

## EXPERIÊNCIAS LABIRÍNTICAS EM A *GERAÇÃO DA UTOPIA*, DE PEPETELA

### LABYRINTHINE EXPERIENCES IN PEPETELA'S NOVEL *A GERAÇÃO DA UTOPIA*

Mariana Silva de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** Imagem recorrente nas metaficções contemporâneas, o labirinto alegoriza a própria experiência pós-moderna. As características particulares desta estrutura — fragmentação, descontinuidade, multiplicidade e infinitude — e as sensações associadas à experiência labiríntica — desorientação, incerteza, angústia, ambiguidade — mantêm uma relação estreita com o conceito de metaficção. O objetivo deste trabalho é analisar imagens labirínticas presentes no romance *A geração da utopia*, do escritor angolano Pepetela. Considerando que o labirinto guarda uma ambiguidade intrínseca, representada tanto na estrutura física quanto no campo simbólico, este trabalho também pretende expor uma reflexão sobre a experiência labiríntica como alegoria da metaficção. Serão articuladas teorias sobre metaficção e ficção desenvolvidas por Linda Hutcheon e Vilém Flusser, para discorrer sobre alguns aspectos da literatura metafictional identificados no romance, como a intertextualidade e a multiplicidade de “verdades”.

**Palavras-chave:** Labirinto; Literatura Angolana; Metaficção

**Summary:** A recurrent image in contemporary metafiction, the labyrinth allegorises the post-modern experience. The particularities of this structure – fragmentation, discontinuity, multiplicity and infinitude – and the sensations related to the labyrinthine experience – disorientation, uncertainty, anguish, ambiguity – keep a narrow relation to the concept of metafiction. This essay aims to analyse images of labyrinths built in the novel *A geração da utopia*, from the Angolan writer Pepetela. Considering that the labyrinth keeps an intrinsic ambiguity both in its physical structure and in its symbolic field, this paper also intends to present a reflection about the labyrinthine experience as an allegory of metafiction. Theories related to fiction and metafiction developed by Linda Hutcheon and Vilém Flusser will be articulated to discuss some aspects of metafictional literature identified in the novel, as intertextuality and the multiplicity of “truths”.

**Keywords:** Labyrinth; Angolan Literature; Metafiction

Como boa parte dos escritores da literatura pós-colonial no contexto dos países africanos lusófonos, o projeto literário do escritor angolano Pepetela contempla a contestação do discurso monolítico e unívoco acerca dos acontecimentos históricos de seu país. Engajado na tentativa

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), na subárea Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

de reescrever a história de Angola, uma das particularidades das obras de Pepetela é sugerir pontos de vista alternativos aos fatos históricos — e alternativas aos próprios fatos, problematizando a noção de verdade atribuída à historiografia oficial.

O romance *A geração da utopia* é dividido em quatro partes que abarcam, seguindo uma linearidade cronológica, períodos distintos da história de Angola, delimitados em espaços específicos. A primeira parte, “A casa”, se refere à Casa dos Estudantes do Império, situada em Lisboa, local frequentado por um grupo de jovens angolanos, em sua maioria estudantes. A narrativa se localiza temporalmente nos anos 1960, momento em que os angolanos tomam consciência da necessidade da libertação do colonialismo. O recorte temporal da segunda parte, “A chana”, é o ano de 1972, no período da guerra de libertação de Angola. A narrativa de “O polvo” se desenvolve na década seguinte, após a independência de Angola, e reflete a disforia diante do rumo tomado pela jovem nação recém-liberta da colonização portuguesa. A última parte, “O templo”, contempla os anos 1990, momento em que se consolida, na narrativa, o fim da utopia concebida nos tempos anteriores à libertação do país.

Em *A geração da utopia*, Pepetela opta por um narrador em terceira pessoa cuja onisciência é bastante questionável, pondo em xeque a crença na existência de um ponto de vista que englobe a Verdade em sua totalidade — uma crença erodida na pós-modernidade. Uma particularidade deste narrador é sua aproximação com um dado personagem a cada parte do romance — na primeira parte, notamos a simbiose com a personagem Sara, uma estudante angolana de medicina vivendo em Portugal; na segunda, o ângulo do guerrilheiro Vítor (que recebe o codinome “Mundial” na guerrilha) é o eleito para desenvolver a narrativa; a terceira parte é conduzida pelo ponto de vista de Aníbal (o Sábio), ex-guerrilheiro desiludido com o rumo tomado pela nação angolana após a independência; e, finalmente, na quarta parte o narrador se aproxima de Malongo, um homem de negócios oportunista e antiético, representante do novo “empreendedorismo” angolano.

