeteliano a um cantor de gesta ou um rapsodo, primeiro devemos pensar nas funções que eles exercem e no uso que fazem da palavra.

O cantor de gesta é aquele que lança sua voz a interpretar uma história, a narrar musicalmente feitos memoráveis, heroicos, e, nesse ato, ele se torna um reproduzidor do já dito, do já proferido. Ao cantar algo antes enunciado por outras vozes, o cantor apropria-se delas e sobrepõe-se com a sua subjetividade, a fim de que sua voz seja a última. Atentando agora para o sentido de *rhapsodós*, possivelmente derivado de *rháptein* (costurar, cerzir), podemos dizer que, ao articular sua voz, o aedo costura cantos (*aoidaî*); ou, noutros termos, costura *épea*, isto é, vozes. O rapsodo tem, dessa maneira, a capacidade para costurar vozes com a sua voz e, assim, formar o seu canto.

O supranarrador no romance de Pepetela, assim como o cantor de gesta e o rapsodo na epopeia, também realiza o trabalho de manipulação das vozes: assemelha-se ao “[...] tecelão

que enreda fios para construir o tecido ou a bordadeira que emaranha linhas para criar o bordado.” (BRANDÃO, 1992, p. 45). Porém, a sua cerzidura não é tão bem alinhavada, deixando aparente o seu trabalho de organização e controle. A hegemonia desse narrador pepeteliano estende-se para além do narrar e atinge a disposição da *épea*, vozes, discursos no interior da sua narração. Para exemplificar, transcrevemos um trecho de *Mayombe*, no qual são descritas, pelo olhar do supranarrador, as ações e a voz (o discurso interior) de Sem Medo após a briga com o Comissário Político.

Tremendo, Sem Medo deixou-se cair na cadeira. Acendeu um cigarro avidamente como se cada chupaça fosse a última. Imbecil, pequeno imbecil! Acabou o cigarro. Os papéis acumulavam-se à sua frente. Dum gesto, varreu a secretária. Levantou-se e caminhou pela sala. Imbecil, pequeno imbecil!

Saiu do *bureau*, marchou a pé rapidamente até ao bar mais próximo. Sentou-se à mesa do canto e encomendou uma cerveja. Bebeu-a pelo gargalo até ao fim e pediu outra. Encheu o copo. Não, não se ia embebedar como um miúdo. Esvaziou o copo numa assentada. Voltou a enchê-lo. O amor! O amor torna estúpido. A mão ardia-lhe com a violência da bofetada. Era a mesma mão que segurava o copo. Esvaziou de novo. Encomendou outra garrafa. A mulher pediu o dinheiro. Ele pagou as três cervejas. Ela trouxe a garrafa. Tem medo que me embebede e não tenha dinheiro. Não, não beberia mais. Esvaziou o primeiro copo, encheu-o de novo. Seria o último. Deixara de tremer, a mão segurava agora firmemente o copo. A cerveja muito gelada provocou-lhe uma nevralgia. Foi a cerveja ou esse miúdo? Ele, Sem Medo, sempre resolvera sozinho os seus problemas amorosos. Desde o tempo do Seminário, em que não podia confiar nos colegas, sempre prontos a ir denunciar no segredo da confissão. O Comissário ameaçara-o. De quê? De passar a resolver sozinho os seus problemas pessoais.

Sentiu o que vinha, mas não pôde evitá-lo. A gargalhada encheu o bar vazio, fez levantar as moscas que sugavam os restos de cerveja deixados sobre as mesas, levou a criada a virar-se. A mulher viu-o agarrado ao ventre, rindo até às lágrimas. Depois encolheu os ombros e continuou a limpar os copos. (PEPETELA, 1982, p. 195-196).

A essa figura de supranarrador não podemos, portanto, ligar a ideia de polifonia, principalmente pelo fato de que no universo polifônico a “[...] voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 5). A voz da personagem não é absorvida¹⁴ ou controlada por uma voz dominadora, seja a do autor, seja a do narrador. Desse modo, a imagem do supranarrador, em contrapartida, adequa-se melhor ao plano do monologismo. Em romance do tipo monológico,

[...] a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida como realidade; **ela não pode deixar de ser o que ela mesma é, vale dizer, ultrapassar os limites do seu caráter, de sua tipicidade, do seu temperamento, sem com isso perturbar o plano monológico do autor para ela.** Essa imagem se constrói no mundo do autor, objetivo em relação à consciência

¹⁴ Bakhtin (2018, p. 108) salienta que no universo polifônico de Dostoiévski até o assentimento, isto é, até a verdade apresentada por um personagem “[...] conserva o seu *caráter dialógico*, ou seja, nunca leva à *fusão* das vozes e verdades numa verdade *impessoal* una como ocorre no universo monológico.”

da personagem; **a construção desse mundo, com seus pontos de vista e definições conclusivas, pressupõe uma sólida posição exterior, um estável campo de visão do autor.** (BAKHTIN, 2018, p. 58, grifos nossos).

Como já declarou Mata (1993), em *Mayombe* podemos ler o supranarrador como a entidade textual do autor¹⁵, ou seja, a sua dissimulada máscara. Assim, interpretando a passagem de Bakhtin referida, o supranarrador é o ponto estável, a posição sólida que não só constrói a história e a imagem da personagem, mas, também, é aquele que organiza seu discurso dentro da narração. A personagem, dessa forma, é uma imagem fechada, sem a possibilidade de mudança, sem com isso perturbar o plano monológico elaborado pelo supranarrador e o seu objetivo de contar a história de Ogun, o Prometeu africano.

No entanto, o romance pepeteliano não apresenta esse narrador supremo como a única figura que narra, já que alguns personagens igualmente tomam a voz e a posição de narrador em primeira pessoa. Porém, são o que Inocência Mata (1993) define como falsos narradores: “[...] ‘falsos narradores’, pois, se suas vozes incrementam o multiperspectivismo e suplementam a informação diegética, a sua função enunciadora não é tributária da narração.” (MATA, 1993, p. 322). Dessa maneira, esses narradores não contam a história de Ogun: eles são apenas focalizações, perspectivas, heterodiscursos outros dentro do romance e da narração do supranarrador — quem verdadeiramente dirige a linear narrativa.

Os falsos narradores descrevem, através de suas evidentes falas, apenas fatos e acontecimentos pessoais. Nota-se, dessa forma, uma individualidade e uma fragmentação na forma como são incorporados na narrativa. Após um espaço em branco e um título comum, **“EU, O NARRADOR, SOU”**, o discurso em itálico de cada falso narrador preenche um espaço no corpo narrativo. Nesse campo delimitado e característico, eles relatam o seu codinome de guerra, o seu passado, a sua vivência na guerrilha, a sua relação com os companheiros e os civis etc. Portanto, centram o discurso em si mesmos, não havendo espaço para a interação, para as relações dialógicas apregoadas pela polifonia; no máximo, o que fazem são interrogarem-se. Fechados em determinados *loci*, as vozes dos falsos narradores promovem uma movimentação no plano textual do romance ao interporem-se à narração do

¹⁵ Ao usarmos o termo autor não estamos referindo ao ser empírico que escreve a obra, mas a entidade ou estratégia inscrita no todo da obra, na sua ordenação e conjuntura. Duas nomeações que melhor esclarece este termo são, nos estudos literários, o “autor-modelo”, de Umberto Eco – “[...] uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo.” (ECO, 1994, p. 21) –, e “autor-criador”, do próprio Bakhtin – autor-criador “[...] é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular.” (BAKHTIN, 2011, p. 10).

supranarrador. A arquitetura narrativa de *Mayombe* estrutura-se, dessa maneira, em oscilações e manipulação de vozes.

Bakhtin (2018), no entanto, pontua que a presença de distintas vozes em um texto não é fator suficiente para a criação da polifonia. O universo polifônico germina somente quando diferentes critérios em relações dialógicas estão presentes e em equilíbrio no todo romanesco: “*O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca [...]*” (BAKHTIN, 2018, p. 47, grifos do autor). O grande diálogo, o microdiálogo, o diálogo ampliado e a inconclusibilidade são os critérios fundamentais, que proporcionam o surgimento desse universo.

Seguindo o exemplo de Bakhtin, que sobre as obras de Dostoiévski debruçou para estudar o novo tipo artístico e escrever *Problemas da Poética de Dostoiévski*, mergulharemos na arquitetura narrativa de *Mayombe*, a fim de descortinarmos a sua forma monológica. Porém, antes, foi de extrema importância compreendermos “[...] o modelo artístico de universo incomparavelmente mais complexo [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 341, grifos do autor) que o autor russo criou. Somente assim é possível fazer uma comparação mais adequada entre os dois tipos, polifônico e monológico, para ver suas aproximações e distanciamentos.

Assim, citando, parafraseando e transcrevendo as próprias palavras de Bakhtin sobre a polifonia, procuraremos comprovar — através da própria estrutura narrativa do romance de Pepetela — que os critérios essenciais que estruturam o universo da autêntica polifonia nela inexistem ou não estão em exata configuração demandada pelo tipo artístico dostoiévskiano, em inteiras relações dialógicas. Relembrando: os critérios que equilibram e garantem o universo polifônico são o diálogo ampliado, o grande diálogo, o microdiálogo e a inconclusibilidade.

No diálogo ampliado, primeiro fundamento mencionado, ocorre a relação dialógica da obra com o contexto externo, a interação do romance com as ideias que circulam na sociedade e no mundo. Auscultando o diálogo do seu tempo, mas também do passado e do futuro, foi que Dostoiévski construiu seus romances “[...] no plano da atualidade [, no qual] confluíam e polemizavam o passado, o presente e o futuro.” (BAKHTIN, 2018, p. 101). Por conseguinte, segundo Bakhtin (2018, p. 101),

[...] Dostoiévski nunca criava as suas imagens das ideias a partir do nada, nunca “as inventava”, como o artista não inventa as pessoas que retrata; sabia auscultá-las ou adivinhá-las na realidade presente. Por isto podemos encontrar e indicar certos *protótipos* para as imagens das ideias nos romances de Dostoiévski, bem como para as imagens dos seus heróis. (BAKHTIN, 2003, p. 101).

Porém, essas ideias captadas no mundo, “ideias-protótipos”, não adentram no universo polifônico da mesma forma que as encontrava Dostoiévski na vida externa. As ideias, aplicadas nos seus romances, “[...] mudam a forma de sua existência sem perder a plenivalência semântica: elas se tornam imagens inacabadas totalmente dialógicas [...], vale dizer, entram no campo para elas novo da existência *artística*” (BAKHTIN, 2018, p. 102-103, grifos do autor). No romance de Pepetela observamos, de fato, vozes a proferir ideias que o autor resgatou do mundo e que estavam presentes no universo da guerra, da revolta angolana. Entre as ideias-protótipos que circulavam naquele contexto, estão alguns pensamentos de Vladímir Ilitch Ulianov Lênin, presentes nos discursos de Mundo Novo e André, como respectivamente comprovam as passagens:

Como se fosse possível fazer-se uma Revolução só com homens interesseiros, egoístas! Eu não sou egoísta, o marxismo-leninismo mostrou-me que o homem como indivíduo não é nada, só as massas constroem a História. Se eu fosse egoísta, agora estaria na Europa, como tantos outros, trabalhando e ganhando bem. [...] Os operários e os camponeses são desinteressados, são a vanguarda do povo, vanguarda pura, que não transporta com ela o pecado original da burguesia de que os intelectuais só muito dificilmente se podem libertar. Eu libertei-me, graças ao marxismo. (PEPETELA, 1982, p. 83, grifos do autor, negrito nosso).

Lenine teve razão ao inventar a autocrítica. Que boa coisa que é a autocrítica! Há alguns burros que sempre a recusam. Ainda não descobriram o furo. Quando estiveres em maus lençóis, faz a tua autocrítica. Todos os ataques pararão imediatamente. É a teoria da ação e da reação: uma força que faz uma ação provoca uma reação, precisa que haja uma reação para se exercer. Se tu eliminas a reação, que no caso seria a tua defesa, que acontece? A ação deixará de se exercer. [...] Faço logo de começo a minha autocrítica, aí os ataques serão só para a forma, já terão perdido toda a força da raiva. [...] Considerarão que sou um bom militante, pois autocrítiquei-me. E não me fazem baixar de posto, mandam-me para outro sítio. (PEPETELA, 1982, p. 187, grifos do autor, negrito nosso).

A autocrítica e a relevância das massas para uma revolução — “o homem como indivíduo não é nada, só as massas constroem a História” —, reflexões creditadas ao revolucionário e comunista russo Vladímir Lênin, colorem os discursos e as opiniões dos dois falsos narradores. Pepetela, nesse resgate, transplanta para o discurso de seus personagens ideias que circulavam no mundo de então.

A noção de autocrítica desenvolvida por Lênin aparece, a título de exemplo, no prefácio do seu livro *Um passo em frente, dois passos atrás*, publicado em 1904 como uma resposta ao artigo “Questões de organização da social-democracia russa”, de Rosa Luxemburgo¹⁶. Nessa obra, o revolucionário prega que os sociais-democratas da Rússia, na

¹⁶ Nome popular no Brasil da filósofa, socióloga, economista e teórica política polonesa Rozalia Luksenburg/Róža Luksemburg. Em seus escritos, Rosa avalia criticamente o pensamento marxista, defende os

defesa da organização do partido e dos seus ideários, não se deixem afetar pelas críticas a eles dirigidas, como a de Luxemburgo. Ao contrário, devem prosseguir, apesar das alfinetadas, o seu trabalho de autocritica, continuando a revelar implacavelmente as suas próprias lacunas, que serão corrigidas, necessária e seguramente, pelo crescimento do movimento operário (LÊNIN, 1977).

Já o tema da relevância das massas, essencialmente do proletário e do camponês, aparece em *O Estado e a Revolução* (1917), uma das várias obras de Lênin na qual discorre sobre o assunto. Nas reflexões do autor, a revolução não pode ser popular e arrastar verdadeiramente a maioria para o movimento, sem englobar o proletariado e o campesinato. O povo é precisamente formado por estes dois seguimentos sociais, os quais, para destruir a “máquina burocrática e militar” que os oprimem, os esmagam e os exploram, precisam unir em busca do comunismo, portanto, a defesa de Lênin para a ditadura de uma classe como elemento de transição. Segundo o revolucionário, a ditadura de uma classe é necessária não somente a qualquer sociedade de classes em geral, “não só para o *proletariado* que derrubou a burguesia, mas também para a totalidade do *período histórico* que separa o capitalismo da ‘sociedade sem classes’, do comunismo.” (LÊNIN, 2017, p. 58, grifos do autor).

Essas ideias-protótipos de Lênin nas personagens pepetelianas tornam-se qualidades socialmente típicas e individualmente caracterológicas, possibilitando a formação de uma sólida imagem do seu caráter, do seu tipo e de seu temperamento. Desse modo, cria-se uma imagem definida, fechada dos personagens André e Mundo Novo, nada condizentes com o inacabamento polifônico. Também não ocorre nessa transposição aquilo que Bakhtin observa na incorporação da ideia-protótipo no tipo artístico dostoiévskiano: a “mudança de essência”, a destruição da forma monológica da ideia para que, assim, possa viver artisticamente e em relação dialógica. Nas próprias palavras do teórico:

Dostoiévski absolutamente não copiou nem expôs esses protótipos, mas os **reelaborou de maneira livremente artística**, convertendo-os em imagens artísticas vivas das deias [...]. O que ele fez, acima de tudo, foi **destruir a forma monológica fechada das ideias-protótipos e incluí-las no grande diálogo dos seus romances**, onde elas começam a **viver uma nova vida artística factual**. (BAKHTIN, 2018, p. 102, grifos nossos).

A transformação da essência monológica das ideias-protótipos nos falsos narradores ocorreria, portanto, se elas adentrassem em um processo dialógico no todo romanesco e não ficassem apenas na voz e no pensamento de um único personagem. Ao serem proferidas, a

direitos das trabalhadoras europeias e apresenta novas propostas de leitura para o socialismo. A sua visão crítica sobre o marxismo acarretou-lhe confrontos com alguns partidários, entre eles, Lênin.

ideia necessita entrar em contato com outras ideias representadas em personagens, isto é, ela precisa “[...] ser ouvida, entendida e ‘respondida’ por outras vozes e de outras posições.” (BAKHTIN, 2018, p. 98), pois assim ocorrerá a mudança de sua essência e ela iniciará sua vida no campo da polifonia.

Portanto, a “mudança de essência” da ideia é um princípio fundamental para a sua inclusão no diálogo ampliado do romance polifônico e, como deixou manifesto a citação acima transcrita de Bakhtin, no grande diálogo, outro relevante critério no tipo artístico dostoievskiano. Para construir “[...] o todo romanesco como um ‘grande diálogo’.” (BAKHTIN, 2018, p. 47), todas as partes externas e internas e os elementos do romance entram em relações dialógicas. As vozes de cada personagem, juntamente com suas consciências, ideias, coexistem em plenivalência e interatuam dentro do romance, até mesmo com as do autor. Bakhtin, ao examinar o conto monológico de Tolstói, *Três Mortes*, afirma que apesar de a narrativa ter caráter multiplanar — desdobramento do tema morte em muitos planos —, nela

[...] não há nem polifonia nem contraponto (na nossa acepção). Aqui [no conto de Tolstói] há apenas **um sujeito cognoscente, sendo os demais meros objetos do seu conhecimento**. Aqui é impossível um **tratamento dialógico das personagens pelo autor**, daí a **ausência do “grande diálogo”**, do qual personagens e autor participem em pé de igualdade; daí haver apenas diálogos objetificados das personagens, composicionalmente expressos no interior do campo de visão do autor. (BAKHTIN, 2018, p. 81, grifos do autor, negrito nosso).

Assim, no grande diálogo do romance polifônico, as vozes não se fecham nem são surdas umas às outras. Elas sempre se escutam mutuamente, respondem umas às outras e se refletem reciprocamente (especialmente no plano do microdiálogo). Fora dele, não se concretiza nenhum ato de importância, nenhuma ideia importante das personagens centrais. Em todo o grande diálogo, as vozes particulares e seus mundos estão em indivisível contato e não em forma desmembrável, ponto por ponto ou tese por tese.

Em *Mayombe*, pelo contrário, cada discurso de um falso narrador pode ser desmembrado do todo romanesco, constituindo um ponto ou tese individual defendida. Mesmo quando versam sobre um assunto semelhante, elas se mantêm distantes, sem nenhum contato. Vejamos dois fragmentos como exemplo:

EU, O NARRADOR, SOU MILAGRE.

Ingratidão foi condenado a seis meses de cadeia. E quantos traidores não são castigados, são mesmos aceites? Lutamos foi castigado? Tentou avisar os trabalhadores que íamos prendê-los, tentou sabotar a missão, foi castigado? E

Ekuikui, que guardou o dinheiro em vez de o entregar logo, foi ele castigado? Só um dos nossos é que foi.

Quem decidiu? O Comandante. Quem fez pressão para que fosse condenado? O Comandante, sempre o Comandante. Um intelectual, que nada conhece da vida, que não sofreu, um homem desses é que pode condenar-nos?

Assim vai a vida. Ah, na Primeira Região... Na Primeira Região, isto não ficaria assim! Esse Comandante há muito teria ido já para o tuga, para escapar ao castigo. E o Comissário seguia-o, esse miúdo que só faz o que lhe diz Sem Medo. Sem Medo? Quem lhe deu esse nome? Nunca vi que fosse assim tão corajoso. É corajoso, sim, mas não tanto.

É esta a injustiça a que assistimos, sem poder fazer nada. Quando mudará isto? Oh, Nzambi [Deus kikongo], quando mudará isto? (PEPETELA, 1982, p. 67-68, grifos do autor, negrito nosso).

EU, O NARRADOR, SOU MUNDO NOVO.

[...] Até agora, o Comissário limitava-se a seguir o Comandante, a imitá-lo; mesmo nos gestos, no estilo de combater, na indiferença aparente com que enfrenta o inimigo. Hoje opôs-se publicamente ao Comandante, levantou a voz para o criticar. Sem Medo, pasmado pela rebeldia do seu pupilo, abandonou a casa de Comando, foi passear na noite.

*O Comandante não passa, no fundo, dum diletante pequeno-burguês, com rasgos anarquistas. Formado na escola marxista, guardou da sua classe de origem uma boa dose de anticomunismo, o qual se revela pela recusa da igualdade proletária. Não é de bom grado que aceita a democracia que deve reinar entre combatentes e, por vezes, tem crises agudas e súbitas de tirania irracional. **Defensor verbal do direito à revolta, adepto da contestação permanente, abusa da autoridade logo que a contestação se faz contra ele. O caso de Vewê pôs a nu toda a sua mentalidade de ditador.** Este flagrante caso de abuso do poder levou o Comissário, que tem uma formação ideológica bem mais clara, a tomar posição a favor da linha de massas. [...]*

A Revolução é feita pelas massas populares, única entidade com capacidade para a dirigir, não por indivíduos como Sem Medo.

O futuro ver-me-á, pois, apoiar os elementos proletários contra este intelectual que, à força de arriscar a vida por razões subjetivas, subiu a Comandante. A guerra está declarada (PEPETELA, 1982, p. 110-111, grifos do autor, negrito nosso).

Nota-se que não há interação entre as vozes-ideias de Milagre e Mundo Novo. Mesmo questionando temas similares, a autoridade e o intelectualismo de Sem Medo, as vozes não se escutam, refletem ou respondem mutuamente, e não importa se são repletas de indagações, pois ninguém ouve e responde tais perguntas.

Nos discursos dos dois falsos narradores, há uma aparente crítica às ações autoritárias de Sem Medo, o Comandante da base. Milagre não concorda com a sua deliberada ação de prender Ingratidão, e Mundo Novo com a reprovação feita ao recruta Vewê. As duas falas também destacam a formação intelectualizada de Sem Medo, acusando-o, nas palavras de Milagre, de ser “*um intelectual, que nada conhece da vida, que não sofreu*”. No entanto, são vozes surdas uma à outra, discursos que mesmo sendo parecidos e diretamente orientados para um objeto em comum não se encontram. Dessa forma, não ocorre o que Bakhtin (2018, p. 216) entrevê como condição para a relação dialógica: “Dois sentidos materializados não

podem estar lado a lado como dois objetos: devem tocar-se internamente, ou seja, entrar em relação semântica”.

Esse toque interno, palavras a repetirem e refletirem semanticamente, afina-se no interior do grande diálogo, tornando-se o diálogo em seu âmago; ou, segundo a terminologia bakhtiniana, o microdiálogo. Determinando as particularidades do tipo artístico de Dostoiévski, segundo Bakhtin (2018, p. 47), “[...] o diálogo adentra o interior, em cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mímico da face do herói, tornando-o intermitente e convulso; isto já é o ‘microdiálogo’ [...]”.

Portanto, no microdiálogo, há a transferência das palavras de uma boca para outra. Como a palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, mutável e de comunicação dialógica, ela percorre variados trajetos entre os sujeitos que a usam. Esse caminhar da palavra nas vozes dos personagens conserva o mesmo conteúdo, o que se altera é “[...] o tom e o seu último sentido[...]” (BAKHTIN, 2018, p. 249). Desse modo, Bakhtin, em considerações sobre a palavra no mundo e na sociedade, afirma uma importante característica para o microdiálogo. Consoante o teórico russo, a palavra “[...] nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra.” (BAKHTIN, 2018, p. 232). Dessa forma, o que Dostoiévski realizou no seu universo artístico foi representar esse processo da palavra: a sua vida.

Já em *Mayombe*, como foi mencionado, não há o contato de ideias, a troca dialógica para que a palavra caminhe de uma consciência para outra consciência, de uma voz para outra voz; logo, a palavra não ganha vida. Isso porque a ideia e, conjuntamente, a palavra ficam reservadas aos pensamentos e à voz de um único personagem, mesmo quando possuem semelhanças ou pontos divergentes. No romance de Pepetela, o que ocorre são apenas diálogos composicionalmente expressos no interior da narração e da consciência máxima do supranarrador, como confirma a passagem a seguir:

Encontravam-se na casa do Comando, lugar de reunião à tardinha, antes de ouvirem a emissão de rádio do MPLA. O jovem aspirante a guerrilheiro, acabado de chegar, encostava-se timidamente num canto. Percebia mal o português, falava era kikongo e francês, e a personalidade do Comandante intimidava-o: eram vagamente parentes e tinha ouvido falar muito dele; agora, estava pela primeira vez na sua presença. A barba farta e a cabeleira descuidada do Comandante, a sua cabeça grande, o tronco forte, a voz firme, o olhar agudo, tudo nele concorria para o intimidar. Sem Medo virou-se para ele.

— Qual é o teu nome de guerra?

— Não tenho.

— Bom. Temos de lhe arranjar um nome. Que propõem, camaradas?

Os guerrilheiros estudavam o rapaz. Este baixou os olhos.

— Onhoka, a cobra – propôs Ekuikui.

— Deixa lá o teu umbundo – cortou Sem Medo. – Ou lhe dás um nome na língua dele, ou em português, que é de todos. Mas não na tua... Aí começa o imperialismo umbundo! Aliás, não me dá ideia nenhuma duma cobra.

O batismo dum guerrilheiro era sempre um tema de fartas discussões. As propostas saíam de todos os lados. Os guerrilheiros obrigaram-no a pôr-se no meio da casa, para lhe estudarem as características e encontrarem o nome conveniente. As gargalhadas misturavam-se às palavras. Cada um contava uma história que conhecesse sobre ele, até que uma ideia clara formasse sobre o novo recruta. Os outros sete recém-chegados esperavam a sua vez. Milagre propôs “Avança”, e logo Muatiânvua disse que não podia, ele tinha cara de quem recua. Entre risos e piadas, lá ficaram de acordo com uma característica: a timidez. Finalmente foram unânimes na alcunha de Vewê, o cágado. (PEPETELA, 1982, p. 72-73).

Também entre os discursos dos falsos narradores, alocados em espaços na narrativa, não há a inter-relação, isto é, eles não saem do campo monológico de uma voz para friccionarem-se com outras. Os falsos narradores de Pepetela não são ou não se assemelham aos heróis de Dostoiévski. Isso porque, nos romances polifônicos desse autor, há entre os personagens “[...] uma inter-relação dos seus discursos. Nos diálogos de Dostoiévski não se chocam e discutem duas vozes monológicas integrais, mas duas vozes fracionadas (em todo caso, pelo menos uma fracionada).” (BAKHTIN, 2018, p. 298). Nesse sentido, a falta de inter-relação e do microdiálogo entre os falsos narradores pepetelianos, quando comparamos seus discursos, é clara. Tomemos, por exemplo, o primeiro e o penúltimo personagem que narram em primeira pessoa, Teoria e Lutamos. Há um distanciamento entre um discurso e outro, o que poderia proporcionar a reverberação de um no outro. No entanto, não é isso o que desvelam:

EU, O NARRADOR, SOU TEORIA.

Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura de café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não. A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? Sou eu que devo tornar-me em sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez? Face a este problema capital, as pessoas dividem-se aos meus olhos em dois grupos: os maniqueístas e os outros. É bom esclarecer que raros são os outros; o mundo é geralmente maniqueísta. (PEPETELA, 1982, p. 6-7, grifos do autor)

EU, O NARRADOR, SOU LUTAMOS.

Vamos amanhã avançar para o Pau Caído. Missão arriscada, pois ou são eles ou somos nós. O Pau Caído ocupado pelo inimigo representa mais um punhal no povo de Cabinda. E onde está esse povo? Deixa-se dominar, não nos apóia. A culpa é dele? Não, a culpa é de quem não soube convencê-los. Amanhã, no ataque, quantos naturais de Cabinda haverá? Um, eu mesmo. Um, no meio de cinquenta. Como convencer os guerrilheiros de outras regiões que o meu

povo não é só feito de traidores? Como os convencer que eu próprio não sou traidor?

As palavras a meia voz, as conversas interrompidas quando apareço, tudo isso mostra que desconfiam de mim. Só o Comandante não desconfia.

Entramos no mesmo ano na guerrilha. Eu era o guia, ele era o professor da Base. Não queriam que ele combatesse, davam-lhe os comunicados de guerra para escrever. Até que um dia ele exigiu que o deixassem combater. Nunca mais escreveu os comunicados de guerra, passou a vivê-los.

Estivemos sempre juntos, ele sabe que não trairei. Mas quantos são os que pensam como ele? Vai embora, foi dito que se vai embora para o Leste. Quem me defenderá dos outros, quem terá a coragem de se opor ao tribalismo?

Terei de ser eu a impor-me, sendo mais corajoso que ninguém. E Nzambi sabe como tenho medo! Mas que será feito do meu povo se o único cabinda se portar mal?

Às vezes penso que os outros têm razão, que era preciso liquidar os cabindas. É nos momentos de raiva. Mas o meu irmão, bem mobilizado, não seria capaz de lutar? Seria, sim, é só preciso que a luta avance.

Depois de amanhã, no combate, serei como o Sem Medo. O meu povo o exige. (PEPETELA, 1982, p. 257-258, grifos do autor).

Na fala de Lutamos, nenhuma palavra de Teoria “[...] como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um outro [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 210) reaparece com “o mesmo conteúdo, mas muda[ndo] o tom e o seu último sentido” (BAKHTIN, 2018, p. 249). Suas falas são pequenos heterodiscursos individuais a ocupar um espaço delimitado na arquitetura narrativa de *Mayombe*, enriquecendo-a com variadas perspectivas e pontos de vista; porém, sem a inter-relação, o diálogo no âmago do diálogo, ou seja, “[as] réplicas abertas de um responde[ndo] às réplicas veladas do outro. A contraposição, a um herói, de dois heróis entre os quais cada um está ligado às réplicas opostas do diálogo interior do outro [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 298).

A fim de encerrarmos as investigações sobre as possíveis evidências, em *Mayombe*, dos critérios que fundamentam o universo polifônico, observaremos, agora, a inconclusibilidade.

No tipo polifônico, a imagem da personagem e sua consciência são desenhadas de forma não acabadas, fechadas pela palavra do outro: o autor ou narrador. “O herói de Dostoiévski sempre procura destruir a base *das palavras dos outros* sobre si, que o torna acabado e aparentemente morto.” (BAKHTIN, 2018, p. 67, grifos do autor). Nessa luta para viver, a personagem busca incansavelmente dizer a palavra final sobre si mesma e, assim, quebrar a imagem construída para ela. Em outras palavras, a personagem

[...] dostoiévskiana não é uma imagem objetiva, mas um discurso pleno, uma *voz pura* [...]. Afora a sua palavra, tudo o que vemos e sabemos é secundário e absorvido pela palavra como matéria sua ou performance fora dela como fator estimulante e excitante. [...] toda a construção artística do romance de Dostoiévski está voltada para a revelação e a elucidação dessa palavra da personagem, em relação à qual é

agente de funções provocantes e orientadoras. (BAKHTIN, 2018, p. 60, grifos do autor).

Dessa forma, a posição do autor no universo polifônico é outra. Ele desempenha um papel diferente do realizado no plano monológico. De acordo com Bakhtin (2018, p. 61), para ocorrer na polifonia a “autoelucidação, autorevelação da personagem, suas palavras sobre si mesma”, a posição do autor muda, torna-se realmente “fantástica”, até mesmo em Dostoiévski. Assim,

A verossimilhança da personagem é, para Dostoiévski, a verossimilhança do seu discurso interior sobre si mesma em toda a sua pureza, mas para ouvi-lo e mostrá-lo, para inseri-lo no campo de visão de outra criatura torna-se necessário violar as leis desse campo de visão, pois um campo normal de visão tem capacidade para absorver a imagem objetiva de outra criatura mas não o outro campo de visão em seu todo. **Tem-se de procurar para o autor algum ponto fantástico situado fora do campo de visão.** (BAKHTIN, 2018, p. 61, grifos nossos).

Não podemos negar que os falsos narradores em *Mayombe* são vozes expressas. Cada personagem, no espaço delimitado da sua narração, usa da palavra para descrever sua vida, seus pensamentos, suas relações civis e militares, não sendo aparentemente objetificado pela voz do supranarrador. Portanto, a inconclusibilidade lampeja na voz dos falsos narradores. No entanto, não há no romance pepeteliano aquilo que Bakhtin (2018, p. 61) denomina como “clima social sumamente complexo e sutil”, que leva a personagem a “revelar-se dialogicamente, a elucidar, captar aspectos de si mesma nas consciências alheias e construir escapatórias e com isso, expondo sua última palavra no processo da mais tensa interação com outras consciências”. Se observarmos o trecho a seguir de Muatiânvua, é notável que ele, como falso narrador, permanece ainda centrado em si mesmo, não se voltando para ninguém, a fim de revelar-se dialogicamente, na consciência alheia, para depois expor sua palavra final.

EU, O NARRADOR, SOU MUATIÂNVA.

[...]

Querem hoje que eu seja tribalista!

De que tribo?, pergunto eu. De que tribo, se eu sou de todas as tribos, não só de Angola, como de África? não falo eu o swahili, não aprendi eu o haussa com um nigeriano? Qual é a minha língua, eu, que não dizia uma frase sem empregar palavras de línguas diferentes? E agora, que utilizo para falar com os camaradas, para deles ser compreendido? O português. A que tribo angolana pertence a língua portuguesa?

Eu sou o que é posto de lado, porque não seguiu o sangue da mãe kimbundo ou o sangue do pai umbundo. Também Sem Medo, também Teoria, também o Comissário, e tantos outros mais.

A imensidão do mar que nada pode modificar ensinou-me a paciência. O mar une, o mar estreita, o mar liga. Nós também temos o nosso mar interior, que não é o

Kuanza, nem o Loje, nem o Kunene. O nosso mar, feito de gotas-diamante, suores e lágrimas esmagados, o nosso mar é o brilho da arma bem oleada que faísca no meio da verdura do Mayombe, lançando fulgurações de diamante ao sol da Lunda. (PEPETELA, 1982, p. 133, grifos do autor).

Apesar da fala de Muatiãnvua dissertar sobre o tribalismo¹⁷, um tema profundo que sucinta debates e divergências, ele não gera um clima social complexo, que proporciona o elucidar e o captar de si mesmo no outro. Uma das razões para isso não ocorrer no romance é a ausência do microdiálogo, critério essencial para que não ocorra a conclusibilidade do personagem e, assim, ele consiga dizer a última palavra sobre si. Última palavra que é promovida pelo caminhar da palavra de consciência para consciência, de personagem para personagem. Portanto, se o critério do microdiálogo não desponta, a inconclusibilidade também não vive.

A posição “fantástica do autor” também não existe em *Mayombe*. O autor não “[...] é agente de funções provocantes e orientadoras.” (BAKHTIN, 2018, p. 60) e está voltado para a personagem e a sua palavra, a fim de provocar a sua revelação e elucidação. Para Luara Minuzzi (2017), mesmo que diferentes depoimentos estejam presentes em *Mayombe*, seus narradores não têm plena liberdade, pois é evidente a edição feita pelo supranarrador, como se ele tivesse realizado um trabalho de recolha dessas opiniões e as modificou para as incluir na narrativa.

De acordo com a pesquisadora, a forma dos discursos de cada falso narrador é um ponto relevante que precisa ser notado, pois é justamente a semelhança das construções das frases e da escolha do léxico os elementos que demonstram a edição do supranarrador. Minuzzi cita, como exemplo de comparação, os discursos de Mundo Novo e Lutamos para justificar que, mesmo um tendo estudado na Europa (Mundo Novo) e outro alfabetizado na guerrilha (Lutamos), eles ainda se expressam exatamente da mesma forma, com a mesma propriedade. Os dois fragmentos dos discursos das personagens, reproduzidos pela estudiosa, são:

Eu, o narrador, sou Lutamos
Entrámos no mesmo ano na guerrilha. Eu era o guia, ele era o professor da Base.

