

# ÉPICA E DISCURSIVIDADE EM SOUSÂNDRADE E PEPETELA

## EPIC AND DISCOURSE IN SOUSÂNDRADE AND PEPETELA

Robson Dutra<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir do conceito de épica e da múltipla discursividade produzida por este gênero literário, este texto reflete sobre o herói em *O Guesa*, de Sousândrade, e *Mayombe*, de Pepetela, e os diferentes contextos literários neles apresentados. Pretendemos estudar como o índio brasileiro e os guerrilheiros angolanos tornam-se, na poesia e na prosa, alegorias de identidades pessoais que representam identidades nacionais e, a partir da teoria pós-colonial, observar novas maneiras de representação da história e da ficção.

**Palavras-chave:** Herói. Épica. Romance. História. Identidade.

O projeto de escrita pós-colonial interroga o discurso europeu e descentraliza as estratégias discursivas através da investigação, releitura e reescrita da história através de um processo subversivo que revitaliza a percepção do passado, questionando, por conseguinte, os legados canônicos, históricos e literários. O denso processo de criação desses novos campos literários resulta em estratégias que revelam as diferentes implicações da literatura europeia em seus diversos estágios, provando que o hibridismo é uma de suas resultantes, uma vez que sua combinação com práticas discursivas já existentes dá origem a novas manifestações das diferentes línguas e culturas.

Desse modo, o objetivo deste texto é, a partir do percurso do herói, personagem sob a qual se constrói densa discursividade épica, analisar alguns aspectos de *O Guesa*, de Sousândrade e de *Mayombe*, de Pepetela, a fim de refletir sobre o modo como estes escritores participam da apreensão do espaço pós-colonial através do desmonte da mentalidade vigente e da regeneração literária a partir de novas representações das identidades nacionais. Para tanto, iniciamos nosso estudo detendo-nos sobre o herói e a multiplicidade de significados que lhe é inerente.

Ao discorrer sobre a nova concepção do herói, surgida a partir de meados do século XIX, Georg Lukács ressalta a busca por uma analogia entre o mundo descrito pela ficção literária, aquilo que nela se representa através desta nova visão e o processo de individualização que causará conflitos do homem com o mundo. O amor e as aventuras se

---

<sup>1</sup> Doutor em Literaturas Vernáculas pela UFRJ/Universidade de Lisboa e pós-doutor na mesma área pela UERJ. Professor do Mestrado em Letras e Ciências Humanas da Unigranrio, além de autor de livros, capítulos e artigos sobre Literaturas Africanas. (robson.dutra@oi.com.br)

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

tornaram temas dominantes do romance, gênero em que o herói passou a ser aquele que confronta a ordem social estabelecida, signo dos novos tempos.

Por essa razão, Lukács diferencia a épica do romance a partir das relações que o homem passa a ter com seu meio. Mais especificamente, aponta que o surgimento de novos tempos, caracterizados pela industrialização incrementada em fins do século XIX e pelo capitalismo, rompe definitivamente o universo harmônico e unitário em que o homem se integrava à natureza e à coletividade, tal qual na Grécia antiga. Este autor atribui à sociedade moderna burguesa a fragmentação e o distanciamento surgidos entre sujeito e objeto que resultaram no estabelecimento de uma tipologia do romance, cujo paradigma se revela por novas relações entre indivíduo e sociedade; idealização e ação; alienação e compromisso. É a partir deste sistema que Lukács redimensiona os laços entre civilização e arte, explicando como as formas artísticas se estruturam em momentos históricos distintos.

É no decorrer do processo de afirmação do romance como gênero literário que se dá a articulação da vertente lúdica e de entretenimento que o novo público leitor passou a demandar com formas moralistas e didáticas tão ao gosto do Iluminismo. Ao centrar o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores e ao evidenciar o conflito entre o eu e o mundo, o romance assume um caráter pedagógico e formativo. São essas premissas que dão voz ao individualismo, à preponderância da subjetividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade burguesa, cuja estrutura sócio-econômica parece implicar uma redução drástica da esfera de ação do indivíduo. Essas características fazem com que o herói romanesco passe da ignorância ao autoconhecimento a partir de experiências afetivas que são expressas através de propósitos educativos que o afetam. A partir de um olhar hegeliano, Lukács aprofundou o sentido de historicização das categorias estéticas e a ideia imanente de superação da arte pelo espírito autoconsciente no movimento dialético do espírito de que Hegel se valera, redimensionando-o para uma compreensão temporal dos fenômenos literários.

Dessa maneira, o sujeito do século XIX apercebeu-se de que não passava de “uma exigência infinita inscrita no céu imaginário do dever-ser” (LUKÁCKS, 2001, p. 33) e tornou-se criador de formas que desestabilizaram o paradigma da arte que aflorara do abismo da interioridade, a única essência possível. Em outras palavras, o indivíduo deu-se conta de que “o que possuía diante de seus olhos era a convicção de um espírito supremo e onipotente que presidia tanto o passado quanto o presente e o futuro, dando-lhe uma dimensão anã que

represava o gigantismo de seus projetos” (LINS, 1990, p. 73). Estes, no tempo enunciado pelo romance, livram o indivíduo dos grilhões, fazendo-o conhecer sua real dimensão.

Os traços distintivos do herói são oriundos, portanto, do processo de ruptura: na antiguidade clássica ele se associava organicamente ao todo que constituía sua vida, seguindo um percurso pré-determinado que o conformava ao seu tempo. No entanto, acaba por se defrontar com uma série de evidências que apontam para sua “problematização”. Data daí o início do processo de humanização do herói o que o fez envidar esforços para elevar-se sobre as adversidades da vida e da simultaneidade que o romance passou a ter com o mundo exterior. Por isso, o romance pode ser definido como a epopeia de um tempo em que “a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade” (LUKÁCS, 2001, p. 55).

