

# O heterodiscurso como espaço do corpo e da linguagem dos falsos narradores em *Mayombe*

El heterodiscurso como espacio del cuerpo y de la lenguaje de los falsos narradores en *Mayombe*

Suelio Geraldo Pereira\* 

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

Email: [sueliop03@hotmail.com](mailto:sueliop03@hotmail.com)

\* Bolsista FAPEMIG

**RESUMO:** Neste artigo procuramos afirmar que as exposições dos personagens presentes em *Mayombe*, os falsos narradores, são espacialidades demarcadas de um discurso e de um corpo no interior da narrativa. Em realidade esses variados discursos são a base que sustenta o heterodiscurso, um “sistema harmonioso” que, pelo esforço estilístico do autor, comporta, ao mesmo tempo, diversidades de linguagens e dissonâncias individualistas. O heterodiscurso, ideia fundamental do nosso texto, foi definido por Mikhail Bakhtin (2015) na obra *Teoria do Romance I: a estilística*, livro que recorreremos para definir o conceito. Partindo, assim, dos esclarecimentos do filósofo russo e das percepções de espaços elaboradas por Michel de Certeau (2014), Luis Alberto Brandão (2019), Martin Heidegger (2012) e Yi-Fu Tuan (1983), chegamos à consideração de que o discurso de cada falso narrador são espaços representados que comportam o corpo e a linguagem da personagem, isto é, constrói o heterodiscurso social, cultural e político de Angola no romance de Pepetela.

**PALAVRAS-CHAVE:** heterodiscurso; linguagem; espaço; *Mayombe*

**RESUMEN:** En este artículo buscamos afirmar que las exposiciones de los personajes presentes en *Mayombe*, los falsos narradores, son espacialidades delimitadas de un discurso y un cuerpo dentro de la narración. En realidad esos variados discursos son la base que sustenta el heterodiscurso, un “sistema armonioso” que, por el esfuerzo estilístico del autor, comporta diversidades de lenguajes y disonancias individualistas. El heterodiscurso, idea fundamental de nuestro texto, fue definido por Mikhail Bakhtin (2015) en la obra *Teoria do Romance I: a estilística*, libro que recurrimos para definir el concepto. Partiendo así de las explicaciones del filósofo ruso y de las percepciones de espacios elaboradas por Michel de Certeau (2014), Luis Alberto Brandão (2019), Martin Heidegger (2012) y Yi-Fu Tuan (1983), llegamos a la consideración de que el discurso de cada falso narrador son espacios representados que comportan el cuerpo y el lenguaje, es decir, construye el heterodiscurso de *Mayombe*.

**PALABRAS CLAVES:** heterodiscurso; lenguaje; espacio; *Mayombe*

COMO CITAR

PEREIRA, Suelio Geraldo. O heterodiscurso como espaço do corpo e da linguagem dos falsos narradores em *Mayombe*. *Revista da Anpoll*, v. 56, e2066, 2025. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v56.2066>

## 1 Introdução

Neste trabalho analisaremos se as falas dos personagens de *Mayombe* (1982), escrito pelo angolano Pepetela, são exposições que figuram como espaços que demarcam vários discursos, resultando em um heterodiscurso que comporta diversidades de linguagens e dissonâncias individualistas.

Utilizaremos o termo “falsos narradores”, alcunhado por Mata (1993), para referir aos personagens de *Mayombe*, que sempre “falam” em primeira pessoa após um título similar em maiúscula: “EU, O NARRADOR, SOU TEORIA.”; “EU, O NARRADOR, SOU ANDRÉ.”; “EU, O NARRADOR, SOU MUATIÂNVA.” etc. Ou seja,

[...] 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 enunciantes a apresentarem-se e a apresentarem juízos de valor sobre outras personagens e suas visões dos eventos – sempre em torno de Sem Medo** (Mata, 1993, p. 322-333, grifo nosso).

Para a autora, as “personagens enunciantes” são as nove figuras desenvolvidas em quinze espaços específicos do romance através de um discurso (em itálico), que discorre sobre o passado e o presente, e tecem no romance “momentos de tensão pelas discordâncias que encerram”, revelando uma “heterogeneidade e [uma] diversidade” (Mata, 1993, p. 322) social e cultural da então Angola. Porém, o que predomina em *Mayombe* é a narração do supranarrador, “o maestro da concertina” (Mata, 1993, p. 322), que conta a história de Ogun, o Prometeu africano.

Com nomes “alegóricos e desindividualizados [que] sugerem a função que cada guerrilheiro desempenha na luta ou acentua traços da personalidade de cada um” (Secco, 2021, p. 38), essas personagens foram nomeadas como: Teoria; Mundo Novo; Muatiânvua; Milagre; Chefe de Operações; André; Chefe do Depósito; Lutamos; Comissário Político.

Fato é que, por haver no romance essa representação e concessão de espaços às palavras do outro, “Já se tornou quase um lugar-comum a afirmação de que *Mayombe* [...] configura-se como uma narrativa polifônica” (Minuzzi, 2017, p. 1). Isso porque, alguns pesquisadores recorrem à obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2018), de Bakhtin, para elaborar uma noção (própria) de polifonia, que não corresponde ao que foi afirmado pelo filósofo russo. Porém, notamos que em *Mayombe* ocorre um heterodiscurso<sup>1</sup> (e não polifonia), dada a sua narração multifacetada com diversos discursos ideológicos.