¹⁷ Preferimos manter nesse nosso estudo o termo “tribalismo”, uma vez que o próprio Pepetela o utiliza no romance, possivelmente, até mesmo como uma forma de crítica. Contudo, os vocábulos “tribo” e “tribalismo” são muito complexos e de difícil consenso, principalmente, na antropologia. Para Jean-Loup Amselle (2017), etnólogo francês, além do cuidado que devemos ter com o universo semântico de alguns símbolos, é preciso observar a sua origem: “Em vez de partir de etnônimos dados, de noções vazias que depois são preenchidas com estruturas econômicas, políticas e religiosas, seria preferível mostrar como um termo situado no tempo e no espaço adquire progressivamente uma multiplicidade de sentidos, em suma, estabelecer a gênese ideal dos símbolos.” (AMSELLE, 2017, p. 68).

Não queriam que ele combatesse, davam-lhe os comunicados de guerra para escrever. Até que um dia ele exigiu que o deixassem combater. Nunca mais escreveu os comunicados, passou a vivê-los. [...]

Depois de amanhã, no combate, serei como Sem Medo. O meu povo o exige (PEPETELA, 2013, 235-236). (MNUZZI, 2017, p. 4).

Eu, o narrador, sou Mundo Novo

Recuso-me a acreditar no que fez Sem Medo. Lá está ele, no meio dos jovens, rasgando-se nas raízes da mata, rastejando, triturando os ombros contra o solo duro, putrefacto e húmido do Mayombe [...].

Não posso acreditar, recuso-me a acreditar (PEPETELA, 2013, 78-79). (MINUZZI, 2017, p.4).

Depois de transcrever esses trechos do romance, a pesquisadora adentra nos comentários sobre as características que os assemelham. Na sua leitura:

É interessante ressaltar quatro pontos observados nos trechos acima: 1) a correta colocação dos pronomes oblíquos e reflexivos; 2) a semelhança entre as frases “nunca mais escreveu os comunicados, passou a vivê-los” e “não posso acreditar, recuso-me a acreditar”, ambas curtas, formadas por duas orações separadas apenas por uma vírgula, o que confere força para as sentenças; 3) o fato de uma pessoa sem escolaridade formular a complexa, metafórica e literária frase de que Sem Medo passaria a viver os comunicados que antes apenas escrevia; 4) a finalização similar dos dois depoimentos, com uma única, curta e forte frase como último parágrafo. (MINUZZI, 2017, p. 4).

Em razão desse trabalho de edição apontado por Minuzzi, a posição “fantástica” do autor, descrita por Bakhtin, inexistente em *Mayombe*. O autor, que no caso é a base em que se assenta o supranarrador, não se distancia em nenhum momento da narração: ele deixa sua marca desde a dedicatória — “**Vou** contar a história de Ogun, o Prometeu africano” — até o final, aprofundando sua hegemonia na organização, controle e sistematização dos discursos de cada falso narrador.

Portanto, na nossa perspectiva e como buscamos comprovar, *Mayombe* não é um romance polifônico. Não afloram ou concretizam na sua estrutura romanesca os critérios de diálogo ampliado, grande diálogo, microdiálogo e inconclusibilidade observados por Bakhtin em Dostoiévski, no seu universo artístico da autêntica polifonia. Compreendemos o texto de Pepetela como monológico, isto é, a voz potente do supranarrador domina quase que preponderantemente toda a narrativa. Quando sua voz não soa, a sua força organizacional entra em ação.

Mesmo assim, reconhecemos que *Mayombe* tem o grande diferencial de trazer à tona, para a boca de 9 (nove) falsos narradores, discursos variados, o que coloca em evidência o heterodiscurso e o próprio romance, uma vez que “*O romance é [na sua origem como gênero] um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens*

e uma dissonância individual.” (BAKHTIN, 2015, p. 29, grifos do autor).

Assim, no próximo capítulo desse trabalho, estudaremos a questão do heterodiscurso e da espacialidade da voz de cada falso narrador na arquitetura narrativa pepeteliana.

3 FALSOS NARRADORES: O HETERODISCURSO PRESENTE EM *MAYOMBE*

Suspenda o movimento oscilatório. Faça cessar a deriva de seus olhos. Restitua a mim um rosto: insignificante, opaco, semblante sem nuances. Converta-me somente em um rosto que emita uma voz, a qual se quer falar, que se confia o poder de dizer. Este rosto agora é meu. Esta voz agora é minha, está sob meu domínio, e eu posso nomear, à maneira de um deus ou imperador [...].
(Luis Alberto Brandão)

Antes de iniciarmos nossa análise dos falsos narradores, novamente precisamos reafirmar que o termo “falsos narradores” foi empregado primeiramente por Inocência Mata (1993), em seu livro *Ficção e História na Literatura Angolana: o caso de Pepetela*. A pesquisadora utiliza-se do termo para referir-se às personagens de *Mayombe*, que “falam” em primeira pessoa sempre depois de um título similar e introdutório em maiúscula: “**EU, O NARRADOR, SOU TEORIA.**”; “**EU, O NARRADOR, SOU ANDRÉ.**”; “**EU, O NARRADOR, SOU MUATIÂNVA.**” etc. Nas palavras de Mata (1993, p. 322-333):

[...] as ‘personagens enunciantes’ são ‘falsos narradores’, pois, se as suas vozes incrementam o multiperspectivismo e suplementam a informação diegética, a sua função enunciativa não é tributária da narração. Nas suas notações analíticas e contemplativas, **esses fragmentos operam suspensões narrativas, pausas na progressão diegética, limitando-se os enunciadores a apresentarem-se e a apresentarem juízos de valor sobre outras personagens e suas visões dos eventos – sempre em torno de Sem Medo.** (grifos nossos)

Dessa forma, em espaços precisos e fragmentários, no corpo da narrativa são incorporadas notações analíticas e contemplativas de alguns personagens. O que promove movimentos oscilantes de pausas e retomadas na narração do supranarrador, aquele que narra a história de Ogun, o Prometeu africano. Justamente por haver na narração essa concessão de espaços às palavras de alguns guerrilheiros da base, assim como às de comandantes e militares do Movimento, é que muitos estudiosos e leitores da obra insistem em justificar “[...] a sua caracterização como [polifônica].” (MINUZZI, 2017, p. 1). Todavia, o que entrevemos em *Mayombe*, na sua narração multiperspectivada e repleta de discursos do outro, não seria polifonia, mas heterodiscurso¹⁸.

¹⁸ Segundo o dicionário on-line de língua portuguesa Dicio, “hetero” é um prefixo de origem grega (*heteros* - outro), que entra na composição de várias palavras e que exprime diferença, anomalia, irregularidade. Quanto a “discurso”, termo de origem latina (*discursus*. Hom./Par.: *discurso* – fl. de *discursar*), Carlos Reis informa que o seu sentido possui uma amplidão semântica, estendendo-se por áreas da Semiótica, da Linguística, da

O conceito de heterodiscurso foi desenvolvido por Mikhail Bakhtin (2015), o mesmo teórico que elaborou e analisou a polifonia no gênero romance. Assim, para compreendermos melhor o sentido e significado do termo, necessitamos adentrar nos seus escritos, essencialmente na obra *Teoria do Romance I: a estilística*, para depois o empregarmos adequadamente no estudo da arquitetura narrativa de Pepetela.

3.1 Heterodiscurso: uma conceituação bakhtiniana

Na composição do gênero romanesco, segundo Bakhtin (2015), integram-se várias unidades estilísticas heterogêneas, que estão, às vezes, jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinadas às leis da estilística. Tais unidades básicas e estilístico-composicionais são: (i) a narração direta do autor da obra literária em todas as suas múltiplas formas; (ii) a estilização dos diferentes modos de narração oral do cotidiano (*skaz*¹⁹); (iii) a estilização das variadas modalidades de narrações semiliterárias cotidianas, como cartas e diários; (iv) as múltiplas formas literárias que não fazem parte do discurso artístico do autor (exemplos: os juízos morais; filosóficos; científicos; declamações retóricas; descrições etnográficas; informações protocolares etc.); e, por fim, (v) os discursos estilísticos individualizados dos heróis ou personagens (BAKHTIN, 2015).

Dessa forma, compreende o teórico russo que a originalidade do gênero romance reside no fato de ele favorecer a combinação dessas unidades subordinadas, mas, relativamente independentes, numa unidade superior do conjunto. Portanto, as inovações do romance são sua forma combinatória de estilos e o seu “sistema de ‘linguagens’” (BAKHTIN, 2015, p. 29). Em outras palavras, “*O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual.*” (BAKHTIN, 2015, p. 29, grifos do autor).

Literatura etc., que interpretam o vocábulo consoante os seus objetivos. No plano narratológico, o mais interessante para o nosso exame, o discurso é visto como “[...] o enunciado que, num determinado suporte (verbal, icônico, verbo-icônico etc.), estabelece a *comunicação narrativa* (v) entre o narrador que relata e o narratário a quem, como destinatário primeiro, a história é contada.” (REIS, 2018, p. 89, grifo do autor). Ele é, dessa forma, a enunciação repleta de sentidos expressa (nos mais variados suportes e modalidades) por um sujeito que almeja atingir o leitor ou o ouvinte.

¹⁹ Conforme Paulo Bezerra, em nota de rodapé na obra *Teoria do romance I: a estilística* (BAKHTIN, 2015), o termo tem o significado incipiente de narração oral em prosa, centrada na atualidade ou num passado recente. A esse principal sentido foram-se integrando outros ao longo do tempo. Assim, *skaz* reuniu em seu entorno variadas definições, como as que o classificam de um “Tipo específico de relato [...] [narrativo] de alguém distanciado do autor [...], dotado de uma forma de discurso próprio e *sui generis* [...]” ou de “[...] uma narração não profissional, embasada num discurso alheio que, em sua forma interior, é amiúde inaceitável para o autor.” (BEZERRA, 2015 *apud* BAKHTIN, 2015, p. 28).

O heterodiscurso, na terminologia bakhtiniana — e de acordo com o glossário elaborado por Paulo Bezerra (BAKHTIN, 2015) — corresponde à diversidade de discursos, discrepância de palavras, de sentidos, diferenças de opiniões, divergências na linguagem. O termo é a tradução para a palavra antiga russa *raznorétchie*²⁰ – aglutinação de *razno* ou *raznii*: diferente, diverso, outro e *riétchie* ou *rietch*: discurso, fala, linguagem – e inclui em seu escopo: dialetos sociais; maneiras de grupos; jargões profissionais; as linguagens de gênero; das gerações e das faixas etárias; das tendências e dos partidos; as linguagens das autoridades; dos círculos e das modas passageiras etc.

Assim, no gênero romance, o heterodiscurso adentra-se através de algumas unidades basilares de composição, dentre as quais destacam-se o discurso do autor, o(s) discurso(s) do(s) narrador(es), os gêneros intercalados e o(s) discurso(s) do(s) herói(s). Essas unidades-base admitem, ainda, uma diversidade de vozes sociais e uma variedade de nexos e correlações entre si. Isto é, essa “[movimentação] do tema através das linguagens, sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 30) do gênero romanesco, seu *especificum*.

Ao introduzir os discursos, ou seja, o heterodiscurso no romance, o prosador (como define Bakhtin o autor) não depura da língua, a base do discurso, as suas variadas intenções e tons. Ele, ao contrário, usa-as já povoadas de intenções sociais alheias e as obriga a servir às suas novas intenções, a servir a um segundo senhor; isto é, a ele e a sua vontade. Dependendo do grau de alteridade socioideológica, de objetificação das linguagens, as intenções do prosador se refletem e se refratam sob diferentes ângulos no heterodiscurso, que manuseia e que insere na sua escrita.

O heterodiscurso, dessa maneira, somente fecunda o romance após uma elaboração literária feita pelo prosador. As vozes históricas e sociais, que povoam a língua e fornecem percepções concretas, são organizadas em um harmônico sistema estilístico, que traduz a posição socioideológica dele, o autor. Como afirma Bakhtin (2015, p. 77):

A orientação do discurso entre enunciados alheios e linguagens alheias e todos os fenômenos e possibilidades específicas ligados a essa orientação ganham importância literária no estilo romanesco. **A dissonância e o heterodiscurso penetram no romance e nele se constituem num harmonioso sistema literário. Nisto está a peculiaridade específica do gênero romanesco.** (grifos nossos).

²⁰ Paulo Bezerra (BAKHTIN, 2015) optou pelo termo heterodiscurso na tradução deste conceito em razão de aproximar mais do sentido que Bakhtin lhe atribuiu. Porém, em outras traduções brasileiras, *raznorétchie* foi traduzido como “heteroglossia” ou “plurilinguismo”, sendo este último a escolha de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade (2002) no livro *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (Editora Hucitec; Annablume).

Todavia, para melhor compreendermos o que Bakhtin (2015, p. 29) diz com o romance ser “[...] *um heterodiscurso social artisticamente organizado* [...]”, devemos retomar as suas reflexões sobre a origem do romance e o seu fundamental envolvimento com a língua.

A língua é um constructo social vivo e em pleno desenvolvimento sobre o qual se exercem pressões, essencialmente políticas e ideológicas dominantes, para que solidifique ou consolide-se numa forma geral, um padrão único. Entretanto, também ocorrem na língua alterações impulsionadas por fatores históricos e sociais. Portanto, a língua tende a sofrer mudanças que alteram a sua estrutura.

Atuando sobre a língua existem, dessa forma, duas forças: a centrípeta e a centrífuga. A primeira, incessantemente tenta assegurar uma centralização verboideológica e uma forma (*minimum*) única da língua. A segunda, pelo contrário, promove na língua um “[...] processo de *descentralização e separação*.” (BAKHTIN, 2015, p. 41, grifos do autor). Em resumo, a força centrípeta é a da “língua única” e a força centrífuga a do heterodiscurso social e histórico (a diversidade de discursos).

Em relação à origem e desenvolvimento sócio-histórico dos gêneros literários, Bakhtin (2015, p. 42, grifos do autor) alega que o romance se formou “[...] *historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras*.”, diferentemente da *poésis*, que nasceu como forma unificadora e centralizadora da vida verboideológica (centradas na força centrípeta). Assim, se a poesia persistia numa tarefa de centralização cultural, nacional e política do mundo ideológico verbalizado, o romance e os demais gêneros correlacionados tinham como origem e razão de ser dar eco a “[...] um histriônico heterodiscurso, um arremedo de todas as ‘línguas’ [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 42-43). O gênero romance configura-se assim no espaço onde se leva a cabo o livre jogo com todas as “línguas”²¹, em que elas são máscaras a serviço e uso do autor na estrutura estilística do todo romanesco.

Em razão disso é que Bakhtin afirma ser o gênero romance um heterodiscurso social, artisticamente organizado e no qual todas as línguas inclusas

[...] são **pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua compreensão verbalizada, horizontes concreto-semânticos e axiológicos específicos**. [...] Todas elas [as línguas] **podem ser incorporadas pelo romancista à orquestração de seus temas** e à expressão refratada (indireta) de suas intenções e avaliações. (BAKHTIN, 2018, p. 67, grifos nossos).

²¹ Aqui concebemos língua como, juntamente com Bakhtin (2015, p. 40), um *maximum* e não um *minimum*: “[...] a língua *ideologicamente preenchida*, a língua enquanto cosmovisão e até como uma opinião concreta que assegura um *maximum* de compreensão mútua em todos os campos da vida ideológica.”

Porém, para a língua “falar” no romance ela precisa converter-se em um “discurso em lábios falantes”, isto é, associar-se à imagem de um falante. Como pontua Bakhtin (2015, p. 128), o que ocorre no

[...] gênero romanesco não é a representação do homem em si, mas exatamente a *representação da linguagem*. Contudo, para se tornar **imagem ficcional, a linguagem deve converter-se em discurso em lábios falantes, combinando-se com a imagem do falante que representa um universo social** ou um pequeno universo *in statu nascendi* ou, ao contrário, em estado moribundo, em extinção. (grifos do autor. negrito nosso).

Entendemos, dessa maneira, que o heterodiscurso presente em *Mayombe* são espaços de discursos, de visões, de corpos silenciados, bem como potencialidades espaciais gráficas inseridas no papel. O heterodiscurso, “o discurso em lábios falantes”, ao representar um universo social, personificou-se em falsos narradores na malha narrativa pepeteliana. Com suas vozes ocupando um espaço dentro da narração do supranarrador, os falsos narradores focalizam o contexto social-guerrilheiro angolano e expressam individualmente

[...] seus campos de visão, suas verdades, suas buscas e discussões, [em um] romance que remata *a todas elas*, [e] que [...] nunca é um “grande diálogo” como em Dostoiévski. Todos os vínculos e momentos conclusivos desse todo monológico situam-se na zona do excedente do autor [supranarrador], zona radicalmente inacessível às consciências das personagens. (BAKHTIN, 2018, p. 82, grifos do autor).

Notamos também que Pepetela, em *Mayombe*, tinha ânsia de retratar as margens da história, o desejo de recuperar as variadas vozes abafadas pela monocórdia colonialista. Entretanto, para incluir as margens e escutar o que era silenciado pelo sistema opressor, foi necessário criar a figura do supranarrador. Atuando como um ponto de irradiação, ele possibilita, organiza e apresenta os discursos dos falsos narradores dentro da sua narração e da arquitetura narrativa do romance. O supranarrador é, consoante ao que afirma Mata (1993, p. 232), o enunciante que se confunde e se funde com a autoria, é

[...] a voz que dirige a história e decide da pertinência dos eventos para os transformar em acontecimentos e os integrar num sistema de significação, a partir da sua posição no texto da narrativa [...], de que resulta uma pulverização de vozes narrativas [...].

Assim, o heterodiscurso apresenta-se em *Mayombe* como falsos narradores, demarcados na estrutura narrativa pelo supranarrador que os organiza a fim de salientar “[...] a ideia de um estado-nação que contemplates dialogicamente a diversidade dos povos

angolanos [...]” (ABDALA JR., 2009, p. 175). Logo, seu foco é o “[...] conjunto labiríntico, que enreda a todos – a ele e a outras *personas* de seu romance.” (ABDALA JR., 2009, p. 176).

Portanto, para averiguarmos o heterodiscurso no romance de Pepetela, é necessário, como afirma a epígrafe citada de Brandão (2019), nos atermos aos rostos, aos corpos, às visões e às vozes que, embora pareçam insignificantes e opacos na arquitetura narrativa, são, em realidade, espaços nos quais cada falso narrador se autoneia e expressa o seu discurso a partir de um “poder confiado”. Poder confiado, nesse caso, pelo supranarrador, o verdadeiro “deus ou imperador” do narrar em *Mayombe*.

3.2 Os espaços ocupados pelos falsos narradores

Em *Mayombe*, se atentarmos para a estrutura e forma como ocorrem as intromissões dos falsos narradores, percebemos, como já foi dito, que estas obedecem a um padrão organizacional do supranarrador. Suas falas, em primeira pessoa, inscrevem-se em um espaço delimitado na narrativa sob uma forma regular em itálico e com um título de introdução. O que comprova uma anterior estruturação e organização dos seus discursos. Segundo a leitura de Minuzzi (2017, p. 3-4), há uma clara

[...] **edição feita pelo narrador maior em terceira pessoa**, como se ele tivesse realizado um trabalho de recolha dessas opiniões e as modificadas. Aqui entra a questão da forma, pois é justamente a semelhança das construções das frases e da escolha do léxico os elementos que apontam para essa edição do narrador principal [...]. (grifos nossos).

Algumas personagens que perambulam pela narração do supranarrador — que conta a história de Ogun, o Prometeu africano — adentram num espaço circunscrito no papel e na narrativa nos quais perspectivam e falam em primeira pessoa. Porém, mesmo nesse espaço de aparente mobilidade e expressão, ainda continuam sob o jugo do grande narrador. Seguem uma ordem de disposição e uma edição imposta por este. Em realidade, essas narrações aparentam ser o resultado de um trabalho de linguagem empreendido pelo supranarrador em depoimentos orais colhidos a alguns guerrilheiros. Porém, nem por isso deixamos de ouvir, sob esse verniz normatizante, as vozes dos falsos narradores, e nem elas são completamente abafadas, perdendo o seu sentido para a suprema voz do narrador em terceira pessoa.

Portanto, embora sofram alterações que as padronizem, as falas das personagens narradoras são, na aparente linearidade da história, um espaço de “[...] cruzamento de móveis

[...] animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram.” (CERTEAU, 2014, p. 184). Os espaços do narrar de cada falso narrador tornam-se, ao longo da narrativa em terceira pessoa, quebras, continuidades e paradas. Logo, são movimentos no percurso do contar: “[...] parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história.” (CERTEAU, 2014, p. 185).

Cada falso narrador como aspecto visual no papel (um espaço em branco, um título, um itálico) é um espaço dentro do romance pepeteliano. Também seu discurso e seu corpo individualizados são desenhados, assumindo uma espacialidade peculiar na narração. Como justifica Luis Alberto Brandão (2019, p. 251, grifos do autor), podemos considerar que, numa movimentação de narradores, “[...] os focos, perspectivas ou pontos de vista narrativos configuram espaços [...] [isto é, a] *visão* de um narrador [constituí] um espaço mediante interações sensíveis viabilizadas por seu corpo (não importando que tal corpo seja ficcional).”.

Em uma obra literária, como acrescenta Brandão (2019, p. 182) no livro *Teorias do espaço literário*, a voz de um personagem ou narrador, da mesma forma que sua visão e corpo, é “um instrumento criador de seu próprio espaço”. Logo, se retomarmos *Mayombe*, percebemos que a voz, a visão e o corpo de cada personagem narrador fundem-se em um espaço único e pessoal do sujeito. Citemos, por exemplo, o discurso de André:

Eis-me no comboio, a caminho de Brazzaville, a caminho do desterro, sentado à frente dum homem que não responde senão por monossílabos, grave como deve ser um membro da Direção. A pasta vai ao lado dele, fechada a chave, cheia de documentos que me hão-de comprometer. Basta ver sua cara para saber que o processo me será desfavorável.

E onde estão os meus companheiros que me não defenderam? Fugiram todos, nenhum ousou abrir a boca a meu favor. Todos aqueles que me lisonjeavam, que andavam à minha volta esperando uma migalha, fugiram com medo dos kimbundos. Não há dúvida que são os kimbundos que fazem a lei. Não conseguiram eles libertar o Ingratidão? Quero ver agora como Sem Medo resolverá o problema. Ele conseguiu o que queria. Sempre desejou o meu lugar, por isso mexeu os cordelinhos, levantou os kikongos contra mim, até veio da Base quando teve conhecimento do que se passava, só para estar presente, para poder enterrar-me mais.

[...]

De qualquer modo, estou-me marimbando. O pior momento já passou. Em Brazzaville não me liquidarão. E sempre tenho os meus apoios. Não destes tipos que nem ousaram defender-me, não da plebe. Tenho apoios bem colocados, que têm influência. Farei a minha autocrítica para desarmar os adversários e isso dará possibilidades aos meus amigos para advogarem a minha causa.

Lenine teve razão ao inventar a autocrítica. Que boa coisa que é a autocrítica! Há uns burros que sempre a recusam. Ainda não descobriram o furo. Quando estiveres em maus lençóis, faz a tua autocrítica. Todos os ataques pararão imediatamente. É a teoria da ação e da reação: uma força que faz uma ação provoca uma reação, precisa que haja uma reação para se exercer. Se tu eliminas a reação, que no caso seria a tua defesa, que acontece? A ação deixará de se exercer. É simples como

água. Faço logo de começo a minha autocrítica, aí os ataques serão só para a forma, já terão perdido toda a força da raiva. Quem pode atacar um homem que se não defende? Considerarão que sou um bom militante, pois autocrítiquei-me. E não me fazem baixar de posto, mandam-me para outro sítio.

[...]

No fundo, no fundo, quem se vai tramar é o Sem Medo. Eu irei para outro sítio onde subirei na mesma: há tal falta de quadros que quem tem um olho é rei. Ele ficará aqui com todos os problemas, agora agravados. Sem Medo é apenas um lobinho, eu sou um lobo experimentado, sei o que digo. (PEPETELA, 1982, p. 185; 187-188, grifos do autor).

Neste trajeto até Brazzaville para o julgamento, André vai aos poucos evidenciando o ser-espaço que ele é e, mais claramente, a sua espacialidade na organização revolucionária. Ele compreende tão bem a estrutura organizacional do MPLA, que, mesmo sendo acusado, sabe como poderá manter o seu poder. Fato que o leva a afirmar, em razão das fortes relações hierárquicas que possui, a sua não condenação: *“E sempre tenho os meus apoios. Não destes tipos que nem ousaram defender-me, não da plebe. Tenho apoios bem colocados, que têm influência”*. Porém, se adentrarmos ainda mais nesse espaço cheio de movimentações, no qual André se situa, conseguimos vislumbrar a sua força — *“No fundo, no fundo, quem se vai tramar é o Sem Medo. Eu irei para outro sítio onde subirei na mesma [...]”* (PEPETELA, 1982, p. 188, grifos do autor) —, a ligação étnica (kikongo), a formação política — *“Lenine teve razão ao inventar a autocrítica. Que boa coisa que é a autocrítica!”* — e a visão míope (focada apenas em si) etc.

Todavia, antes de adentrarmos em uma análise mais profunda das espacialidades de cada falso narrador, é necessário primeiro deixarmos claro como concebemos o espaço. Para Michel de Certeau (2014), sociólogo francês, o espaço é “um lugar praticado” onde tem movimentação, desdobramentos, ao contrário de lugar, que é um “estar-aí”²², isto é, a ordem e a rigidez. Percebe Certeau (2014, p. 184), que o espaço existe sempre que

[...] se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo **animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram**. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em **unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais**. (grifos nossos).

²² O termo indica implicitamente uma correlação ao “ser-aí” (*Dasein*) de Martin Heidegger. Entretanto, “ser-aí”, na leitura de alguns autores, não corresponde simplesmente a lugar (ou imobilização) como “estar-aí”. É o que demonstra Eduardo Marandola Jr.: “[Jeff] Malpas alerta, no entanto, que esse ‘aí’ não pode ser tomado de forma estritamente literal, como um lugar. *Da*, no alemão, é mais abrangente e implica vários lugares, e por isso é também traduzido como pre-sença, em razão do seu caráter fático imediato e simultâneo da existência” (MARANDOLA JR., 2014, p. 233). Todavia, não ateremos a isso, pois o objetivo aqui não é diferenciar espaço de lugar, mas apenas formar uma compreensão do espaço que corresponda ao nosso estudo.

Contudo, justamente por incluir em seu escopo movimentação, mas também por ser uma unidade polivalente de programas conflitantes ou próximos, muitos estudiosos, em especial os geógrafos humanísticos, afirmam que o espaço comporta dentro de si o lugar (ou lugares). De acordo com Yi-Fu Tuan (1983), geógrafo chinês que desenvolveu um enfoque cuidadoso e apurado para a geografia humana, na experiência significativa que o homem tem com o espaço está fundida também o lugar, pois “[o] que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor.” (TUAN, 1983, p. 6). No entanto, nesse nosso estudo preferimos utilizar apenas o termo espaço sem o estender ou o opor a lugar.

Ainda Tuan, com uma inovadora leitura da espacialidade em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, correlaciona espaço e corpo. O autor, nessa obra, pontua que o homem na sua experiência íntima com o seu corpo e com outros seres e objetos elabora e organiza o espaço. Segundo o geógrafo chinês, o corpo “[...] está no espaço ou ocupa espaço.” (TUAN, 1983, p. 39). Isto é, o corpo também é um espaço que comporta sentimentos, sensações e a consciência dos seres (tanto no ser humano como no animal). Dessa forma, o corpo é um espaço que comporta (TUAN, 1983). Coadunada a essa leitura de Tuan está a visão do filósofo alemão Martin Heidegger, para quem o corpo assemelha-se a um recipiente.

Na comparação do corpo com uma jarra, Heidegger (2012, p. 147) afirma que: “Ao encher a jarra, o líquido vaza para dentro da jarra vazia. O vazio é o recipiente do receptáculo. O vazio, o nada na jarra, é que faz a jarra ser um receptáculo, que recebe.”. Portanto, o corpo, nessa analogia com a jarra, é ao mesmo tempo um objeto que ocupa espaço e um espaço que pode ser preenchido. Em outras palavras, o ser humano demanda ao mundo uma espacialidade para a sua constituição fisiopsicológica, que, por conseguinte, acolhe (igual o vazio) diferentes “coisas”, sentimentos, traumas, memórias, sensações, conhecimento etc. Nessa leitura heideggeriana, o corpo na forma de recipiente e receptáculo transfigura-se em espaço ou espaços.

Refletindo ainda mais sobre o corpo-espaço, em *Ser e tempo*, Heidegger desenvolve o conceito de “pre-sença”, termo concebido para tentar designar a ideia de o corpo ser e ocupar um espaço, mesmo na sua imaterialidade psíquica. Dessa forma, conforme declara o filósofo alemão:

A pre-sença introjeta — em sentido literal — o espaço. Ela não é, em absoluto, apenas simplesmente dada no pedaço de espaço que uma substância corpórea preenche. Existindo, ela já sempre arrumou para si um espaço. Ela determina, cada vez, seu próprio lugar de tal forma que, a partir da arrumação do espaço, ela volta para o “local” que ocupou. (HEIDEGGER, 2005, p. 170).

Assim, a “pre-sença” é esse ente fisiopsicológico, que cada um de nós somos e que possui, entre as suas mais variadas possibilidades, o questionar. Questionar que é possível pela língua, pois através dela conseguimos inquirir todo o produto elaborado e toda ação praticada pelo sujeito; inclusive, podemos até nos interrogar. Dessa forma, o ser e a linguagem são e ocupam um espaço no mundo, principalmente nos planos sociais, políticos, culturais e ideológicos.

Já nos estudos literários, área relevante para a nossa análise, o espaço se revela com uma maleabilidade maior e sob variados modos característicos. Em razão disso, como aponta Brandão (2019), ele pode ser abordado de diferentes formas ou ângulos. Um dos modos em que o espaço se apresenta na literatura e pode ser averiguado é através dos corpos dos sujeitos ficcionais. Para Brandão (2019, p. 251):

Se o corpo também pode ser entendido como espaço (em muitas acepções, como a que defende que o corpo é o espaço continente do espírito, da consciência, da identidade ou da subjetividade), o exame do espaço literário demanda que se observe como são configurados e atuam os corpos dos sujeitos ficcionais. Ressalte-se que tais corpos, apesar de ficcionais, tendencialmente não deixam de ser tratados como corpos, isto é, não deixam de ser subordinados aos parâmetros de compreensão do que é um corpo.

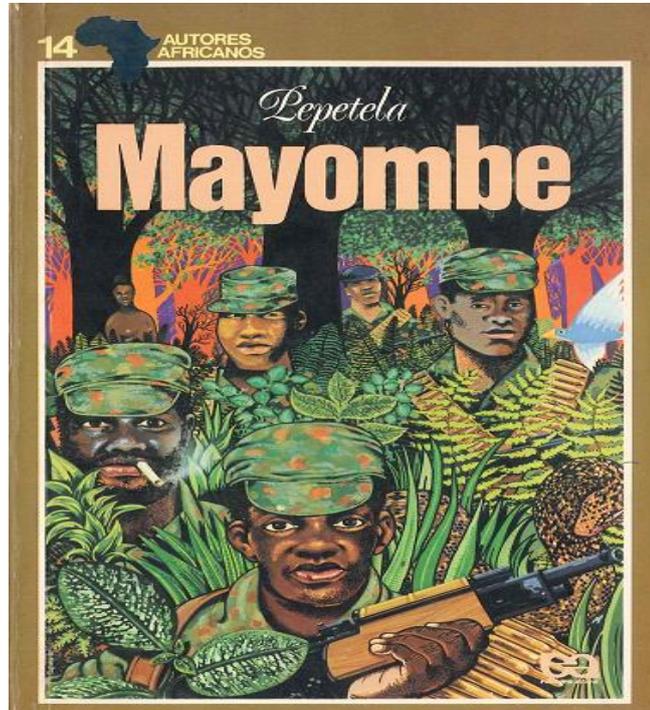
Alguns estudiosos do âmbito literário buscam, dessa forma, analisar o sujeito ficcional pela corporeidade representada no texto. Representatividade essa oriunda de procedimentos e mecanismos que define e dá significado a esse corpo. Em alguns casos, esse sujeito representado no texto também emite voz, tornando-se um corpo que produz discurso, logo, que narra. O espaço por ele ocupado desdobra-se, assim, para a voz proferida. Corpo e voz fundem-se no espaço do sujeito ficcional.

Seguindo, portanto, essas variadas leituras do espaço, desde os entendimentos sociológicos de Certeau e geográficos de Tuan, e passando pelas compreensões filosóficas de Heidegger e literárias de Brandão, é que acreditamos que os falsos narradores são, em sua corporeidade e voz, espacialidades em *Mayombe*. Isto é, são espaços de corpos e de discursos em movimentos na narração e no papel.

Assim, nas subseções a seguir, observaremos esses espaços, tanto narrativo como gráfico, ocupados pelos falsos narradores e as suas alternâncias com a força e a voz do supranarrador, a “[...] entidade textual dissimulada [...] [e] onisciente que filtra toda a informação, dando ao texto uma tonalidade elegíaca [...]” (MATA, 1993, p. 335). Para ficar evidente os espaços ocupados, principalmente no papel, inserimos as páginas nas quais cada

falso narrador aparece, isso em relação a edição brasileira de *Mayombe* (capa Figura 1), publicada em 1982 pela editora Ática.

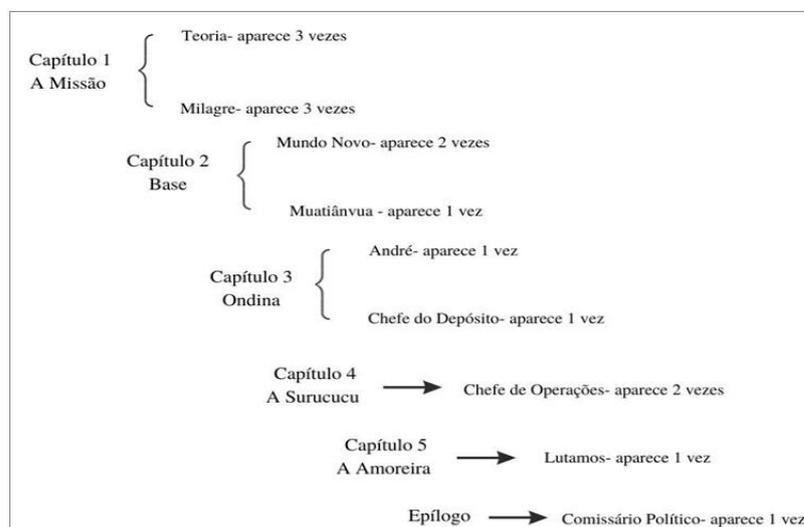
Figura 1 – Capa de *Mayombe*



Fonte: *Mayombe* (1982).