Com efeito, a ação dramática moderna se ampliou confrontando o modelo épico. O conflito do herói com seu tempo derivou para formas monológicas, por exemplo, visto que os vínculos que outrora o uniam ao universo se diluíram, fazendo com que ele se tornasse responsável pelo seu destino em um mundo caracterizado pela desigualdade e pela expressão da solidão:

o romance é a epopeia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance, a viril e madura constatação de que nunca o sentido poderia penetrar de lado a lado a realidade e que, portanto, sem ele, essa sucumbiria ao nada e à essencialidade (Lukács, 2000, p. 31).

Essa noção assume contornos mais claros quando este ensaísta compartilha a ideia leninista de que o pensamento humano passou a retratar o universo objetivo e não um espaço circunscrito ao nosso aparato mental. Por isso, passou a defender em sua estética o realismo – e a cisão dele resultante – como a expressão artística que permitiu ao ser humano perceber o mundo conforme ele efetivamente é.

O herói romanesco tornou-se, assim, um rebelde que por vezes se coloca contra as leis e os limites impostos pela sociedade. Em nome de ideais de liberdade e de valores morais, ele passou a desafiar a sociedade em nome do amor e daquilo que lhe parece verdadeiro e sincero. Revestido do “caráter demoníaco” ele se lançou à “busca degradada e inautêntica de valores autênticos” (GOLDMANN, 1990, p. 9), num mundo caracterizado pela perda da fraternidade, em meio a um tempo fluido e desintegrador.

Por isso, é possível reafirmar que o romance mantém um olhar atento sobre o tempo e sua ação formadora, de modo que os diversos momentos da história pessoal do protagonista servem como representação de outros tantos níveis para a compreensão do mundo e de si mesmo. A dimensão histórica do tempo é interiorizada e mais importante do que o desenrolar da narrativa é o processo em que se revela a dimensão de acaso que regula a vida, sobretudo quando é confrontada com a rigidez de propósitos e as certezas que pareciam dominar o herói no início do percurso de aprendizagem.

Esses são os grandes pressupostos românticos que serviram de álibi para o surgimento de crenças como a liberdade e a bondade original que foram corrompidas pela sociedade. O espírito romântico fez também com que despontasse a suposição de que existiria uma espontaneidade criadora e inata na natureza humana que se manifestaria tanto no plano coletivo quanto no individual. Desse modo, o povo – e não mais um único herói divinizado – tornou-se a manifestação nacional da genialidade em nível coletivo, do mesmo modo que o filósofo, o legislador, o estadista e o artista se revelaram a encarnação individualizada dessa característica.

Muito embora os postulados de Luckács refiram-se ao romance, é possível estabelecermos um diálogo eficaz com a poesia de Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade (1833-1902), visto que o poeta maranhense também teve como preocupação discorrer sobre seu tempo a partir de características sociais como estilhaçamento, diluição, solidão e desigualdade. Criador de uma linguagem representativa de um processo de fragmentação expresso por metáforas, elipses, orações reduzidas e fusões vocabulares que se distanciam da práxis romântica, o escritor revela em seus textos um olhar transformador que antecipa, experimentalmente, a expressão modernista.

Oriundo de família abastada, o poeta graduou-se em Letras pela Sorbonne, em Paris, onde também cursou Engenharia de Minas. Durante o período em que esteve na França, Sousândrade viajou pela Europa como também pelas repúblicas latino-americanas para, posteriormente, fixar-se em Nova Iorque, nos Estados Unidos, onde editou *Obras poéticas* e alguns cantos do *Guesa*, seu poema de cunho “épico”. Esta experiência no exterior foi fundamental para sua percepção do mundo capitalista e do grande desenvolvimento industrial da época que, similarmente, fundamentaram as teses de Luckács a partir das transformações mundiais.

A experiência tida ao residir em Nova Iorque despertou o ônus de uma democracia calcada no capitalismo e na competição comercial entre os habitantes da cidade grande, o que *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

lhe permitiu comparar esta metrópole com o Brasil que ainda vivia sob o regime imperialista, fato que, de acordo com seus biógrafos, foi fundamental para seu exílio, dados seus anseios republicanos.

Datado dessa época, o poema narrativo *Guesa*, composto de treze cantos escritos ao longo de dez anos, utiliza recursos expressivos que denotam uma necessidade de mudanças perceptíveis através da criação de neologismos e de metáforas vertiginosas que dialogam com as premências de um novo mundo e da necessidade de transformação de seu *status quo*. Tal se depreende a partir da errância que caracteriza a personagem-título do poema, fazendo audíveis as vozes dos “perdedores” de uma história antes escrita por pretensos “vencedores”. Ademais, ao caracterizar o poema como uma “epopeia latino-americana”, Humberto e Aroldo de Campos alargam a semântica do “épico”, tornando tal gênero uma forma de expressão de uma literatura considerada “menor” aos olhos da mentalidade predominante no século em que foi publicado.

De igual modo, para Luiz Costa Lima,

Sousândrade é o único poeta brasileiro que, antes do modernismo, antecipou formas que só depois se desenvolveriam dentro do acervo poético internacional. Só ele não foi mero reflexo de correntes europeias. Por isso mesmo ele se tornou o mais incompreendido dos poetas pré-modernistas (CAMPOS, 2002, p. 410).