<sup>1</sup> Segundo o dicionário online de língua portuguesa Dicio (2009), “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 (2018) informa que o seu sentido possui uma amplitude semântica, abrangendo a Semiótica, a Linguística, a Literatura etc., que interpretam o vocábulo conforme os seus objetivos. No plano narratológico, o discurso é “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 a enunciação repleta de sentidos expressa (nos mais variados suportes e modalidades) por um sujeito que almeja atingir o leitor ou o ouvinte.

Por isso, concordamos com Mata (1993) que, nesse romance, há “heterogeneidade de um corpo plural, que não deixa de ser coeso por isso mesmo” (Mata, 1993, p. 316), comprovando o heterodiscurso e não a polifonia<sup>2</sup>, haja vista que *Mayombe* não possui “o grande diálogo”, o “microdiálogo”, a “inconclusibilidade”, o “diálogo ampliado” e o “distanciamento do autor”, bases do romance polifônico de Bakhtin na obra de Dostoiévski (Pereira, 2023). Por isso, empregamos “falsos narradores” como uma nova leitura e resposta a esse “quase lugar-comum”, que vislumbra uma polifonia bakhtiniana em *Mayombe*.

Já para analisar o termo “heterodiscurso” recorreremos aos estudos de Bakhtin (2015), junto às percepções de “espaços” de Certeau (2014), Brandão (2019), Heidegger (2012) e Tuan (1983). Nesse percurso teórico, queremos revelar que o discurso de cada personagem enun-ciante – “falso narrador” (Mata, 1993) – são espaços que comportam o corpo e a linguagem, desvelando o heterodiscurso (e não a polifonia) como formador do romance *Mayombe*.

## 2 Heterodiscurso: uma conceituação bakhtiniana

Na composição do gênero romanesco, integram-se várias unidades básicas e estilístico-composicionais heterogêneas em distintos planos de linguagem e subordinadas às leis da estilística (Bakhtin, 2015): (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*<sup>3</sup>); (iii) a estilização das várias modalidades de narrações semiliterárias cotidianas, como cartas e diários; (iv) as múltiplas formas literárias, que não fazem parte do discurso artístico do autor (juízos morais, filosóficos, científicos; informações protocolares etc.); (v) os discursos estilísticos individualizados dos heróis ou personagens (Bakhtin, 2015).

Nesse sentido, a originalidade do gênero romance está no fato de ele favorecer a combinação dessas unidades subordinadas – porém, relativamente independentes – numa unidade superior do conjunto: o romance, cujas inovações são suas combinações de estilos e o seu “*sistema de linguagens*” (Bakhtin, 2015, p. 29), atuando como “*um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual*” (Bakhtin, 2015, p. 29, grifos do autor).

Já o heterodiscurso – conforme Bakhtin e o glossário elaborado por Paulo Bezerra (Bakhtin, 2015) – corresponde à diversidade de discursos, palavras, sentidos, opiniões e

<sup>2</sup> Heterodiscurso e polifonia são distintos: “o que tecnicamente se tem designado de *heteroglossia* [heterodiscurso] [...] é muitas vezes tomado **equivocadamente**, em autores que fazem referência ao pensamento de Bakhtin, como equivalente a *polifonia*” (Faraco, 2009, p.57-58, itálico do autor, negrito nosso).

<sup>3</sup> 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 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).

divergências na linguagem. O termo é a tradução para a palavra russa *raznorétchie*<sup>4</sup>, 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.

No gênero romance, o heterodiscurso se utiliza de unidades básicas de composição, como 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 diversas vozes sociais, de nexos e correlações entre si, e essa “[movimentação] do tema através das linguagens, sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística” (Bakhtin, 2015, p. 30) do gênero romanesco: seu *especificum*.

Assim, ao introduzir o heterodiscurso no romance, o prosador (o “autor”, para Bakhtin) não depura da língua – base do discurso – suas variadas intenções e tonalidades sociais, das quais ela está prenhe, embora a utilize, obrigando-a a servir a ele e à sua vontade. A depender do grau de alteridade socioideológica e de objetificação das linguagens, as intenções do prosador se refletem e se refratam sob diferentes ângulos no heterodiscurso manuseado e inserido na sua escrita. Desse modo, o heterodiscurso aflora no romance somente após uma elaboração literária e artística feita pelo prosador. Já as vozes históricas e sociais são organizadas em um harmônico sistema estilístico, que traduz a posição socioideológica do autor, na medida em que:

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** (Bakhtin, 2015, p. 77, grifos nossos).

Quanto ao romance ser “*um heterodiscurso social artisticamente organizado*” (Bakhtin, 2015, p. 29, grifos do autor), faremos uma digressão sobre a origem do romance e o seu fundamental envolvimento com a língua.