Não obstante, é preciso deixar claro que ao longo de todo o romance, 9 (nove) personagens em 6 (seis) capítulos assumem 15 vezes a narração. Apresentando essas informações num esquema (Figura 2) temos:

Figura 2 – Esquema de capítulos e quantidade em que aparecem os falsos narradores



Fonte: Esquema do autor (2022).

Entretanto, por configurar o epílogo, elemento supostamente paratextual e que suscita uma leitura mais apurada, preferimos abordar o discurso do Comissário Político no próximo capítulo, o quarto. Dessa forma, apenas 8 (oito) narradores e 14 intervenções serão investigadas nesta parte do nosso estudo.

3.2.1 *Eu, o narrador, sou Teoria*

Figura 3 – Primeiro discurso de Teoria

<p>O rio Lombe brilhava na vegetação densa. Vinte vezes o tinham atravessado. Teoria, o professor, tinha escorregado numa pedra e esfolara profundamente o joelho. O Comandante disse a Teoria para voltar à Base, acompanhado de um guerrilheiro. O professor, fazendo uma careta, respondera:</p> <p>— Somos dezesseis. Ficaremos catorze.</p> <p>Matemática simples que resolvera a questão: era difícil conseguir-se um efetivo suficiente. De mau grado, o Comandante deu ordem de avançar. Vinha por vezes juntar-se a Teoria, que caminhava em penúltima posição, para saber como se sentia. O professor escondia o sofrimento. E sorria sem ânimo.</p> <p>À hora de acampar, alguns combatentes foram procurar lenha seca, enquanto o Comando se reunia. Pangu-Akitina, o enfermeiro, aplicou um penso no ferimento do professor. O joelho estava muito inchado e só com grande esforço ele podia avançar.</p> <p>Aos grupos de quatro, prepararam o jantar: arroz com <i>corned-beef</i>. Terminaram a refeição às seis da tarde, quando já o sol desaparecera e a noite cobrira o Mayombe*. As árvores enormes, das quais pendiam cipós grossos como cabos, dançavam em sombras com os movimentos das chamas. Só o fumo podia libertar-se do Mayombe e subir, por entre as folhas e as lianas, dispersando-se rapidamente no alto, como água precipitada por cascata estreita que se espalha num lago.</p> <p style="text-align: center;">EU, O NARRADOR, SOU TEORIA.</p> <p><i>Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura de café, vinda da mãe, misturada ao branco</i></p> <p><small>Mayombe — grande floresta tropical localizada em Cabinda (N. E.).</small></p> <p>6</p>	<p><i>defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não. A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? Sou eu que devo tornar-me em sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez? Face a este problema capital, as pessoas dividem-se aos meus olhos em dois grupos: os maniqueístas e os outros. É bom esclarecer que raros são os outros; o mundo é geralmente maniqueísta.</i></p> <p>O Comissário Político, alto e magro como Teoria, acercou-se dele.</p> <p>— O Comando pensa que deves voltar ou esperar-nos aqui. Dentro de três dias estaremos de volta. Ficará alguém contigo. Ou podes tentar regressar à Base aos poucos. Depende do teu estado.</p> <p>O professor respondeu sem hesitar:</p> <p>— Acho que é um erro. Posso ainda andar. Temos pouca gente, dois guerrilheiros a menos fazem uma diferença grande. O plano irá por água abaixo.</p> <p>— É pouco, mas talvez chegue.</p> <p>— Posso discutir com o Comando?</p> <p>— Vou ver.</p> <p>O Comissário voltou para junto do Comandante e do Chefe de Operações. Momentos depois, fazia sinal a Teoria. O professor levantou-se e uma dor aguda subiu-lhe pelo joelho até ao ventre. Sentiu que não poderia ir muito longe. A escuridão relativa escondia-lhe as feições e ninguém se apercebeu da careta. Procurou andar normalmente e aproximou-se dos três responsáveis.</p> <p>7</p>
--	--

Fonte: *Mayombe* (1982).

O supranarrador inicia a narração em *Mayombe*, descrevendo a marcha de um grupo guerrilheiro rumo a um embate. No momento, estão próximos ao rio Lombe, e Teoria, o professor da base, está ferido, esfolara o joelho em uma pedra próximo ao rio. Embora tenha alguma dificuldade para caminhar, ainda persiste na marcha que dura algum tempo até quase a noite chegar. Ao acamparem, o narrador de terceira pessoa detalha de uma forma bem peculiar a floresta Mayombe e o pernoitar dos guerrilheiros:

Aos grupos de quatro, prepararam o jantar: arroz com *corned-beef*. Terminaram a refeição às seis da tarde, quando já o sol desaparecera e a noite cobrira o Mayombe. As árvores enormes, das quais pendiam cipós grossos como cabos, dançavam em sombras com os movimentos das chamas. Só o fumo podia libertar-se do Mayombe e subir, por entre as folhas e as lianas, dispersando-se rapidamente no alto, como água precipitada por cascata estreita que se espalha num lago. (PEPETELA, 1982, p. 6, grifos do autor).

Após essa descrição, a voz do supranarrador é suspensa para que o discurso e o corpo de Teoria (Figura 3, anteriormente exibida) adentrem na narrativa. Como o primeiro falso narrador, ele descreve a sua origem e a razão da sua tonalidade de pele, resultado da fusão entre a cor escura da mãe nativa e o branco do pai português: “*Da terra recebi a cor escura de café, vinda da mãe, misturado ao branco defunto do meu pai, comerciante português.*” (PEPETELA, 1982, p. 6-7, grifos do autor). Essa condição de mestiço impõe-lhe o medo, pois ele pensa não ter lugar naquele “[...] *universo de sim ou não, branco ou negro [...]*” (PEPETELA, 1982, p. 7, grifos do autor). Logo, para ele, a sua posição é a do talvez: “*Talvez é não para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não.*” (PEPETELA, 1982, p. 7, grifos do autor).

Essa questão era muito complexa no interior do próprio MPLA, reflexo da condição do mestiço na sociedade angolana. Após uma reunião da direção do partido, entre os dias 13 e 23 de maio de 1962, foi deliberado que os mestiços deveriam se retirar de alguns quadros, principalmente dos mais relevantes. De acordo com Jean-Michel Mabeko-Tali (2019, p. 153), “[para] uma organização política, como o MPLA, que nascera sob o signo da unidade sem consideração de origens sociais, raciais, étnico-regionais etc., semelhante resultado era uma derrota no domínio dos princípios”.

Nota-se que a tensão aparente no discurso de Teoria revela esse complexo problema identitário do mestiço dentro da revolução e do MPLA. Em verdade, nessa procura do seu lugar na sociedade angolana e no partido, ele evidencia o seu entrelugar, a não aceitação de sua condição mestiça pelos segmentos negros e brancos de Angola. Nesse dilema, Teoria questiona a sua existência, pois era ele quem precisava acatar os padrões exigidos de pureza ou a sociedade quem deveria aceitá-lo como um mestiço? Dessa forma, ele se interpela: “*A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? Sou eu que devo tornar-me em sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez?*” (PEPETELA, 1982, p. 7, grifos do autor). As dúvidas não abandonam o seu pensamento, estão sempre instigando-o a distanciar-se dos outros e a acatar tudo o que lhe é solicitado.

Assim, a sua negação a um pedido feito, a sua discordância para com as opiniões dos demais, seria a comprovação da sua mestiçagem. No entrelugar no qual movimenta-se, a

invisibilidade é uma exigência para ser aceito pela sociedade – ao menos é o que os seus pensamentos demonstram: “Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não.” (PEPETELA, 1982, p. 7, grifos do autor).

Figura 4 – Segundo discurso de Teoria

<p>a que a Base fosse evacuada sem perdas. Uma das muitas operações em que rira do inimigo, sobre ele lançando balas, gracejos e insultos.</p> <p>Teoria sentia que o Comandante também tinha um segredo. Como cada um dos outros. E era esse segredo de cada um que os fazia combater, freqüentemente por razões longínquas das afirmadas. Por que Sem Medo abandonara o curso de Economia, em 1964, para entrar na guerrilha? Por que o Comissário abandonara Caxito, o pai velho e pobre camponês arruinado pelo roubo das terras de café, e viera? Talvez o Comissário tivesse uma razão mais evidente que os outros, sim. Por que o Chefe de Operações abandonara os Dembos? Por que Milagre abandonara a família? Por que Muatiãnvua, o desenraizado, o marinheiro, abandonara os barcos para agora marchar a pé, numa vida de aventuras tão diferente da sua? E por que ele, Teoria, abandonara a mulher e a posição que podia facilmente adquirir? Consciência política, consciência das necessidades do povo! Palavras fáceis, palavras que, no fundo, nada diziam. Como age em cada um deles essa dita consciência?</p> <p>Os companheiros começavam a mexer-se, despertando, e o professor não tinha afastado esses pensamentos. O Mayombe não deixava penetrar a aurora, que, fora, já despontava. As aves noturnas cediam o lugar no concerto aos macacos e esquilos. E as águas do Lombe diminuíam de tom, à espera do seu manto dourado. À frente, descendo o Lombe, a menos de um dia de marcha, devia estar o inimigo.</p> <p style="text-align: center;">EU, O NARRADOR, SOU TEORIA.</p> <p style="text-align: center;"><i>Manuela sorriu-me e embrenhou-se no mato, no mato denso do Amboim, onde despontava o café, a riqueza dos</i></p> <p style="text-align: center;">11</p>	<p><i>homens. O café vermelho pintava o verde da mata. Assim Manuela pintava a minha vida.</i></p> <p><i>Manuela. Manuela, onde estás tu hoje? Na Gabela? Manuela da Gabela, correndo no mato do Amboim, o mato verde das serpentes mortais, como o Mayombe, mas que pare o fruto vermelho do café, riqueza dos homens.</i></p> <p><i>Manuela, perdida para sempre. Amigada com outro, porque a deixei, porque Manuela não foi suficientemente forte para me reter no Amboim e eu escolhi o Mayombe, as suas lianas, os seus segredos e os seus exilados.</i></p> <p><i>Perdi Manuela para ganhar o direito de ser “talvez”, café-com-leite, combinação, híbrido, o que quiserem. Os rótulos pouco interessam, os rótulos só servem aos ignorantes que não vêem pela coloração qual o líquido encerrado no frasco.</i></p> <p><i>Entre Manuela e o meu próprio eu, escolhi este. Como é dramático ter sempre de escolher, preferir um caminho a outro, o sim ou o não! Por que no mundo não há lugar para o talvez? Estou no Mayombe, renunciando a Manuela, com o fim de arranjar no universo maniqueísta o lugar para o talvez.</i></p> <p><i>Fugi dela, não a reví, escolhi sozinho, fechado em casa, na nossa casa, naquela casa onde em breve uma criança iria viver e chorar e sorrir. Nunca vi essa criança, não a verei jamais. Nem Manuela. A minha história é a dum alienado que se aliena, esperando libertar-se.</i></p> <p><i>Criança ainda, queria ser branco, para que os brancos me não chamassem negro. Homem, queria ser negro, para que os negros me não odiassem. Onde estou eu, então? E Manuela, como poderia ela situar-se na vida de alguém perseguido pelo problema da escolha, do sim ou do não? Fugi dela, sim, fugi dela, porque ela estava a mais na minha vida; a minha vida é o esforço de mostrar a uns e a outros que há sempre lugar para o talvez.</i></p> <p><i>Manuela, Manuela, amigada com outro, dando as suas carícias a outro. E eu, aqui, molhado pela chuva-</i></p> <p style="text-align: center;">12</p>
<p style="text-align: center;"><i>-mulher que não pára, fatigado, exilado, desesperado, sem Manuela.</i></p> <p style="text-align: center;">Sem Medo foi lavar-se perto do Comissário. Admirou o torso esguio mas musculado do outro.</p> <p style="text-align: center;">— Estás em forma. Eu começo a ficar com barriga.</p> <p style="text-align: center;">— É a vida do exterior — disse o Comissário. — Há quase seis meses que não fazes uma ação... O que me chateia é avançar sem saber ao certo o que se vai fazer. O plano não me agrada.</p> <p style="text-align: center;">O Comandante sentou-se numa pedra.</p> <p style="text-align: center;">— Esperemos que o Das Operações tenha razão. Ele é que fez o reconhecimento...</p> <p style="text-align: center;">— Reconhecimento! — disse o Comissário. — Desceu o rio, encontrou a picada de exploração de madeira. Chamas a isso um reconhecimento? Nem sequer sabe se os tugas* têm tropa na exploração.</p> <p style="text-align: center;">— Vamos saber agora. O que é preciso é começar. Metemos a Base no interior, já foi um passo em frente. Acabada a guerra de fronteira! Agora vamos estudando as coisas no terreno e decidindo aos poucos. De qualquer modo, esta operação está dentro das tuas teorias: ação política mais que militar. Não sei de que te queixas...</p> <p style="text-align: center;">— Não é isso, Comandante. Se impedirmos essa exploração de continuar a roubar a nossa madeira, é um golpe económico dado ao inimigo, está porreiro*. Além disso, vamos atacar num sítio novo, o que é bom em relação ao povo, que nem sequer pensa em nós... pelo menos, aparentemente. Mas é o lado militar que me preocupa. Não sabemos onde está o inimigo e qual o seu efetivo. Somos tão poucos que não podemos permitir-nos o luxo</p> <p style="text-align: center;"><small>Tuga — português (depreciativo) (N.E.). Está porreiro — está bom (normalmente, porreiro significa boa gente) (N.E.).</small></p> <p style="text-align: center;">13</p>	

Fonte: *Mayombe* (1982).

Outro momento que deparamos com Teoria estão nas páginas 11, 12 e 13 (Figura 4). Embora o seu espaço no papel seja maior, ele continua ainda deflagrando e questionando a sua condição de mestiço e as agruras que ela carrega. Por ser um representante do “talvez”, dentre os “sim” e os “não”, Teoria está sempre fazendo escolhas e perdendo alguma coisa. Na sua vida, submete-se, portanto, aos parâmetros da opção e abre mão de algo para, assim, conquistar outro. Uma destas coisas que ele abandona é o amor de Manuela. Em uma difícil escolha, ele prefere o seu próprio eu a esse amor: *“Como é dramático ter sempre de escolher, preferir um caminho a outro, o sim ou o não! Por que no mundo não há lugar para o talvez? Estou no Mayombe, renunciando a Manuela, com o fim de arranjar no universo maniqueísta o lugar para o talvez.”* (PEPETELA, 1982, p. 12, grifos do autor).

Manuela é memória, pois faz parte de um passado do qual procura alienar-se. Seu presente é a luta e o estar na floresta Mayombe, com suas lianas, os seus segredos e os seus exilados.

Na última excursão (Figura 5, conforme será mostrado a seguir), que ocupa um pequeno espaço no papel tanto quanto a inicial aparição, Teoria aborda a sua função de professor e instrutor político da Base. A cisão na narrativa para a inclusão do seu corpo e discurso, ocorre entre duas conversas de Sem Medo – o Comandante.

A primeira conversa é com o Comissário Político, quando os dois discutem a inércia do grupo e a falta de ação: *“É preciso dinamizar as coisas. Já estivemos parados demasiado tempo, à espera de instruções. É a nós de tomarmos a decisão.”* (PEPETELA, 1982, p. 14). Desse modo, planejam a efetivação de uma operação, que poderia dar credibilidade à ideia de libertação e conquistar a confiança da população de Cabinda.

Já a segunda conversa é entre Lutamos e o Comandante sobre a execução ou não dos possíveis prisioneiros da anterior operação, em sua maioria, trabalhadores civis. Ao longo dessa última prosa, os guerrilheiros da base se intrometem, instaurando, assim, atritos e discussões em razão do tribalismo.

Figura 5 – Terceiro discurso de Teoria

<p>Sobretudo quando eu não participo numa operação e, assim, as suas boas idéias não podem vir ajudar o meu prestígio. Quando eu estou, ele comete erros só para me contradizer. Não porque eu tenha sempre razão, mas às vezes também tenho. . .</p> <p>— O Comandante deu-lhe uma palmada no ombro.</p> <p>— Tens de te habituar aos homens e não aos ideais. O cargo de Comissário é espinhoso, por isso mesmo. O curioso é que vocês, na vossa tribo, até esquecem que são da mesma tribo, quando há luta pelo posto.</p> <p>— O que não quer dizer que não há tribalismo, infelizmente. Aliás, não me venhas dizer que com os kikongos* não se passa o mesmo.</p> <p>— Eu sou kikongo? Tu és kimbundo*? Achas mesmo que sim?</p> <p>— Nós, não. Nós pertencemos à minoria que já se esqueceu de que lado nasce o Sol na sua aldeia. Ou que a confunde com outras aldeias que conheceu. Mas a maioria, Comandante, a maioria?</p> <p>— É o teu trabalho: mostrar tantas aldeias aos camaradas que eles se perderão se, um dia, voltarem à sua. A essa arte de desorientação se chama formação política!</p> <p>E foram tomar o matete.</p> <p style="text-align: center;">EU, O NARRADOR, SOU TEORIA.</p> <p style="text-align: center;"><i>Os meus conhecimentos levaram-me a ser nomeado professor da Base. Ao mesmo tempo, sou instrutor político.</i></p> <p><small>Kikongo ou Kikongu — etnia do Norte de Luanda, que ocupa a região até a fronteira com o Zaire; é nessa região que se localiza Mbanza Congo, sede do velho reino de Kongo (N. E.).</small></p> <p><small>Kimbundo ou Kimbundu — etnia angolana da região que abrange Luanda, Malanje, etc.; essa população também se designa por N'golás (N. E.).</small></p> <p>16</p>	<p><i>tico, ajudando o Comissário. A minha vida na Base é preenchida pelas aulas e pelas guardas. Por vezes, raramente, uma ação. Desde que estamos no interior, a atividade é maior. Não atividade de guerra, mas de patrulha e reconhecimento. Ofereço-me sempre para as missões, mesmo contra a opinião do Comando: poderia recusar? Imediatamente se lembrariam de que não sou igual aos outros.</i></p> <p><i>Uma vez quis evitar ir em reconhecimento: tivera um pressentimento trágico. Havia tão poucos na Base que o meu silêncio seria logo notado. Ofereci-me. É a alienação total. Os outros podem esquivar-se, podem argumentar quando são escolhidos. Como o poderei fazer, eu que trago em mim o pecado original do pai-branco?</i></p> <p>Lutamos não estava de acordo com a proposta do chefe de grupo Verdade. Mal o Comandante surgiu, Lutamos disse:</p> <p>— Camarada Comandante, o camarada Verdade acha que devíamos apanhar os trabalhadores da exploração e fuzilá-los, porque trabalham para os colonialistas. Diz que é isso o que se decidiu fazer.</p> <p>O Comandante sentou-se e meteu a colher na tampa da gamela*, sem responder. O Comissário encostou-se a uma árvore, comendo, observando o grupo.</p> <p>— Deixa lá, pá! — disse Muatiãnvua. — Esses trabalhadores são cabindas*, é por isso que te chateias. Mas são mesmo traidores, nem que fossem lundas* ou kimbundos. . .</p> <p><small>Gamela — vasilha pequena de madeira ou alumínio (N. E.).</small></p> <p><small>Cabinda — da região de Cabinda (N. E.).</small></p> <p><small>Lunda — povo que habita nas terras do antigo império do Muatiãnvua da Lunda, a Nordeste, onde mais tarde se estabeleceu a Diamang — Companhia dos Diamantes de Angola (N. E.).</small></p> <p>17</p>
---	--

Fonte: *Mayombe* (1982).

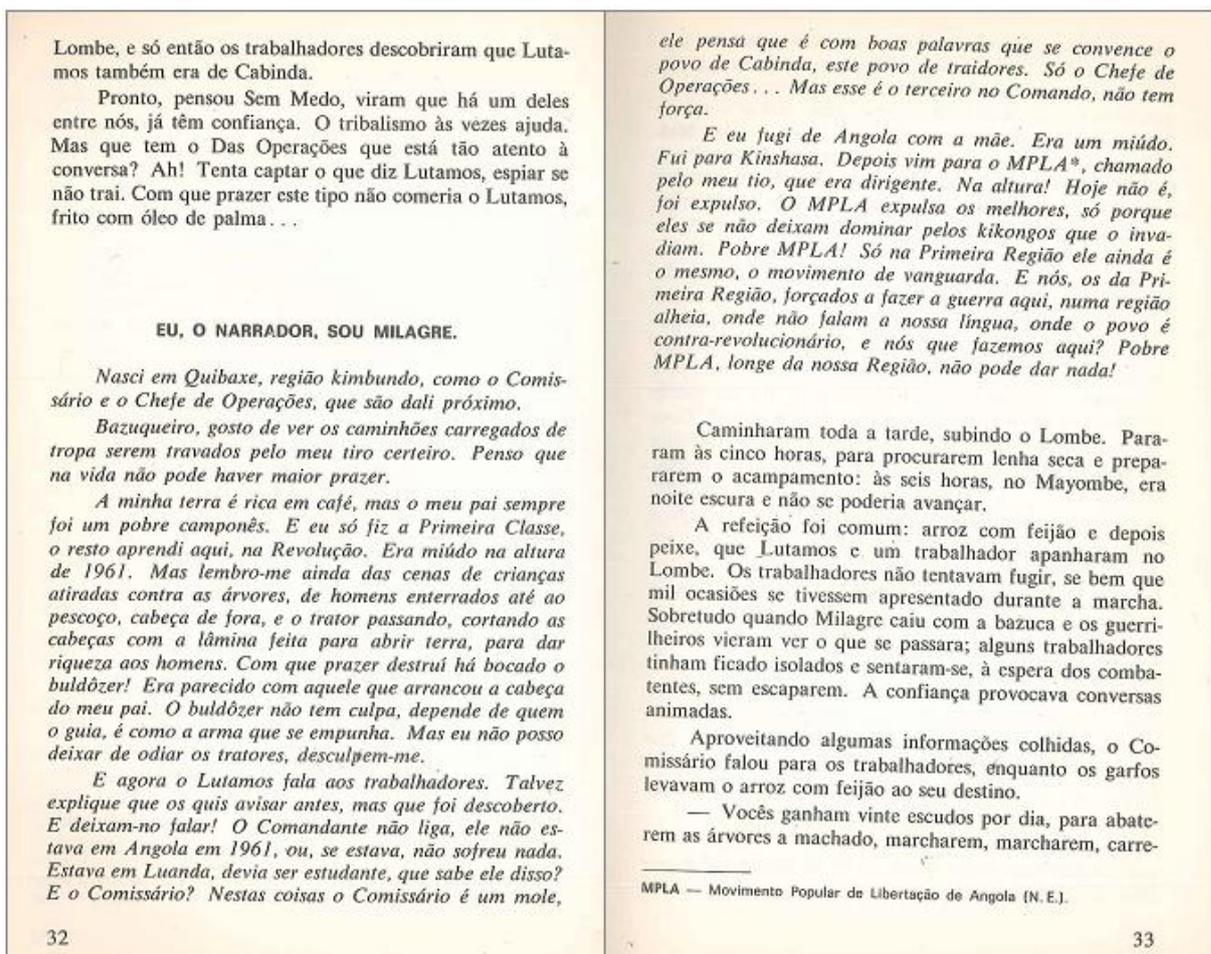
Percebe-se que no interstício dessas duas conversas é que estão Teoria e o seus medos. O medo de morrer, de ser atingido num confronto, de não retornar a ver sua terra natal e Manuela. No entanto, quando tem uma atividade de guerra ou missão, ele sempre aceita, já que a sua condição de mestiço impõe-lhe a não recusa: “*Ofereço-me sempre para as missões, mesmo contra a opinião do Comando: poderia recusar? Imediatamente se lembrariam de que não sou igual aos outros.*” (PEPETELA, 1982, p. 17, grifos do autor). Dessa forma, Teoria necessita falar, marcar presença, haja vista que o seu silêncio seria a afirmação do seu pecado. Mesmo com medo, precisa dispor-se para ação: “*É a alienação total. Os outros podem esquivar-se, podem argumentar quando são escolhidos. Como o poderei fazer, eu que trago em mim o pecado original do pai-branco?*” (PEPETELA, 1982, p. 17, grifos do autor).

O corpo e o discurso de Teoria são, assim, esboçados nesses três fragmentos de espaços de fala. Vislumbramos na sua individualidade a condição social do mestiço na então Angola. Pepetela, dessa maneira, deixa aparente a difícil situação identitária dos “talvez”.

3.2.2 *Eu, o narrador, sou Milagre*

Milagre é o segundo personagem que insurge em *Mayombe*. Junto com Teoria, seu discurso e corpo interpõe-se no capítulo primeiro, intitulado “A Missão”. Nas páginas 32 e 33 (Figura 6), a narrativa em terceira pessoa sofre um corte e o fragmento é alocado. Adentramos, a partir de então, em um espaço no qual ressoa a fala em primeira pessoa do personagem, revelando sua origem e experiências de vida: “*Nasci em Quibaxe, região kimbundo, [...] o meu pai sempre foi um pobre camponês. E eu só fiz a Primeira Classe, o resto aprendi aqui, na Revolução. Era miúdo na altura de 1961. Mas lembro-me ainda das cenas [...]*” (PEPETELA, 1982, p. 32, grifos do autor).

Figura 6 – Primeiro discurso de Milagre



Fonte: *Mayombe* (1982).

A sua visão tribalista também ganha destaque no seu discurso: “*O MPLA expulsa os melhores, só porque eles se não deixam dominar pelos kikongos que o invadiam.*” (PEPETELA, 1982, p. 33, grifos do autor). Essa primeira passagem descontínua (ao menos

em parcela) a narração do supranarrador, que retratava as interações entre os guerrilheiros e alguns trabalhadores cabindas resgatados do assalto feito a uma exploração de madeira na floresta Mayombe.

Embora os combatentes decidam guardar os trabalhadores junto a si por um tempo, imperava, nas suas relações, a desconfiança, principalmente, porque consideravam a população cabindense como traidora. O povo de Cabinda não aderiu aos motivos revolucionários nem participava dos combates, mantendo-se indiferente, o que exasperava os guerrilheiros. Porém, mesmo assim “[não] devemos ir contra a população civil, embora ela seja hostil. Para que dar argumentos ao Governo?” (PEPETELA, 1982, p. 31). Eis a razão, portanto, do trato distante e da desconfiança com os trabalhadores, até mesmo com Lutamos, um guerrilheiro cabinda:

Pronto, pensou Sem Medo, viram que há um deles entre nós, já têm confiança. O tribalismo às vezes ajuda. Mas que tem o Das Operações que está tão atento à conversa? Ah! Tenta captar o que diz Lutamos, espiar se não trai. Com que prazer esse tipo não comeria o Lutamos, frito com óleo de palma... (PEPETELA, 1982, p. 32).

A partir desse momento Milagre toma corpo e espaço na trama e a narração em terceira pessoa cessa. Logo após a sua exposição, o supranarrador retoma o fio da história, dando continuidade ao seu relato sobre as conversas (“politização”) dos guerrilheiros com os trabalhadores de Cabinda. Também descreve o narrador em terceira pessoa a emboscada planejada contra os soldados portugueses, “[decidiram] guardar os trabalhadores por um dia, caminhando em direção ao Congo. Depois libertariam os trabalhadores e voltariam para o mesmo sítio, entre a picada e a estrada. [...] os soldados cairiam, sem contar, numa emboscada” (PEPETELA, 1982, p. 30-31). Porém, antes de chegarem no ponto estratégico para o ataque, o contar do supranarrador silencia-se e a folha é ocupada novamente pela voz de Milagre (Figura 7).

Figura 7 – Segundo discurso de Milagre

<p>apertou os lábios, o que não impediu um gemido teimoso de lhe sair da boca.</p> <p>Houve quem estendesse a lona no chão molhado para dormir. A maior parte, porém, deitou-se mesmo diretamente no chão, tapando-se com o pano já molhado.</p> <p>— De vez em quando mexe os braços e as pernas — disse Sem Medo ao Comissário. — Senão podem ficar fixos ao chão, pois o clima aqui é tão fértil que, com a chuva, se criam raízes dum dia para o outro. Boa noite, sonhos cor-de-rosa!</p> <p>Como pode ele ainda brincar?, perguntou-se o Comissário, meio escandalizado.</p> <p style="text-align: center;">EU, O NARRADOR, SOU MILAGRE, O HOMEM DA BAZUCA.</p> <p><i>Viram como o Comandante se preocupou tanto com os cem escudos desse traidor de Cabinda? Não perguntam por quê, não se admiram? Pois eu vou explicar-vos.</i></p> <p><i>O Comandante é kikongo; embora ele tenha ido pequeno para Luanda, o certo é que a sua família veio do Uije. Ora, o fiote e o kikongo são parentes, são no fundo o mesmo povo. Por isso ele estava tão furioso por se ter roubado um dos seus primos. Por isso ele protege Lumumba, ou outro traidor. E viram a raiva com que ele agarrou o Ingratidão? Por quê? Ingratidão é kimbundo, está tudo explicado.</i></p> <p><i>Os intelectuais têm a mania de que somos nós, os camponeses, os tribalistas. Mas eles também o são. O problema é que há tribalismo e tribalismo. Há o tribalismo justo, por que se defende a tribo que merece. E há o tribalismo injusto, quando se quer impor a tribo que não merece ter direitos. Foi o que Lenine quis dizer,</i></p> <p style="text-align: right;">47</p>	<p><i>quando falava de guerras justas e injustas. É preciso sempre distinguir entre o tribalismo justo e o tribalismo injusto, e não falar à toa. É verdade que todos os homens são iguais, todos devem ter os mesmos direitos. Mas nem todos os homens estão no mesmo nível; há uns que estão mais avançados que outros. São os que estão mais avançados que devem governar os outros, são eles que sabem. É como as tribos: as mais avançadas devem dirigir as outras e fazer que estas avancem, até se poderem governar.</i></p> <p><i>Mas, o que se vê agora aqui? São os mais atrasados que querem mandar. E eles vão apanhando os lugares-chave, enquanto há dos nossos que os ajudam. É como esse parvo do Comissário, que não percebe nada do que se passa. Deixa-se levar pelo Comandante, está sempre contra o Chefe de Operações. Um tipo que é inteligente, possas*!, ele lê muito, e, afinal, deixa-se levar assim. Ou será que faz de propósito? Às vezes penso que ele tem um pacto com os outros contra nós, os do seu sangue.</i></p> <p><i>Eu sofri o colonialismo na carne. O meu pai foi morto pelos tugas. Como posso suportar ver pessoas que não sofreram agora mandarem em nós, até parece que sabem do que precisamos? É contra esta injustiça que temos de lutar: que sejam os verdadeiros filhos do povo, os genuínos, a tomar as coisas em mãos.</i></p> <p>Choveu durante toda a noite. Alguns guerrilheiros, entre os quais Sem Medo, conseguiram dormir. A maior parte, porém, não pregou olho, tremendo de frio e recebendo a chuva em todo o corpo.</p> <p>De madrugada, as feições encovadas demonstravam o cansaço de dias seguidos de esforço e sofrimento. Só beberam leite. A comida estava molhada, a xikuanga desfizera-se com a água. Restava-lhes o arroz e as latarias, aliás raras.</p> <p>_____ Possas — interjeição que equivale aproximadamente a "puxa vida!" (N.E.).</p> <p style="text-align: right;">48</p>
---	--

Fonte: *Mayombe* (1982).

Nessa segunda aparição de Milagre, há uma alteração na oração que intitula o seu discurso. Acrescido ao título “EU, O NARRADOR, SOU MILAGRE,” há a informação “O HOMEM DA BAZUCA.”. Tal característica o individualiza ainda mais e salienta um atributo guerreiro. Ele é o homem, entre todos os da base, que melhor atira com a bazuca²³, ao menos no seu ponto de vista.

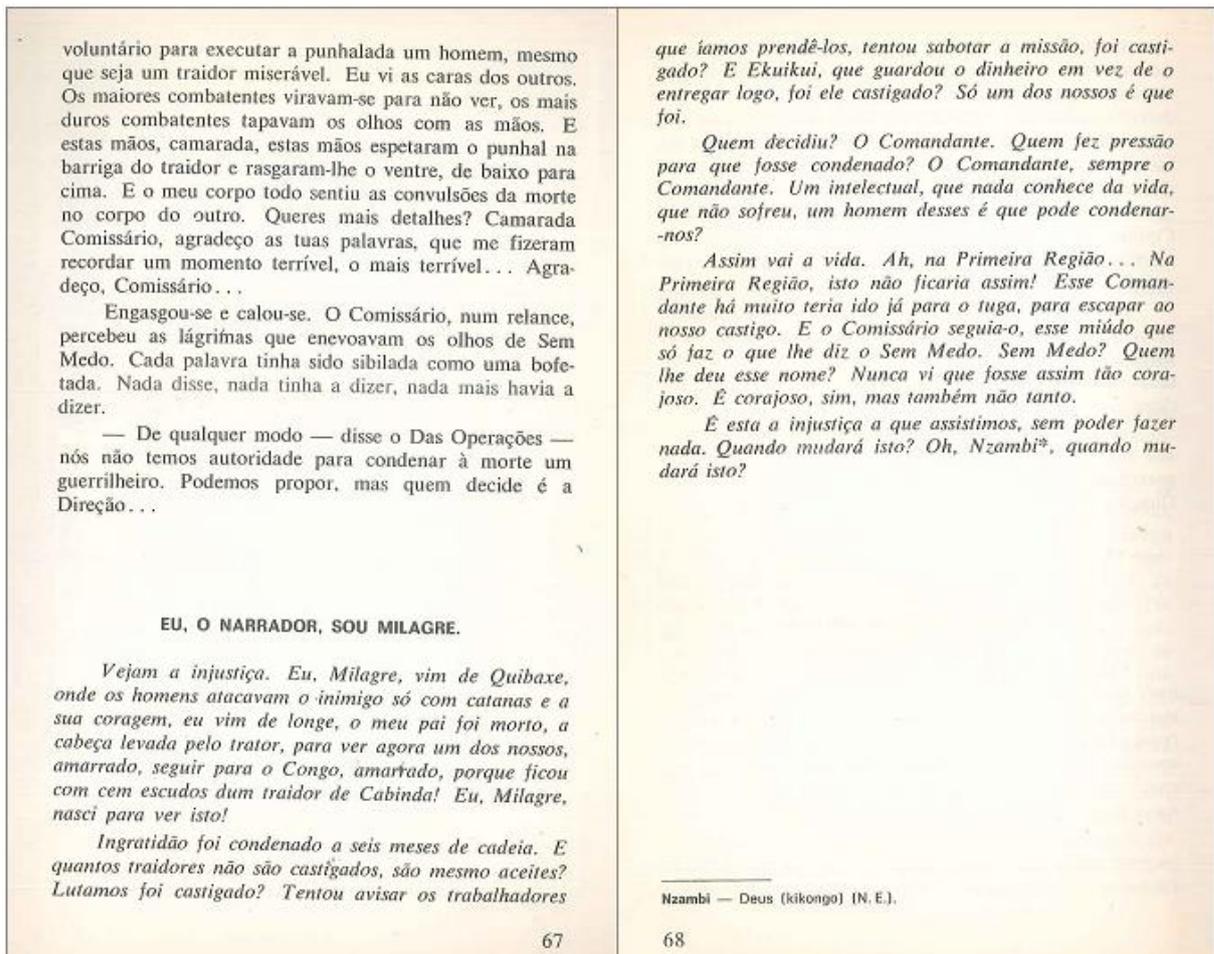
A visão tribalista de Milagre confronta, nesse segundo discurso, com as ações tomadas por Sem Medo, o Comandante kikongo. Ao condenar à prisão Ingratidão do Tuga, um kimbundo que roubou cem escudos a um dos trabalhadores cabinda, Milagre revolta-se contra a sua autoridade, não aceitando suas ações de intelectual que não sabe “[...] *distinguir entre o tribalismo justo e o tribalismo injusto* [...]” (PEPETELA, 1982, p. 48, grifos do autor). Sua fala, dessa forma, tende a demarcar um espaço discriminatório, não aceitando o convívio com o diferente, como vemos:

²³ Arma portátil antitanque usada pela primeira vez, em 1942, pelos estadunidenses na Segunda Guerra Mundial. Bazuca, palavra comum para “lança-foguetes” ou “lança-rojão”, é a derivação do termo inglês *bazooka*, um instrumento musical, que por guarda semelhanças com a arma deu origem ao seu nome.