Ainda com relação à crítica feita pelos irmãos Campos, Sousândrade é considerado o "João Batista da poesia moderna", a partir da aludida tendência “profética” com que o escritor pressupõe e encara novos tempos. Na obra, o autor narra a jornada de um jovem índio muísca, chamado *Guesa*, cujo significado é “sem lar”, “errante”, que após ser roubado de seus pais seria, aos quinze anos de idade, oferecido em sacrifício a *Bochicha*, o deus-sol. Após uma trajetória de peregrinações, o jovem termina nas mãos de sacerdotes que lhe extraem o coração e recolhem seu sangue em vasos sagrados. Sousândrade intui sobre os tempos modernos e desloca o protagonista, após a fuga dos sacerdotes, para *Wall Street*.

O jovem empreende um percurso de errância similar ao do próprio poeta, com quem se confunde no heroísmo sacrificial por uma América una, livre do jugo colonialista e da imoralidade do capitalismo liberal que surgiu na segunda metade do século XIX. Dessa maneira, torna-se óbvia a associação entre o espaço real e ficcional que se confundem com o próprio cenário do inferno ao exprimirem uma realidade indizível.

No que se refere à estrutura “épica” contradiscursiva, vemos que esta corresponde ao poema em geral, exceto nos dois fragmentos enxertados nos Cantos II e X, denominados por Augusto e Haroldo de Campos como “A dança de Tatuturema” e “O inferno de *Wall-Street*”.

Por sua vez, a leitura atenta de Luiza Lobo propõe a criação de um novo tipo de gênero poético, crítico e tragicômico, por ela denominado “nova épica”, uma vez que um poema não deixa de ser épico apenas porque o autor não lhe reconhece a categoria, sendo, “primordialmente, uma forma de narrativa” (LOBO, 1982, p. 101). Para ela, a leitura diferenciada da epopeia se apoia no princípio de construção e desconstrução da épica clássica, o que nos permite entrever o processo de constante reescrita aplicado aos XIII Cantos do poema, sobretudo em relação aos fragmentos mencionados. Neste sentido, um dado editorial importante é o fato de o texto ter sido reeditado diversas vezes, até chegar à versão “definitiva”, provavelmente em 1884.

No que se refere ao princípio de construtividade, Lobo ressalta que *O Guesa* parte de uma estrutura épica clássica composta por proposição, invocação, dedicatória e a narração iniciada *in media res*. Tal se comprova a partir dos versos iniciais que atuam como paráfrase do “Canto I” de *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, acrescentando que, “sem dúvida, *O Guesa* é o maior exemplo de mescla estilística existente no Brasil antes do Modernismo” (LOBO, 1982, p. 14).

Este princípio de construção e desconstrução é que faz com que *O Guesa* nos ofereça novas possibilidades de leitura, como o hábil manejo de elementos épicos, que revelam como este gênero, – cuja maior característica foi uma escrita monoglótica que serviu a interesses da “cultura dominante”, para usarmos a terminologia de Bakhtin – é submetido à consciência irônica da tragicomédia que possibilita uma nova forma de leitura do mundo.

Com efeito, o texto de Sousândrade lança mão de elementos épicos, sem totalmente ser épico, mas sim a fusão de outros gêneros literários, como o lírico, o trágico e o cômico em postura “sacrificial, testamental” (LOBO, 1986, p. 92). Este texto faz também referência a outros textos, como veremos adiante, como por exemplo, ao *Childe Harold’s Pilgrimage*, de Byron, sendo o traço distintivo entre eles a “voz” e o “pé”. Como enunciado, *O Guesa* tem o seu firme e, por isso, não se lamenta tanto quanto Harold, vivendo com lirismo em “voz baixa”:

Pois ha, entre o Harold e o Guesa,  
Diferença grande, e qual é;  
Que um tem alta voz  
E o pé *bot*,

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

‘Voz baixa’ o outro, firme o pé.’  
E cometas, aos aerólitos,  
Passando, sacodem pelo ar...  
= Vêde os vagabundos  
Mimundos  
Que ostentam rodar e brilhar!

Ao ir além do padrão clássico da epopeia, os fragmentos citados ressaltam, tragicomicamente, um aspecto caricatural do homem que, “problematizado”, oscila entre dois espaços bastante distintos: o inerente ao do verso decassílabo heróico tradicional e o do inferno de *Wall Street*, numa deambulação característica dos tempos que Sousândrade bem conheceu ao deixar sua pátria para interagir com o mundo e que, no *Guesa* revela os esplendores e misérias do Novo Mundo, indo dos Andes à Floresta Amazônica; da Venezuela à Europa; da África ao Maranhão, culminando na chegada à *Wall Street* nova-iorquina.

Semelhantemente, a dimensão temporal no poema é sincrônica, revisitando o passado mítico e a era colonial até chegar à contemporaneidade, rompendo, portanto, com a linearidade do tempo histórico. De igual modo, personagens clássicas, como Ulisses e Enéas, são mescladas a figuras da história sul-americana, como os incas Manco Capac e Mama Occlo e seres mitológicos como Tellus e Coelus. A estes, Sousândrade acrescenta “exploradores” de diversas ordens, como o colonizador espanhol Francisco Pizarro e banqueiros europeus da Casa Rothschild, com destaque para *Stock Minotauro*, um monstro que alegoriza o dinheiro e a insaciável fome de lucros que rege o mundo capitalista.

Assim, Sousândrade aponta para a heterogeneidade do real, ou seja, para o fato de que o que nos é imputado como realidade nada mais é que uma convenção coordenada por sua própria ontologia e explicitada por uma lógica estrutural que, na obra em questão, é desconstruída, como se pode ler abaixo:

A Bíblia da família à noite é lida  
Aos sons do piano os hinos entoados,  
E a paz e o chefe da nação querida  
São na prosperidade abençoados.  
— Mas no outro dia cedo a praça, o *stock*,  
Sempre acesas crateras do negócio.  
O assassínio, o audaz roubo, o divórcio,  
Ao *smart Yankee* astuto, abre *New York*.