Bakhtin, no seu sistema de pensamento, concebe a língua como constructo social vivo sobre a qual se exercem pressões políticas e ideológicas dominantes, para que ela se consolide sob um padrão. Porém, nela ocorrem alterações advindas de fatores históricos e sociais. Assim, atuando sobre a língua existem duas forças: a centrípeta e a centrífuga. A primeira tenta assegurar uma centralização verboideológica e uma forma (*minimum*) padrão como “língua única”. A segunda promove um “processo de *descentralização e separação*” (Bakhtin, 2015, p. 41, grifos do autor): o heterodiscurso social e histórico (a diversidade de discursos).

Em relação à origem e ao desenvolvimento sócio-histórico dos gêneros literários, Bakhtin (2015, p. 42) alega que o romance se formou “*historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras.*”, diferentemente da *poiesis*, que era empregada a favor de uma centralização

<sup>4</sup> Paulo Bezerra (Bakhtin, 2015) optou pelo termo heterodiscurso na tradução desta palavra por aproximar mais do sentido que Bakhtin lhe atribuiu. Porém, em outras traduções brasileiras, *raznorétchie* foi traduzido como “heteroglossia” ou “plurilinguismo”; este último, escolha de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade no livro *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2002, Editora Hucitec; Annablume).

da vida verboideológica (centradas na força centrípeta). Logo, se a poesia persistia numa tarefa de uma unificação dominante, o romance e os demais gêneros tinham como origem e razão de ser dar eco a “um histriônico heterodiscurso, um arremedo de todas as ‘línguas’” (Bakhtin, 2015, p. 42-43), valendo-se do livre jogo com todas as “línguas”<sup>5</sup> como “máscaras” a serviço do autor. Por isso Bakhtin afirma que o gênero romance usa um heterodiscurso social, artisticamente organizado, 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).

Todavia, para a língua “falar” no romance, ela precisa associar-se à imagem de um falante, pois, 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 (Bakhtin, 2015, p. 128, grifos do autor; negritos nossos).

Entendemos, então, que o heterodiscurso em *Mayombe* são espaços de discursos, de visões, de corpos silenciados e de potencialidades espaciais. O heterodiscurso social que existia no universo cultural, político e histórico em Angola, personificou-se nos falsos narradores, “o discurso em lábios falantes”, da malha narrativa pepeteliana. Com suas vozes ocupando um espaço na narração do supranarrador, os falsos narradores focam 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, em *Mayombe*, Pepetela ansiava retratar as margens da história, recuperando várias vozes suprimidas pelo colonialismo, a fim de “denuncia[r] que a História não pode ser lida de modo dualista. Opor meramente os ‘tugas’ (portugueses) aos ‘turras’ (guerrilheiros do MPLA<sup>6</sup>) é cair em uma análise simplista” (Secco, 2021, p. 39). Por isso que, para incluir essas vozes marginalizadas pelo sistema opressor, foi criada a figura do supranarrador,

<sup>5</sup> Aqui concebemos língua como um *maximum* e não um *minimum*; ou seja, “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.” (BAKHTIN, 2015, p. 40).

<sup>6</sup> Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), partido que se originou em 1956 da fusão do Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUA) com outros grupos clandestinos menos conhecidos.

que atua como um ponto de irradiação – organizando e apresentando os discursos dos falsos narradores na sua narração e na arquitetura narrativa do romance –, isto é, um enunciante, que se confunde e se funde com a autoria, por meio de uma:

[...] 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. (Mata, 1993, p. 232).

Em *Mayombe* o heterodiscurso apresenta-se como falsos narradores, orquestrados pelo supranarrador, que os organiza na estrutura narrativa, a fim de salientar “a ideia de um estado-nação que contemplasse dialogicamente a diversidade dos povos angolanos” (Abdala Jr., 2009, p. 175). Aqui seu foco é o “conjunto labiríntico, que enreda a todos – a ele e a outras *personas* de seu romance” (Abadala Jr., 2009, p. 176, grifo autor).

Portanto, para averiguar o heterodiscurso em *Mayombe*, observamos os rostos, corpos, visões e vozes que, embora pareçam opacas na narrativa, são espaços nos quais cada falso narrador se autoneia e expressa o seu discurso a partir de um “poder confiado” (Brandão, 2019, p. 111) pelo supranarrador, o verdadeiro deus do narrar em *Mayombe*.