Desta forma, notamos que em *A geração da utopia* Pepetela propõe uma multiplicidade de ângulos pelos quais a trajetória de Angola poderia ser discutida, refletidos na focalização cambiante. As imagens de labirintos se formam na narrativa como uma metáfora para esta trajetória, além de motivar a problematização sobre as diversas possibilidades de caminhos pelos quais os eventos podem ser avaliados.

No artigo “Perdre le fil: Labyrinthes de la littérature française moderne”, Jacques Poirier (2009) distingue conceitualmente dois espaços labirínticos. Um deles é o clássico, como o do

mito de Teseu e o Minotauro, no qual existe na estrutura física um centro que guarda um tesouro, um monstro, ou algo sagrado. Para o sujeito que penetra nesse labirinto, então, existe um objetivo a ser perseguido: ir ao encontro da relíquia ou fera guardada. Outra concepção de labirinto considera apenas a estrutura em si, que seria a experiência de Teseu após matar o Minotauro (se não contasse com a ajuda de Ariadne). Para o explorador do labirinto, esta última experiência é mais desestabilizadora e angustiante, uma vez que não existe um objetivo no horizonte. Esta distinção entre as duas experiências labirínticas proposta por Poirier é o ponto de partida para a análise comparativa entre os labirintos apresentados nas partes “A chana” e “O polvo” em *A geração da utopia*.

### **A experiência labiríntica em “A chana (1972)”**

O ano é 1972, há dez anos no início da guerra de libertação de Angola. Após uma emboscada, um grupo formado por onze combatentes se dispersa e Vítor (que recebe o codinome Mundial na guerrilha) se encontra completamente perdido na paisagem vasta da chana. O objetivo do grupo era alcançar a fronteira da Zâmbia. Agora sozinho e sem provisões, Mundial tenta prosseguir para a fronteira, no entanto seu despreparo o impede de se orientar pelas referências da natureza. Incapaz de definir uma direção a seguir, o guerrilheiro dá voltas à procura de indícios de seus companheiros, mas constata apenas as próprias pegadas no chão desértico.

Mundial não se encontra em um labirinto clássico, cujas paredes erguidas formam caminhos semiabertos entrecruzados, porém, a experiência da angústia e da desorientação deste personagem é a mesma vivenciada em uma estrutura labiríntica.

Ao contrário do labirinto clássico do mito de Teseu, em que o herói, ainda que desorientado no início da jornada, age segundo um objetivo definido — alcançar o centro da estrutura e matar o Minotauro —, a chana representa o labirinto sem o Minotauro, ou seja, simplesmente a vastidão absoluta. Sem o Minotauro, na visão do sujeito que a confronta, a estrutura labiríntica é apenas um trajeto inextricável, fragmentado, sem pontos de referência.

No mito clássico, o labirinto é uma construção arquitetônica projetada por Dédalo; evidentemente uma fortaleza cujas paredes foram erguidas para abrigar uma criatura. Na chana de *A geração da utopia*, o labirinto é projetado pela percepção do próprio personagem que nele se encontra. A cada erro de cálculo, a cada passo na direção contrária a do destino almejado,

Mundial torna a chana um labirinto progressivamente inapreensível. Obrigado a confrontar a própria ignorância na vastidão solitária, o personagem constrói um labirinto particular, mais denso e inextricável à proporção de seu estado interior. Como Bachelard afirma na explanação psicológica sobre a imagem do labirinto em sonhos, há uma inversão do sujeito e do objeto — “ce n’est pas parce que le *passage est étroit* que le rêveur est *comprimé* — c’est parce que le rêveur est *angoissé* qu’il voit le chemin *se resserrer*” (BACHELARD, 1948, p.215). O labirinto torna-se uma imagem dinâmica neste caso, na medida em que sua estrutura reflete a experiência individual do personagem.

No trecho a seguir, Mundial percebe estar dando voltas na chana, sem rumo, e a sensação de angústia crescente torna a experiência labiríntica mais evidente.

Perdi-me completamente, agora sim. É mais uma constatação que um grito de desespero. O pânico, no entanto, cresceu. Que fazer? Espeta uma estaca no chão. Ainda não é meio-dia e por isso a sombra indicará o Ocidente. Sabe que não é bem verdade, pois naquela época do ano o Sol não incide perpendicularmente. Tenta reflectir. O Sol deveria ser perpendicular ao Trópico de Câncer, portanto... Portanto nada! Já não sei o que digo. (PEPETELA, 1997, p.130)

Segundo Flusser (1966), o objeto e o sujeito são ficções, enquanto a realidade seria “o ponto de coincidências de ficções diferentes”. A relação do sujeito com os objetos se assemelha com a experiência de penetrar um labirinto — estar diante e infinitas possibilidades apresentadas em fragmentos, em uma estrutura onde não se pode alcançar uma visão do todo. Como no labirinto, na nossa relação com os objetos, não alcançamos uma perspectiva totalizadora e única das coisas, porque não existe a possibilidade de uma totalidade.