Ao discorrer sobre um idealismo que, no entanto, é refutado no cotidiano, o escritor tanto critica quanto propõe um novo padrão social que é definido pelos irmãos Campos da *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

seguinte maneira: "ao invés do isolamento e da marginalidade, 'ele na tempestade s'envolvia / social... ', fazendo assim 'o corpo de delito / do seu tempo'" (CAMPOS, 2002, p. 76), numa alusão à mescla entre sátira e utopia presentes na epopeia. Por essa razão, o escritor condena as formas de opressão e de corrupção, satiriza as classes dominantes ao revelar suas fraquezas, propondo um sistema de governo baseado na República social utópica, de Platão, e no sistema comunitário dos incas.

Parte dessa desconstrução se dá pelo questionamento da estabilidade oriunda dos gêneros literários, de modo que, ao mesclar o épico ao trágico e ao cômico, como no caso das transposições no "Inferno de *Wall Street*" e a "Dança de Tatuturema", o escritor faz com que essas "inserções tornem-se trechos particularmente em desacordo com o cenário da floresta amazônica", tanto que reservou um capítulo à parte apenas para o *limerick* (LOBO, 1986, p. 15), ou seja, sequências de peças satíricas, similares curtas a epigramas.

Tais estrofes, integrantes do sistema de decomposição, formadas, em geral, de cinco versos, de métrica desigual e rimas A-B-C-C-B, retomam a tradição de poetas do século XVI, como Shakespeare e Ben Johnson. Para além disso, Sousândrade incorpora a elas recursos tipográficos como itálicos, versaletes, caixa alta, duplos travessões, etc. que instauram uma nova concepção visual, aproximando-se, pela elipse e pela síntese, da linguagem das manchetes de jornais que estampam o descompasso de seu tempo:

“(Em SING-SING)  
- Risadas de raposas bêbadas;  
Cantos de loucos na prisão;  
Desoras da noite  
O açoite;  
Dia alto, safado o carão...”

Ao valer-se da sonoridade e da musicalidade, o escritor vincula o ritmo caótico da dança ao caos financeiro que caracterizou a passagem do século XIX para o XX, de modo que, com sua versificação, faz com que a "Dança do Tatuturema", ao ritmo de uma dança tribal, crie uma teia polifônica de vozes nem sempre consonantes, mas sempre reveladoras de novos pontos de vista. Por essa razão, pela mescla de gêneros e por uma proposta de revisão a partir de uma nova discursividade calcada na épica, Guesa e o próprio Sousândrade tornam-se representantes de excluídos de diversas ordens.

O capitalismo desenfreado expresso pela Bolsa de Valores assinala o esfacelamento e a degradação que resultam em imoralidade, exclusão e opressão que fazem de *Wall Street* o

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

altar onde o jovem Guesa é oferecido em sacrifício, revelando, com isso, tempos que, definitivamente, prescindem de heróis.

Assim, as transformações aludidas na esfera sócio-política tornam-se panos de fundo para uma série de narrativas, às quais se somam a I Guerra Mundial, a crise financeira de 1929 que derrubou o mercado monetário internacional que tanto direta quanto indiretamente influenciou, décadas depois, a II Guerra Mundial e outras revoluções que lhe sucederam. A série de transformações decorrentes questionou, por sua vez, o sistema capitalista, refletindo, mais uma vez, na literatura produzida nas literaturas de expressão portuguesa a partir da interrogação do sistema colonialista e sua derrocada, na década de 70.

A partir deste novo contexto e adentrando o panorama literário africano é que desponta o nome de Pepetela, segundo autor a ser analisado neste estudo, e que é, sem dúvida, um dos mais proeminentes de Angola, seu país natal, quer pelo nível elevado de uma produção literária sólida, como pelo nível de reflexividade que seus romances proporcionam.

Desde sua partida para Lisboa, em 1958, e a participação nas atividades da Casa dos Estudantes do Império (CEI), órgão ironicamente criado por Antônio Salazar para mostrar ao mundo as “benesses” do colonialismo, mas que resultou no princípio de sua derrocada, seus romances vêm repensando criticamente a história de Angola, até sua entrada no MPLA – o Movimento Popular para Libertação de Angola – e sua consequente participação na guerra contra o colonialismo.

Vários de seus romances foram escritos também com objetivos políticos que resgatem as premissas didáticas do romance de formação e dialogam intimamente com o percurso do herói romanesco ao longo da história angolana. No caso de *As Aventuras de Ngunga*, a premissa se torna verdadeira, uma vez que o livro em questão foi escrito em português e reproduzido manualmente em novembro de 1972, época em que Pepetela ensinava esta língua em Hongue, na Frente Leste, durante a guerra contra o colonialismo. Como muitos textos oriundos da União Soviética eram traduzidos para o português, idioma então desconhecido pela maioria dos guerrilheiros, Pepetela decidiu escrever esta narrativa que tanto se aliava à ideologia da guerra quanto serviria à alfabetização de seus camaradas.

Ponto em comum com Sousândrade, Pepetela usa um jovem como protagonista de *As Aventuras de Ngunga*, acompanhando seu percurso dos treze aos dezessete anos, extraindo dele elementos modelares. Vítima da guerra que matou seus pais e aprisionou sua irmã, o menino percorre Angola a pé, cartografando não apenas seu solo, mas tentando compreender as possibilidades que o futuro lhe ofertava. Por isso, a alusão à ferida em seu pé faz com que o *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

romance se inicie sob o signo da dor que fragmentou tanto a família de Ngunga quanto seu país, levando-o a, sozinho, deambular pelo interior de Angola à espera de melhores dias.