### 3 Os espaços do corpo e da linguagem dos falsos narradores

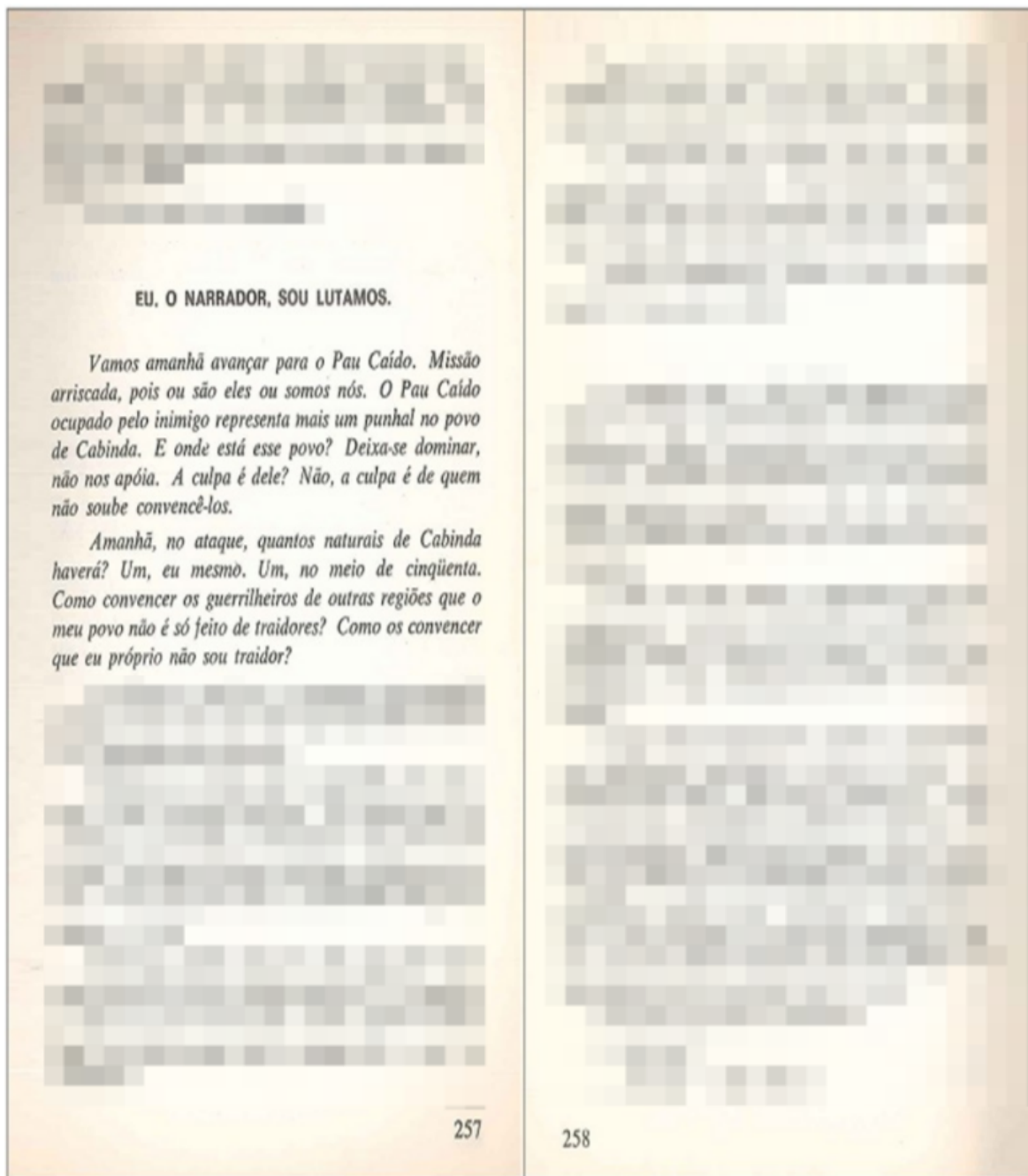
Em *Mayombe*, as intromissões dos falsos narradores têm um padrão organizacional do supranarrador. Suas falas, em primeira pessoa, situam-se em um espaço delimitado na narrativa: uma forma regular, em itálico, com um título de introdução (Figura 1, na página seguinte).

A demarcação, com título e itálico, comprova uma anterior organização dos discursos dos falsos narradores, dada a clara:

[...] **edição feita pelo narrador maior em terceira pessoa**, como se ele tivesse realizado um trabalho de recolha dessas opiniões e as modificado. 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 (Minuzzi, 2017, p. 3-4, grifos nossos).

Algumas personagens que transitam pela narração do supranarrador adentram, assim, um espaço circunscrito no papel e na narrativa, falando em primeira pessoa e revelando “uma multiplicidade de relações que se criam entre os guerrilheiros” (Ruivo, 2009, p. 243). Porém, mesmo nesse espaço, essas personagens ainda continuam sob o jugo do grande narrador, seguindo uma ordem de disposição e uma edição imposta por este, impossibilitando a polifonia.

Vale lembrar que, no romance polifônico, a consciência e o diálogo da personagem não são fechados, acabados pela palavra do outro (autor, narrador ou outro personagem), porque “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 dizer a palavra final sobre si, a fim de quebrar a imagem construída para ela, pois a personagem:

**Figura 1** – Discurso de Lutamos

Fonte: Mayombe (1982).

[...] 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 [o autor] é agente de funções provocantes e orientadoras. (Bakhtin, 2018, p. 60, grifos do autor).

Logo, a posição do autor no romance polifônico é diferente daquela ocupada no plano monológico, pois, para que ocorra a autoelucidação ou autorrevelação da personagem – suas palavras sobre si mesma e sua consciência – na polifonia, essa posição precisa ser outra, não a monológica, o que pode criar um ponto fantástico, como afirma Bakhtin (2018):

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 múltiplas vozes expressas. Cada personagem, no espaço da sua narração, usa a palavra para descrever sua vida, não sendo (aparentemente) objetificado pela voz do supranarrador. Todavia, não há no romance pepeteliano o “clima social sumamente complexo e sutil”, que leva a personagem a “revelar-se dialogicamente, a [...] 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” (Bakhtin, 2018, p. 61). No trecho a seguir, Teoria (o professor da Base), como um falso narrador, permanece autocentrado, delimitado em um espaço, e não desvelando para a consciência alheia.