Os intelectuais têm a mania de que somos nós, os camponeses, os tribalistas. Mas eles também o são. O problema é que há tribalismo e tribalismo. Há o tribalismo justo, por que se defende a tribo que merece. E há o tribalismo injusto, quando se quer impor a tribo que não merece ter direitos. [...] É preciso sempre distinguir entre o tribalismo justo e o tribalismo injusto, e não falar à toa. É verdade que todos os homens são iguais, todos devem ter os mesmos direitos. Mas nem todos os homens estão no mesmo nível; há uns que estão mais avançados que outros. São os que estão mais avançados que devem governar os outros, são eles que sabem. É como as tribos: as mais avançadas devem dirigir as outras e fazer que estas avancem, até se poderem governar. (PEPETELA, 1982, p. 47-48, grifos do autor, negrito nosso).

Como denota a passagem, Milagre, o homem da bazuca, sabia distinguir o justo tribalismo do injusto, o que reflete uma percepção bem subjetivista. Na sua visão, somente pela luta os verdadeiros filhos do povo, os kimbundos, conquistariam o comando e, assim, a justiça seria feita. Compondo o heterodiscurso presente em *Mayombe*, o seu discurso, como os de André (subseção 3.2.5) e do Chefe de Operações (subseção 3.2.7), são tribalistas, defensores de direitos unicamente para o grupo étnico a qual pertencem.

Figura 8 – Terceiro discurso de Milagre



Fonte: *Mayombe* (1982).

Nas páginas 67 e 68 (Figura 8), encontramos a última intromissão de Milagre, que finaliza o primeiro capítulo e dá início à segunda parte do romance: “A Base”. Dessa forma, o corte na narração é brusco. Se antes o supranarrador discorria sobre como seria condenado o guerrilheiro ladrão (Ingratidão do Tuga), depois da intervenção do falso narrador, já no próximo capítulo, o assunto é outro e o narrador em terceira pessoa relata como é a base e a convivência dos combatentes.

Porém, antes de traspormos para essa seguinte fase da obra, observaremos primeiro a fala desse falso narrador, na qual ele continua a expor sua insatisfação, com a condenação de Ingratidão. Na narração do supranarrador, o tema da prisão é contado despretensiosamente e a distância. Em sua forma onisciente e onipresente, ele isenta-se “de revelar seus sentimentos”, o que, “[face] à matéria narrada, assume uma visão objetiva e não crítica.” (PESSANHA, 1992, p. 34). Todavia, no discurso de Milagre ocorre o oposto. Ao expor os seus pensamentos e emoções, ele volta-se incisivo contra o Comandante Sem Medo, transformando-o no alvo das suas queixas secretas: “*Sem Medo? Quem lhe deu esse nome? Nunca vi que fosse assim tão corajoso. É corajoso, sim, mas também não tanto.*” (PEPETELA, 1982, p. 68, grifos do autor).

Após esse demarcado espaço de interpelações e dissabor não vislumbramos mais as opiniões de Milagre como falso narrador. No entanto, ao longo do romance, permanece a sua compreensão da organização social e o seu desejo de mudança da mesma: “*É esta a injustiça a que assistimos, sem poder fazer nada. Quando mudará isto?*” (PEPETELA, 1982, p. 68, grifos do autor).

3.2.3 *Eu, o narrador, sou Mundo Novo*

Já no segundo capítulo de *Mayombe*, a primeira pausa na narrativa do supranarrador é ocasionada por Mundo Novo. Ao contrário do elóquio segregador de Milagre, o seu discurso instaura um espaço proclamador da luta desinteressada a favor daquele povo angolano, que não cometeu o pecado original do egoísmo individual: “*Os operários e os camponeses são desinteressados, são a vanguarda do povo, vanguarda pura, que não transporta com ela o pecado original da burguesia de que intelectuais só muito dificilmente se podem libertar.*” (PEPETELA, 1982, p. 83, grifos do autor). Na fala de Mundo Novo, é bem manifesta sua posição filosófica, política, econômica e social vinculada ao marxismo de Lênin. Aprendeu com as ideias propagadas do revolucionário russo a não ser uma pessoa egoísta, mas um defensor do bem comum e que prega a união em contrapartida ao individualismo: “*Eu não*

sou egoísta, o marxismo-leninismo mostrou-me que o homem como indivíduo não é nada, só as massas constroem a História.” (PEPETELA, 1982, p. 83, grifos do autor).

A instigar a fala do falso narrador está Sem Medo. Antes, na narrativa em terceira pessoa, era descrita uma conversa entre Mundo Novo e o Comandante, que discordavam sobre o homem ser alguém com interesse. Para o primeiro, existem na humanidade alguns indivíduos desinteressados, que lutam e se esforçam em prol de todos. O segundo não acredita nesse desprendimento humano, pois para ele tudo não passa de uma “cegueira, [...] idealismo, que faz cometer os maiores erros. Nada é desinteressado.” (PEPETELA, 1982, p. 79). Dessa anterior interlocução, com Sem Medo, é que partem as reflexões de Mundo Novo a desaguar no seu discurso constante nas páginas 82 e 83 (Figura 9):

Figura 9 – Primeiro discurso de Mundo Novo

<p>vejo por que haveria de desistir quando outros continuam. Só pararei, e aí racionalmente, quando vir que a minha ação é inútil, que é gratuita, isto é, se a Revolução for desviada dos seus objetivos fundamentais.</p> <p>Lutamos deixara de seguir a discussão e fora-se embora, para o lado do rio. Os novos guerrilheiros tinham parado as cambalhotas e esperavam o Comandante. Mundo Novo, pensativo, não respondeu. Levantando-se, Sem Medo disse:</p> <p>— Não estás de acordo? Não és obrigado a estar. Mas conversaremos depois, temos tempo de sobra. Agora tenho que prestar atenção aqui aos meus pintainhos!</p> <p>E misturou-se a eles, enquanto Mundo Novo perseguia teimosamente com o olhar as lianas que subiam até às árvores, para daí voltarem a descer mais ao lado, tecendo o deus Mayombe de uma enorme e emaranhada teia, que o manietava, dando-lhe o ser.</p> <p style="text-align: center;">EU, O NARRADOR, SOU MUNDO NOVO.</p> <p><i>Recuso-me a acreditar no que diz Sem Medo. Lá está ele, ali, no meio dos jovens, rasgando-se nas raízes da mata, rastejando, triturando os ombros contra o solo duro, putrefato e úmido do Mayombe, enrouquecendo com os gritos e imprecações que blasfema, emasculando-se no sêmen da floresta, no sêmen gerador de gigantes, suando a lama que sai da casca das árvores, beliscando-se nos frutos escondidos por baixo das folhas caídas, lá está ele, ali, no meio dos jovens, ensinando o que sabe, totalmente, entregando-se aos alunos, abrindo-se como as coxas duras duma virgem, e ele, que está ali, diz que o faz interessadamente.</i></p> <p><i>Sem Medo é um desinteressado, a terceira camisa que tinha ofereceu-a ao guia, que acabou por fugir com ela, entregando-se aos tugas.</i></p> <p>82</p>	<p><i>Se diz que é interesseiro, isso é vaidade. É vaidade de mostrar o que muitos escondem, é uma afirmação de personalidade. Claro que é uma afirmação exagerada, extremista, defeito da sua mentalidade pequeno-burguesa.</i></p> <p><i>Como se fosse possível fazer-se uma Revolução só com homens interesseiros, egoístas! Eu não sou egoísta, o marxismo-leninismo mostrou-me que o homem como indivíduo não é nada, só as massas constroem a História. Se fosse egoísta, agora estaria na Europa, como tantos outros, trabalhando e ganhando bem. Por que vim lutar? Porque sou desinteressado. Os operários e os camponeses são desinteressados, são a vanguarda do povo, vanguarda pura, que não transporta com ela o pecado original da burguesia de que os intelectuais só muito dificilmente se podem libertar. Eu libertei-me, graças ao marxismo.</i></p> <p><i>Por isso, Sem Medo está errado. Mas como explicar-lho, como fazer-lhe compreender que a sua atitude anarquista é prejudicial à luta? Lá está ele, e ri quando um se fere, e zanga-se quando um hesita, e é esse sadismo maternal que os faz ultrapassarem-se, vencerem o medo e lançarem-se no espaço para agarrarem uma liana fugidia. E um sorriso de triunfo perpassa nos olhos dele, sorriso discreto que logo é abafado pela ordem dada ao seguinte. No entanto, com que remorsos se revolveria no leito se um recruta se ferisse gravemente! Ao vê-lo, dir-se-ia que não tem alma. Mas foi ele que correu a peito descoberto para salvar o Muatiãnvua, quando caíram na emboscada, e que chorou ao vê-lo ileso. Como é possível que diga que todos são egoístas? É vaidade, vaidade pequeno-burguesa, e mais nada.</i></p> <p><i>Não posso acreditar, recuso-me a acreditar.</i></p> <p>O Comissário corria de um lado para o outro, em Dolisie, à procura do responsável, André.</p> <p>Este marcara-lhe encontro, na véspera à tarde, num bar, e não apareceu. Na manhã do dia seguinte, o</p> <p>83</p>
--	--

Fonte: *Mayombe* (1982).

Em volta de Sem Medo, gira também o discurso da segunda interposição de Mundo Novo (como veremos mais adiante na Figura 10). Aliás, ressaltamos que todas as exposições

dos falsos narradores de *Mayombe* circundam a figura do Comandante, seja direta, seja indiretamente. Nota-se que é sempre em torno de Sem Medo que os narradores em primeira pessoa apresentam os seus discursos, reflexões e pensamentos. Como afirma Mata (1993, p. 323), há no romance pepeteliano uma “[...] sistemática incidência do ‘olho da câmara’ na figura do comandante, que conduz, em projeção metonímica, a história coletiva, nela se envolvendo até à co-fusão – entre Ogun-Prometeu-Sem Medo, que desafia(m) Mayombe-Zeus [...]”. O olhar de câmara do supranarrador passeia, assim, pelas margens substantivas e formais da então sociedade angolana, trazendo para a sua cena fabular os mais variados sujeitos e os seus discursos. Desse modo, resgatados do silêncio, eles ocupam um espaço na narração e páginas de *Mayombe*.

Figura 10 – Segundo discurso de Mundo Novo

<p>— Os outros foram malandros. Irritaram-no e depois calaram-se, para ser ele a enterrar-se. Ele reagiu por tribalismo.</p> <p>— Claro, camarada professor. Mas parece a mim que ele sabia disso e não se importou. Estava a fazer de propósito.</p> <p>— Para provocar?</p> <p>— Sim, para provocar porrada tribal.</p> <p>— Mas com que fim?</p> <p>— Isso aí... O que os homens mostram é sempre uma parte muito pequena do que têm no coração.</p> <p>— Achas portanto que os dois têm culpa?</p> <p>— Camarada Teoria, os dois queriam a mesma coisa. Quando há problema tribal, não vale a pena pensar quem é que tem a culpa. Se duma vez foi um que provocou, é porque antes o outro tinha provocado. Quem nasceu primeiro, a galinha ou o ovo? É assim com o tribalismo.</p> <p>Teoria entrou em casa e ficou calado. A sua atitude terá sido a mais correta?</p> <p>Que podia eu fazer a mais? Tentei impedi-los, fui mesmo contra todos os que ali estavam, não tive medo de me meter. Será um sinal de progresso, de vitória sobre o medo? Noutra altura calar-me-ia ou iria embora, para não provocar problemas. Mas foi mais forte do que eu, não me controlava, fiz o que me passou pela cabeça. Talvez, sim, talvez tenha sido uma vitória.</p> <p>E adormeceu, sem ter fumado.</p> <p>EU, O NARRADOR, SOU MUNDO NOVO.</p> <p><i>Assistimos neste momento a qualquer coisa de novo na Base: o Comissário ousa afrontar o Comandante.</i></p> <p><i>Para que o progresso se faça, é necessário que um elemento crie o seu contrário, o qual entrará em contra-</i></p> <p style="text-align: right;">109</p>	<p><i>dição com ele para o negar. Sem Medo, de certa maneira, criou o Comissário, formando-o. Mas eis que este o ultrapassa em grau de consciência. Surge logicamente uma luta entre eles, luta que se traduz por posições práticas antagónicas. Até agora, o Comissário limitava-se a seguir o Comandante, a imitá-lo: mesmo nos gestos, no estilo de combater, na indiferença aparente com que enfrenta o inimigo. Hoje opôs-se publicamente ao Comandante, levantou a voz para o criticar. Sem Medo, pasmado pela rebeldia do seu pupilo, abandonou a casa de Comando, foi passear na noite.</i></p> <p><i>O Comandante não passa, no fundo, dum diletante pequeno-burguês, com rasgos anarquistas. Formado na escola marxista, guardou da sua classe de origem uma boa dose de anticomunismo, o qual se revela pela recusa da igualdade proletária. Não é de bom grado que aceita a democracia que deve reinar entre combatentes e, por vezes, tem crises agudas e súbitas de tirania irracional. Defensor verbal do direito à revolta, adepto da contestação permanente, abusa da autoridade logo que a contestação se faz contra ele. O caso de Vewê pôs a nu toda a sua mentalidade de ditador. Este flagrante caso de abuso do poder levou o Comissário, que tem uma formação ideológica bem mais clara, a tomar posição a favor da linha de massas.</i></p> <p><i>Esta atitude faz-me pensar que a relação de forças no Comando vai mudar. Como diz o Chefe de Operações, o desprezo do Comandante pela opinião dos outros membros do Comando tem levado a erros graves, situação agravada pelo fato de o Comissário aprovar sempre Sem Medo. Mas agora talvez vejamos a desejada união entre o Comissário e o Chefe de Operações fazer-se contra o Comandante, defensor do nihilismo pequeno-burguês. Não há que lamentar divisões entre os responsáveis: elas são uma necessidade histórica.</i></p> <p><i>Por que Sem Medo perdeu a cabeça? Falei com Vewê, soube da aposta que tinham feito, das palavras murmuradas pelo Comandante. Este fez uma idéia supe-</i></p> <p style="text-align: right;">110</p>
<p><i>rior de Vewê, que o ousava desafiar, e ficou desiludido, ao verificar que a ousadia de Vewê era fruto apenas duma aposta. Reagiu pessoalmente, subjetivamente, ofendido porque a idéia que fizera de Vewê era falsa.</i></p> <p><i>Não foi Vewê que o desiludiu, foi ele que se iludiu sobre Vewê.</i></p> <p><i>Como poderemos fazer confiança num homem tão pouco objetivo?</i></p> <p><i>A Revolução é feita pelas massas populares, única entidade com capacidade para a dirigir, não por indivíduos como Sem Medo.</i></p> <p><i>O futuro ver-me-á, pois, apoiar os elementos proletários contra este intelectual que, à força de arriscar a vida por razões subjetivas, subiu a Comandante. A guerra está declarada.</i></p> <p>No dia seguinte, esperaram impacientemente o meio-dia. Nada viera do exterior. A comida só daria para esse dia, depois teriam de voltar ao regime de comunas assadas.</p> <p>O Comandante acordara mudo e o seu olhar fixava-se obstinadamente no relógio. Não saíra da casa do Comando, não fora treinar os novos recrutas. Depois do almoço, a esperança de ver chegar um grupo de Dolisie esvaiu-se.</p> <p>— Esse André mais uma vez me aldrabou* — disse o Comissário.</p> <p>— Que esperavas? — respondeu Sem Medo.</p> <p>Levantou-se, pegou na AKA, chamou Lutamos e Muatiánvua.</p> <p>— Vamos fazer uma patrulha.</p> <p>Os três guerrilheiros saíram da Base, a passo rápido, o Comandante à frente. Andaram ininterruptamente até</p> <p><small>Aldrabar — enganar; mentir; passar conto-do-vigário (N.E.).</small></p> <p style="text-align: right;">111</p>	

Fonte: Mayombe (1982).

Mundo Novo, por sua vez, é um desses personagens narradores, que, nessa nova parada no movimento narrativo, discorre sobre como “[...] o Comissário ousa afrontar o Comandante [...]” (PEPETELA, 1982, p. 109, grifos do autor). Para compreendermos o motivo dessa ignomínia é necessário, todavia, sairmos dos limites da narração em primeira pessoa e adentrarmos no contar do supranarrador.

Através da sua voz, descobrimos que Vewê²⁴, um aspirante a guerrilheiro, sentou no catre de Sem Medo sem pedir licença. Inicialmente o Comandante desconfia que a ousadia é pelo fato de serem primos, o que logo é descartado pela resposta do jovem guerrilheiro: “— Achei normal... Como o camarada Comandante se podia sentar na minha cama sem pedir autorização.” (PEPETELA, 1982, p. 103). Satisfeito pela resposta, Sem Medo pensa que “O ar tímido de Vewê enganava: tinha caráter, começava agora a tirar lentamente as unhas.” (PEPETELA, 1982, p. 103). Contudo, o verdadeiro motivo que o instigara a realizar tal ação fora outro. Em realidade, Vewê foi desafiado pelos demais jovens guerrilheiros a sentar sem permissão na cama do Comandante.

Porém, quando descobre o real motivo do ato, Sem Medo aos gritos escorraça Vewê a sair do seu catre. O Comissário, aproximando-se do Comandante, questiona a razão do alarido agressivo: “— Não assisti ao que se passou – disse o Comissário – mas não são maneiras de se falar a um guerrilheiro.” (PEPETELA, 1982, p. 104). Sem Medo, machucado pela investida do amigo, prefere a recolha do que o embate. Por isso, sai da casa de comando “[...] sem olhar ninguém. O Comissário ia falar, mas a brusca saída do outro deixou-o com a fala suspensa.” (PEPETELA, 1982, p. 104). Essa é a cena presenciada por Mundo Novo, que o faz deflagrar o seu discurso questionador da postura “tão pouco objetiva” do Comandante:

Por que Sem Medo perdeu a cabeça? Falei com Vewê, soube da aposta que tinham feito, das palavras murmuradas pelo Comandante. Este fez uma ideia superior de Vewê, que o ousava desafiar, e ficou desiludido, ao verificar que a ousadia de Vewê era fruto apenas duma aposta. Reagiu pessoalmente, subjetivamente, ofendido porque a ideia que fizera de Vewê era falsa.

Não foi Vewê que o desiludiu, foi ele que se iludiu sobre Vewê.

Como poderemos fazer confiança num homem tão pouco objetivo?

A Revolução é feita pelas massas populares, única entidade com capacidade para a dirigir, não por indivíduos como Sem Medo.

O futuro ver-me-á, pois, apoiar os elementos proletários contra este intelectual que, à força de arriscar a vida por razões subjetivas, subiu a Comandante. A guerra está declarada. (PEPETELA, 1982, p. 110-111, grifos do autor, negrito nosso).

²⁴ Nome que se dá, em Angola, ao carro da Volkswagen (VW). Os guerrilheiros chamavam assim os cágados pela semelhança da sua forma com a do veículo (PEPETELA, 1982, p. 73).

Percebe-se que o falso narrador, como denota a passagem acima transcrita, toma uma posição contrária à burguesia. A favor das massas e do proletariado, seu discurso ocupa no romance um espaço textual representativo da crítica ao seguimento social, o qual, no seu ver, é corporificado em *Sem Medo*, um intelectual e pequeno-burguês. *Mundo Novo*, ao desaprovar o Comandante, também condena o que ele representa.

É importante dizer que a crítica ao intelectualismo foi uma questão que, ao longo do tempo, ganhou relevância dentro do MPLA. Principalmente, após o crescimento do partido (tanto em extensão territorial, quanto de membros) e a inclusão de vários indivíduos com diferentes formações escolares, sendo os melhores e mais altos cargos na hierarquia ocupados por aqueles de maior grau acadêmico. Isso acarretou uma desigualdade entre os quadros do MPLA e uma ferrenha censura aos elementos que portavam grau mais elevado de formação. Segundo Mabeko-Tali (2019, p. 160):

A trajetória social, particularmente o *curso* acadêmico de qualquer um, já tinha instalado no seio do Movimento expressões de complexos de inferioridade/superioridade “intelectual” e social, de ponta a ponta. De um lado, os “universitários”, os *doutores* e do outro, os “não-universitários”. (grifos do autor).

Essa divisão entre intelectuais e não intelectuais, uma fragilidade no sistema político do Movimento, é trazida à tona no espaço do discurso e do corpo de *Mundo Novo*. Na sua ofensiva ao intelectualismo de *Sem Medo*, o falso narrador salienta um problema presente no interior dos partidos revolucionários e que é muito pouco revelado nos discursos políticos sobre os mesmos. Com isso, Pepetela comprova na trama de *Mayombe* as diferentes fraturas presentes na guerra: étnicas, ideológicas e de formação e hierarquia escolar.

3.2.4 *Eu, o narrador, sou Muatiânvua*

Após os dois fragmentos de *Mundo Novo*, Muatiânvua é o primeiro narrador, na linha dos falsos narradores, a aparecer apenas uma vez ao longo de todo o romance. A partir de então, o espaço ocupado pelo discurso e corpo de cada personagem narrador é menor: limita-se a apenas um único momento no interior da narrativa do supranarrador. A exceção é o Chefe de Operação: seu discurso externa-se duas vezes. Muatiânvua faz-se ouvir no interstício das páginas 131 a 134 (Figura 11). Sua fala encerra o segundo capítulo e dá início a terceira parte do romance: “Ondina”. Atua, dessa forma, como ponto final na narração de terceira pessoa.

O discurso de Muatiânvua situa-se em uma zona demarcada no papel e na narrativa após a reconciliação do Comissário Político com Sem Medo. Os dois guerrilheiros acertavam em uma conversa as amarguras resultantes do caso, já descrito, de Vewê. Depois de tudo resolvido e recuperada a amizade abalada, “Levantaram-se, rindo. Foram para a casa do Comando, livres como as volutas de fumo que se libertavam na mata.” (PEPETELA, 1982, p. 131). Nesse momento, a abertura no discurso do supranarrador é dada para o corpo de Muatiânvua, um dos falsos narradores de *Mayombe*, adentrar na narração.

Em sua fala, o falso narrador descreve a origem paterna — “[...] *um trabalhador bailundo da Diamanga* [...]” — e materna: “[...] *uma kimbundo do Songo*.” (PEPETELA, 1982, p. 131, grifos do autor). Também relata os sofrimentos pelos quais passa o seu povo em Luanda, trabalhadores em minas de diamantes da Companhia Diamang²⁵: “*O brilho do diamante são as lágrimas dos trabalhadores da Companhia. A dureza do diamante é ilusão: não é mais que gotas de suor esmagadas pelas toneladas de terra que o cobrem.*” (PEPETELA, 1982, p. 132, grifos do autor). Ao tornar-se marinheiro, Muatiânvua liberta-se dessa condição exploratória, mas, mesmo assim, continua ligado aos diamantes explorados pelo pai. O mar torna-se, para ele, metáfora da pedra preciosa conquistada através do sangue de muitos angolanos: “[...] *porque nasci no meio de diamantes, ainda jovem senti atração pelas gotas do mar imenso, aquelas gotas-diamante* [...]” (PEPETELA, 1982, p. 132, grifos do autor).

²⁵ A Diamang era a *Companhia de Diamantes de Angola*. Fundada a 16 de outubro de 1917, surgiu depois do êxito dos trabalhos de pesquisa de minérios realizados em Lunda por parte da *Companhia de Pesquisa Mineira de Angola* (PEMA). Em razão de parcerias e investimentos de terceiros, tornou-se um grande consórcio multinacional, essencialmente com fundo português. A região de Lunda em que atuava compreende as atuais províncias angolanas da Lunda Norte e Sul. Em 1981 a Diamang foi dissolvida para criar-se uma instituição nacional, a: *Empresa Nacional de Diamantes de Angola* (Endiama).

Figura 11 – Discurso de Muatiãnvua

<p>Como diz o Milagre, a guerra está fria, por isso a lei também fica fria! E só poderemos vencer o tribalismo quando o povo de Cabinda começar a aderir. Mesmo a maka entre kikongos e kimbundos aí fica menos aguda.</p> <p>— Temos de ter muita cautela para não cometer uma injustiça que possa provocar uma catástrofe. E dar sempre a entender que somos unânimes. Sobre o caso do Pangu-Akitina é melhor deixar andar.</p> <p>— É isso, Comissário. Mais nada?</p> <p>— Não, o resto fica para depois, deves estar com fome.</p> <p>— E estou mesmo. O papo abriu-me o apetite.</p> <p>— A mim, levantou-me o moral.</p> <p>— Comissário, então que significa o meu súbito apetite? Não é o mesmo?</p> <p>Levantaram-se, rindo. Foram para a casa do Comando, livres como as volutas de fumo que se libertavam na mata. Tranqüilizados, Muatiãnvua e os companheiros foram-se deitar.</p> <p>Em breve soavam as palmas do toque de silêncio.</p> <p style="text-align: center;">EU, O NARRADOR, SOU MUATIÃNVUA.</p> <p><i>Meu pai era um trabalhar bailundo da Diamang, minha mãe uma kimbundo do Songo.</i></p> <p><i>O meu pai morreu tuberculoso com o trabalho das minas, um ano depois de eu nascer. Nasci na Lunda, no centro do diamante. O meu pai cavou com a picareta a terra virgem, carregou vagões de terra, que ia ser separada para dela se libertarem os diamantes. Morreu num hospital da Companhia, tuberculoso. O meu pai pegou com as mãos rudes milhares de escudos de diamantes. A nós não deixou um só, nem sequer o salário de um mês.</i></p> <p style="text-align: right;">131</p>	<p><i>O diamante entrou-lhe no peito, chupou-lhe a força, chupou, até que ele morreu.</i></p> <p><i>O brilho do diamante são as lágrimas dos trabalhadores da Companhia. A dureza do diamante é ilusão: não é mais que gotas de suor esmagadas pelas toneladas de terra que o cobrem.</i></p> <p><i>Nasci no meio de diamantes, sem os ver. Talvez porque nasci no meio de diamantes, ainda jovem senti atração pelas gotas do mar imenso, aquelas gotas-diamante que chocam contra o casco dos navios e saltam para o ar, aos milhares, com o brilho leitoso das lágrimas escondidas.</i></p> <p><i>O mar foi por mim percorrido durante anos, de norte para sul, até à Namíbia, onde o deserto vem misturar-se com a areia da praia, até ao Gabão e ao Ghana, e ao Senegal, onde o verde das praias vai amarelecendo, até de novo se conjundir com elas na Mauritânia, juntando a África do Norte à África Austral, no amarelo das suas praias. Marinheiro do Atlântico, e mesmo do Índico eu fui. Cheguei até à Arábia, e de novo encontrei as praias amarelas de Moçâmedes e Benguela, onde cresci. Praias de Benguela, praias da Mauritânia, praias da Arábia, não são as amarelas praias de todo o Mundo?</i></p> <p><i>Em todos os portos tive uma mulher, em cada porto uma maka. Até que, um dia, estava eu nos Camarões ouvi na rádio o ataque às prisões, no 4 de fevereiro. O meu barco voltava para o sul e não cheguei a Angola. Fiquei em Matadi, ex-Congo Belga. Lumumba tinha morrido, a ferida sangrava ainda, a ferida só ficou sarada quando o 4 de fevereiro estalou.</i></p> <p><i>Onde eu nasci, havia homens de todas as línguas vivendo nas casas comuns e miseráveis da Companhia. Onde eu cresci, no Bairro Benfica, em Benguela, havia homens de todas as línguas, sofrendo as mesmas amarguras. O primeiro bando a que pertenci tinha mesmo</i></p> <p style="text-align: right;">132</p>
<p><i>meninos brancos, e tinha miúdos nascidos de pai umbundo, tchokue^o, kimbundo, fiote, kuanhama.^o</i></p> <p><i>As mulheres que eu amei eram de todas as tribos, desde as Reguibat do Marrocos às Zulu da África do Sul. Todas eram belas e sabiam fazer amor, melhor umas que outras, é certo. Qual a diferença entre a mulher que esconde a face com um véu ou a que a deforma com escarificações?</i></p> <p><i>Querem hoje que eu seja tribalista!</i></p> <p><i>De que tribo?, pergunto eu. De que tribo, se eu sou de todas as tribos, não só de Angola, como de África? Não falo eu o swahili^o, não aprendi eu o haussa^o com um nigeriano? Qual é a minha língua, eu, que não dizia uma frase sem empregar palavras de línguas diferentes? E agora, que utilizo para falar com os camaradas, para deles ser compreendido? O português. A que tribo angolana pertence a língua portuguesa?</i></p> <p><i>Eu sou o que é posto de lado, porque não seguiu o sangue da mãe kimbundo ou o sangue do pai umbundo. Também Sem Medo, também Teoria, também o Comissário, e tantos outros mais.</i></p> <p><i>A imensidão do mar que nada pode modificar ensinou-me a paciência. O mar une, o mar estreita, o mar liga. Nós também temos o nosso mar interior, que não é o Kuanza, nem o Loje, nem o Kunene. O nosso mar, feito de gotas-diamante, suores e lágrimas esmagados, o nosso mar é o brilho da arma bem oleada que falsa no meio da verdura do Mayombe, lançando fulgurações de diamante ao sol da Lunda.</i></p> <p><small>Tchokue ou Tchokué — também conhecidos por qiloco (kiloço); vivem na região da Lunda (N.E.). Kuanhama — povo que vive no Sul de Angola; dedica-se à criação de gado (N.E.). Swahili — língua veicular que se fala desde a Costa Oriental até o interior da África (N.E.). Haussa — povo e língua do Norte da Nigéria (N.E.).</small></p> <p style="text-align: right;">133</p>	<p><i>Eu, Muatiãnvua, de nome de rei, eu que escolhi a minha rota no meio dos caminhos do Mundo, eu, ladrão, marinheiro, contrabandista, guerrilheiro, sempre à margem de tudo (mas não é a praia uma margem?), eu não preciso de me apoiar numa tribo para sentir a minha força. A minha força vem da terra que chupou a força de outros homens, a minha força vem do esforço de puxar cabos e dar à manivela e de dar murros na mesa duma taberna situada algures no Mundo, à margem da rota dos grandes transatlânticos que passam, indiferentes, sem nada compreenderem do que é o brilho-diamante da areia duma praia.</i></p> <p style="text-align: right;">134</p>

Quando entra na guerrilha, Muatiânvua traz consigo as experiências do mar percorrido durante anos de navegação, como também do local onde nasceu e do ambiente onde cresceu: “*Onde eu nasci, havia homens de todas as línguas vivendo nas casas comuns e miseráveis da Companhia. Onde eu cresci, no Bairro Benfica, em Benguela, havia homens de todas as línguas, sofrendo as mesmas amarguras.*” (PEPETELA, 1982, p. 132, grifos do autor). Com essa cosmovisão ampliada, resultado da vivência entre diferentes etnias, culturas e línguas, ele não compreende a exigência para a tomada de uma posição dentro da multifacetada sociedade angolana: “*Querem hoje que eu seja tribalista! De que tribo?, pergunto eu. De que tribo, se eu [Muatiânvua] sou de todas as tribos [...]*” (PEPETELA, 1982, p. 133, grifos do autor). Ao contrário do discurso tribalista, defendido por Milagre, André e o Chefe de Operações, Muatiânvua reflete à margem desse sistema segmentário e divisor, caracterizando o espaço daqueles que, como ele, são “postos de lado”. Esse é o tom predominante na sua fala, como denota a passagem a seguir:

Eu sou o que é posto de lado, porque não seguiu o sangue da mãe kimbundo ou o sangue do pai umbundo. Também Sem Medo, também Teoria, também o Comissário, e tantos outros mais.

*A imensidão do mar que nada pode modificar ensinou-me a paciência. O mar une, o mar estreita, o mar liga. Nós também temos o **nosso** mar interior, que não é o Kuanza, nem o Loje, nem o Kunene. O **nosso** mar, feito de gotas-diamante, suores e lágrimas esmagados, o **nosso** mar é o brilho da arma bem oleada que fásca no meio da verdura do Mayombe, lançando fulgurações de diamante ao sol da Lunda.* (PEPETELA, 1982, p. 133, grifos do autor, negrito nosso).

3.2.5 *Eu, o narrador, sou André*

Uma das mais longas interposições narrativas, distendendo extensamente a fissura no movimento de contar do narrador supremo, é a de André. Ocupando quatro páginas na edição de 1982 da Ática (Figura 12), sua exposição delata uma vaidade perdulária e lasciva, um dos “indevidos” sinais da imoralidade revolucionária, como aponta Mata (1993). Entre esses indevidos sinais estão, também, “[...] a índole inescrupulosa de um combatente (Ingratidão do Tuga), os impulsos tribalistas de alguns guerrilheiros, [...] a sexualidade liberta e a sentimentalidade pouco conveniente a uma professora revolucionária (Ondina).” (MATA, 1993, p. 323).