Retomando, assim, pressupostos que fundamentam o romance e sua relação intrínseca com a contemporaneidade, a diegese mantém um olhar atento sobre o tempo e sua ação formadora, “de modo que o desenrolar das aventuras do rapaz serve como metáfora de outros tantos níveis de compreensão que eles atribuem ao mundo e a si mesmos” (DUTRA, 2009, p. 37). É no entrecruzamento dessas descobertas que se revela a dimensão de acaso que regula a vida em confronto com as certezas que norteiam o herói no início de seu empreendimento. Sendo assim, Ngunga se ilumina através de sua autopercepção enquanto emerge em diálogos explícitos e/ou implícitos e se mira no espelho da consciência das outras personagens e das palavras possíveis ao seu respeito e ao seu tempo.

Esta questão torna-se mais evidente quando a diegese revela discursos falseadores de líderes do movimento revolucionário que desviam para si grande parte do alimento produzido pela comunidade para os guerrilheiros, de discursos que se dissociam por completo da realidade, fazendo com que o jovem perceba a fragmentação das utopias de libertação, retomando opostos referenciados por Lukács, como alienação e compromisso.

É nesta empreitada, ou seja, na luta pelos ideais coletivos que a narrativa alimenta e sustenta as utopias de libertação. Apesar da tenra idade da personagem, Ngunga é dotado da determinação que faz com que suas atitudes anunciem a “solaridade” de novos tempos. Por isso, as metáforas desse renascer podem ser associadas tanto ao crescimento do espírito utópico que da época ali retratada quanto ao jovem pioneiro que, mais tarde, se transformará no guerrilheiro que lutará pela independência.

A utopia de libertação e afirmação nacional que surge no contexto descrito por Pepetela associa-se aos mesmos princípios que Lukács reconhece no romance, com matizes marxistas e solidamente ancorados na realidade histórico-social (MANNHEIM, 1986, p. 263). Tal utopia aponta para a revolução baseada em ideais socialistas e se configura pelo fato de que nenhum outro projeto de sociedade poderia melhor se encaixar naquela que é a quarta forma de mentalidade. Essa é a razão porque, possivelmente, o movimento revolucionário angolano se baseou na tentativa de pôr de lado as análises e concepções subjetivas ao problema social, adotando os princípios do materialismo social. Este, por sua vez, acabou por encerrar o ideal do socialismo utópico que deu sentido e campo para a revolução e a derrocada do sistema colonial.

Ainda que os passos desse pioneiro sejam, a princípio, vacilantes devido à pouca idade ou à dor, são eles que traçam rotas, abrem trilhas e apontam para os caminhos da liberdade que só poderia ser alcançada a partir do esforço comum. No entanto, como contraponto a esse processo, sua solidão é amenizada por guerrilheiros e o professor que, juntamente com o protagonista, criam uma isonomia quase perfeita do ser humano a partir de relações pautadas no diálogo e na fraternidade que retomam valores desgastados. São estes sentimentos que projetam o desejo utópico para a coletividade que lhe é inerente e que fazem com que, ao fim da narrativa, o herói, após os primeiros embates físicos contra o sistema colonial, adentre a mata, como pioneiro, para de lá sair como o guerrilheiro que, efetivamente, lutará contra as injustiças deste sistema.

Diferentemente de Guesa, a personagem não é sacrificada. Antes, decide-se por uma luta que combateria os mesmos princípios que levaram o ameríndio à morte e que são retomados literariamente por Pepetela em sua obra. Para tanto, este autor lança mão de nove guerrilheiros que, já em *Mayombe*, atuam como metonímia de seu povo e da vitória obtida contra o colonialismo. Com isso, Pepetela consolida uma das tendências mais produtivas da literatura contemporânea, que é a de mesclar o discurso literário a partir de relações entre ficção e história, isto é, da metaficção historiográfica, que se revela uma das estratégias mais eficazes de reflexão sobre o país recém-independente.

A visão da floresta, apresentada logo no primeiro capítulo e citada muitas vezes ao longo do romance, mostra uma visão simbólica da natureza veiculada pela mata fechada e impenetrável, apagando o ponto de vista colonial estereotipado que associava a paisagem africana apenas ao mato e a um exotismo redutores. Por isso, faz aflorar a simbologia do útero materno, associando o mito original de terra-mãe, a mãe África, ao deus Mayombe que assiste à ação dos guerrilheiros:

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 lianas, dispersando-se rapidamente no alto, como água precipitada por cascata estreita que se espalha num lago (PEPETELA, 1997, p. 13).

A visão unificada da copa das árvores, vista por cima, mostra a unidade e a coesão de uma floresta que, no entanto, é constituída por árvores e arbustos independentes, mas que ao se unirem, torna-se impenetrável e, conseqüentemente, invencível. Como metáfora do país, a união deve ser o ponto em comum que une e coordena mesmo os que são de diferentes origens e pautam suas atitudes na diversidade.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

Desse modo, tal qual a epopeia de Sousândrade, *Mayombe* segue uma tendência “épica”, como podemos perceber na “proposição” que é feita na epígrafe do romance, na qual o narrador antecipa seu relato para, na “dedicatória”, evidenciar “os guerrilheiros do Mayombe que ousaram desafiar os deuses, abrindo caminho na floresta.” Traços de um antagonismo a essa discursividade clássica surgem na referência a Ogum, o deus da guerra, padroeiro dos ferreiros e dos que usam este metal, numa clara referência aos guerrilheiros. Cabe, no entanto, ressaltar que os angolanos pertencem à etnia banto, ao passo que Ogum é uma divindade ioruba. Com isso, Pepetela ressalta tanto a diversidade quanto a unidade do continente africano que, a partir de seus mitos, questiona o ponto de vista eurocêntrico reducionista a partir do qual era visto, propondo uma África que se uniria contra o imperialismo e reducionismo colonial, apesar de sua grande multiplicidade.