#### 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).

Apesar de Teoria dissertar sobre identidade e pertencimento, ele não gera um clima social complexo de relações dialógicas com os demais personagens, proporcionando o elucidar de si mesmo no outro. Isto é, a palavra “não” caminha de um personagem para outro, adentrando sua consciência para depois migrar para outra consciência.

A posição “fantástica do autor” também não existe em *Mayombe*, pois ele não “é agente de funções provocantes e orientadoras” (Bakhtin, 2018, p. 60), voltando-se para a personagem e a sua palavra para provocar a sua revelação e elucidação. Para Minuzzi (2017), os narradores em *Mayombe* não têm plena liberdade, pois há uma “edição” do supranarrador ao recolher suas opiniões, modificando-as para incluí-las na narrativa.

Nesse sentido, a forma dos discursos de cada falso narrador é um ponto relevante (Minuzzi, 2017), pois é justo na semelhança das construções das frases e da escolha do léxico que se mostra a “edição” do supranarrador. Minuzzi (2017) cita, como exemplo de comparação,

os discursos de Mundo Novo e Lutamos para demonstrar que, mesmo um tendo estudado na Europa (Mundo Novo) e o outro sido alfabetizado na guerrilha (Lutamos), ambos ainda se expressam da mesma forma, com frases sintaticamente bem construídas e semelhantes. Observa-se, assim, que o autor manipula os discursos com suas cores e tons sociais, conforme expôs Bakhtin (2018), mas realiza um trabalho estilístico para integrá-los “à orquestração de seus temas e à expressão refratada (indireta) de suas intenções e avaliações” (Bakhtin, 2018, p. 67) no romance.

Porém, mesmo sob esse verniz normatizante, as vozes dos falsos narradores não são completamente abafadas, nem perdem o seu sentido para a suprema voz do narrador em terceira pessoa. É o que constatamos frente às narrativas de Milagre e Muatiânvua, dois falsos narradores com discursos ideologicamente diferentes:

**EU, O NARRADOR, SOU MILAGRE,  
O HOMEM DA BAZUCA.**

*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).*

**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?*

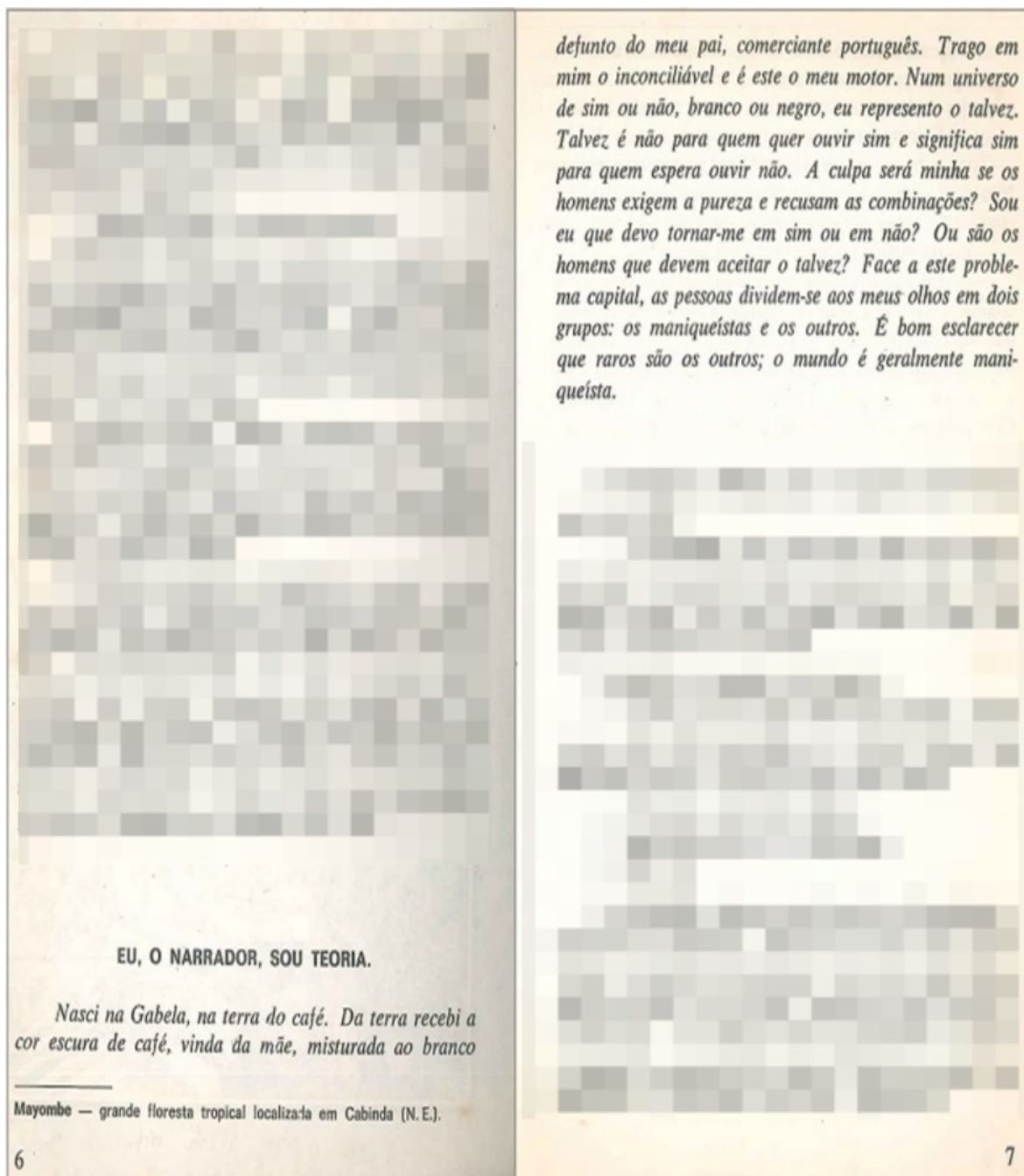
*Eu sou o que é posto de lado, porque não seguiu o sangue da mãe kimbundo ou o sangue do pai umbundo. Também Sem Medo, também Teoria, também o Comissário, e tantos outros mais.*