Figura 12 – Discurso de André

<p>gradualmente. Liberta-te, João, salta no abismo, recusa o último cigarro.</p> <p>O Comandante não disse nada. O Comissário foi deitar-se, amuado. Ficaram os dois acordados, mas não se falaram.</p> <p>EU, O NARRADOR, SOU ANDRÉ.</p> <p><i>Eis-me no comboio, a caminho de Brazzaville, a caminho do desterro, sentado à frente dum homem que não responde senão por monossilabos, grave como deve ser um membro da Direção. A pasta vai ao lado dele, fechada a chave, cheia de documentos que me não-de comprometer. Basta ver a sua cara para saber que o processo me será desfavorável.</i></p> <p><i>E onde estão os meus companheiros que me não defenderam? Fugiram todos, nenhum ousou abrir a boca a meu favor. Todos aqueles que me lisonjeavam, que andavam à minha volta esperando uma migalha, fugiram com medo dos kimbundos. Não há dúvida que são os kimbundos que fazem a lei. Não conseguiram eles libertar o Ingratido? Quero ver agora como Sem Medo resolverá o problema. Ele conseguiu o que queria. Sempre desejou o meu lugar, por isso mexeu os cordelinhos, levantou os kikongos contra mim, até veio da Base quando teve conhecimento do que se passava, só para estar presente, para poder enterrar-me mais.</i></p> <p><i>Rio quando lembro a cara do membro da Direção, ao saber que o Ingratido escapou da cadeia. Estávamos na estação com o Sem Medo. O dirigente olhou Sem Medo duramente. Saberá que foi Sem Medo que o não quis fuzilar? Deve saber, eles sabem sempre tudo. Sem Medo ficou sem fala. Agora ele terá de resolver o caso, que é complicado, pois deverá tomar medidas contra os kim-</i></p> <p style="text-align: right;">185</p>	<p><i>bundos, nesta fase em que o conflito tribal é forte. Na Base ele recuou: por medo desse conflito, foi clemente, sabendo perfeitamente que em Dolisie o Ingratido fugiria. Vamos rir, muito vamos rir. Fez tudo para me apinhar o lugar, ele sempre quis ficar na retaguarda, a sua combatividade era só fogo de artifício. Tens agora o meu lugar, vais ver quais os espinhos que o assento camufla, primo meu.</i></p> <p><i>Porque quem se pode enganar sobre o complot que foi preparado contra mim? Não tinham fatos em que se agarrar, o Sem Medo e o seu grupo. Planearam então o golpe da Ondina. Pago pela minha imprudência, pela minha credulidade. Desejava Ondina? Sim, há muito tempo. As suas coxas eram uma tentação. Os seus olhos que prometiam, que se não baixavam. Ao vê-la na estrada, não tive nenhum pensamento. Foi no bar que o desejo veio. Começava a escurecer. Por que não? Ela olhava-me a desafiar. E depois, no jipe, as suas coxas a abrirem-se... olhei-a e ela fixava-me. Viu que eu mirava as coxas e aproveitou um solavanco do carro para as afastar mais, imperceptivelmente mas o suficiente. Parei o jipe, quem o não faria? Um homem não é de pau! Fui eu que a beijei ou foi ela que fez o primeiro movimento? A puta aceitou logo ir para o capim. Que jogo, meu Deus! Que vulcão! Perdi o meu lugar, mas valeu a pena. Tinham emboscado uma série de militantes na estrada, para testemunharem. E ela aprestou-se ao complot, porque é uma vaca que gosta de homem e porque assim o seu Comissário vai subir. O Sem Medo vai para o posto que pretendia e quem será o novo Comandante da Base? Claro que será o Comissário.</i></p> <p><i>Foi tudo um plano arquitetado pelo Sem Medo, não pode haver dúvidas. Foi-lhe fácil convencer o Comissário, que só faz o que ele quer e que tem ambições. Simples como água! Fui levado, mas desforrei-me. Que momentos! E ela gozou, a cabra! Não parava, queria mais, sempre mais, nem sentia os mosquitos a picarem-lhe a bunda.</i></p> <p style="text-align: right;">186</p>
<p><i>Quando veio para o jipe, mal podia andar, estava derreada. Ela também aproveitou para ter um homem. Porque não é aquele miúdo do Comissário que lhe dá gozo, isso vê-se logo. Era um plano em que ela quis ainda beneficiar duplamente. O Comissário terá querido que ela fosse só para o capim e aí recusasse e fugisse para o jipe. Tanto bastaria para me tramar. Devia ser esse o plano. Mas a cabra quis também tomar a sua parte. E que parte! Foi zelosa, as mulheres são sempre assim, têm de modificar um plano a seu favor, se quinze minutos lhes bastam, elas demoram duas horas.</i></p> <p><i>E este cara-de-pau não percebeu nada. Quem acreditará no complot? Ninguém. Nem vale a pena denunciá-lo, ninguém acreditará. Pensarão que é desculpa.</i></p> <p><i>De qualquer modo, estou-me marimbando. O pior momento já passou. Em Brazzaville não me liquidarão. E sempre tenho os meus apoios. Não destes tipos que nem ousaram defender-me, não da plebe. Tenho apoios bem colocados, que têm influência. Farei a minha autocritica para desarmar os adversários e isso dará possibilidades aos meus amigos para advogarem a minha causa.</i></p> <p><i>Lenine teve razão ao inventar a autocritica. Que boa coisa que é a autocritica! Há uns burros que sempre a recusam. Ainda não descobriram o furo. Quando estiveres em maus lençóis, faz a tua autocritica. Todos os ataques pararão imediatamente. É a teoria da ação e da reação: uma força que faz uma ação provoca uma reação, precisa que haja uma reação para se exercer. Se tu eliminas a reação, que no caso seria a tua defesa, que acontece? A ação deixará de se exercer. É simples como água. Faço logo de começo a minha autocritica, aí os ataques serão só para a forma, já terão perdido toda a força da raiva. Quem pode atacar um homem que se não defende? Considerarão que sou um bom militante, pois autocritiquei-me. E não me fazem baixar de posto, mandam-me para outro sítio.</i></p> <p><i>Só os burros são teimosos, se mantêm no erro. Porque eu cometi erros, para que negar? Deveria ter desconfiado</i></p> <p style="text-align: right;">187</p>	<p><i>da Ondina e tê-la levado para um sítio bem escondido, onde não pudessem arranjar testemunhas. Falar-se-ia mas não haveria provas. E ela acabaria por aceitar, já estava ao rubro: o plano cairia, mas ao menos ela sempre teria uma parte. Outro erro foi o de confiar nalguns militantes. A plebe é toda igual, não merece confiança, o responsável para ela só vale enquanto lhe pode trazer benefícios. Por isso o meu pai, que era soba, gastava tanto dinheiro a distribuir pelos seus homens. Ele bem sabia que se não o fizesse perderia a força. O meu erro foi esquecer esses ensinamentos elementares.</i></p> <p><i>No fundo, no fundo, quem se vai tramar é o Sem Medo. Eu irei para outro sítio onde subirei na mesma: há tal falta de quadros que quem tem um olho é rei. Ele ficará aqui com todos os problemas, agora agravados. Sem Medo é apenas um lobinho, eu sou um lobo experimentado, sei o que digo.</i></p> <p><i>Tenho que preparar a minha autocritica; ela terá de ser sincera. Para me entristecer no momento, pensarei que poderia ter gozado uma semana com a Ondina e não foram senão duas horas de capim e mosquitos. Simples como a água!</i></p> <p>No dia seguinte de manhã, Sem Medo foi acompanhar o dirigente e André ao comboio. Foi nomeado provisoriamente responsável de Dolisie, enquanto não se designasse o responsável definitivo. O Comissário partira para a escola. O dirigente tinha dado instruções para que Ondina ficasse a morar no <i>bureau</i>, enquanto o seu caso não fosse resolvido. O Comissário foi ajudá-la a mudar as suas coisas.</p> <p>Na estação souberam da fuga do Ingratido do Tuga. O dirigente olhou o Comandante.</p> <p>— Trata-se dum guerrilheiro teu. Tens de resolver isso imediatamente.</p> <p>— Sim — disse Sem Medo.</p> <p style="text-align: right;">188</p>

O discurso do falso narrador interpõe-se cortando a narração do supranarrador no instante em que este narra a tentativa de reconciliação do Comissário Político com Ondina e o seu pedido de ajuda ao Comandante. O Comissário, após descobrir a traição de sua noiva com André, procura por todos os meios reconquistá-la, chegando ao ponto de solicitar apoio ao seu amigo Sem Medo. Este, no entanto, esquia-se numa busca para manter-se distante e não intervir na relação amorosa. Acredita que o Comissário deve abandonar essa relação já esfacelada com Ondina, que precisa dar o salto adiante na vida e na sua transformação para um novo homem.

Em uma introspecção descrita pelo supranarrador, Sem Medo compara essa desesperada tentativa de reconciliação do Comissário ao cigarro, vício difícil de ser descartado:

É o cigarro alimentando o vício, aquele que se diz ser o último. Por que não deixar de fumar de vez? Medo do salto no abismo. Agarramo-nos desesperadamente a raízes frágeis, atrasando apenas o inevitável. Salta, João, larga a raiz e salta no abismo. No fundo pode haver água que te amorteça a queda. Não tenhas medo do risco, João. Como dizê-lo? Que direito tenho de dizê-lo? O que é verdade para uns não o é para os outros. Ondina não quererá, ainda te não apercebeste, João? Disse-te isso hoje, ofereceu-te o último cigarro. Mas amanhã começará o desmame. Enfrenta-o já hoje. Como dizer? Como dizer sem o matar? Desintoxica-se de vez, és suficientemente forte para aguentar, não precisas de ir diminuindo o vício gradualmente. Liberta-te, João, salta no abismo, recusa o último cigarro. O Comandante não disse nada. O Comissário foi deitar-se, amuado. Ficaram os dois acordados, mas não se falaram. (PEPETELA, 1982, p. 184-185).

O discurso e o corpo de André embrenham-se na narração após essa reflexão de Sem Medo e do silêncio que nasceu da conversa com João (nessa altura da narrativa já sabemos que este é o nome do Comissário Político). Na fala de André, a sua degradada ideologia e moral transparecem nas ideias errôneas, que faz da amizade ou do companheirismo. Noções extraviadas, que não deveriam fazer parte de uma consciência crítico-revolucionária, principalmente em um líder. O tom no seu discurso de configuração contracultural é carregado de superioridade, e, mesmo após ter cometido uma transgressão, ele acredita não ter incorrido numa falta ética tão grande, como atestam as suas ponderações a seguir transcritas:

De qualquer modo, estou-me marimbando. O pior momento já passou. Em Brazzaville não me liquidarão. E sempre tenho os meus apoios. Não destes tipos que nem ousaram defender-me, não da plebe. Tenho apoios bem colocados, que têm influência. Farei a minha autocrítica para desarmar os adversários e isso dará possibilidades aos meus amigos para advogarem a minha causa.

[...]

Só os burros são teimosos, se mantêm no erro. Porque eu cometi erros, para que negar? Deveria ter desconfiado da Ondina e tê-la levado para um sítio bem escondido, onde não pudessem arranjar testemunhas. Falar-se-ia mas não haveria

provas. E ela acabaria por aceitar, já estava ao rubro: o plano cairia, mas ao menos ela sempre teria uma parte. Outro erro foi o de confiar nalguns militantes. A plebe é toda igual, não merece confiança, o responsável para ela só vale enquanto lhe pode trazer benefícios. Por isso o meu pai, que era soba, gastava tanto dinheiro a distribuir pelos seus homens. Ele bem sabia que se não o fizesse perderia a força. O meu erro foi esquecer esses ensinamentos elementares. (PEPETELA, 1982, p. 187-188, grifos do autor).

Como nota-se, a sua percepção de erro e de ensinamento é deturpada. Ao acreditar que somente o dinheiro conquista a confiança, a amizade e que uma das suas incorreções não foi ter relação sexual com Ondina, a noiva do Comissário Político, mas em não a ter levado para um “[...] *sítio bem escondido, onde não pudessem arranjar testemunhas.*” (PEPETELA, 1982, p. 188, grifos do autor), essas são as provas patentes dessa ideologia degradada. Todavia, naquele contexto tão complexo de guerra, a sua percepção não é única, pois existiam outros com mentalidades e atitudes semelhantes. Essa compreensão deteriorada de André, símbolo de uma dada consciência que ainda persistia em parte daquela sociedade, corresponde àquilo que Teoria inquire: “Consciência política, consciência das necessidades do povo! Palavras fáceis, palavras que, no fundo, nada diziam. Como agem em cada [...] [indivíduo] essa dita consciência?” (PEPETELA, 1982, p. 11).

No discurso desse falso narrador reverberam, portanto, alguns juízos vigentes em Angola. Isto é, sua voz carrega e embala-se “[...] pelas ressonâncias significantes do espaço, por uma série de qualidades, valores que reputa fundamentais [...]” (BRANDÃO, 2019, p. 109) e são tidos como elementares por determinados indivíduos que os transmitem como herança: “*Por isso o meu pai, que era soba, gastava tanto dinheiro a distribuir pelos seus homens. Ele bem sabia que se não o fizesse perderia a força.*” (PEPETELA, 1982, p. 188, grifos do autor). Para Sem Medo, o ser humano precisa questionar essa herança, pô-la em cheque: “Uma pessoa está habituada a não discutir, a não pôr em questão uma série de ensinamentos que lhe vieram da infância. É preciso uma atenção constante para não cair na facilidade.” (PEPETELA, 1982, p. 174-175). André não faz isso: prefere a preguiça intelectual e a facilidade em não questionar nada, seja por comodismo, seja por benesse.

Acreditando ser a sua condenação e seu desterro um complô armado por Sem Medo, quem “*Sempre desejou o meu lugar, por isso mexeu os codelinhos [...]*” (PEPETELA, 1982, p. 185, grifos do autor), André regozija-se ao saber que Ingratidão do Tuga fugiu da cadeia e que o problema será resolvido pelo Comandante. A fuga do guerrilheiro é uma informação adiantada ao leitor pelo falso narrador. No seu discurso ele previamente relata que:

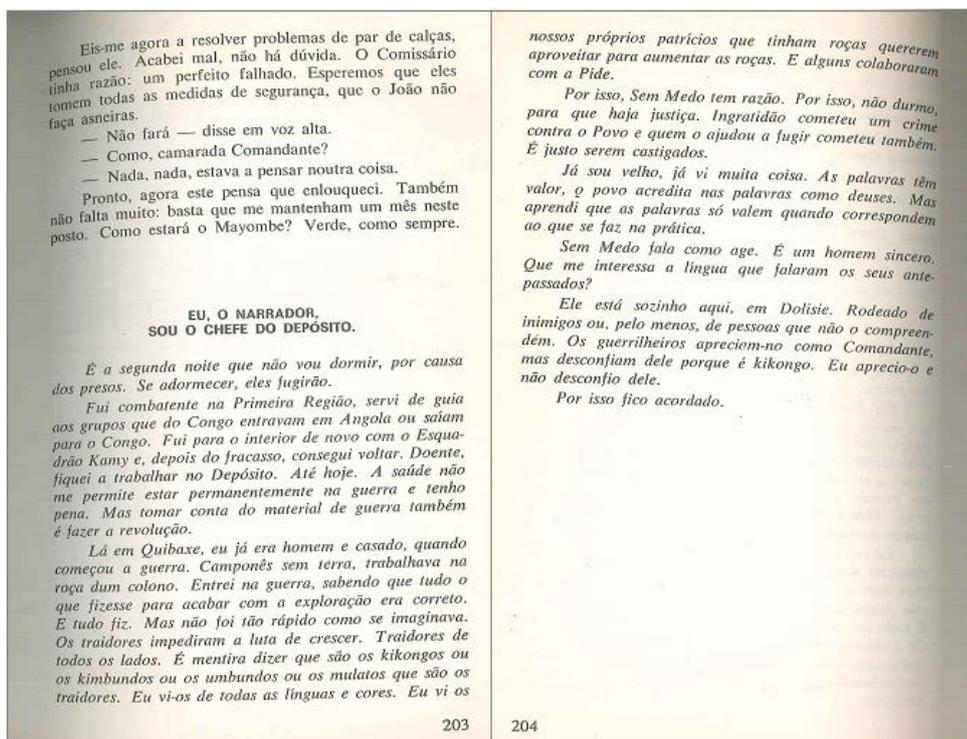
[...] *Ingratidão escapou da cadeia. Estávamos na estação com o Sem Medo. O dirigente olhou Sem Medo duramente. Saberá que foi Sem Medo que o não quis fuzilar? Deve saber, eles sabem sempre tudo. Sem Medo ficou sem fala. Agora ele terá de resolver o caso, que é complicado [...].* (PEPETELA, 1982, p. 185, grifos do autor).

O problema fica, então, nas mãos de Sem Medo, o qual, para resolvê-lo, prende os dois guardas que vigiavam a cela de Ingratidão, até que um revele a ajuda ao fugitivo. Tudo isso não será mais descrito por André, mas na exegese do supranarrador, que sempre completa ou esclarece as lacunas dos falsos narradores. Encerrando esse terceiro capítulo do romance de Pepetela, emerge ainda o Chefe do Depósito, outro discurso a movimentar o narrar da história de Ogun, o Prometeu africano.

3.2.6 *Eu, o narrador, sou o Chefe do Depósito*

Esse único discurso do Chefe do Depósito (Figura 13) assemelha-se ao de Muatiânvua. Igualmente um destribalizado, alguém que se libertou do complexo de tribo, o Chefe do Depósito é um mais velho a acreditar que tudo não é fácil e rápido numa revolução e que, para alcançarem a liberdade almejada, todos precisam se unir nessa luta, independentemente a qual grupo étnico pertençam.

Figura 13 – Discurso do Chefe do Depósito



Fonte: *Mayombe* (1982).

Porém, sua experiência de vida comprova que essa união é algo ainda muito distante, haja vista que emergem, em todas as línguas e cores, traidores a extirpar o sonho da independência. A atestar isso está o seu desiludido discurso:

Entrei na guerra, sabendo que tudo o que fizesse para acabar com a exploração era correto. E tudo fiz. Mas não foi tão rápido como se imaginava. Os traidores impediram a luta de crescer. Traidores de todos os lados. É mentira dizer que são os kikongos ou os kimbundos ou os umbundos ou os mulatos que são os traidores. Eu vi-os de todas as línguas e cores. Eu vi os nossos próprios patrícios que tinham roça quererem aproveitar para aumentar as roças. E alguns colaboraram com a Pide. (PEPETELA, 1982, p. 203-204, grifos do autor).

Em *Mayombe*, como ilustramos acima, as funções metafóricas de raça, etnia, região, classe, ideológica e de gênero são trazidas à tona na urdidura textual. Assim, na oscilação narrativa entre os falsos narradores e o supranarrador, a heterogeneidade e o heterodiscurso são salientados e demarcados, o que indica um múltiplo panorama identitário e discursivo presente no romance.

Dentro dessa pluralidade étnica, cultural e linguística, que compõe Angola e que foram resgatadas por Pepetela, está o discurso do Chefe do Depósito, um mais velho que pela sabedoria e vivência aprendeu “[...] *que as palavras só valem quando correspondem ao que se faz na prática.*” (PEPETELA, 1982, p. 204, grifos do autor).

Como afirma Mata (1993, p. 316), o Chefe do Depósito é o “[...] velho camponês cujos ideais anticolonialistas eram importantes e maiores do que seus méritos de combatente [...]”. Todavia, ele não confia apenas nos ideais ou nas palavras: as atitudes também são importantes para substanciar e confirmar aquilo que é proferido.

*Sem Medo fala como age. É um homem sincero. Que me interessa a língua que falaram os seus antepassados?
Ele está sozinho aqui, em Dolisie. Rodeado de inimigos ou, pelo menos, de pessoas que não o compreendem. Os guerrilheiros apreciam-no como Comandante, mas desconfiam dele porque é kikongo. Eu aprecio-o e não desconfio dele. (PEPETELA, 1982, p. 204, grifos do autor).*

A fala do Chefe do Depósito encerra o capítulo “Ondina”. O corte provocado por sua voz na narrativa não é tão saliente, pois, durante quase todo o capítulo, são relatados na narração do supranarrador as conversas e as interações entre o Comandante e o Chefe do Depósito. Assim, no seu discurso, apenas adentramos mais profundamente em seus pensamentos íntimos, no seu passado e na sua relação com Sem Medo.

3.2.7 *Eu, o narrador, sou o Chefe de Operações*

No quarto capítulo de *Mayombe*, “A Surucucu”, o Chefe de Operações é o único falso narrador a ocupar espaço na trama e isso em dois pontos diferentes. Nessa parte do romance, a narração do supranarrador caminha para dois episódios caros ao percurso da história e que são relevantes ao Comissário Político: o envolvimento amoroso e sexual de Ondina com o Comandante e o pressuposto ataque à base por soldados portugueses instalados no morro Pau Caído. Em relação à primeira ocorrência, Sem Medo infringe a amizade com João ao deixar-se “[...] penetrar aos poucos pelo desejo dela, crescendo nele o seu. [...] Ondina ofereceu os lábios e ele bebeu a sede deles.” (PEPETELA, 1982, p. 215). Enfim, o ato sexual se consuma e

Ondina quase gritara. Não é insensível a ele como queria parecer, pensou Sem Medo. Não se admirou com a constatação. Ondina era um vulcão, todos os elementos da Natureza desencadeados por um herói mítico. Sem Medo sabia agora por que o Comissário falhara. Demasiado tarde para o ajudar. (PEPETELA, 1982, p. 216)

Interrompendo esse momento que seria o único, como bem deixa claro o Comandante — “Fiquemos nesta noite, que foi inesquecível. Para que estragar tudo, procurando a continuidade impossível? Há coisas feitas para serem únicas, tal esta noite.” (PEPETELA, 1982, p. 218) —, está o segundo evento relevante dessa parte da trama romanesca: a suposta invasão da base pelos portugueses. Nessa mesma noite de amor, Vewê chega em Dolisie com a notícia do ataque ao posto guerrilheiro implantado no interior do Mayombe. Sem Medo, que ocupava temporariamente o cargo de André depois da sua deportação, apressadamente providencia um efetivo civil-militar para recuperar a base e os possíveis sobreviventes.

Já no meio da floresta, nesse resgate da base, Sem Medo encontra o Chefe de Operações e o seu grupo, o qual tinha saído para patrulhar e vistoriar o posto inimigo em Pau Caído. Sem saber ao certo o que tinha acontecido, os dois guerrilheiros planejam o assalto e a retomada da base. É nesse intervalo que o primeiro discurso do Chefe de Operações surge, mais precisamente na noite antes da ofensiva, quando um Comandante angustiado não consegue dormir.

Mas Sem Medo não dormiu. Quando caía em sonolência, era acordado pela angústia. Leli aparecia, misturada com Ondina e, sobretudo, João. Estaria morto ou prisioneiro? Ou perdido na mata? A última hipótese era a mais otimista, agarrava-se a ela. Era absurdo que o Comissário ou Muatiânvua se enganassem e corressem para

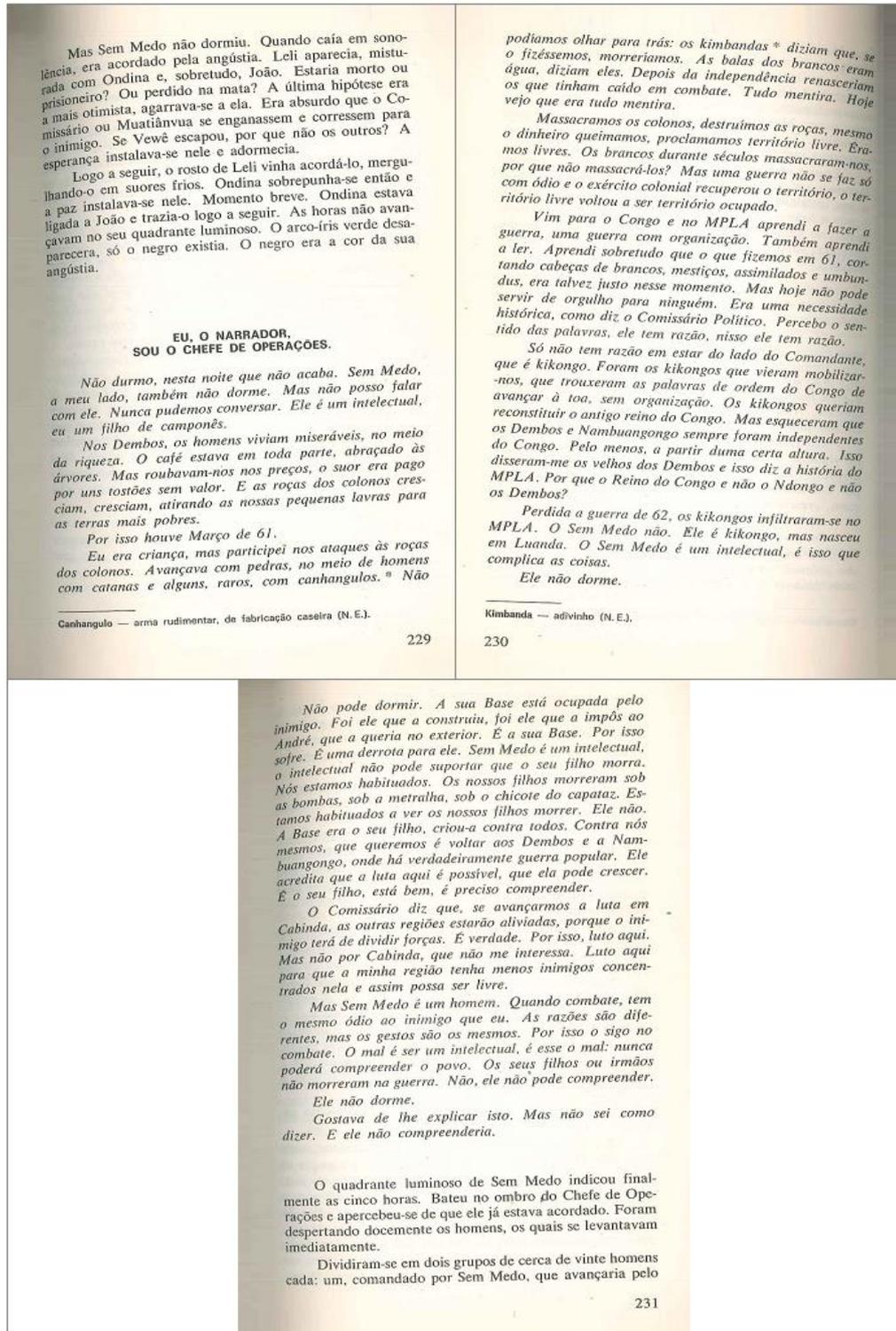
o inimigo. Se Vewê escapou, por que não os outros? A esperança instalava-se nele e adormecia.

Logo a seguir, o rosto de Leli vinha acordá-lo, mergulhando-o em suores frios. Ondina sobrepunha-se então e a paz instalava-se nele. Momento breve. Ondina estava ligada a João e trazia-o logo a seguir. As horas não avançavam no seu quadrante luminoso. O arco-íris verde desaparecera, só o negro existia. O negro era a cor da sua angústia. (PEPETELA, 1982, p. 229).

Após esse ponto a narração interrompe-se e, limitado por espaços em branco, a voz do falso narrador faz-se ouvir em *Mayombe* (Figura 14). Primeiramente marca o discurso do Chefe de Operações, um guerrilheiro kimbundo, o seu desentendimento com Sem Medo. A sua principal resistência era por ele ser, além de kikongo, um intelectual. Isto é, alguém com conhecimento adquirido longe da sua terra, na Europa, e que não entendia os seus sofrimentos de filho de camponês. A sua fala deixa claro o abismo que existia entre eles, o que impossibilitava a conversa. As palavras tinham sentidos e pesos diferentes para cada um: “*Não durmo, nesta noite que não acaba. Sem Medo, a meu lado, também não dorme. Mas não posso falar com ele. Nunca pudemos conversar. Ele é um intelectual, eu um filho de camponês.*” (PEPETELA, 1982, p. 229, grifos do autor).

Portanto, o grande mal do Comandante era ser um intelectual — vimos no discurso de Mundo Novo semelhante percepção. Ao Chefe de Operações, o intelectualismo de Sem Medo barrava a sua compreensão do povo, principalmente das necessidades e das dificuldades dos camponeses e dos trabalhadores. Nas palavras de Mabeko-Tali, essa questão da fragmentação do MPLA em razão da escolaridade, da formação intelectual, era muito relevante e provocadora de uma vulnerabilidade interna e externa. Para ele, “[estas] dissensões internas, acrescida dos ataques verbais e propagandista da FNLA ao MPLA, acabaram por colocar este movimento numa situação de grande fragilidade global [...]” (MABEKO-TALI, 2019, p. 161).

Figura 14 – Primeiro discurso do Chefe de Operações



Fonte: *Mayombe* (1982).

Assim, para o Chefe de Operações não importava se em combate Sem Medo tinha o mesmo ódio ao inimigo que ele, pois as suas formações e razões eram diferentes. Enquanto ele representa o povo kimbundo, e o seu discurso de revolta pelos anos de sofrimento e submissão, o Comandante almejava, no seu intelectualismo, uma Angola unida (não dividida

por grupos étnicos) e sem aparelhos governamentais rígidos: “Um dia, em Angola, já não haverá necessidade de aparelhos rígidos, é esse o meu objetivo. Mas, não chegarei até lá.” (PEPETELA, 1982, p. 248).

O autoritarismo de Sem Medo é outro ponto que Chefe de Operações toca em sua fala. Vendo a base como o filho do Comandante, razão pela qual não admitia a sua possível violação, ele ressalta que o seu povo, ao contrário, estava habituado que os filhos sob as bombas e os chicotes morressem. Na sua percepção,

Sem Medo é um intelectual, o intelectual não pode suportar que o seu filho morra. Nós estamos habituados. Os nossos filhos morreram sob as bombas, sob a metralha, sob o chicote do capataz. Estamos habituados a ver os nossos filhos morrer. Ele não. A Base era o seu filho, criou-a contra todos. Contra nós mesmos, que queremos é voltar aos Dembos e a Nambuângongo, onde há verdadeiramente guerra popular. [...]

Mas Sem Medo é um homem. Quando combate, tem o mesmo ódio ao inimigo que eu. As razões são diferentes, mas os gestos são os mesmos. Por isso o sigo no combate. O mal é ser um intelectual, é esse o mal: nunca poderá compreender o povo. Os seus filhos ou irmãos não morreram na guerra. Não, ele não pode compreender. (PEPETELA, 1982, p. 231, grifos do autor, negrito nosso).

O falso narrador discorre, também, sobre a sua vida pregressa, antes de adentrar na guerrilha. Vivendo em Dembos, um município de Angola, e ainda criança, participa na revolta de 15 de março de 1961²⁶, dia no qual elementos (essencialmente civis) da então União dos Povos de Angola (UPA) atacaram fazendas de colonos e alvos das autoridades coloniais no norte do país. Um momento importante da história angolana, arraigado na memória coletiva, principalmente daqueles que o viveram, o março de 61 é assim refletido no discurso do Chefe de Operações:

Nos Dembos, os homens viviam miseráveis, no meio da riqueza. O café estava em toda parte, abraçado às árvores. Mas roubavam-nos nos preços, o suor era pago por uns tostões sem valor. E as roças dos colonos cresciam, cresciam, atirando as nossas pequenas lavras para as terras mais pobres.

Por isso houve Março de 61.

Eu era criança, mas participei nos ataques às roças dos colonos. Avançava com pedras, no meio de homens com catanas e alguns, raros, com canhangulos. (PEPETELA, 1982, p. 229, grifos do autor).

Depois dessa suspensão, a narração progride sob a supervisão do supranarrador. Dessa forma, descortinamos que o ataque à base não passou de um engano. Teoria, enquanto banhava-se no rio, assustou com uma cobra surucucu e, para se defender, atirou nela. Os guerrilheiros, alarmados com o tiro, correram ao seu socorro, pensando ser um assalto dos

²⁶ Para saber mais sobre o 15 de março de 1961, conferir a obra *Angola 61 – Guerra colonial: causas e consequências: o 4 de fevereiro e o 15 de Março*, de Dalila Cabrita Mateus e Álvaro Mateus (2011).

soldados portugueses. Vewê, sem saber ao certo o que tinha ocorrido, fugiu para Dolisie à procura de Sem Medo e de reforços.

Embora tenha sido apenas um equívoco, o resultado foi surpreendente, pois vários civis e militares voluntariaram para o assalto e resgate dos sobreviventes, o que ocasionou uma boa impressão na base. Em sua fala, o Comandante enaltece, até como uma forma de rebater as críticas sofridas por rir do acontecido, essa prova de solidariedade e coragem demonstrada:

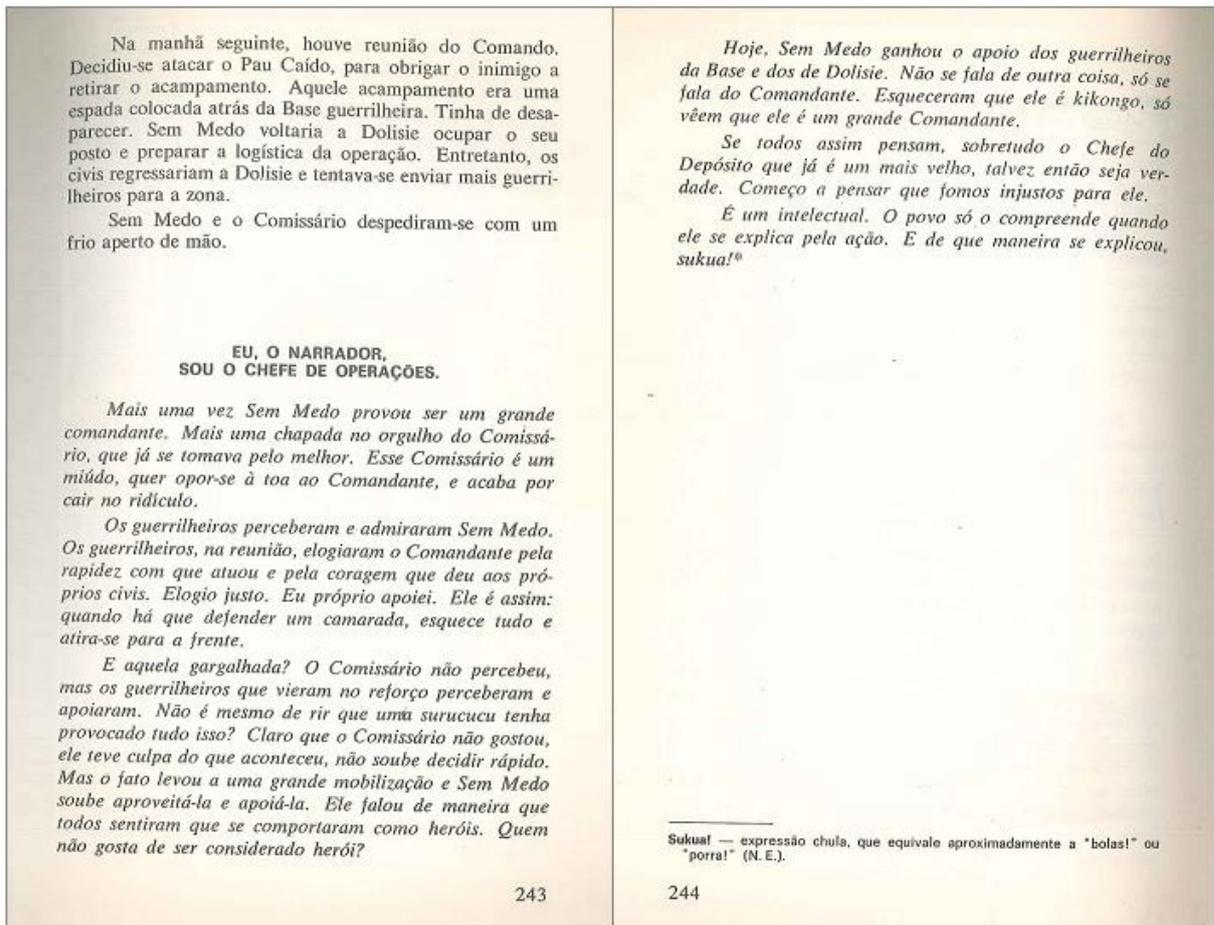
Esforço inútil? Acham inútil? Mobilizamos mais de trinta homens em menos de uma hora, com civis no meio. Sabem o que isso significa? Se não sabem, não percebo por que estão aqui a dizer que lutam. Foi o mais extraordinário sinal de solidariedade coletiva que vi. E de espírito combativo. Para mim chega. Estou contente por vos encontrar todos vivos. É acho graça à história, acho, sim. (PEPETELA, 1982, p. 240).

O segundo discurso do Chefe de Operações (Figura 15) refere-se a essa impressionante mobilização e à gargalhada de Sem Medo pelo engano cometido:

E aquela gargalhada? O Comissário não percebeu, mas os guerrilheiros que vieram no reforço perceberam e apoiaram. Não é mesmo de rir que uma surucucu tenha provocado tudo isso? Claro que o Comissário não gostou, ele teve culpa do que aconteceu, não soube decidir rápido. Mas o fato levou a uma grande mobilização e Sem Medo soube aproveitá-la e apoiá-la. (PEPETELA, 1982, p. 243, grifos do autor).