Ademais, ao evocar o mito de Prometeu acorrentado, Pepetela também mostra uma nova perspectiva em que África e Grécia estão num mesmo nível, ou seja, sem que haja relação de superioridade entre suas muitas narrativas. Essa equivalência também está no fato de os nove narradores do livro terem origens diferentes, isto é, serem oriundos de diferentes regiões do território angolano, o que representa dizer que são de etnias diversas, porém integrados num único projeto. Um supranarrador coordena outras narrativas menores, revelando o percurso de cada um daqueles homens, mostrando as diferentes razões porque aderiram ao movimento revolucionário e suas perspectivas para o futuro da nação. Tal se dá no momento em que este supranarrador lhes concede a palavra, em geral no fim e/ou no início dos capítulos em textos escritos propositalmente em itálico para ressaltar não apenas um, mas diversos pontos de vista sobre a guerra e sobre o país.

Isso nos faz reconhecer a polifonia textual que resulta de várias vozes diferentes que, afinadas ou não em suas histórias, são capazes de “narrar a nação” em seus vários aspectos e não numa única voz associada ao poder e que narra apenas o que lhe interessa. Se, durante muito tempo, o discurso sobre a nação fora feito apenas pela voz do poder, Pepetela mostra que, em tempos que beiram o pós-colonial, o sentido da palavra “nação” só pode ser totalmente entendido se as muitas vozes que a constituem forem ouvidas.

Outro ponto importante na relação entre este romance e o *Guesa* é que os guerrilheiros deixam de ter o caráter divino e intocável dos heróis clássicos, semideuses, como Ulisses, Aquiles e Enéas, por exemplo, para, como seres mortais, tornarem-se passíveis de erros, acertos, dúvidas e outras características do ser humano ao fazerem da guerra um esforço a ser alcançado coletivamente. Isso pode ser confirmado pelo fato de o cognome dos guerrilheiros

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

ter forte apelo identitário, como no caso do “Comissário Político” e do “Chefe de Operações”, ambos interessados no poder, ou, no caso de “Lutamos” e “Mundo Novo”, a partir de suas ideias ou, ainda, de Vewê, devido a sua aparência física. Este fator aproxima a guerra do homem comum e, por extensão, do sonho de reger seu próprio país, mostrando que cada angolano poderia, a seu modo, tornar-se agente de modificação de seu país.

No entanto, Pepetela não deixa de lado aspectos menos nobres do ser humano, do homem, e não hesita em apontar o roubo cometido por “Ingratidão do Tuga” contra os trabalhadores, tampouco o comportamento extremamente burocrático de André na liderança do MPLA em detrimento de interesses coletivos. O maior exemplo é, provavelmente, o envolvimento amoroso entre Sem Medo e Ondina, esta comprometida com o Comissário. Neste momento, Sem Medo deixa de lado as qualidades de líder para assumir-se um homem comum e, em nome da compulsão sexual, envolver-se com a noiva do companheiro, pondo em risco a união daquele grupo de guerrilheiros. Por isso, suas atitudes oscilam entre o individual e o coletivo, fazendo com que venha à tona a humanização do guerrilheiro numa época em que muitos deles eram considerados intocados.

É interessante observarmos que Sem Medo é uma personagem sobre a qual todos falam, mas a quem, em nenhum momento, é dada voz direta. O que sabemos dela é dito em meio à trama textual, uma vez que o supranarrador não permite que ela fale como os demais guerrilheiros. Por isso, podemos associá-la às duas alcunhas que recebe. Apresentada inicialmente como “Esfinge” (isto é, “aquele que sufoca”) e “Sem Medo”, seus nomes de guerra fazem com que a personagem não se individualize como as demais, denominadas de acordo com suas funções ou aparências físicas, como mencionamos anteriormente. Esta troca de nomes representa um processo de construção gradual “em que a redução do todo a uma parte representa literalmente uma troca de nome em que a redução do todo à parte pressupõe atitudes conflitantes caracterizam Sem Medo de modo conflitante” (DUTRA, 2009, p. 76). Por isso, suas atitudes rudes com os guerrilheiros contrastam com o paternalismo com que trata os novatos sem, contudo, abrir mão do rigor que emprega em sua formação. Em Sem Medo, os dois cognomes resultam de relações conflitantes que se associam a um passado habitado por fantasmas da guerra como o de Leli, memória de um amor do passado que sempre aparece antes dos combates contra os portugueses e de fatos que mostram que a personagem não se identifica com o todo que a nova nação angolana passaria a representar no pós-guerra. Esta característica faz com que, em diversas ocasiões, a personagem se exclua desse futuro individual, como nos fragmentos abaixo:

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

- Eu? – Sem Medo sorriu. – Eu sou um herético, eu sou contra a religiosidade da política. Sou marxista? Penso que sim, conheço suficientemente o marxismo para ver que as minhas idéias são conformes a ele. Mas não acredito numa série de coisas que se dizem ou se impõem, em nome do marxismo. Sou, pois, um herético, um anarquista, um sem-Partido, um renegado, um intelectual pequeno-burguês... (...) os futuros funcionários do partido, os quadros superiores que vão se lançar a excomunicação sobre todos os heréticos como eu. “Vocês” representam todos os que não têm humor, que se tomam a sério e os tem ares graves de ocasião para se darem importância (PEPETELA, 1997, p. 127). Não me vejo na Angola independente. O que não me impede de lutar por essa independência (PEPETELA, 1997, p. 133). Eu sou o tipo que nunca poderia pertencer ao aparelho. Eu sou o tipo cujo papel histórico termina quando ganhamos a guerra (Pepetela, 1997, p. 264).