*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 fásca no meio da verdura do Mayombe, lançando fulgurações de diamante ao sol da Lunda (Pepetela, 1982, p. 133, grifos do autor).*

Portanto, embora sofram padronizações, as falas das personagens narradoras são um espaço de “cruzamento de móveis [...] animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram” (Certeau, 2014, p. 184). Esses espaços do narrar de cada falso narrador tornam-se quebras, continuidades e paradas, pois “parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história” (Certeau, 2014, p. 185).

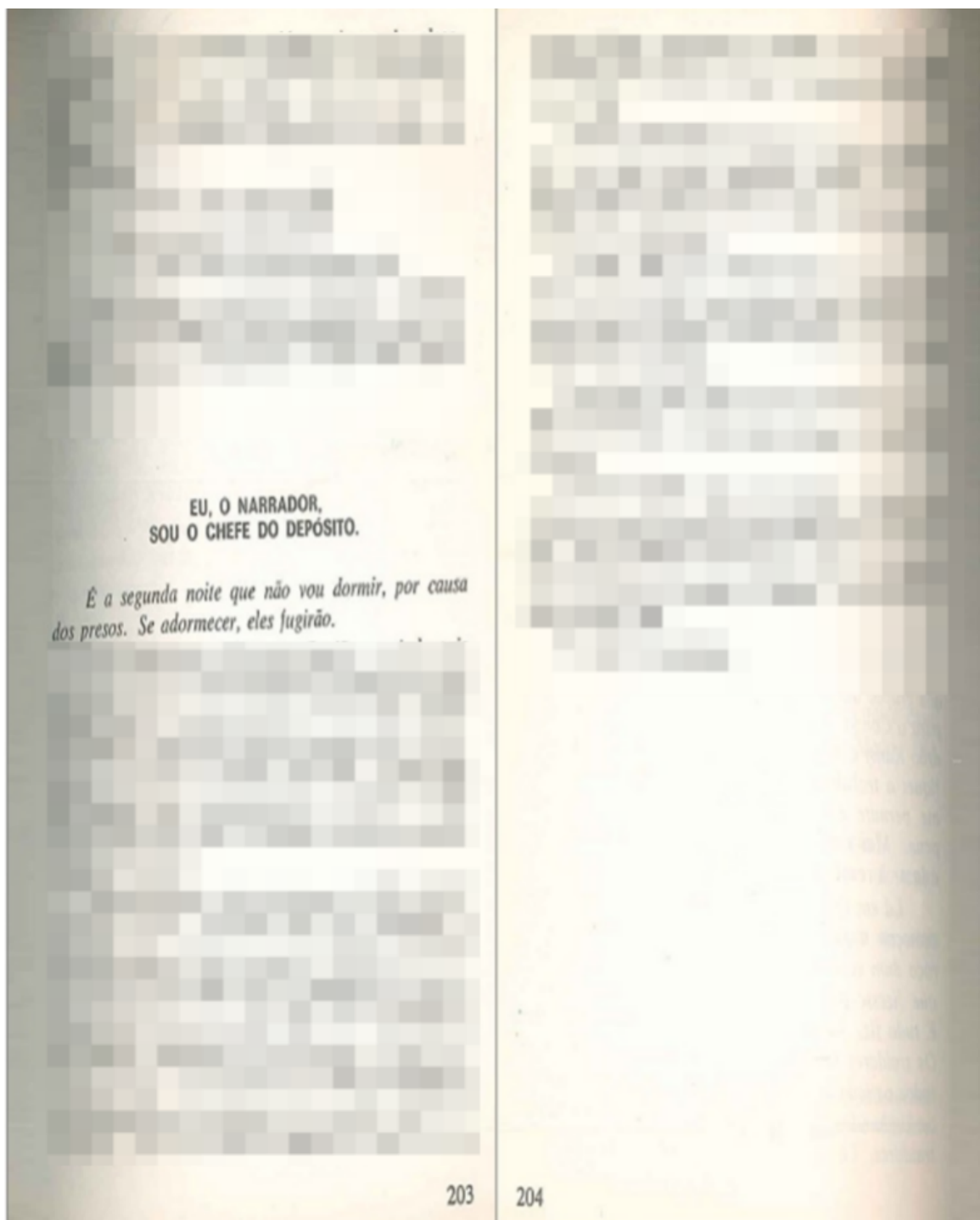
Assim, no romance pepeteliano, cada falso narrador atua como um espaço de linguagem e de um corpo único, como nos discursos dos guerrilheiros Teoria e do Chefe do Depósito nas Figuras 2 e 3 a seguir:

**Figura 2** – Discurso de Teoria



Fonte: Mayombe (1982)

**Figura 3** – Discurso do Chefe do Depósito



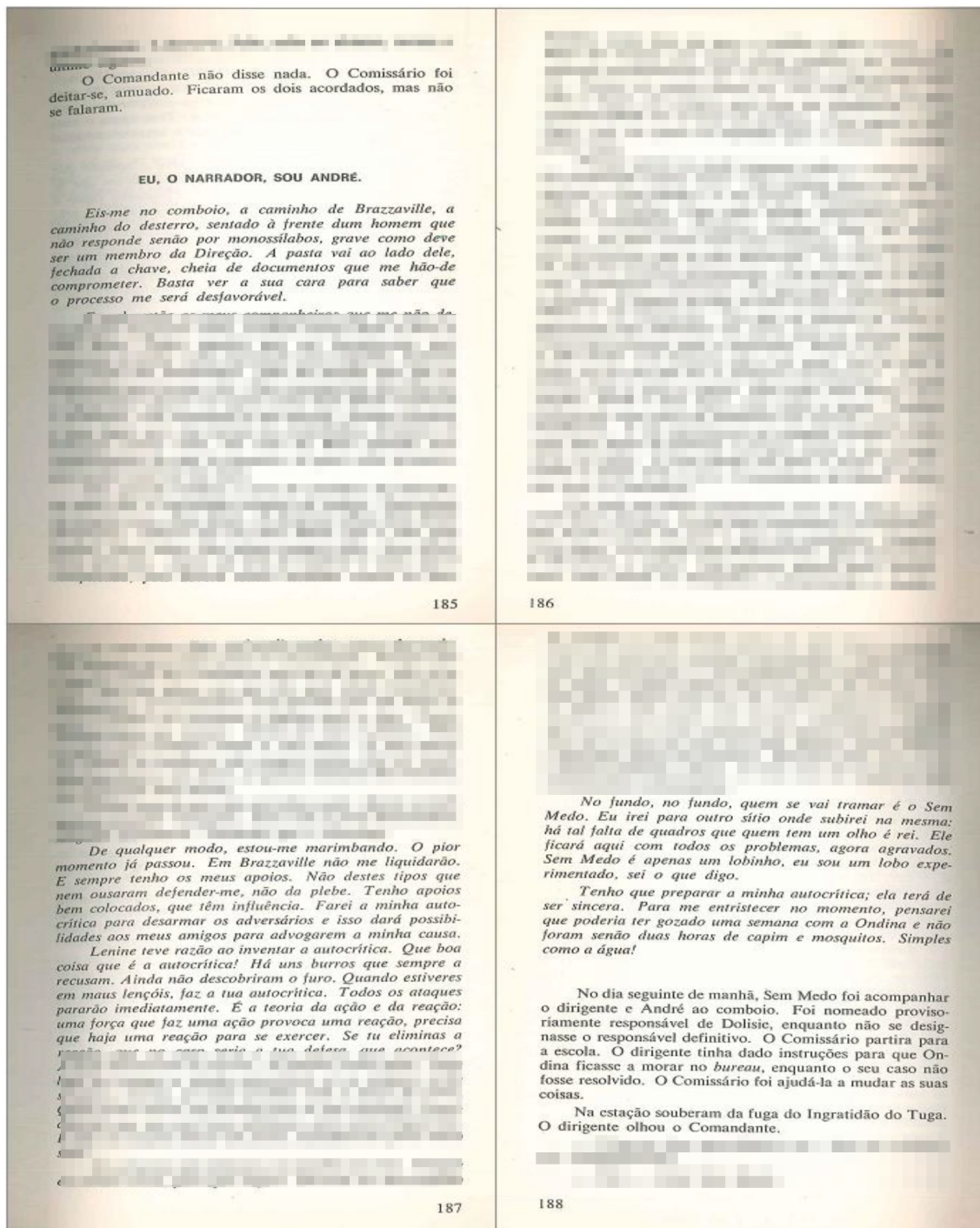
Fonte: Mayombe (1982)

Teoria e o Chefe do Depósito, através dos seus discursos, desenham seus corpos únicos que assumem espacialidades peculiares no interior da narração e no panorama social e histórico da então Angola. 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) (Brandão, 2019, p. 251, grifos do autor).