Nessa sua fala, também fica claro o distanciamento entre o Comissário Político e o Comandante. O primeiro está magoado com Sem Medo, porque este não quis ajudá-lo na reconquista de Ondina, depois do caso com André. Ferido pela recusa daquele que considerava um amigo, João toma uma postura hostil, que somente se encerra quando morre Sem Medo.

Figura 15 – Segundo discurso do Chefe de Operações



Fonte: Mayombe (1982).

Ao contrário do primeiro, mais tribalista e contundente, esse segundo discurso do Chefe de Operações abranda no tom depreciador ao Comandante. Ele, por fim, “[...] reconhece o valor daqueles que não são da sua etnia [...]” (MATA, 1993, p. 316) ao comprovarem a sua coragem e capacidade em atitudes guerreiras, de combate, o caso de Sem Medo. O seu discurso, para além de encerrar o quarto capítulo (“A Surucucu”), ocupa o espaço dos sujeitos que apenas acreditam na ação e na heroicidade posta em prática. Desse modo, ele tende a se aproximar do Chefe do Depósito, que não se importa com a língua ou com o grupo étnico desde que a ação comprove as palavras:

Hoje, Sem Medo ganhou o apoio dos guerrilheiros da Base e dos de Dolisie. Não se fala de outra coisa, só se fala do Comandante. Esqueceram que ele é kikongo, só vêem que ele é um grande Comandante.

Se todos assim pensam, sobretudo o Chefe do Depósito que já é um mais velho, talvez então seja verdade. Começo a pensar que fomos injustos para ele.

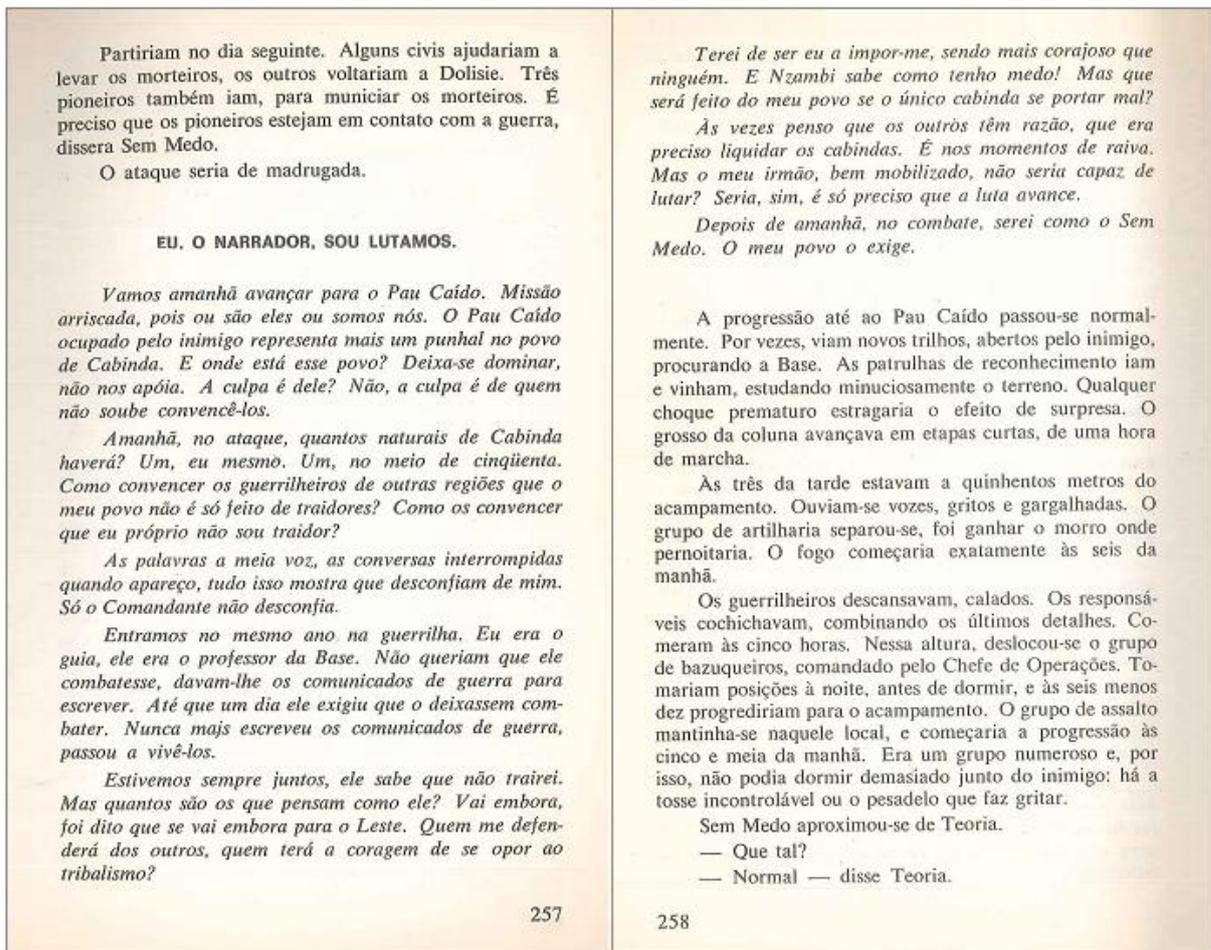
É um intelectual. O povo só o compreende quando ele se explica pela ação. (PEPETELA, 1982, p. 244, grifos do autor).

Aquele para quem Sem Medo não precisa comprovar nada, através de ações ou palavras — e independentemente a qual etnia pertença —, é Lutamos, outro incompreendido vivendo à margem na floresta Mayombe.

3.2.8 *Eu, o narrador, sou Lutamos*

Lutamos insere-se na narrativa após os planejamentos para o ataque ao posto inimigo localizado em Pau Caído. Novamente há um hiato no movimento de contar do supranarrador e o seu discurso adentra na tessitura textual e no papel (Figura 16).

Figura 16 – Discurso de Lutamos



Fonte: *Mayombe* (1982)

O falso narrador questiona a sua posição de único cabindense a defender a sua região — “*Um, no meio de cinquenta.*” (PEPETELA, 1982, p. 257, grifos do autor) —, colocando em questão a falta de apoio dos seus. Visto pelos demais guerrilheiros como um traidor, Lutamos não tem com o que os convencer. Seu discurso é repleto de medo e descrença:

Vamos amanhã avançar para o Pau Caído. Missão ariscada, pois ou são eles ou somos nós. O Pau Caído ocupado pelo inimigo representa mais um punhal no povo de Cabinda. E onde está esse povo? Deixa-se dominar, não nos apóia. A culpa é dele? Não, a culpa é de quem não soube convencê-los.

Amanhã, no ataque, quantos naturais de Cabinda haverá? Um, eu mesmo. Um, no meio de cinquenta. Como convencer os guerrilheiros de outras regiões que o meu povo não é só feito de traidores? Como os convencer que eu próprio não sou traidor?

As palavras a meia voz, as conversas interrompidas quando apareço, tudo isso mostra que desconfiam de mim. Só o Comandante não desconfia. (PEPETELA, 1982, p. 257, grifos do autor).

Mesmo nos momentos de raiva, Lutamos tende a acreditar que “*Às vezes [...] era preciso liquidar os cabindas.*” (PEPETELA, 1982, p. 258, grifos do autor). Ainda assim, permite ter fé no seu povo e que um dia todos se unirão na luta pela liberdade: “*Mas o meu irmão, bem mobilizado, não seria capaz de lutar? Seria, sim, é só preciso que a luta avance.*” (PEPETELA, 1982, p. 258, grifos do autor). Porém, para que a luta avance e o seu irmão seja mobilizado, ele, como único cabinda no grupo de guerrilheiros, precisa ser exemplo de coragem e bravura, igual a Sem Medo: “*Depois de amanhã, no combate, serei como o Sem Medo. O meu povo exige.*” (PEPETELA, 1982, p. 258, grifos do autor).

O discurso do falso narrador, após atestar tal pensamento, finaliza e o supranarrador retoma a narração. No seu relato, descreve o embate dos guerrilheiros e dos portugueses em Pau Caído, confronto no qual são feridos e mortos o Comandante e o próprio Lutamos. Com a morte de Sem Medo, encerra-se a história de Ogun, o Prometeu africano, e o contar do supranarrador. Sob uma árvore de mafumeira a derramar flores brancas, seu enterro no meio da floresta Mayombe torna-se ritualístico, tanto a nível histórico quanto simbólico, como afirma Mata (1993, p. 327):

A sua morte ritualística – em combate, com coragem e exemplaridade, como o prova o fato de ser seguido por Lutamos – é duplamente significativa: a nível histórico, teve o efeito gregário de que a coesão final e a participação coletiva no enterramento são encenações do futuro e da possibilidade de realização dos ideais utópicos; e, a nível simbólico, representa o equilíbrio cósmico, com Mayombe-Zeus, vingativo, a “aprisionar” a entidade que levava os homens a conhecer-lhe os segredos – tal como Zeus fizera com Prometeu [...].

Encerramos, assim, as análises dos falsos narradores. O heterodiscurso personifica-se e faz-se ouvir nas falas de Teoria; Milagre; Mundo Novo; Muatiânvua; André; Chefe do Depósito; Chefe de Operação e Lutamos. Em cada um desses personagens narradores, a palavra “[...] desdobrada, espacializada, se prepara para deixar que o cerne de seu dizer se manifeste.” (BRANDÃO, 2019, p. 112). Com suas vozes e corpos representativos de uma

heterogeneidade identitária, ideológica, cultural, social e étnica de Angola, eles ocupam um espaço individual e característico em *Mayombe*.

A história de Ogun, o Prometeu africano, não seria a mesma sem a presença relevante desses guerreiros ousados e a quem é dedicado o contar: “Aos guerrilheiros do Mayombe, que ousaram desafiar os deuses abrindo um caminho na floresta obscura, vou contar a história de Ogun, o Prometeu africano.” (PEPETELA. 1982, p. 3). Todavia, não podemos esquecer que, sobre a voz, o corpo e o rosto desses falsos narradores, paira a dominante imagem do “[...] outro rosto, o rosto esgarçado e plástico, a sombra da outra voz, a voz fraca, mas insinuante [...]” (BRANDÃO, 2019, p. 111) do narrador supremo: o supranarrador de *Mayombe*. Sobre essa figura narrativa é que discorreremos no próximo capítulo.

4 O NARRADOR SUPREMO DE MAYOMBE

[...] uma coisa bela [...], sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem [...].
(Aristóteles)

No *Dicionário de Estudos Narrativos*, Carlos Reis (2018, p. 287) apresenta como uma das possíveis funções do narrador “[...] contar ações que viveu, que apenas testemunhou ou que assume conhecer, sem explicitar a origem desse conhecimento e sem ser questionado quanto a isso.”. Esse narrador inquestionável e que de antemão já sabe tudo o que irá contar pode ser identificado na narrativa pela subjetividade ou, de maneira oposta, pela objetividade. Na aparência e na forma como a história é construída, o objetivo ou o subjetivo transparecem em resultado de uma vontade e trabalho do sujeito narrador. Modalizando essa vontade e esse trabalho, ele pode realizar tanto uma interpretação e transformação da realidade observada ou vivida, quanto uma mimetização dela. A realidade aqui em questão é, antes de tudo, a realidade humana presenciada e que se revela, à sua maneira, aos olhos de quem a observa, sendo possível ao observador adotar um ponto de vista, pois, mesmo que possamos mudá-lo, sempre haveremos de ter um (POUILLON, 1974).

No entanto, mesmo que o narrador procure apresentar essa realidade humana imparcialmente, sem a mínima intromissão ou alteração, o fato de ele a contar já é uma interferência, pois “é ideológica a própria pretensão” (ADORNO, 2003, p. 56) de arvorar-se em um sujeito que narra. O que o narrador faz é, dessa maneira, teatralizar ou fantasiar a sua voz, o seu trabalho e sua vontade na narração, segundo o seu objetivo e, principalmente, conforme o seu discurso interior²⁷, que “vivifica e nutre com sua seiva o discurso exterior percebido e criado” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 262).

A forma de narrar é, portanto, um elemento central, que faz parte da essência do narrador. O sujeito, ao escolher uma dada maneira de narrar, acata também uma compleição de narrador. Entretanto, essas escolhas e possibilidades devem partir dele e segundo o seu desejo, uma vez que a história pode ser explorada a partir do princípio ou do fim, vista de fora ou de dentro e percorrida sob inúmeras direções. Dessa “[...] livre opção do narrador, da

²⁷ De acordo com Valentin Volóchinov (2019, p. 254), o discurso interior é todo o fluxo e “[...] confusão de palavras [...] que revestem os nossos pensamentos, desejos e sentimentos [...]” e que para serem expressas precisam antes serem pronunciadas dentro de nós, no nosso consciente. Somente depois é que serão organizadas em uma composição com o mínimo de sentido e liberadas ao exterior na forma de discurso significante. Dessa forma, transportando consigo as especificidades e subjetividades do sujeito, “[...] a expressão exterior só continua e esclarece a direção do discurso interior e as entonações nele contidas.” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 258).

solução desse teorema essencial, surge aquilo que, no romance, se chama *perspectiva*.” (TACCA, 1983, p. 67, grifos do autor) ou focalização (*focus of narration*), caso preferamos a terminologia de Gérard Genette (2012, p. 263, grifos do autor): “para evitar aquilo que os termos *visão*, *campo* e *ponto de vista* têm muito especificamente visual, retomarei [...] o termo um pouco mais abstrato ‘focalização’.”

No estudo do gênero romance, Jean Pouillon (1974) afirma que a personagem pode ser colocada de diferentes formas na história e, por conseguinte, ser vista de muitas maneiras. O teórico francês acredita assim em “visões”, termo usado por ele para designar a perspectiva. Ao construir um romance, precisamente a sua forma, o escritor tem a possibilidade de situar o narrador “dentro” ou “fora” da personagem. A visão de “dentro”, caso seja essa a escolha feita, divide-se em

[...] duas maneiras, segundo se tente coincidir com o que se pretende compreender – é o que designaremos como visão ‘com’ – ou que, defasando-se com relação a essa realidade, [...] [o narrador] busque analisá-la – é o que designaremos como visão ‘por trás’. (POUILLON, 1974, p. 53).

O “fora” já é uma visão que o narrador, situado no exterior, adota para revelar a conduta e também o aspecto físico da personagem, assim como o meio em que vive. Todavia, a visão de “fora” pode ser estruturada de uma forma que revele o “dentro”, isto é, o “[...] exterior dos personagens é apresentado de maneira a nos ir revelando progressivamente o seu caráter.” (POUILLON, 1974, p. 75). No “fora”, o narrador não comenta ou explica nada: apenas descreve o físico e as ações do sujeito que permitem, entretanto, transparecer o seu interior.

Portanto, segundo a perspectiva ou visão de que o narrador toma, ele é capaz de fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, de forma indireta ou direta, e parecer, assim, se situar numa maior ou menor distância daquilo que narra. Ele também consegue regular a narração que dá, podendo optar por uma espécie de filtragem uniforme, a sua, ou alterar segundo as capacidades de conhecimento de tal ou qual partícipe da história (protagonista, antagonista, personagem secundária etc.). Caso a perspectiva única não o agrade, o sujeito narrador tem a possibilidade de eleger uma multiplicidade de focalizações, transitando entre a própria e a de variadas personagens.

Já no século IV, Aristóteles afirmava, resumindo de forma clara essas modalizações permissíveis ao narrador, que o sujeito tem a possibilidade de narrar “[...] tomando outra personalidade como faz Homero, [...] [ou] mantendo a sua identidade sem alteração [...]”

(ARISTÓTELES, 2004, p. 41). Assim, ao escolher um posicionamento e uma ou várias perspectivas, o narrador já está definindo o seu estilo e uma forma singular de narrar, que conduzirá de modo específico o leitor na malha narrativa.

Em *Mayombe*, o narrador assume uma proximidade ao que narra, pois sua perspectiva assemelha-se à de um partícipe da história, de alguém que a vivencia ou de perto a observa. Ao mesmo tempo, entretanto, ele conhece planos exteriores a uma perspectiva individual e única. Adentra nos pensamentos e reflexões íntimas de alguns personagens, como é o caso de Sem Medo, sendo assim “[...] capaz como o próprio Deus de ver para além das condutas e de sondar os rins e os corações.” (GENETTE, 2017, p. 285- 286). Para além disso, ele também transcreve e organiza dentro da sua própria narração discursos em primeira pessoa de alguns personagens.

Em razão dessas características, podemos afirmar que o narrador pepeteliano tem a compleição de uma testemunha. O sujeito “[...] que viu as coisas acontecerem e que tem alguma relação com a história, ou que ouviu de alguém a história [...], convertendo-se num narrador de estatuto ambíguo, por estar e não estar participando da história.” (ARRIGUCCI, 1998, p. 18).

Segundo Giorgio Agamben (2008), para representar a testemunha, isto é, o indivíduo que narra um testemunho, existe, em latim, dois termos. O primeiro, *testis*²⁸, indica aquele que se coloca como terceiro (*terstis*) em uma relação jurídica, alguém de fora que observa o processo ou o litígio de dois contendores — um observador. Já *supertes*, o segundo termo, representa aquele que “[...] viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.” (AGAMBEN, 2008, p. 27).

A ambiguidade informada por Davi Arrigucci (1998) transparece assim nesse duplo sentido do termo, podendo a testemunha ser tanto o indivíduo que observa um acontecimento — um conflito jurídico, em princípio — ou que participa de um evento. Dessa maneira, tudo depende da “posição” na qual se situa o sujeito para relatar os fatos. Em razão disso, a testemunha pode assumir o papel de herói, de personagem secundária, de narrador ou de qualquer outro partícipe da história, a depender de seu anseio e da sua condição psicológica para enunciar o testemunho.

²⁸ A palavra *testis* também significa em latim testículos. Em razão dessa confluência existe, conforme Márcio Seligmann-Silva (2010, p. 178), uma “[...] proximidade e contaminação semântica entre os dois sentidos latinos de *testis* (que significa tanto testemunho como testículo).”

A testemunha, que quase sempre está relacionada a eventos violentos²⁹ que marcaram profundamente uma sociedade e a sua história, quando assume a forma de narrador dá voz às narrativas de minorias esquecidas, reprimidas, de sobreviventes de genocídios, guerras, repressões e violações dos direitos humanos. Neste sentido o seu objetivo é narrar, em “[...] uma representação e imitação dos fatos da vida, [...] fragmentos de um presente que se amontoa diante de nós: de um passado que não passou.” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 181). Desse modo, em seu trabalho de coletor ou de arranizador de fragmentos, ele tem tanto a possibilidade de presentificar-se como de “[permanecer] observador impessoal e flutuante” (GENETTE, 2017, p. 266) no relato que conta. Sobretudo porque: “[qualquer] que seja o seu conteúdo ou época de criação, o contar de histórias sempre apresenta ‘[...] a glória de uma ‘voz narradora’ que fala com clareza sem nunca ser obscurecida pela opacidade do enigma ou da natureza terrível daquilo que ela comunica’.” (BLANCHOT *apud* HARTMAN, 2000, p. 229-230).

O narrador supremo de *Mayombe*, assim como a testemunha “[...] que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 44) ou vivenciado, relata as experiências da guerra e as relações individualistas de um grupo guerrilheiro em espaços circunscritos — a floresta Mayombe, a cidade de Dolisie — e em um período delimitado de tempo — os anos de 1970 e 1971. Sendo tudo isso feito enquanto conta a história de Ogun, o Prometeu africano, ou melhor, enquanto observa e caminha próximo à Sem Medo.

Todavia, sua tarefa no romance não se resume apenas a isso: contar o que viu e vivenciou; também apresenta e organiza, na trama, na tessitura do seu relato, os depoimentos de alguns participantes da guerra de libertação de Angola. Como fundamenta Norman Friedman (2002, p. 176), o que o narrador-testemunha consegue “[...] transmitir de maneira legítima ao leitor não é tão restrito como pode parecer à primeira vista: ele pode conversar com todas as personagens da [...] [história] e obter seus pontos de vista a respeito das matérias concernentes [...]”, trasladando-os depois para a sua narração.

²⁹ O testemunho é o fruto da violência praticada nas suas variadas formas, por conseguinte, o testemunho está ligado ao trauma como uma forma de expressar “as marcas” dessa violência sofrida. Para Jaime Ginzburg (2021, p. 23), “[...] [o] testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma.”, no qual o escritor dá evasão não ao “[...] ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes.”. Todavia, a palavra, mesmo com seu simbolismo, pode não conseguir comportar todo sofrimento do trauma; assim, ainda segundo Ginzburg (2021, p. 23), “[para] o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente.”.

A reprodução desses discursos individualistas — em espaços narrativos nos quais ganham títulos, itálicos e formas similares de composição — foi a maneira encontrada pelo supranarrador de testemunhar e realçar os discursos dos marginalizados, dos silenciados pelo sistema colonialista. Representa o seu esforço para “[...] apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial.” (GAGNEBIN, 2009 p. 54) não se importa e deseja, a todo custo, esquecer.

A presença desse narrador de terceira pessoa, a testemunha de uma época da história de Angola, é, portanto, marcante e forte na arquitetura de *Mayombe*, mesmo quando tenta esquivar-se dos olhares inquiridores, deixando o papel de narrador para alguns personagens, os falsos narradores. Para esse narrador supremo é que olharemos agora: como a sua figura é perceptível no narrar, a sua proximidade com o personagem Sem Medo e a sua identificação, no epílogo, como sendo o Comissário Político.

4.1 O supranarrador

Supranarrador foi o termo empregado por Inocência Mata (1993) ao narrador de terceira pessoa presente em *Mayombe*. Para ela, no romance de Pepetela, o supranarrador é o sujeito que “[puxando] coletivamente os fios do tecido discursivo (auto)-biográfico das personagens, [...] inscreve-os em momentos de tensão pela discordância que encerram, jogando, deste modo, com a heterogeneidade e a diversidade [...]” (MATA, 1993, p. 322). Nesse jogo, ele não é uma peça, mas o jogador que dispõe no tabuleiro textual os falsos narradores, estes sim, peças do seu jogo narrativo.

O supranarrador inicia a narração em *Mayombe*, introduzindo o leitor na história de Ogun, o Prometeu africano, quando os acontecimentos já estão em curso. Alguns combatentes, entre eles o Comandante Sem Medo, estão próximos ao rio Lombe, caminhando rumo a uma operação no interior do Mayombe. O que antes ocorreu, a formação da base, como cada guerrilheiro tornou-se um membro do grupo, os problemas enfrentados com os civis de Cabinda etc., não é revelado (por sua vontade) nesse momento da narrativa. Somente depois, em algumas lembranças dos falsos narradores, pelas conversas e cogitações de Sem Medo e por explicações do supranarrador é que ficamos conhecendo como se implantou a base no meio da floresta, os motivos que levaram alguns guerrilheiros a entrarem na luta e a descrença da população civil nos combatentes do MPLA. Inicia-se, assim, o supranarrador o seu contar em *Mayombe*:

O rio Lombe brilhava na vegetação densa. Vinte vezes o tinham atravessado. Teoria, o professor, tinha escorregado numa pedra e esfolara profundamente o joelho. O Comandante disse a Teoria para voltar à Base, acompanhado de um guerrilheiro. O professor, fazendo uma careta, respondera:

— Somos dezesseis. Ficaremos catorze.

Matemática simples que resolvera a questão: era difícil conseguir-se um efetivo suficiente. De mau grado, o Comandante deu ordem de avançar. Vinha por vezes juntar-se a Teoria, que caminhava em penúltima posição, para saber como se sentia. O professor escondia o sofrimento. E sorria sem ânimo.

À hora de acampar, alguns combatentes foram procurar lenha seca, enquanto o Comando se reunia. Pangu-Akitina, o enfermeiro, aplicou um penso no ferimento do professor. O joelho estava muito inchado e só com grande esforço ele podia avançar. Aos grupos de quatro, prepararam o jantar: arroz com *comed-beef*. Terminaram a refeição às seis da tarde, quando já o sol desaparecera e a noite cobrira o Mayombe. As árvores enormes, das quais pendiam cipós grossos como cabos, dançavam em sombras com os movimentos das chamas. Só o fumo podia libertar-se do Mayombe e subir, por entre as folhas e as lianas, dispersando-se rapidamente no alto, como água precipitada por cascata estreita que se espalha num lago. (PEPETELA, 1982, p. 6).

Para além dessa narração em terceira pessoa, explícita desde o início, em alguns outros momentos do romance pepeteliano a voz do supranarrador ganha contorno mais substancial. Distancia-se, pois, da atitude indolente de apenas narrar os fatos. A título de exemplo, transcrevemos algumas passagens nas quais o seu perfil de agenciador do contar é mais evidente e próximo do grupo:

Subitamente, dobrou-se numa gargalhada que atroou sobre o Mayombe. **A gargalhada de Sem Medo era uma ofensa incomensurável ao deus vegetal que obrigava as vozes a saírem ciciadas.** Os guerrilheiros, a princípio, pensaram que a bazucada, disparada de perto, tivesse dado a volta à cabeça de Sem Medo. Mas depois viram o trabalhador de pé, as pernas afastadas, o rito bestificado em êxtase e as fezes a deslizarem-lhe pelas coxas, e a pingarem sobre o chão. (PEPETELA, 1982, p. 28-29, grifos nossos).

E os guerrilheiros perceberam então que o deus Mayombe lhes indicava, assim, que ali estava o seu tributo à coragem dos que o desafiavam: Zeus vergado a Prometeu, Zeus preocupado com a salvaguarda de Prometeu, arrependido de o ter agrilhoado, enviando agora a águia, não para lhe furar o fígado, mas para o socorrer. **(Terá sido Zeus que agrilhoou Prometeu, ou o contrário?)** (PEPETELA, 1982, p. 70, grifos nossos).

Quase com lágrimas nos olhos deu a ordem de partida. O cortejo de cinco homens meteu-se na mata, na noite, em passo acelerado, ritmado por um Comissário que fugia, como louco, para não desesperar, correndo para a sua Base, onde as coisas eram normais, **onde os homens faziam o que podiam para lutar e para esquecer o clima que reinava nas suas costas.** (PEPETELA, 1982, p. 95, grifos nossos).

A narração do supranarrador não é tão marcada por uma visão crítica sobre os acontecimentos relatados. Ele não “[...] busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva.” (ADORNO, 2003, p. 60). Contudo,

através do seu olhar e da sua voz de testemunha, descortinamos uma paisagem variada e complexa da guerra de libertação angolana. A formação diversificada dos grupos guerrilheiros, as ideologias e os pensamentos que os perpassam, as divisões e os preconceitos étnicos que nos seus seios vigoram e a corrupção praticada por alguns líderes são alguns dos temas tocados pela sua narração. Isso ainda que, nos discursos transcritos dos falsos narradores, esses temas desenvolvam-se segundo a cosmovisão individualista e singular de cada um.

Movimentando a narração, esses discursos dos falsos narradores criam no romance momentos de pausa e continuidade, zonas de luz e de escuro, de transparência e mistério. Essa movimentação ou, como afirma Maria Aparecida Santilli (2003, p. 191), “[...] encaixe sistemático de primeiras pessoas, no corpo de uma narrativa de terceira pessoa.”, provoca um efeito singular, como o da heteronímia, no romance de Pepetela. A “[...] intervenção direta dos personagens no discurso narrativo, a sua palavra, é, na realidade, uma ilusão: ela passa também pela alquimia [...]” (TACCA, 1983, p. 126) do supranarrador. Isto é, o ponto no qual se estruturam todos os fios discursivos dos falsos narradores.

Pelas “[...] diferentes vozes que o [supra]narrador modula através da sua, como num sutil jogo de espelhos.” (TACCA, 1983, p. 33), ficamos a par da sua hegemonia e presença, apesar de ser quase impossível determinar quem exatamente ele é: um personagem ou a máscara do autor. Apenas sabemos que o seu principal objetivo é contar, como testemunha, a história de Ogun, o Prometeu africano. Com esse intuito é que ele enfatiza a ideia de que os deuses curvaram perante a coragem e a inteligência do homem africano. A respeito disso, são elucidativas as suas palavras sobre a relação simbiótica entre a floresta Mayombe e os guerrilheiros. Vejamos:

A mata criou cordas nos pés dos homens, criou cobras à frente dos homens, a mata gerou montanhas intransponíveis, feras, aguaceiros, rios caudalosos, lama, escuridão, medo. A mata abriu valas camufladas de folhas sob os pés dos homens, barulhos imensos no silêncio da noite, derrubou árvores sobre os homens. E os homens avançaram. E os homens tornaram-se verdes, e dos seus braços folhas brotaram, e flores, e a mata curvou-se em abóbada, e a mata estendeu-lhes a sombra protetora, e os frutos. Zeus ajoelhado diante de Prometeu. E Prometeu dava impunemente o fogo aos homens, e a inteligência. **E os homens compreendiam que Zeus, afinal, não era invencível, que Zeus se vergava á coragem, graças a Prometeu que lhes dá a inteligência e a força de se afirmarem homens em oposição aos deuses.** Tal é o atributo do herói, o de levar os homens a desafiarem os deuses.

Assim é Ogun, o Prometeu africano. (PEPETELA, 1982, p. 71, grifos nossos).

A representar esse homem africano que desafiou os deuses está Sem Medo, um misto de Ogun e Prometeu, que carrega o fogo da sabedoria e o conhecimento do ferro³⁰ (em relação sinedóquica com as armas e metafórica com a força, a coragem). Ele é “o herói coletivo” (SANTILLI, 2003, p. 194) do qual dependem e a quem se ligam os guerrilheiros da base. Ao ser aquele que representa a coletividade e que corporifica o ideal libertário, ele não tem medo da morte, suas ações carregam o desapego à vida, e recebe o codinome de Sem Medo.

A confirmar essa abnegação perante a existência, está o seu ato heroico e de morte em defesa do amigo:

O inimigo fazia agora um fogo violento contra a posição do Comissário, que estava protegido por um tronco. A Breda varria o espaço livre entre João e os seus homens, os quais não ousavam abandonar os refúgios. Sem Medo distinguia a AKA do Comissário, reconhecia a sua cadência: uma rajada de três tiros, um silêncio, uma rajada de dois tiros, um silêncio. Em breve tudo estaria acabado, pois uma bazucada inimiga destruiria o refúgio precário de João.

Era um filme. E ele, espectador. A sensação de impotência.

E depois, como sempre, o formigueiro nasceu no ventre de Sem Medo. Gritou, saltando o abrigo: “MPLA avança!” Correu, atirando a primeira granada no meio do talude. [...] O plano de Sem Medo era o de passar ao assalto do talude, à granada, para lançar a confusão no inimigo e salvar o Comissário.

Estava a dez metros do talude, quando a rajada da Breda o apanhou em pleno ventre, lá onde lhe nascia o formigueiro. Caiu de joelhos, apertando o ventre. (PEPETELA, 1982, p. 262-263).

Essa é a história da divindade humana que o supranarrador encarrega-se de contar em *Mayombe*. Seguindo um percurso narrativo variável e flutuante, ele ora aproxima-se, ora distancia-se dessa figura de herói trágico. Quando se torna imperioso apresentar o excedente, que foge da perspectiva individual da personagem, o supranarrador afasta-se da sua figura para descrever tudo do exterior. Quando deseja compartilhar a palavra e as cogitações do Comandante, dele se aproxima. Assim, o deslizamento de um para o outro é constante e sem choques, com a focalização do supranarrador acercando-se da figura do herói e até com ela se confundindo.

4.2 O supranarrador e a sua (quase) fusão com Sem Medo

Ao focar a narração unicamente na história de Sem Medo, o supranarrador traz para bem próximo do guerrilheiro a sua visão ou perspectiva. Com os seus olhos e a sua voz, compreendemos o passado, as cogitações, os sentimentos e os temores do Prometeu africano. O supranarrador mergulha no interior da personagem para trazer à tona o seu verdadeiro ser: o

³⁰ Sobre Ogun, sugerimos que o leitor recapitule a Nota de Rodapé nº 6 desta pesquisa (p. 20).

homem que estudou economia na Europa; combateu junto a Henda³¹; foi alcunhado de Esfinge e depois de Sem Medo; frequentou um seminário; apaixonou-se por Leli; conheceu várias pessoas e paisagens nas andanças pelo Velho Continente; desvendou a fronteira entre a verdade e a mentira etc.

Dessas imersões do supranarrador na alma de Sem Medo é que descobrimos o seu complexo de culpa pela morte de Leli, seu primeiro amor. Um segredo que o atormenta e o faz combater, como revela a passagem:

Voltou para o sítio da emboscada. Placou no seu lugar e esperou, numa sonolência leve, interrompida pelo gesto de ver as horas. Às quatro, o Sol já não se vislumbrava, tapado pelas árvores do outro lado da estrada.

A espera era o pior. Depois de o inimigo surgir, acabavam os problemas, os fantasmas ficavam para trás, e só a ação contava. Mas, na espera, as recordações tristes da meninice misturavam-se à saudade dos amigos mortos em combate e mesmo (ou sobretudo) ao rosto de Leli. Sem Medo notou que tinham passado mais de seis meses sem pensar em Leli. Desde o último combate. Ao irem atacar o Posto de Miconje, a imagem de Leli viera confundir-se com a chuva que formava torrentes de lama, resvalando pela encosta que subiam para atingirem o inimigo. Tinham progredido na noite, debaixo do aguaceiro constante, para atingirem o ponto de ataque às seis da manhã. A lama e a chuva cegavam-nos, asfixiavam-nos, ofegantes pelo esforço de subirem de rastos uma montanha coberta de mata densa. Fora aí, na cegueira da floresta e da chuva, que Leli viera, se impusera de novo. A angústia perseguiu-o até dar a ordem de fogo. O grito de fogo saíra-lhe como uma libertação, um urro de animal fugindo da armadilha. O grito ferido de Sem Medo afugentara a imagem de Leli.

Mais uma vez Leli voltava e se impunha. Os olhos de Leli acusavam-no de mil crimes, vingativos e meigos; havia tal abandono e solidão nos olhos dela que Sem Medo quis gritar, afastando o fantasma. Mas era demasiado cedo, o inimigo não aparecera, e ele não podia dar ordem de fogo. Quatro e um quarto. A angústia ganhara-lhe o ventre, sentia cólicas. Esquecera onde estava, o corpo não se fazia sentir sobre os cotovelos dormentes, as mãos encravadas na AKA, os olhos teimosamente fixos na estrada, no princípio da curva. Leli suplicava e acusava, muda, as palavras eram inúteis, ele conhecia-as, não as esquecera. Foi essa a tua vingança, reconquistares-me para me abandonares ao saberes que eu estava de novo presa a ti. O teu orgulho, tudo pelo teu orgulho, um orgulho sem limites, que tudo sacrifica. Ele conhecia as palavras, as palavras que mil vezes lhe martelaram a memória, por isso só os olhos de Leli falavam agora. (PEPETELA, 1982, p. 51-52).

O que passamos a conhecer sobre a vida pregressa de Sem Medo, os seus traumas e obsessões, é revelado gradualmente no interior da narração do supranarrador. Conforme Mata (1993, p. 323, grifos do autor), “[...] o *supranarrador* [...] parece ser o *alter ego* do comandante.”, o seu outro eu que passou a escrever histórias inventadas e nas quais ele, Sem Medo, era o herói:

³¹ Hoji-ya-Henda é o nome de guerra de José Mendes de Carvalho. Um comandante e membro do MPLA, que após a morte em 1968, no quartel de Karipande, tornou-se um herói nacional e símbolo para a juventude angolana.