Outro exemplo destes conflitos é expresso nas gargalhadas que marcam tanto os momentos de medo e tensão, constrangimento ou o firme propósito de fazer valer suas intenções. Assim, este tipo de riso reflete uma compreensão realista do universo que subverte valores totalitários que Sem Medo, consciente de suas potencialidades e limitações, usa como forma de desprendimento e autodefesa. Por isso, suas gargalhadas mostram-se eficazes na distensão dos contornos da guerra, da percepção cada vez mais nítida do individualismo e do assistencialismo que passaram a gerir o MPLA e que são representadas, por exemplo, em André e “Ingratidão do Tuga”. Essa fusão com o cômico torna-se uma das formas de extravasamento de seus conflitos e o eco das gargalhadas também se mescla à natureza prometeica (DUTRA, 2009, p. 85), posto que é através dela que a personagem tanto ri quanto mescla seu corpo suado, durante os treinamentos e combates, ao solo selvagem da floresta (PEPETELA, 1997, p. 90), unindo o homem à terra. Suas atitudes faziam com que os

homens compreendessem que Zeus, afinal, não era invencível, que Zeus se vergava à coragem, graças a Prometeu que lhes dá inteligência e a força de se afirmarem como homens em oposição aos deuses. Tal é o tributo do herói, o de levar os homens a desafiar os deuses. Assim é Ogum, o Prometeu africano (PEPETELA, 1997, p. 82).

Assim, o traço distintivo de Sem Medo se pauta num dom profético que o faz reconhecer-se fora do futuro angolano, fazendo com que a personagem deixe de lado a racionalidade em função de sentimentos que sobrepujam a razão. Autoconsciente, declara suas opiniões a respeito da “ditadura sobre o povo” a que o país está reservado (PEPETELA, 1997, p. 137) e que faz bastante sentido quando pensamos que, apesar de a obra ter sido escrita e refletir sobre os anos da revolução colonial, sua publicação ocorreu apenas na década de 80, ou seja, após a efetivação da república angolana.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

Esta é a razão por que Sem Medo se deixa vencer por susceptibilidades que o levam a abrir mão da razão em nome da emoção. Tal característica faz com que diversas aprendizagens se estendam por outras personagens, como Teoria, o Comissário, Ondina, Vewê, por exemplo, todas pacientes de mudanças que acabam por contribuir para o amadurecimento e as transformações que se dão no seio da revolução colonial.

A morte ritualística de Sem Medo, que se lança na frente do fogo rajado juntamente com “Lutamos” para salvar o “Comissário”, torna-se um exemplo de coragem a ser seguido e exprime, simbolicamente, o aprisionamento, pelo Mayombe, daquele que o ousou desafiar e que por isso é canibalisticamente assimilado à natureza que se revela o local de sacrifício em que sua coragem e seu sangue, “misturados às folhas em decomposição” (PEPETELA, 1997, p. 82), reponham aquilo que os homens ousaram lhe tirar.

Além disso, reforça o amadurecimento de João, agora chefe da missão, para restaurar a fraternidade primordial que faz com que os guerrilheiros, unidos e de joelhos, cavem com seus punhais e suas mãos o túmulo do Comandante. É em meio ao ecoar de obuses e o cair das folhas da mafumeira que aqueles homens celebram a utopia nacionalista, coletiva e paradigmática daqueles que não fraquejaram diante de seus ideais, muito embora tenham se deixado imolar por não acreditarem em sua continuidade.

Se *As Aventuras de Ngunga* representa a solaridade do herói, *Mayombe* assinala o início de seu crepúsculo uma vez que o Comandante Sem Medo se oferece em sacrifício por não se enxergar na Angola pós-guerra. Este processo de apagamento é totalmente atingido em *A Geração da utopia*, romance escrito no pós-independência, quando outro guerrilheiro, Aníbal, conhecido como “o Sábio”, opta pelo exílio voluntário no interior do país, descrente dos rumos atingidos após o fim do colonialismo. Reside aí uma possibilidade de correspondência entre autor e personagem, visto que Pepetela, nomeado vice-ministro da Educação no governo de Agostinho Neto, também abandonou a política por não concordar com o cenário que vivenciou, isto é, o esquecimento dos ideais utópicos que embalsamaram a revolução. Ao dedicar-se à literatura, entretanto, mantém seu olhar atento e vigilante sobre seu país, fazendo, tal qual Sousândrade, uma escrita eficaz sobre a nação que o todo de sua obra representa.

Estas são algumas das características que fazem com que os textos ora selecionados busquem uma existência simbólica que funciona com uma lógica que referencia os ideais de transformação, revolução e nacionalismo pelo despertar de vozes e memórias que, na utopia político-social, não tiveram lugar. Deparamo-nos, portanto, com uma contradiscursividade *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

que, a partir da realidade vislumbrada por cada um destes autores, busca mudanças no contexto dominante ao gerir suas potencialidades e limitações quanto a uma renovação da escrita literária. Muito embora as formas escolhidas sejam diferentes, estes textos têm como objetivo a revisão de seu tempo e de seus povos, visando a uma renovação baseada em princípios consoantes às mudanças percebidas por estes escritores em sua sociedade. De acordo com a intenção dessa renovação, as estratégias narrativas convergem para a desmontagem das teias do imperialismo e o esclarecimento das sombras da história, revelando outros discursos possíveis através das personagens focalizadas e o modo de vida que resulta no comprometimento com a escolha de suas ações.