Uma vez que a voz de um personagem ou narrador, assim como sua visão e corpo, é “um instrumento criador de seu próprio espaço” (Brandão, 2019, p. 182), em *Mayombe* a voz, a visão e o corpo dos falsos narradores fundem-se “A contracenar vivamente com o espaço do foco narrativo. Assumido por vários narradores, cujas falas são organizadas por uma espécie de narrador titular” (Chaves, 2022, p. 97), como no discurso de André (Figura 4):

**Figura 4** – Discurso de André



Fonte: *Mayombe* (1982)

Vemos que André evidencia o ser-espaço que ele é, pois compreende tão bem a estrutura organizacional do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), que, mesmo sendo acusado, sabe como manterá o seu poder, afirmando – 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*” (Pepetela, 1982, p. 187). Porém, nesse espaço de movimentações no qual André se situa, vislumbramos: 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) –; a formação política – “*Lenine teve razão ao inventar a autocrítica. Que boa coisa que é a autocrítica!*” (Pepetela, 1982, p. 187); e a visão “miópe” (focada apenas em si) – “*De qualquer modo, estou-me marimbando. O pior momento já passou. Em Brazzaville não me liquidarão.*” (Pepetela, 1982, p. 187).

Quanto às espacialidades em *Mayombe*, o espaço é “um lugar praticado”, com movimentações e desdobramentos, ao contrário de lugar, que é um “estar-aí”<sup>7</sup> (Certeau, 2014) relacionado à ordem e à rigidez. 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** (Certeau, 2014, p. 184, grifos nossos).

Todavia, por incluir em seu escopo movimentação, mas também por ser uma unidade polivalente de programas conflitantes ou próximos, muitos geógrafos humanísticos afirmam que o espaço comporta em si o lugar (ou lugares). Assim, enquanto para o nosso estudo utilizamos o termo espaço, sem opor a lugar, Tuan (1983) alega que na experiência do homem com o espaço também está fundido 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). O autor ainda pontua que o corpo do homem “está no espaço ou ocupa espaço” (Tuan, 1983, p. 39), porque o corpo também é um espaço que acolhe sentimentos, memórias, saberes etc. Logo, o corpo é um espaço que *comporta* (Tuan, 1983).

Coadunada a essa leitura de Tuan (1983) está a visão do filósofo alemão Martin Heidegger (2012), para quem o corpo assemelha-se a um recipiente: “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” (Heidegger, 2012, p. 147). Ou seja, a jarra é 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, e, de modo similar ao vazio, *comporta* (Tuan, 1983) sentimentos, traumas, memórias, conhecimento etc. Nessa leitura heideggeriana, o corpo – como recipiente e receptáculo – transfigura-se em espaço.

<sup>7</sup> O termo indica implicitamente uma correlação ao “ser-aí” (*Dasein*) de Martin Heidegger. Entretanto, “ser-aí”, na leitura de alguns autores, não corresponde a lugar (ou imobilização) como “estar-aí”: “[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, nosso objetivo não é diferenciar espaço de lugar, mas formar uma compreensão do espaço que corresponda ao nosso estudo.

Já nos estudos literários, o espaço se revela com uma maleabilidade 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, pois:

[...] 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 (Brandão, 2019, p. 251).

Notamos que alguns estudiosos de literatura analisam o sujeito ficcional pela corporeidade representada no texto, cujos mecanismos definem e dão significado a esse corpo. Em alguns casos, esse sujeito representado no texto também emite voz, tornando-se um corpo que produz discurso, e que narra, como os falsos narradores de *Mayombe*, cujos corpos expressam-se em vozes, que constroem os espaços de cada sujeito ficcional, a exemplo dos falsos narradores Teoria, Chefe do Depósito e André, ilustrados em nossa análise.

## 4 Considerações finais

*Mayombe* (1982) retrata um grupo guerrilheiro ligado ao MPLA, no período da luta armada colonialista contra os portugueses, e dá um testemunho que perdura e continua “a história do outro [...] porque somente a **transmissão simbólica** [...], essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história.” (Gagnebin, 2009, p. 57, grifo nosso).

Nessa transmissão simbólica do outro, o testemunho é também linguagem(ns) e corpo(s), assim como em *Mayombe* cada personagem ou falso narrador revela-se como espaço testemunhal da linguagem e do corpo por meio do heterodiscurso, no qual discursos e individualidades visam “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).

Demonstramos, assim, que as falas dos falsos narradores (as personagens de *Mayombe*) são discursos espacializados da linguagem e do corpo, ou seja, é o heterodiscurso que adentra o romance pepeteliano para representar “um universo social ou um pequeno universo *in statu nascendi*” (Bakhtin, 2015, p. 128, grifo autor), tal qual era a Angola naquele tempo de guerra e lutas pela liberdade.

## 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.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BEZERRA, Paulo. Breve glossário de alguns conceitos-chave. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 22. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Editora 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. 2024.
- MARANDOLA JR., Eduardo. Lugar enquanto circunstancialidade. *In*: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia 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.
- 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. 2024.
- PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982.
- PEREIRA, Suelio Geraldo. **Dos falsos narradores ao supranarrador: a arquitetura do narrar em Mayombe, de Pepetela**. 2023. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.
- RUIVO, Marina. Mayombe: Angola entre o passado e o futuro. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 241-248.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. **A magia das letras africanas: Angola e Moçambique: ensaios**. São Paulo: Kapulana, 2021.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.