Como não era tipo para ficar só na invenção das estórias, tinha dois únicos caminhos na vida: ou escrevê-las ou vivê-las. [...] Se não houvesse revolução, com certeza acabaria como escritor, que é outra maneira de se ser solitário. (PEPETELA, 1982, p. 128).

Com efeito, se atentarmos para além desse avizinhamo entre a narração do narrador supremo e a voz, o olhar e os pensamentos do Comandante, vislumbramos algumas vezes no texto a fusão entre as duas figuras, como percebemos nos trechos:

O silêncio pesado que se seguiu a afirmação de Sem Medo não foi afastado para trás, como as lianas que **nos** batem na cara. O silêncio era o Mayombe, sempre ele, presente, por muitas lianas que se afastassem para trás. (PEPETELA, 1982, p. 18, grifo nosso).

Andaram mais meia hora e saíram da mata, para uma montanha sem árvores, só o capim. A isso chamavam deserto. Tudo é relativo. Para um homem habituado a ter folhas até cinquenta metros acima da cabeça, qualquer terreno em que só encontra capim é um deserto. Da mesma maneira, a savana seria um Mayombe para o camelo. Ainda há homens para os quais a sua verdade tem de ser conhecida por todos, pensou Sem Medo, se a própria vida **nos** leva a relativizar tudo, até o próprio vocabulário! (PEPETELA, 1982, p. 112-113, grifo nosso).

A partir dessas estruturas discursivas apresentadas, atinamos para uma singular forma de narração, na qual ocorre uma espécie de união das perspectivas do narrador e do narrado, do sujeito e do objeto, como se o supranarrador adotasse o ponto de vista do Comandante. Dessa forma, a onisciência narrativa aponta para uma possível, mas não assumida, autodiegese. Como argumenta Oscar Tacca (1983, p. 63), pode o narrador metamorfosear-se em uma “[figura] inacessível e fugidia, [e] a sua identidade, fácil de se confundir ou de perder-se entre os planos do romance [...]”.

Assim, ao reservar unicamente para si a tarefa de contar a história de Ogun-Prometeu, o supranarrador promove uma aproximação (quase fusão) com Sem Medo, a representação humana daquelas divindades. No entanto, em nenhuma vez o guerrilheiro assume o discurso em primeira pessoa, sua voz sempre ressoa através do filtro, que é o supranarrador. O sujeito que vivência (*superstes*), observa (*testis*) e manuseia a palavra no romance.

Na leitura de Mata (1993, p. 322), Sem Medo não assume uma única vez a narração, mesmo sendo o protagonista da história, porque é

[...] perfeitamente desnecessário, uma vez que a diegese se desenvolve [...] sob a sua perspectiva, condicionada, portanto, pela sua consciência: a incidência de marcas de uma focalização interna, embora variável, que valoriza a individualidade da personagem, com os discursos indiretos livres e monólogos interiores a concorrerem com reflexões excursivas e registros da corrente de consciência que fazem da particularidade desta representação da subjetividade de uma personagem expressão paradigmática de certa humanidade. (grifos nossos).

Em razão dessa focalização interna, que valoriza a perspectiva da personagem, não percebemos em alguns momentos da narração a alternância entre a voz do supranarrador e a de Sem Medo. Com sutil maleabilidade, os limites são transpostos e as vozes se entrelaçam em um discurso ambíguo, no qual se confundem a fala do guerrilheiro e a do narrador supremo. A título de exemplo, vejamos as passagens:

Sem Medo desviou o olhar para o caminho. Um dia, os portugueses descobririam esse caminho que estava a ser demasiado utilizado e iriam até à Base. Os pisteiros colonialistas já andavam à procura dele, a notícia de que a Base estava no interior já lhes chegara aos ouvidos, pelos espias infiltrados no Congo. Talvez neste momento estivessem numa emboscada. Toda a atenção era pouca. E o Comissário corria por esse caminho, sem reparar no leve quebrar de galhos que faz um pé prudente. (PEPETELA, 1982, p. 151).

Deixara de tremer, a mão segurava agora firmemente o copo. A cerveja muito gelada provocou-lhe uma nevralgia. Foi a cerveja ou esse miúdo? Ele, Sem Medo, sempre resolvera sozinho os seus problemas amorosos. Desde o tempo do Seminário, em que não podia confiar nos colegas, sempre prontos a ir denunciar no segredo da confissão. O Comissário ameaçara-o. De que? De passar a resolver sozinho os seus problemas pessoais. (PEPETELA, 1982, p. 196).

Sem Medo ficara com os melhores combatentes. Mesmo assim, havia alguns civis no meio, ou guerrilheiros que há anos não combatiam. Tenho a impressão de que terei de passar ao assalto sozinho. Talvez só Mundo Novo me acompanhe. Será praticamente um suicídio. A angústia ganhou-o. Era preciso dispersar os homens pela pequena colina contígua ao rio, subi-la sem barulho, e só então abrir fogo. Começo a duvidar da seriedade deste plano. Improvisado. O que vale é conhecermos perfeitamente o terreno. Não me sinto eu, estou demasiado angustiado, a emoção não é controlada. (PEPETELA, 1982, p. 232).

Essa aproximação é tamanha que poderíamos dizer que *Mayombe* funciona como um romance de personagem³², havendo a apologia de um único indivíduo. Sem Medo é o herói épico a representar todo o povo angolano, que luta pela liberdade de sua terra, e seus ideais são os de toda uma população massacrada e subjugada pelo sistema colonial português. Talhada no seu corpo negro de “*homem sincero*” (PEPETELA, 1982, p. 204, grifos nossos) está, portanto, a angolanidade³³, força identitária que consolida na sua figura de herói toda a multifacetada identidade cultural, social, ideológica e étnica de Angola.

³² No romance de personagem, a ênfase não recai sobre a ação, mas sobre o protagonista/herói, ao qual a ação e o enredo são subservientes. Ao centrar na personagem, o autor pinta através dela a sociedade ou o grupo social em que se enquadra, “[por] isso, ao retratar uma personagem o ficcionista acaba fazendo a pintura da sociedade, deliberadamente ou não.” (MOISÉS, 1970, p. 258).

³³ A angolanidade é compreendida nesse estudo segundo a leitura do sociólogo angolano Victor Kajibanga (2004). Para ele, a angolanidade é um processo de formação identitária, “[...] um manifesto coletivo de convivência multi-étnica, multirracial e multicultural de todas as comunidades humanas que habitam no atual território da República de Angola. Ela, a angolanidade, reflete o projeto de construção da nação angolana.” (KAJIBANGA, 2004, p. 150). Portanto, embora seja um conceito abstrato e complexo de definir, como afirma

O fato de Sem Medo não assumir a narração talvez seja um demonstrativo da sua constituição de herói épico. Miticamente, o herói na epopeia é sempre quem faz e age, quase nunca quem recita a própria história. Uma tal incumbência compete sempre a alguém que testemunhou e preservou na memória (ou em escrito) a imagem e as façanhas daquele. Esse papel em *Mayombe* é exercido pelo supranarrador, que, igual ao aedo épico, “canta” os fatos heroicos e trágicos do Comandante. Um indivíduo que encarna os sentidos, anseios de uma coletividade e entorno do qual vão-se constelando outros sujeitos, os falsos narradores.

Todavia, para além dessa representação da coletividade, Sem Medo também é um intelectual. Seu vasto conhecimento adquirido pela vivência, pelos estudos na Europa e no seminário, junto à sua capacidade de discernimento e relativização, desperta admiração nos seus companheiros de guerrilha, mesmo entre aqueles que não aprovavam as suas decisões, sejam por razões étnicas ou ideológicas. Com sua inteligência, o fogo prometeico roubado a Zeus e ofertado a humanidade, ele ultrapassava as qualidades de guerrilheiro e “[...] atingia a dimensão de demiurgo da Base, afinal, símbolo do país libertado.” (MATA, 1993, p. 327).

Como um ser complexo que incorporava elementos grandiosos e diversos, Sem Medo torna-se, aos olhos de João, um indivíduo que nascera fora do seu tempo. Entretanto, se não pertencia àquela época de dominação, segregação e guerra, “*Terá nascido demasiado cedo ou demasiado tarde?*” (PEPETELA, 1982, p. 268, grifos do autor).

Em razão do seu conflito com o mundo, especialmente com aquele contexto de divisões étnicas e formas segregadoras de organização social, política, econômica, Sem Medo aproxima-se, também, da imagem de “[...] *um herói de tragédia* [...]” (PEPETELA, 1982, p. 268, grifos do autor), com a sua “[...] morte sacrificial o [...] [elevando] à categoria de herói [trágico]” (MATA, 1993, p. 317).

O herói da tragédia é um lutador que se opõe ao mundo, a fim de impedir a sua letargia. Sendo assim, “[...] sua destruição é inevitável, mas de modo algum carece de sentido. Sua época ainda não está madura para o valor pelo qual luta e cai, mas seu sacrifício abre caminho para um futuro melhor.” (LESKY, 1996, p. 50). Observamos, dessa forma, no percurso de Sem Medo traçado em *Mayombe*, a visão trinária de Hegel³⁴ que refere-se às fases do acontecer trágico, sendo essas fases: tese, antítese e síntese (LESKY, 1996).

o próprio Pepetela (AMMANN; VENÂNCIO, 1990 *apud* CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 39), a angolanidade está quase sempre “[...] patente na obra dos escritores angolanos [...]”, inclusive na sua.

³⁴ No estudo fenomenológico de Hegel (2003), a tríade é descrita especificamente como: *ser em-si* (tese), *ser fora de-si* (antítese) e *ser em-si e para-si* (síntese). Para um maior aprofundamento dos conceitos, averiguar a sua principal obra: *Fenomenologia do espírito*.

Na saga de herói trágico durante aquele período de vida do Comandante, a tese explica-se pela sua luta em prol da liberdade do povo e da terra angolana, do não tribalismo e da igualdade entre os sujeitos de Angola — “Mas para que quero eu que a luta avance? Não é mesmo para viver melhor numa Angola independente?” (PEPETELA, 1982, p. 79).

A antítese corresponde às divergências e oposições que encontrou ao seu ideal democrático e que advinham não apenas do sistema colonial português como dos próprios guerrilheiros, que faziam parte de seu grupo, haja vista os discursos de André, do Chefe de Operações e de Milagre — “*Sem Medo? Quem lhe deu esse nome? Nunca vi que fosse assim tão corajoso. É corajoso, sim, mas também não tanto.*” (PEPETELA, 1982, p. 68, grifos do autor).

Por fim, a sua morte no interior da floresta Mayombe, com uma “[...] rajada de Breda [...]”, que o “[...] apanhou em pleno ventre [...]” (PEPETELA, 1982, p. 263), afirma a síntese, última fase do acontecer trágico e que encerra o percurso do herói. A história de Sem Medo e o seu “[...] destino de Ogun, o Prometeu africano.” (PEPETELA, 1982, p. 268, grifos do autor), se perfazem carregando a essência da tragédia, pois “[...] o homem é um animal trágico, isto é, nada mais faz que cumprir o que lhe está determinado.” (MAFRA, 1989, p. 40), não conseguindo fugir ao seu fado.

O trágico e o épico³⁵ entrelaçam-se assim na estrutura romanesca pepeteliana, principalmente na figura heroica do Comandante. É o que argumenta Fernanda Santos (2011, p. 102):

O relacionamento entre o trágico e o épico é o elemento comum a vários relatos heróicos e, no caso de *Mayombe*, detecta-se esse entrosamento de forma muito vincada na figura de Sem Medo. [...] É sem dúvida com e no Mayombe que Sem Medo incorpora a *hybris*, o desafio dos deuses, repetindo a estrutura trágica do mito de Prometeu, oráculo anunciador da narrativa, igualando deste modo o gesto de revolta e de desafio veiculados pelo mito. O ânimo exaltado, obsessivo e arrojado do Comandante dita o seu fim e é agente precipitador do seu desfecho. (grifos do autor).

Todavia, aos olhos de João, Sem Medo apresenta-se como um herói de tragédia em razão da forte amizade que mantinham. Afeição bem patente nas longas conversas descritas

³⁵ Para Ana Mafalda Leite, o que observamos em *Mayombe* não é precisamente o épico, mas uma “discursividade épica”, isto é, a “[...] sobreimpressão da discursividade épica [elemento inerente as epopeias] no código romanesco, cuja intencionalidade é fundamentalmente educativa e exemplar.” (LEITE, 1987, p. 39). É em razão desse objetivo didático que Pepetela altera o gênero romance e, tendo como “[...] referente possível, entre outros, o modelo épico e exemplar da *Ilíada* [...]”, desenvolve uma estrutura narrativa na qual há a “[...] exaltação do heroísmo guerreiro e [a] apresentação típica de personagens [...]” (LEITE, 1987, p. 42).

pelo supranarrador e que estão espalhadas por várias páginas da narrativa. Consideremos um exemplo:

Foram para o rio. Sem Medo montava a guarda, enquanto o Comissário se lavava. Saindo da água fresca, o Comissário correu para a clareira, aproveitando os últimos raios de sol. O Comandante trouxe a camisa que ele esquecera no rio. Atirou-a sobre o capim. O Comissário sentiu no gesto a solicitude do amigo. Isso fê-lo esquecer o riso trocista de Sem Medo, quando lhe contara os dissabores de Dolisie.

— A Ondina e eu... as coisas não estão bem.

O silêncio de Sem Medo, a fumar, sentado num tronco de árvore abatida, encorajou-o a contar o que se passava na véspera. O Comandante ouvi-o, os olhos fixos no cano da AKA.

— Sexualmente vocês não se dão bem, não é?

— Por que o dizes? — O Comissário lançou-lhe uma mirada inquieta, depois continuou: — A princípio não, mas agora as coisas normalizaram-se.

[...]

— Não sei. Há qualquer coisa que me choca, quando os vejo juntos. Fazem duas pessoas, sempre duas pessoas, não uma simbiose. É como se se vigiassem constantemente, uma espécie de desafio entre vocês os dois, utilizando os terceiros no vosso duelo. O amor é um duelo. Mas o amor realizado é também uma combinação, diz-se mesmo que os velhos casais acabam por assemelhar fisicamente. Vocês ainda não se fundiram um no outro, nenhum dos dois se deixou fundir. Mas era preciso conhecer melhor Ondina, conheço-a mal... (PEPETELA, 1982, p. 97).

Na relação afeita de Sem Medo com João e que tem altos e baixos, assemelhada ao trato paterno, um procura no outro a melhor versão de si. Compreende isso o próprio Comandante em sua confissão para Ondina:

— Sempre quis ultrapassar o meu lado humano. Ser Deus ou um herói mítico. Fazes confusão entre mim e o João. O que amas em mim é o que há de comum entre o João e eu mesmo. Apenas, não o conheces suficientemente para saberes que é esse o traço comum. É como se fôssemos a mesma pessoa, mas com dez anos de revolução de intervalo, percebes? Ele pertence à geração que vencerá e que, ultrapassando-se, te poderá compreender e aceitar. (PEPETELA, 1982, p. 253).

João reconhece, igualmente, a força dessa ligação que o ampara na solidão da floresta e que, não obstante, também o impossibilita de se transformar. No seu discurso estruturado na forma de epílogo, declara que, somente após a perda do amigo, o seu outro eu, e já longe do Mayombe, é que conseguiu evoluir e construir uma nova pele: “*A morte de Sem Medo constituiu para mim a mudança de pele dos vinte e cinco anos, a metamorfose.*” (PEPETELA, 1982, p. 268, grifos do autor). Dessa grande aproximação entre os dois personagens e do fato de o discurso de João intitular-se “**O NARRADOR SOU EU, O COMISSÁRIO POLÍTICO.**” (PEPETELA, 1982, p. 268) é que a maioria da crítica e dos leitores afirmam ser ele o supranarrador (o narrador de terceira pessoa). A voz que “canta” a história de Ogun,

o Prometeu africano, seria, portanto, uma homenagem, na forma de testemunho, ao companheiro de guerra morto em combate para a sua defesa.

4.3 Comissário Político, o supranarrador de *Mayombe*?

O livro *Mayombe* não termina quando o supranarrador finaliza a história de Sem Medo em um “ritualístico” (MATA, 1993) enterro sob os “[...] farrapos brancos de flores de mafumeira [...]” (PEPETELA, 1982, p. 266) no interior da floresta. O romance de Pepetela ainda possui um epílogo no qual a voz de João, o Comissário Político, vem à tona para revelar a sua dolorosa metamorfose, sofrida após a perda do amigo. No entanto, antes de nos aprofundarmos no conteúdo e na estrutura do discurso proferido pelo Comissário, precisamos nos ater à função do epílogo na obra literária, dado ser uma peça-chave, para, depois, investigarmos quem é o supranarrador de *Mayombe*.

Gérard Genette (2009), em *Paratextos editoriais*, considera o epílogo (o pós-escrito) o remate e o fecho como parassinônimos do posfácio. Assim, segundo o crítico francês, o epílogo ou posfácio é colocado no final do livro e dirige-se

[...] a um leitor não mais potencial, mas efetivo, para ele o posfácio é certamente de leitura mais lógica e mais pertinente. Mas, para o autor, e de um ponto de vista pragmático, é não obstante de eficácia muito menor, porque não pode mais exercer os dois tipos de funções essenciais que encontramos no prefácio: reter e guiar o leitor explicando-lhe por que e como se deve ler o texto. Faltando a primeira ação, talvez ele nunca mais tivesse a ocasião de chegar até a um eventual posfácio; faltando a segunda, será talvez tarde demais para consertar *in extremis* a má leitura já feita. Por sua localização e seu tipo de discurso, o posfácio pode pretender exercer apenas uma função curativa ou corretiva; a essa correção final é compreensível que a maioria dos autores prefiram as dificuldades e os dislates do prefácio, cujas virtudes são pelo menos a esse preço monitorias e preventivas. Aqui, como alhures, é melhor prevenir do que remediar, ou punir. Ou então, de tanto esperar, é melhor esperar um pouco mais, e poder corrigir os estragos devidamente constatados pelas reações do público e da crítica. Será a função típica do prefácio posterior. Porém, para o posfácio, é sempre cedo demais e tarde demais. (GENETTE, 2009, p. 212, grifo do autor).

Massaud Moisés (1970) também discorre sobre o elemento narrativo em *A criação literária*. Para Moisés (1970, p. 254), o epílogo no romance “[...] serve para justificar tudo o que vinha antes e passava diante do leitor como inexplicável ou misterioso [...]”, isto é, “[...] o desenlace que ilumina como um súbito clarão todo o caminho percorrido, e dá relevo ao que antes era apenas uma multidão de objetos, seres e episódios mergulhados em penumbra.” (MOISÉS, 1970, p. 254). De forma metafórica, o epílogo é o infinito pano de fundo, que o

leitor divisa após ter “[...] o prazer de escalar o topo duma grande elevação para apreciar um gigantesco panorama de vales, montanhas e rios [...]” (MOISÉS, 1970, p. 253).

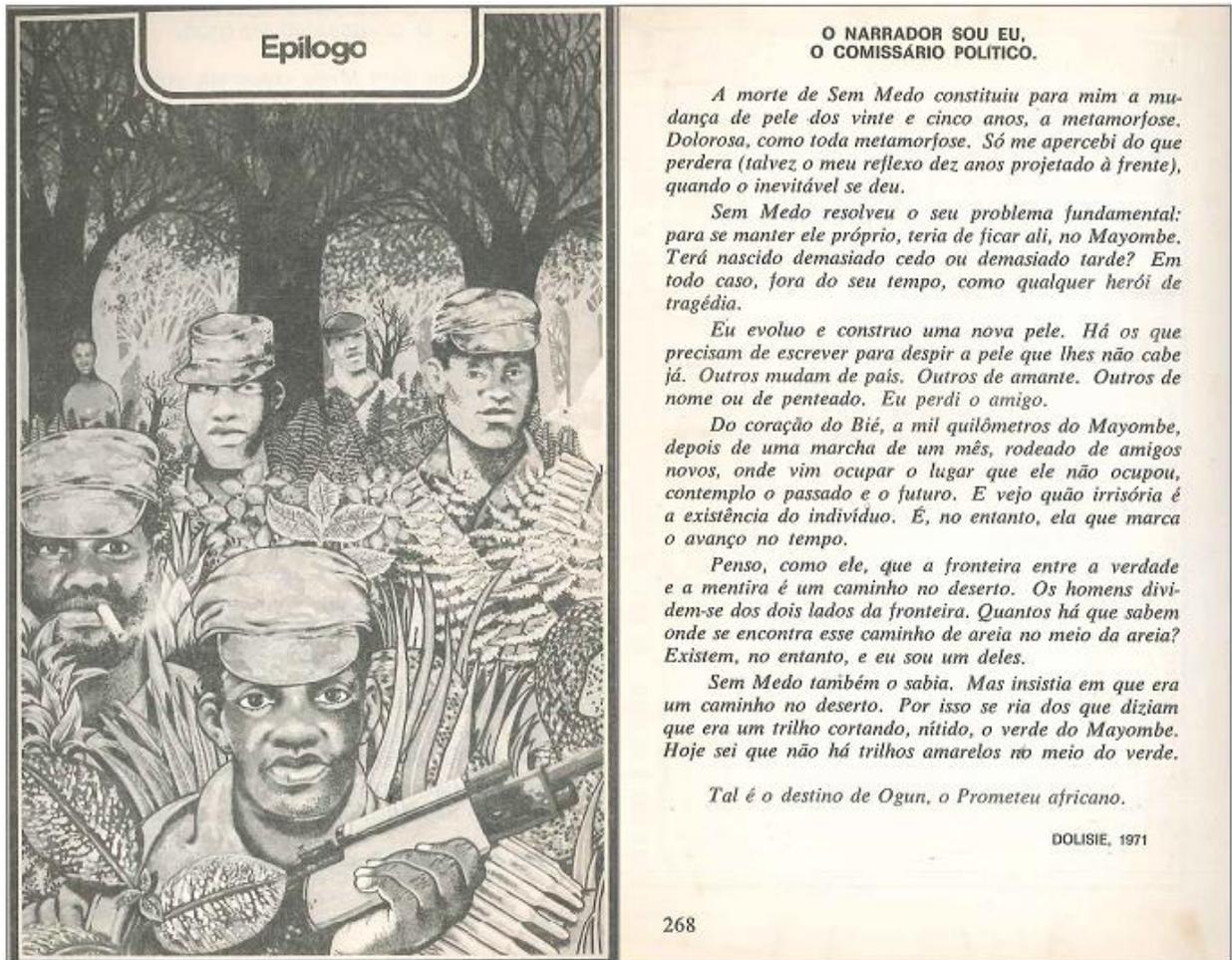
Ainda na perspectiva de Moisés (1970), a principal função do epílogo é fornecer uma conclusão harmoniosa e coerente para a história; por isso, o autor deve concentrar todas as suas forças na sua composição. O epílogo, conforme a sua visão, é mais um elemento textual que faz parte do corpo narrativo, por conter a força imaginativa e dramática do autor, do que um elemento paratextual no qual esse se faz presente para retificar a leitura efetuada pelo leitor, como o queria Genette.

Já para Carlos Reis (2018), consoante a etimologia do termo (do grego *epi*, “sobre”; *logos*, “discurso”), o epílogo é um capítulo, a parte de um capítulo ou um trecho designado pelo termo. Encontrando-se no final da narrativa, alude ao

[...] destino das personagens mais destacadas, depois de ocorrido o *desenlace* (v.). Decorre daqui que o epílogo faz sentido sobretudo em narrativas com *intriga* (v.); além disso, ele reporta-se a um tempo que é subsequente ao da referida intriga, por vezes projetando-se consideravelmente para além dela. Em conexão com os incidentes da história contada, o epílogo pode suscitar análises de dois tipos: de ordem funcional, tendo em atenção a sua articulação com as personagens e com as ações por elas vividas; de ordem semântica, uma vez que ele pode revelar-se um momento adequado para reflexões ideológicas, morais, éticas etc. (REIS, 2018, p. 105-106, grifos do autor).

Após essas três breves conceituações, atentemos agora para o epílogo de *Mayombe*, ilustrado na Figura 17, reproduzido a seguir.

Figura 17 – Epílogo: discurso do Comissário Político



Fonte: *Mayombe* (1982).

Diferente do que fundamentou Genette (2009, p. 212), o epílogo de *Mayombe* não se enquadra no modelo de um simples paratexto que “exerce apenas uma função curativa ou corretiva” no leitor. Arrematando a narrativa com um clarão que ilumina “todo o caminho percorrido” por uma “das personagens mais destacadas” (José, o Comissário Político), o epílogo do romance de Pepetela possui mais as características definidas por Moisés (1970) e Reis (2018) do que as apontadas pelo crítico francês. Em “um tempo que é subsequente ao da referida intriga”, para além da morte de Sem Medo, o Comissário Político revela um breve panorama do pano de fundo, que foi a sua mudança de pele. Sobre essa transformação, ele relata:

Eu evoluo e construo uma nova pele. Há os que precisam de escrever para despir a pele que lhes não cabe já. Outros mudam de país. Outros de amante. Outros de nome ou de penteado. Eu perdi o amigo.

Do coração do Bié, a mil quilômetros do Mayombe, depois de uma marcha de um mês, rodeado de amigos novos, onde vim ocupar o lugar que ele não ocupou, contemplo o passado e o futuro. E vejo quão irrisória é a existência do indivíduo. É,

no entanto, ela que marca o avanço no tempo. (PEPETELA, 1982, p. 268, grifos do autor).

Mesmo o epílogo não sendo um paratexto e não havendo a presença clara da voz autoral, não devemos esquecer que ele é o esforço do autor para “[...] levantar um edifício harmonioso e equilibrado em suas partes [...]” (MOISÉS, 1970, p. 254). Dessa forma, transporta uma carga significativa que está muito ligada a ele (o autor), mesmo quando procura disfarçar ou escamotear a sua presença. As formas sintáticas adotadas para dissimular a sua imagem não passam, portanto, de “[...] engodos puramente gramaticais, variando apenas o modo como o sujeito se constitui no discurso [...]” (BARTHES, 2004, p. 9).

No epílogo de *Mayombe*, as formas gramaticais empregadas referem-se ao personagem João, o Comissário Político. O seu discurso inicia-se após o título, “**O NARRADOR SOU EU, O COMISSÁRIO POLÍTICO.**”, uma alteração na comum designação que encabeça todas as falas de cada falso narrador³⁶. De “**EU, O NARRADOR, SOU**” seguido de um codinome de guerra do personagem, que falará posteriormente, passamos para “**O NARRADOR SOU EU**”, quase uma assertiva que proclama a voz de José como a responsável por contar a história de Ogun, o Prometeu africano.

Mesmo que o discurso do Comissário seja na forma de um epílogo e com um título dispar dos anteriores, a sua estrutura como um todo apresenta-se muito idêntica a dos falsos narradores. Em itálico e entre espaços em branco, igual aos discursos daqueles, o elóquio de João irrompe no romance, provocando a oscilação no narrar e na perspectiva, elementos caros à arquitetura de *Mayombe*. A construção das orações e parágrafos também se assemelham. Os períodos sucintos, a colocação dos pronomes, a(s) pergunta(s) retórica(s) entremeio a reflexões e a finalização do último parágrafo, com uma curta e forte frase, elementos que surgem em todos os discursos dos falsos narradores, igualmente aparecem na exposição do Comissário. Para demonstrar essa similitude, comparemos um excerto da sua fala com a de André e a de Lutamos, respectivamente:

**O NARRADOR SOU EU,
O COMISSÁRIO POLÍTICO.**

[...]

³⁶ Os títulos mantêm-se igual ao longo de todo o romance. Apenas na segunda exposição de Mundo Novo há um acréscimo, sendo incorporado ao final a informação “**O HOMEM DA BAZUCA.**”. Todavia, permanece a mesma ordem dos termos (**EU, O NARRADOR, SOU MILAGRE**), não tendo uma alteração significativa como a que acontece no epílogo (**O NARRADOR SOU EU, O COMISSÁRIO POLÍTICO.**).

*Sem Medo resolveu o seu problema fundamental: para se manter ele próprio, teria de ficar ali, no Mayombe. **Terá nascido demasiado cedo ou demasiado tarde? Em todo caso, fora do seu tempo, como qualquer herói de tragédia.***

[...]

*Penso, como ele, que a fronteira entre a verdade e a mentira é um caminho no deserto. **Os homens dividem-se dos dois lados da fronteira. Quantos há que sabem onde se encontra esse caminho de areia no meio da areia? Existem, no entanto, e eu sou um deles.***

Sem Medo também o sabia. Mas insistia em que era um caminho no deserto. Por isso se ria dos que diziam que era um trilho cortando, nítido, o verde do Mayombe. Hoje sei que não há trilhos amarelos no meio do verde.

Tal é o destino de Ogun, o Prometeu africano. (PEPETELA, 1982, p. 268, grifos do autor, negrito nosso).

EU, O NARRADOR, SOU ANDRÉ.

[...]

E onde estão meus companheiros que me não defenderam? Fugiram todos, nenhum ousou abrir a boca a meu favor. Todos aqueles que me lisonjeavam, que andavam à minha volta esperando uma migalha, fugiram com medo dos kimbundos. Não há dúvida que são os kimbundos que fazem a lei. Não conseguiram eles libertar o Ingratidão? Quero ver agora como Sem Medo resolverá o problema. Ele conseguiu o que queria. Sempre desejou o meu lugar, por isso mexeu os cordelinhos, levantou os kikongos contra mim, até veio da Base quando teve conhecimento do que se passava, só para estar presente, para poder enterrar-me mais.

[...]

*Tenho de preparar a minha autocrítica; ela terá de ser sincera. Para me entristecer no momento, pensarei que poderia ter gozado uma semana com a Ondina e não foram senão duas horas de capim e mosquitos. **Simples como a água!*** (PEPETELA, 1982, p. 185 e 188, grifos do autor, negrito nosso).

EU, O NARRADOR, SOU LUTAMOS.

*Vamos amanhã avançar para o Pau Caído. Missão arriscada, pois ou são eles ou somos nós. **O Pau Caído ocupado pelo inimigo representa mais um punhal no povo de Cabinda. E onde está esse povo? Deixa-se dominar, não apóia. A culpa é deles? Não, a culpa é de quem não soube convencê-los.***

[...]

*Às vezes penso que os outros têm razão, que era preciso liquidar os cabindas. **É nos momentos de raiva. Mas o meu irmão, bem mobilizado, não seria capaz de lutar? Seria, sim, é só preciso que a luta avance.***

*Depois de amanhã, no combate, serei como o Sem Medo. **O meu povo o exige.*** (PEPETELA, 1982, p. 257 -258, grifos do autor, negrito nosso).

Essa semelhança entre as falas, como revelado anteriormente, aponta para o fato de que o Comissário talvez seja verdadeiramente o supranarrador. Ou seja, a instância suprema que narra em terceira pessoa e que organiza os discursos dos falsos narradores no interior da narração. No entanto, tudo pode não passar de um truque de Pepetela para escamotear sua voz autoral — testemunha de um período histórico relevante para Angola — sob a figura do Comissário, uma vez que em *Mayombe*, como ousa afirmar Mata (1993, p. 335), o autor

converteu-se em uma “[...] entidade textual dissimulada em (*supra*)narrador onisciente que filtra toda a informação [...]”.

Ao investigarmos um pouco a biografia de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela, descobrimos que o escritor, natural de Benguela, fez parte do MPLA. Além de ter exercido várias funções, esteve na floresta Mayombe, entre os anos de 1970 e 1971; e participou na Frente Leste de combate, como diretor do Centro Augusto Ngangula, tornando-se depois, já na Angola independente, o Vice-Ministro da Educação. No período que passou em Cabinda (de 1970 a 1971), lutando pela 2ª Região Política-Militar³⁷ contra os portugueses e seu sistema colonial, foi que Pepetela escreveu *Mayombe*. Além da região e do ano grafados ao final do epílogo – “DOLISIE, 1971” –, que evidencia uma aproximação com o tempo no qual o autor esteve na floresta, o próprio escritor angolano confirma em uma entrevista para Carlos Serrano (1999, p. 137) que *Mayombe* foi “[escrito] em Cabinda em 71. Pensado em 70, mas escrito em 71.”.

O autor revela também, em alguns outros depoimentos, que o romance retrata uma fase da sua vida e que foi escrito não para ser publicado, mas como uma forma de reflexão sobre o momento. Nas suas próprias palavras:

Eu escrevi não para publicar. Escrevi porque tinha necessidade de escrever. **Estava em cima de uma realidade que quase exigia que eu escrevesse. Escrevendo eu compreendia melhor essa realidade;** escrevendo eu atuaria também melhor sobre a própria realidade. Não quanto à obra escrita, mas pela minha atuação militante para melhor compreensão dos fenômenos que se passaram. Mas escrevia também para compreender melhor esses fenômenos. Claro que podia fazê-lo como um ensaio acadêmico, não era essa a minha intenção. Eu vejo a coisa como ficcionista. Não houve portanto nenhum objeto pré-determinado para eu poder escrever sem saber o que ia escrever.
Talvez a melhor medida que permitia ver como ia acabar.
As personagens foram aparecendo, a ação foi-se desenrolando, logicamente, dentro daqueles parâmetros duma situação que existia. (PEPETELA, 1982 *apud* SERRANO, 1999, p. 136, grifos nossos).

Poderia ser um diário, mas nunca gostei de diários. Uma parte foi escrita à noite, nas bases do interior de Cabinda, enquanto os companheiros dormiam. Uma segunda parte foi escrita em Dolisie, no Congo, perto da fronteira, onde tínhamos a base mais importante de apoio à guerrilha. E a parte final foi escrita em Bazzaville. **Ele [o *Mayombe*] foi acompanhando a minha vida nessa época de Cabinda e por isso tem muitas referências verídicas,** embora as personagens não correspondam a pessoas reais. Uma ou outra tem traços que a um momento dado até confundiram os

³⁷ Recordamos que esta é uma designação adotada pelo MPLA para nomear as diferentes regiões nas quais atuava. Em 1961, existia apenas a 1ª Região Político-Militar, situada ao norte de Luanda. Porém, com o desenvolvimento da Guerra Popular de Libertação do Povo Angolano, o partido expandiu as suas frentes de combates por diversas localidades, tanto em Angola quanto em territórios limítrofes. Dessa forma, no ano de 1962, surgiu a 2ª Região Político-Militar em Cabinda e a 3ª Região no leste do país. A 4ª foi aberta próximo a Luanda no ano de 1968; já a 5ª e última Região Político-Militar foi criada no ano seguinte em Bié (centro do país) (VISENTINI, 2012, p. 52).

intervenientes, mas eram apenas um traço aqui, outro ali. (CRISTÓVÃO, 2007 *apud* CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 40, grifos nossos).

Sobre a situação e os acontecimentos da época que Pepetela vivenciou e que perfazem a obra, ele diz:

O livro “Mayombe” reflete a situação de 1969-70, antes do reforço da luta guerrilheira. [...] Na região onde a guerrilha andava havia pouca população, e a alimentação tinha que vir do exterior, tinha que ser comprada, e o Movimento tinha dificuldades financeiras. Mas também havia falta de organização e de capacidade de gestão – um problema que temos até hoje. (PEPETELA, 1980, *apud* RUIVO, 2015, p. 109).