Sousândrade personifica o Guesa como a identidade da América pela restituição do caráter de fundação do mito ao qual acresce aspectos autobiográficos também perceptíveis na obra de Pepetela e o processo de independência de Angola. Assim, podemos interpretar a deambulação comum ao índio e ao guerrilheiro como exemplos de identidades pessoais que resultam em identidade narrativa por meio de sujeitos que se narram como condição de serem o que são por intermédio da palavra literária.

No processo de revisão da história, sobretudo dos procedimentos inerentes ao colonialismo, seus textos evidenciam o pensamento crítico de Boaventura de Sousa Santos sobre o colonialismo português ao demonstrarem que

os portugueses nunca puderam instalar-se comodamente no espaço-tempo originário do Próspero europeu. Ali viveram como que internamente deslocados em regiões simbólicas que não lhes pertenciam e onde não se sentiam à vontade. (...) Nem Próspero nem Caliban, restaram-lhes a liminalidade e a fronteira, a interidentidade como identidade originária (SANTOS, 2004, p. 33).

Dessa maneira, a leitura de textos da literatura brasileira e africana torna-se lugar de múltiplas filtragens, de desfigurações e configurações não apenas dos sujeitos nacionais, mas do próprio colonizador e de seu legado. Também implica a alteração de modelos centralizadores em processos que os rompem e carnalizam através da incorporação de diferentes culturas, bem como de formas consideradas “menores” (LEITE, 2003, p. 37) com que (e)laboram a língua portuguesa.

Sendo assim, ambos contribuem significativamente com o lugar e o modo como se posicionam em seu idioma, participando da tendência de investigar a apreensão e a tematização do espaço pós-colonial e regenerarem-se a partir dessa originária e contínua representação. Os significadores desse processo são potencialmente produtivos e dizem *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

respeito a um sentido identitário que se constrói a partir de negociações de identidades regionais e de compromisso de diferenças.

Portanto, é através da crítica pós-colonial que se pode problematizar o processo histórico de colonização através de vertentes desestabilizadoras de pressupostos colonialistas diversos sobre os nativos nas/das colônias. Tal processo nos habilita a examinar a produção de contradiscursos que expressam, quer ostensiva, quer camufladamente, projetos de resistência do colonizado e suas estratégias de resgate da autonomia, possibilitando, finalmente, como assinala Spivak, que “o subalterno fale” e apresente-se como sujeito autônomo e desejante.

É por intermédio de estudos sistematizados dos mecanismos atuantes nos encontros e confrontos coloniais presentes nestes escritores que podemos avaliar o impacto da colonização nas antigas colônias e constatar a construção de uma crítica em relação a interpretações culturais etnocêntricas que têm como parâmetro as excelências da civilização ocidental, deixando de lado o obscurantismo de tal hegemonia. Através da interrogação dos mecanismos coloniais e de sua lógica, despontam subsídios interpretativos e um saber histórico indispensável à compreensão dos procedimentos literários utilizados nestas obras literárias.

Neste sentido, outro aspecto preponderante à diversidade que Sousândrade e Pepetela evidenciam é a auto-representação dos sujeitos ali implicados e sua ambivalência. Para tanto, recorremos a Homi Bhabha que, ao explorar a construção do discurso da nação, argumenta que "a imagem da autoridade cultural pode ser ambivalente porque ela é apanhada, instável, no ato de 'compor' a sua imagem de poder", uma vez que “a nação, enquanto forma de elaboração cultural, é uma agência de narração ambivalente que mantém a cultura em seu grau máximo de posição produtiva". Tais circunstâncias fazem com que a análise das diferenças culturais intervenha na transformação do cenário de articulação, uma vez que “muda a posição da enunciação e as relações de discurso dentro dele; não só o que é dito, mas de onde é dito; não apenas a lógica da articulação, mas os topos de enunciação” (BHABA, 2001, p. 507).

Por isso, em última instância, o que Sousândrade e Pepetela propõem em épocas pós-coloniais caracterizadas por uma intensa fragmentação de ideais e de dissolução da aura do herói e de seu tempo é que as identidades (nacionais, regionais, culturais, ideológicas, sócio-econômicas, estéticas) se produzirão e se consolidarão a partir de um exercício constante de plena compreensão e aceitação das diferenças.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

**Abstract:** From the concept of epic and the multiple discourses this literary gender produces, this text reflects about the hero in *O Guesa*, by Sousândrade, and *Mayombe*, by Pepetela, and the different contexts that emerge from them. We intend to study how a Brazilian Indian and Angolan guerrillas become, in poetry and novel, allegories of personal identities that represent national ones and, from post colonial theories on, we also intend to observe new possibilities of representing history and fiction.

**Keywords:** Hero. Epic. Novel, History. Identity.

## Referências

ABDALLA, Benjamim. "Notas sobre a utopia, em Pepetela". In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2001.

ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G. e TIFFIN, H. (Orgs.). *The Post-Colonial Studies Reader*. London & New York: Routledge, 1995.

BHABHA, Homi K., "Disseminação: tempo, narrativa e as margens da nação". In: *Floresta encantada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUTRA, Robson. *Pepetela e a elipse do herói*. Luanda, União dos Escritores Angolanos, 2009.

GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEITE, Ana Mafalda. *A Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

LINS, Ronaldo Lima. *Literatura e violência*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

LUCKÁCS. *Teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo São Paulo: Duas Letras, 1992.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 110-131, ago.-dez., 2011. Recebido em 31 out.; aceito em 12 dez. 2011.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre Voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

PEPETELA. *Mayombe*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

\_\_\_\_\_. *As Aventuras de Ngunga*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

SANTOS, Boaventura de Sousa. "Entre Próspero e Caliban - Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade". In: *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

SOUSÂNDRADE. Joaquim de. "O Guesa". In: Frederick Williams & Jomar Moraes, orgs. *Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade*. São Luís: AML, 2003.

WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís: SIO GE, 1976.