A partir desses comentários expressos e da biografia do escritor angolano, sustentamos a ideia de que o supranarrador é uma máscara elaborada pelo autor para camuflar a sua presença no romance. Somente dessa forma é que Pepetela conseguiria narrar e testemunhar o que almejava, isto é, a então verdadeira realidade de Angola, com a sua situação complexa “[...] por intolerância ideológica, por facciosismo político, por sectarismo étnico-rácico [...] e pela recusa de diversidade e pluralidade de um país constituído por segmentos marcados por diferentes historicidades.” (MATA, 1993, p. 281).

Portanto, se João metamorfoseou-se em um Sem Medo dez anos à frente, na sua continuação — “*Do coração do Bié, a mil quilômetros do Mayombe, depois de uma marcha de um mês, rodeado de amigos novos, onde vim ocupar o lugar que ele não ocupou, contemplo o passado e o futuro.*” (PEPETELA, 1982, p. 268, grifos do autor) —, Pepetela incorporou a versão escritora do Comissário-Comandante. Tornou-se o João-Sem Medo, que “[escreve] *para despir a pele [...]*” (PEPETELA, 1982, p. 268, grifos do autor) que não lhe cabe mais; um tipo solitário que redige histórias em que não é o herói, mas a voz que as conta.

Assim, teríamos em *Mayombe* um sujeito autoral, que se inscreve “no texto como entidade matricial da enunciação [...], metamorfoseada em enunciador, atuando ora no discurso, ora na história. A narrativa torna-se [...] instância de ‘encenação do sujeito crítico’, na expressão de Eneida Maria de Sousa (2000: 46)” (MATA, 1993, p. 334).

Como diz A. A. Mendilow (1972, p. 99), mesmo o “[...] escritor mais independente está aferrado à alma de seu tempo com argolas de aço.”, pois ele “[...] está colocado dentro de seu tempo mesmo quando o transcenda. A mente mais original não trabalha no vácuo.” (MENDILOW, 1972, p. 100), é a partir de um mundo exterior, onde o ser humano vive cercado por estruturas e sistemas de organização social, regido pelo tempo e pelo espaço, que ela (a mente) desenvolve a criação artística. Desse modo, a principal preocupação do escritor

angolano ao pegar a pena não é se manter distante do narrado, engendrando obras puramente inventivas e que não reflitam o contexto, a sociedade e a cultura como bases intrínsecas ao escritor e ao seu universo. Mesmo que não queira ou perceba, a aflição de Pepetela é por retratar e contar, como uma testemunha, os momentos relevantes, que viveu, observou e que fazem parte do percurso histórico-político-social de Angola. Principalmente porque

[...] daqui a uns tempos não haverá pessoas que tenham vivido a situação colonial por “dentro”. E toda a nova geração deverá ouvir falar, apenas. Há de haver textos de história sobre o que era o colonialismo, o que era a mentalidade do colono, etc., mas forçosamente texto de história, é uma coisa fria... e as pessoas acabam por imaginar o que seria, mas não compreender profundamente, e aí é o papel do romance, fundamental, para a nova geração conseguir “viver” um pouco o que era a vida antes. Aí há também uma preocupação de registrar para a história. E há pouca gente que escreve, que tenha tido essa vivência. E aí eu pensei, eu tenho essa vivência da sociedade colonial, eu tenho a vivência dos que se opuseram à sociedade colonial, eu sou um dos raros cinco, seis ou dez que possam fazer isso. Eram esses os meus objetivos. Enfim, é um voltar atrás mas com os olhos pelo menos no presente... (PEPETELA, 1985, *apud* SERRANO, 1999, p. 138-139).

Afinal, como proferiu Sem Medo, “Todos temos uma história [...]” (PEPETELA, 1982, p. 127) e a de Pepetela, na fase de membro do MPLA e sobrevivente da guerra de libertação, está nos interstícios de *Mayombe* — “[...] escrito no momento de vivência do autor, onde o escritor, o militante e o cientista social, se relacionam intimamente para, através desta obra, captarem, uma realidade que faria parte de uma ‘história imediata’.” (SERRANO, 1999, p. 133). Mesmo refratando a realidade vivida pelo escritor, não podemos aceitar o romance como uma simples biografia ficcionalizada (uma espécie de diário pessoal de guerrilha). É necessário ir além e vê-lo como uma exponents narrativa que expressa, testemunha e mesmo desvela os problemas da então efervescente Angola. Uma nação de múltiplas faces (étnica, política, social, ideológica, educativa), sendo todas elas encaradas de frente pelo autor.

Portanto, como uma obra de ficção é também um valioso “documento social” (SERRANO, 1999), o romance encena o exercício feito pelo escritor para ilustrar o seu sonho de um país livre e democrático. Exercício esse que elabora a história de Ogun-Prometeu-Sem Medo e que transparece na hegemonia “[...] de um supranarrador que, com suas artes e artimanhas, vai tecendo o tapete da desconfiança de que o projeto pelo qual se luta, naquele momento histórico, possa não chegar a bom termo em uma Angola independente [...]” (PADILHA, 2011a, p. 123). Pepetela segue, dessa forma, a lição do grande mestre Aristóteles — epígrafe deste nosso capítulo — e influi beleza a *Mayombe* pela dimensão e ordem dada às

partes. A vida e o belo assomam, assim, juntos na arquitetura do romance, em dosagem equilibrada da rica experiência e da pujante imaginação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já dizia Fernando Cristóvão em 1989, no prefácio da obra de Lourenço do Rosário – *A narrativa africana de expressão oral* –, realizar estudos sobre as literaturas africanas é navegação em rio caudaloso, tão arriscada como sedutora. Arriscada, porque o caminho é repleto de abrolhos múltiplos, como a falta de material específico disponível no Brasil, a escolha da melhor abordagem ou método possível para a análise do *corpus*, o conhecimento distanciado sobre as histórias, as culturas e as sociedades das nações africanas. Sedutora, porque novas e maravilhosas paragens são desvendadas, amplas cosmovisões exploradas, construções estilísticas descobertas e eternos companheiros de vidas encontrados.

Essas duas palavras esquadrinhadas por Cristóvão, arriscado e sedutor, expressam muito bem os contrapesos do nosso estudo. Empenhados em conhecer a arquitetura narrativa de *Mayombe*, deparamo-nos em momentos com alguns escolhos que precisamos transpor, arriscando a vida por contornos ou percursos inusuais, a fim de chegarmos ao nosso objetivo. Porém, também houve instantes, a maioria, em que o caminho estava ensolarado e repleto de vida; andejando por esse sendeiro iluminado, a jornada foi alegre e tranquila, com muitos resultados satisfatórios.

Todavia, nesse itinerário crítico, nossos olhos nunca perderam de vista *Mayombe*, um dos romances de Pepetela mais conhecido e estudado no Brasil, sendo visitado e revisitado por diversos pesquisadores ao longo dos tempos e sob diferentes enfoques. Essa miríade de leituras só comprova a riqueza e a diversidade do seu conteúdo e da sua forma. Mesmo com essa grandiosidade, coincidiram alguns pesquisadores em apontar um elemento característico e que, para eles, é substancial no romance. Esse singular elemento é a polifonia.

Portanto, se para as análises de Rita de Cássia Natal Chaves (2009), Robson Lacerda Dutra (2007), Derneval Andrade Ferreira (2016), Thaís Gouvêa Silva (2020) e Beatriz de Jesus Santos Lanziero (2022) esse conceito faz-se presente na obra do autor angolano, em nosso estudo, como no de Luara Minuzzi (2017), formulamos ideia contrária.

Mayombe não é um romance no qual o universo polifônico brilha na sua vívida e autêntica forma, tendo em todas as suas partes, internas e externas, relações dialógicas extremas. Isso porque, partindo do estudo realizado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin sobre a polifonia, descrito na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, e dos critérios que constituem o seu cosmo, distanciamos-nos das leituras feitas por esses pesquisadores. Apesar de possuir vozes em dissonância proferidas por diferentes personagens, *Mayombe* não pode ser denominado como um romance polifônico. Os critérios de grande diálogo, de

microdiálogo, de inconclusibilidade e de diálogo ampliado, essenciais à polifonia e que sustentam o seu universo, não se solidificam ou nem se desenvolvem na arquitetura da obra.

Para o romance ser polifônico, esses critérios devem estar presentes e em constantes relações dialógicas, criando um singular modelo artístico, como afirma Bakhtin (2018, p. 47):

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (grifos do autor)

Em vista disso, buscamos no nosso trabalho desenvolver a ideia de que *Mayombe* é uma narrativa monológica, na qual há uma “[...] tentativa de unificação e conciliação das contradições que ele encerra [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 21) e que são postas pelas variadas vozes dos personagens. O supranarrador, sujeito que na maioria do romance realiza o contar, é o ser que promove essa união e conciliação, impossibilitando o florescer do universo polifônico. Os personagens que conseguem a voz e a oportunidade para narrar não destroem a hegemonia do narrador supremo: eles são nada mais que narradores falsos, “[...] pois, se as suas vozes incrementam o multiperspectivismo e suplementam a informação diegética, a sua função enunciativa não é tributária da narração.” (MATA, 1993, p. 322). Assim, por não constituírem verdadeiros narradores que compartilham, junto com o supranarrador, o contar a história de Ogun, o Prometeu africano, as suas vozes não mantêm relações dialógicas, o que cria um verdadeiro contexto monológico no qual vigora apenas o poderio do supranarrador.

Descrevendo uma época difícil e conturbada de Angola, período da guerrilha e da luta armada contra os portugueses, o narrador supremo de *Mayombe* dá testemunho da guerra de libertação, das divisões étnicas e partidárias, das múltiplas ideologias e formações educativas, do sistema colonialista, da história de Sem Medo e de tantos outros guerrilheiros. Estamos diante, portanto, de um narrador testemunha, “[...] de alguém que tem conhecimento da história, participa até certo ponto dela, mas não é exatamente o centro da história.” (ARRIGUCCI, 1998, p. 18).

O testemunho de eventos traumáticos e violentos, como foi a guerra colonial de Angola, não é algo fácil de representar, sua “transmissão” demanda um trabalho estilístico com a palavra. Como argumenta Jaime Ginzburg (2021, p. 25), “[a] escrita do testemunho não se restringe ao depoimento direto, mas deve passar por elaboração atenta dos recursos de linguagem escolhidos.”. O que também demanda a busca da maneira possível e melhor de

narrar, principalmente quando se anseia para que o evento não seja esquecido e incompreendido. Em *Mayombe* essa tarefa é assumida pelo supranarrador. O sofrimento, a violência e as dificuldades da situação de luta armada, em uma região de mata e sem apoio civil, são expressas através de uma linguagem didática, fluída, assemelhada a épica e que permite “[...] ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico [...]” (GINZBURG, 2021, p. 25). Assim, não fugimos perante a narração estilizada, com tom testemunhal, quando lemos o romance ou, por exemplo, o trecho citado:

O Mayombe tinha aceitado os golpes dos machados, que nele abriram uma clareira. Clareira invisível do alto, dos aviões que esquadrihavam a mata, tentando localizar nela a presença dos guerrilheiros. As casas tinham sido levantadas nessa clareira e as árvores, alegremente, formaram uma abóbada de ramos e folhas para as encobrir. Os paus serviram para as paredes. O capim do teto foi transportado de longe, de perto do Lombe. Um montículo foi lateralmente escavado e tornou-se forno para o pão. Os paus mortos das paredes criaram raízes e agarraram-se à terra, e as cabanas tornaram-se fortalezas. E os homens, vestidos de verde, tornaram-se verdes como as folhas e castanhos como os troncos colossais. A folhagem da abóbada não deixava penetrar o sol, e o capim não cresceu em baixo, no terreiro limpo que ligava as casas. Ligava, não, separava com amarelo, pois a ligação era feita pelo verde. Assim foi parida pelo Mayombe a base guerrilheira.

A comida faltava, e a mata criou as “comunas”, frutos secos, grandes amêndoas, cujo caroço era partido a faca e se comia natural ou assado. As “comunas” eram alimentícias, tinham óleo e proteínas, davam energia, por isso se chamavam “comunas”. E o sítio onde os frutos eram armazenados e assados recebeu o nome de “Casa do Partido”. O “comunismo” fez engordar os homens, fê-los restabelecer dos sete dias de marchas forçadas e de emoções. O Mayombe tinha criado o fruto, mas não se dignou mostrá-lo aos homens: encarregou os gorilas de o fazer, que deixaram os caroços partidos perto da Base, misturados com as suas pegadas. E os guerrilheiros perceberam então que o deus Mayombe lhes indicava, assim, que ali estava o seu tributo à coragem dos que o desafiavam: Zeus vergado a Prometeu, Zeus preocupado com a salvaguarda de Prometeu, arrependido de o ter agrilhado, enviando agora a águia, não para lhe furar o fígado, mas para o socorrer. (Terá sido Zeus que agrilhou Prometeu, ou o contrário?)

A mata criou cordas nos pés dos homens, criou cobras à frente dos homens, a mata gerou montanhas intransponíveis, feras, aguaceiros, rios caudalosos, lama, escuridão, medo. A mata abriu valas camufladas de folhas sob os pés dos homens, barulhos imensos no silêncio da noite, derrubou árvores sobre os homens. E os homens avançaram. E os homens tornaram-se verdes, e dos seus braços folhas brotaram, e flores, e a mata curvou-se em abóbada, e a mata estendeu-lhes a sombra protetora, e os frutos. Zeus ajoelhado diante de Prometeu. E Prometeu dava impunemente o fogo aos homens, e a inteligência. E os homens compreendiam que Zeus, afinal, não era invencível, que Zeus se vergava à coragem, graças a Prometeu que lhes dá a inteligência e a força de se afirmarem homens em oposição aos deuses. Tal é o atributo do herói, o de levar os homens a desafiar os deuses.

Assim é Ogun, o Prometeu africano. (PEPETELA, 1982, p. 70-71).

Giorgio Agambem (2008), ao investigar a natureza etimológica e os significados do termo testemunha, informa que na base dele estão duas palavras em latim: *testis* e *superstes*. A esses dois sentidos — quase como uma espécie de ponte entre eles — Agambem acrescenta

ainda o de *auctor*. Segundo ele, os três termos latinos possuem fisionomias próprias, mas que mantêm relações, sendo que:

Se *testis* indica a testemunha enquanto intervém como terceiro na disputa entre dois sujeitos, e *superstes* é quem viveu até o fundo uma experiência, sobreviveu à mesma e pode, portanto, referi-la aos outros, *auctor* indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas. (AGAMBEN, 2008, p. 150).

Tomando da palavra para testemunhar, seja escrevendo ou narrando, o *auctor* é o sujeito que aproxima os dois sentidos do termo testemunha: “[...] aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto [...]” (GAGNEBIN, 2009, p. 57), e aquele que experienciou o evento. É por essa razão que Márcio Seligmann-Silva (2010, p. 178-179) afirma não podermos separar os

[...] dois sentidos de testemunho, assim como não se deveria separar de modo rígido historiografia da memória. Devemos aceitar o testemunho com o seu sentido profundamente aporético de exemplaridade possível e impossível, de singularidade que nega o universal da linguagem e nos remete “diante da lei”, “Vor dem Gesetz”, para lembrarmos Kafka, mas ao mesmo tempo exige e cobra esta mesma lei. (grifos do autor).

Sugerindo uma nova leitura do termo, que não desatrele os seus dois sentidos, Seligmann-Silva (2010, p. 179), defende que:

Ao invés de reduzir o testemunho ao paradigma visual, falocêntrico e violento (que tende a uma espetacularização da dor), e sem esquecer *testis* a favor apenas de *superstes*, minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e a capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflituoso. O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente”.

Acreditamos, assim, que o “*auctor*-testemunha” de Agamben é por excelência o supranarrador de Pepetela. No anseio para contar (uma forma de perpetuar e de tirar da escuridão imposta pelo sistema colonial português) a história de Ogun-Prometeu-Sem Medo, esse narrador supremo pepeteliano funda o gesto testemunhal que constrói *Mayombe*. Após ouvir o discurso insuportável³⁸ do outro, os falsos narradores, ele encarrega-se de o levar

³⁸ Falar sobre algo traumático sempre é difícil, um ato quase inenarrável principalmente para quem o experienciou, por tanto “[a] impossibilidade de uma tradução total da cena vivenciada é um dado *a priori*.” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 10)

adiante através da sua inserção (feita por um trabalho estilístico e de organização no corpo do romance) em espaços da própria narração.

Ao assumir essa tarefa, o supranarrador está preocupado com que, no seu contar, perdue e continue,

[...] como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Nessa transmissão dos discursos e corpos silenciados, ele garante, portanto, “[...] a sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração [...], tanto perante a memória quanto perante o esquecimento.” (AGAMBEN, 2008, p. 157). Todavia, mesmo trazendo junto à sua voz essas outras vozes, depoimentos individualistas, subjetivos sobre a vida, a guerra e a morte, o supranarrador de *Mayombe* ainda é o ser hegemônico que fundamenta toda a arquitetura do narrar no romance.

Assim, para debilitar esse contexto monológico presente no romance pepeteliano, todas as vozes dos personagens narradores precisariam entrar em contato, em inter-relação dialógica — um dos fatores necessários para criar a autêntica polifonia —, deixando de ser falsas para tornarem-se genuínas e próprias. Outra forma que proporcionaria a autêntica polifonia conceituada por Bakhtin, o fio que conduziria o seu nascer, seria a instauração de todas as vozes das personagens na consciência de Sem Medo, num turbilhão de choques, dissonâncias e assonâncias. No universo polifônico, os

[...] discursos iguais e diretamente orientados para o objeto não podem encontrar-se lado a lado nos limites de um contexto sem se cruzarem dialogicamente, não importa que um confirme o outro ou se completem mutuamente ou, ao contrário, estejam em contradição ou em quaisquer outras relações dialógicas (por exemplo, na relação entre pergunta e resposta). Duas palavras de igual peso sobre o mesmo tema, **desde que estejam juntas, devem orientar inevitavelmente uma à outra. Dois sentidos materializados não podem estar lado a lado como dois objetos: devem tocar-se internamente, ou seja, entrar em relação semântica.** (BAKHTIN, 2018, p. 216, grifos nossos).

Todavia, mesmo não sendo polifônica a obra de Pepetela perde o seu valor. Com uma arquitetura inusual, apresentando entre uma narração em terceira pessoa discursos de personagens em primeira pessoa, o romance exhibe um panorama riquíssimo sobre identidades, que estão latentes em Angola e que foram avivadas no período da luta. São escancaradas as diversidades tanto culturais, étnicas, sociais, quanto ideológicas, políticas, escolares e que

fazem parte dessas construções identitárias. O autor não teve pejo em revelar que as contravenções e os preconceitos enraizados na sociedade angolana também estão presentes no grupo guerrilheiro de Sem Medo e no próprio MPLA.

A divisão étnica, um dos problemas explorado por Pepetela na narrativa, ganha destaque nessa passagem em que conversam Sem Medo e o membro da Direção:

André foi para o seu quarto, acompanhado por dois guerrilheiros armados. O dirigente mandou chamar Sem Medo. Este sentou-se à frente da secretária.

— O pior já passou – disse o membro da Direção. — Ao chegar cá, o ambiente estava explosivo. Fizemos ontem uma reunião de militantes, onde se explicou tudo. As acusações choviam. Não só este caso, mas a corrupção, o desinteresse pela luta, o tribalismo. Ninguém se atrevia a defender o André.

— Todas as acusações são verdadeiras, como é que o iam defender? Mas não te iludas. Ele tem os seus apoios.

— Eu sei. Apoio tribal.

— Claro! Tudo aqui é assim.

— Não penses que é só aqui – disse o dirigente. — Nas outras Regiões é a mesma coisa. O tribalismo é um fenómeno objetivo e que existe em todo o lado. O curioso é que... sei lá! Pega num grupo que aqui seja tribalista, separa-o e espalha-o noutra Região. Serão os primeiros a gritar contra o tribalismo.

— Estarão em minoria – disse Sem Medo. — Aqui vemos que camaradas que estão isolados, pois são os únicos da sua região aqui, esses camaradas aparentam ser destribalizados. Digo bem, aparentam, pois não sei se voltando à sua região de origem, onde serão portanto majoritários, eles não voltem a o tribalismo.

— Portanto, as maiorias tenderiam a ser mais tribalistas, não é? Maiorias e não só, basta que haja um grupo, mesmo que seja minoria. O grupo faz criar a antiga solidariedade tribal.

— É isso – disse Sem Medo. — O ideal seria que cada indivíduo estivesse durante xis anos isolado, no meio de outro grupo, para perder os sentimentos tribais. Ao fim dum certo tempo, creio que começaria realmente a perdê-los.

— Em parte é o que acontece com a urbanização. Processo que é doloroso, mas que tem o mérito de ir aos poucos eliminando o tribalismo. Mas, mesmo assim, é um processo lento.

— Todos esses processos são lentos. Vê a Europa e o problema das minorias nacionais. Nem hoje está resolvido...

— Mas os europeus gostam de nos atirar à cara com o nosso tribalismo – disse o dirigente.

— Para eles, o que se passa na Europa não é tribalismo. Está bem, já não há tribos, o nome está incorreto. Mas é um fenómeno muito semelhante. Às vezes fico desesperado, aqui. Será que conseguiremos vencer esse mal? (PEPETELA, 1982, p. 167-168).

Dessa forma, para além de uma notável criação literária, a obra é uma peça significativa para a Sociologia e a História — como prova dessa leitura, temos o escrito de Carlos Serrano (1999) —, pois coloca em questão problemas sociais e históricos, que fazem parte não só da nação angolana como do mundo. Os falsos narradores surgem na trama narrativa, enriquecendo ainda mais esse confronto com o que estava posto e em consenso no plano local e global. Como peças-chave na desconstrução da narrativa oficial e dominante, os corpos e as vozes desses personagens, embora falsos narradores, adentram a narração criando

espacialidades. Portanto, observar como são configurados e atuam os corpos dos sujeitos ficcionais (BRANDÃO, 2019) foi necessário para evidenciarmos o seu espaço de fala e de construção da sua identidade.

Refletindo os elementos que compunham os quadros do MPLA e os sujeitos que faziam parte da então sociedade angolana, os discursos dos falsos narradores provocam também movimentos no narrar e que são consentidos pelo supranarrador. Espaço e movimento se fundem, assim, na forma arquitetônica de *Mayombe*, principalmente, porque, como observamos em Certeau (2014), a criação do espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam; isto é, por movimentos que o levam a funcionar em unidades polivalentes de programas conflituais ou de proximidade contratuais.

No romance de Pepetela, as alternâncias da perspectiva (focalização, visão) e os cortes na narração do supranarrador — as passagens da terceira pessoa para a primeira pessoa — promovem esse movimento, que gera o espaço do discurso e corpo do outro. Assim, cada personagem que ganha voz e uma espacialidade torna-se o outro representado, uma identidade esboçada. Ou melhor, usando as palavras de Sem Medo:

Os meus guerrilheiros não são um grupo de homens manejados para destruir o inimigo, mas um conjunto de seres diferentes, individuais, cada um com as suas razões subjetivas de lutar e que, aliás, se comportam como tal. (PEPETELA, 1982, p. 249).

Os falsos narradores, dessa maneira, latejam no seio do romance pepeteliano, expurgando o discurso prevalente e apresentando as margens, ou melhor, e visando “[...] à instituição da diferença como valor e à presentificação de vozes da margem e da sombra (do ‘sono’) que vão possibilitar olhares prismáticos sobre o país.” (MATA, 1993, p. 312).

Nesse momento, embora seja irônico, visto estarmos ao final deste estudo, voltar à *gênesis*, faz-se necessário, pois é no princípio que tudo é revelado. Dito isso, transcrevemos novamente a dedicatória, elemento inicial que abre a narração:

Aos guerrilheiros do Mayombe,
que ousaram desafiar os deuses
abrindo um caminho na floresta obscura,
Vou contar a história de Ogun,
o Prometeu africano.
(PEPETELA, 1982, p. 3).

Na dedicatória, Pepetela já deixa patente o seu objetivo. Embora o foco principal seja a história de Ogun, o Prometeu africano, que é narrada pelo supranarrador, ela é dedicada aos guerrilheiros do Mayombe. Em vista disso, o outro também ganha relevância na narrativa, haja vista que não é apenas aquele a quem é ofertado algo: são guerrilheiros que também fazem a história ao ousarem “desafiar os deuses, abrindo um caminho na floresta obscura”. Mesmo que sejam falsos narradores — possuidores de um corpo-discurso em “movimento” (CERTEAU, 2014) no “espaço literário” (BRANDÃO, 2019) — e que não colaborem com a narração principal, são eles juntos e dependentes do supranarrador — um supremo narrador “testemunha” (ARRIGUCCI, 1998) (AGAMBEN, 2008) do seu tempo, história, sociedade e cultura angolana —, que dão a forma singular na arquitetura do narrar em *Mayombe*.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin. Notas sobre a Utopia, em Pepetela. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 171-178.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AMSELLE, Jean-Loup. Etnias e espaços: por uma antropologia topológica. *In*: AMSELLE, Jean-Loup; M'BOKOLO, Elikia (org.). **No centro da etnia: etnias, tribalismo e Estado na África**. Tradução Maria Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. p. 29-73.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa: a posição do narrador. **Jornal de Psicanálise**. São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, set. 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da obra de Dostoiévski**. Tradução, notas Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BARTHES, Roland. **O rumor da Língua**. Tradução Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre Berlin Alexanderplatz, de Döblin. *In:* BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 55-61.

BOAHEN, Albert Adu. **História geral da África, VII**: África sob dominação colonial, 1880-1935. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Primórdios do épico: ILÍADA. *In:* APPEL, Myrna Bier; GOETTEMS, Mírian Barcellos (org.). **As formas do épico**: da epopeia sânscrita à telenovela. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992. p. 40-55.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CASTILHO, Marco. **A nação angolana à deriva**: utopia e distopia em *Mayombe e Predadores*, de Pepetela. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32308>. Acesso em: 01 nov. 2021.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes, revisão técnica Arno Vogel, 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves, 22. ed. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2014.

CHAVES, Rita. *Mayombe*: Um romance contra Correntes. *In:* CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 125-139.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CRISTÓVÃO, Fernando. A valorização da cultura e da literatura africanas. *In:* ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral**: transcrita em português. Lisboa: Instituto de cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989. p. 5-7.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Edição 34, 1997.

DISCURSO. *In:* REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

DUTRA, Robson Lacerda. **Pepetela e a elipse do herói**. 2007. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2007.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FELGAS, Hélio. **Guerra em Angola**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1961.

FERREIRA, Derneval Andrade. **Vozes em diálogo na literatura angolana**: *Mayombe* de Pepetela e *Noites de vigília* de Boaventura Cardoso. 2016. Tese (Doutorado em Estudos

Étnicos Africanos) – Universidade Federal da Bahia. Centro de Estudos Afro-Orientais, Salvador, 2016.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges; FINATTO; Maria José Bocorny, TEIXEIRA, Marlene (org.). **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>. Acesso em: 13 dez. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figuras II**. Tradução Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *In*: SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (org.). **O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências**. Vitória, ES: EDUFES, 2021. p. 19-29.

HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. *In*: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-236.

HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Meneses, com colaboração de Karl-Heinz Efen e José Nogueira Machado. 2. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HETERO. *In*: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2009. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/hetero-3/>. Acesso em: 2 ago. 2022.

KAJIBANGA, Víctor. Crise da racionalidade lusotropicalista e do paradigma “crioulidade”: o caso da antropossociologia de Angola. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo, n. 22-23, p. 141-156, dez. 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74682>. Acesso em: 20 out. 2022.

KAWAHALA, Edelu; VIVAR Y SOLER, Rodrigo Diaz de. *Mayombe*: polifonia diaspórica, mestiçagens e hibridismo na guerra de libertação em Angola. **Cadernos CESPUC de Pesquisa: Série Ensaio**, Belo Horizonte, v. 2, n. 19, p. 51-60, dez. 2010. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/7830>. Acesso em: 20 jul. 2021.

LANZIEIRO, Beatriz de Jesus Santos. *Mayombe*: dialogismo e leitura. In: LANZIEIRO, Beatriz de Jesus Santos. **Agora sou eu que falo, eu, o leitor**: uma poética da leitura em Pepetela. São Paulo: Editora Dialética, 2022.p. 74-111.

LEITE, Ana Mafalda. A discursividade épica em *Mayombe* de Pepetela. In: PERDIGÃO, Maria Madalena. **Literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.p. 35-43.

LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo A.; CANEDO, Rogério. Romance histórico: notícia de um atlas literário incompleto. In: LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo A.; CANEDO, Rogério (org.). **A permanência do romance histórico**: literatura, cultura e sociedade. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 9-17.

LÊNIN, Vladímir Ilitch. **Estado e a revolução**: a doutrina do marxismo sobre o Estado e as tarefas do proletariado na revolução. Tradução Paula Almeida. São Paulo: Boitempo, 2017.

LÊNIN, Vladímir Ilitch. **Um passo em frente, dois passos atrás**: a crise no nosso partido. Tradução Paula Vaz de Almeida. Lisboa: Edições Avante!, 1977.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LIVRO DOS SALMOS. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução pelo Centro Bíblico Católico, revisão Frei João José Pedreira de Castro. 118 ed. São Paulo: Editora AVE-MARIA, 1998. p. 674.

MABEKO-TALI, Jean-Michel. **Guerrilhas e lutas sociais – o MPLA perante si próprio (1960-1977)**: ensaio de história política. Lisboa: Mercado de Letras, 2019.

MACHADO, Carolina Bezerra. A construção de personagens nos romances de Pepetela e a imaginação da nação angolana. **Afro-Ásia**, n. 62, p. 299-337, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/36840>. Acesso em: 15 mar. 2022.

MACIEL, L. V. de C. Diferenças entre dialogismo e polifonia. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 580-601, maio/ago. 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/8270>. Acesso em: 9 mar. 2022.

MAFRA, Johnny José. **A mulher escritora na literatura greco-latina e outros estudos**. Belo Horizonte: Dimensão, 1989.

MARANDOLA JR., Eduardo. Lugar enquanto circunstancialidade. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de (org.). **Qual o espaço do lugar?**: geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 227-247.

MATA, Inocência. **Ficção e História na Literatura Angolana**: O Caso de Pepetela. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

MATEUS, Dalila Cabrita; MATEUS, Álvaro. **Angola 61 – Guerra Colonial**: causas e consequências: o 4 de Fevereiro e o 15 da Março. 2. ed. Alfragide, (PT): Texto Editores, 2011.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Tradução Flávio Wolf, supervisão, prefácio e nota final Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1972.

MINUZZI, Luara Pinto. *MAYOMBE: Um romance polifônico?*. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA, 30.; SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL, 29.; ENCONTRO NACIONAL DE ESCRITA CRIATIVA, 3., 2016, Porto Alegre, RS; KOHLRAUSCH, Regina *et al.* (org.). **Anais [...]**. Rio Grande do Sul: ediPUCRS, 2017. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/escrita-e-critica-literaria-no-brasil/2017/#inicio>. Acesso em: 28 set. 2021.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1970.

PADILHA, Laura Cavalcante. A força de um olhar a partir do sul. **Alea**: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 48-61, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/wTpgrxhWXL5dN7gvsgJFJZF/?lang=pt>. Acesso em: 24 jan. 2022.

PADILHA, Laura Cavalcante. Da certeza das “vidas novas” à “história real de um amor impossível”. **Metamorfoses**: Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 118-127, out. 2011a. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/21832/12170>. Acesso em: 26 mar. 2022.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2. Ed. Niterói, RJ: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011b.

PARIZI, Vicente Galvão. **O livro dos Orixás**: África e Brasil. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

PEPETELA. **Mayombe**. Rio de Janeiro: LeYa, 2013.

PEPETELA. **Mayombe**. 7. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982.

PESSANHA, Nely Maria. Características básicas da epopeia clássica. In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMS, Mírian Barcellos (org.). **As formas do épico**: da epopeia sânscrita à telenovela. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992. p. 30-39.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

RODRIGUES, Eni Alves. **Crítica acadêmica das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil**: um estudo de teses produzidas no período de 2013 a 2017, disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES. 2020. Tese (Doutorado em Letras) –

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), Belo Horizonte, 2020.

Disponível em:

<http://bib.pucminas.br/pergamum/biblioteca/index.php?word=Cr%C3%ADtica+academica>.

Acesso em: 12 out. 2021.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Mayombe* e a condição humana. In: PERDIGÃO, Maria Madalena. **Literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. p. 73-79.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. O Homero angolano. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003. p. 335-340.

RUIVO, Marina. **Geração armada: literatura e resistência em Angola e no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2015.

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Paralelas e tangentes: entre literaturas de língua portuguesa**. São Paulo: Arte & Ciências, 2003.

SANTOS, Fernanda. A emergência de um cânone literário na literatura angolana. **Vozes consonantes**, Lisboa, CLEPUL/Universidade de Lisboa, p. 95-105, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/28825>. Acesso em: 25 set. 2022.

SANTOS, Lucinéia Alves dos. Nação: desconstrução e criação. Uma análise das obras *Os detetives selvagens*, de Bolaño, e *Mayombe*, de Pepetela. **Miscelânea**, Assis, v. 6, p. 181-194, jun./nov. 2009. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/764/0>. Acesso em: 25 fev. 2022.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Mayombe: os meandros da guerra e os “feitiços” do narrar*. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó. **A magia das letras africanas: Angola e Moçambique: ensaios**. São Paulo: Kapulana, 2008. p. 37-43.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. **Letras**, Santa Maria, n. 16, p. 9-37, jun. 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11482>. Acesso em 12 de mar. de 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Metamorfoses: Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros (UFRJ)**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 177-204, mai. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2010.v10n2a21820>. Acesso em: 10 de mar. de 2023.

SERRANO, Carlos. O romance como documento social: o caso de *Mayombe*. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 132-139, dez. 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i3.49013>. Acesso em: 28 jul. 2022.

SILVA, Aldeci Nardes. ***Mayombe, de Pepetela***: o hibridismo nos gêneros romance e relato e a cronotopia, numa perspectiva dialógica. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL), São Paulo, 2018.

SILVA, Cibele Verrangia Correa da. *Mayombe*: uma estória de guerra e identidades: um breve estudo sobre a personagem Teoria. In: CONGRESSO NACIONAL AFRICANIDADES E BRASILIDADES: CULTURAS E TERRITORIALIDADES, 2., 2014, Vitória, ES. **Anais [...]**. Espírito Santo: DLL/UFES, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/9483>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e; MATTOS, Tatiane Reghini. *Mayombe*: presença da guerra, perspectiva histórica e memória na construção do romance. **Cerrados**, Brasília, ano 24, n. 40, p. 289-302, mai. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25604>. Acesso em: 12 nov. 2021.

SILVA, Thaís Gouvêa. *Mayombe*: uma guerra inter-fronteiras. **Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 55-62, out. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres/article/view/10891>. Acesso em: 13 out. 2021.

SOUZA, Carolina Bezerra de. **Relações de Poder em Angola**: Uma leitura dos romances de Pepetela (1975-2005). 2019. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2019.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **As revoluções africanas**: Angola, Moçambique e Etiópia. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia**. Tradução Sheila Grilo e Ekaterina Vólkova Américo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

WHEELER, Douglas; PÉLISSER, René. **História de Angola**. Tradução Pedro Gaspar Serras Pereira e Paula Almeida. Lisboa: Tinta da china. 2013.