Nota-se que, além da tensão entre espaço e personagem, o labirinto motiva a confrontação do personagem com seu inconsciente. Segundo o *Dicionário de símbolos*, “O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989). Este percurso ao próprio interior se expressa em estratégias narrativas adotadas em “A chana”, principalmente técnicas de fluxo de consciência.

Na estrutura geral do romance, observa-se um narrador onisciente em terceira pessoa, porém, este foco narrativo apresenta algumas particularidades. Em cada uma das quatro partes, nota-se uma simbiose entre o narrador onisciente e um personagem eleito, cujo ponto de vista

orientará a narrativa. Esta aproximação é facilmente verificável em discursos indiretos livres, porém, em alguns trechos mais ambíguos, a simbiose entre a “mente” do narrador e a do personagem se manifesta em uma estrutura que dificulta a identificação do sujeito da enunciação.

Esta estratégia literária possibilita a diversificação dos pontos de vista na narrativa, desenvolvida de uma perspectiva polifônica. No entanto, apesar da diversificação dos focos narrativos, todo o romance é orientado por um ponto de vista ideológico e ético muito claro desde o início: o do sujeito engajado na revolução socialista (a perspectiva de Aníbal, e do autor implícito). Portanto, na parte “A chana”, a focalização incorpora a perspectiva de Mundial, mas a dimensão ideológica e ética atribuída ao personagem não é de forma alguma corroborada, e sim rechaçada por meio desta estratégia discursiva.

Percebe-se em “A chana” algumas técnicas narrativas particulares. A simbiose entre narrador onisciente e o personagem que protagoniza esta parte, Mundial, é mais complexa em comparação às outras partes. Não apenas o espaço provoca a sensação labiríntica, mas também a tessitura da própria narrativa, que conduz o leitor em analepses e livre associação de ideias em alguns trechos. “A chana” apresenta a particularidade de um foco narrativo mais introspectivo, propiciado pelo espaço labiríntico em que o personagem se encontra. Por meio de técnicas do fluxo de consciência, Mundial revela memórias pessoais e compartilha pensamentos íntimos, como o sentimento de humilhação diante do personagem Aníbal.

Robert Humphrey apresenta esta definição para a ficção que incorpora o fluxo de consciência: “(...) um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p.4). O foco narrativo em “A chana” não obedece a este conceito estritamente, porém, podemos considerar esta noção uma norteadora na análise da focalização desta parte.

Humphrey relaciona algumas técnicas utilizadas para desenvolver a narrativa de fluxo de consciência: o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, a descrição onisciente e o solilóquio, além de algumas técnicas já utilizadas por romancistas para produzirem o efeito do fluxo, as quais o autor reúne na categoria “modalidades convencionais”. Nesta parte do romance, identificamos a recorrência da técnica do monólogo interior, direto e indireto. Humphrey define o monólogo interior como “a técnica usada em ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados (...)”

(1976, p.22). Estes processos psíquicos são expressos de modo a “simular” o formato que teriam em um fluxo de pensamento ainda não moldado em uma fala elaborada.

O monólogo interior direto compreende uma narrativa que apresenta uma consciência praticamente isenta da interferência do autor. Este artifício pode ser observado no trecho a seguir, no momento em que Mundial constata sua incapacidade de se guiar na chana. O crescente pânico do personagem é expressado na narração em monólogo interior pela associação de ideias aparentemente desconexas e a profusão de perguntas retóricas, que fragmentam o discurso e provocam no leitor a mesma sensação de percorrer um labirinto experimentada por Mundial. Assim como o personagem caminha por horas e parece não chegar a lugar algum, o seu monólogo interrompido por perguntas sem respostas induz à experiência do sentimento de desorientação.

O Sol deveria ser perpendicular ao Trópico de Câncer, portanto... Portanto nada! Já não sei o que digo. Sim, o Trópico de Câncer, é verão na Europa. E depois? Adianta saber que é Verão na Europa? Estão nas praias neste momento, as damas só pensando em bronzear. Ou nos tipos que as vão levar à boite. E eu aqui, nesta praia sem mar. Que adianta pensar no Trópico? Tropical é um cinema de Luanda. Como Tropic é uma loja de Brazzaville. E Tropicana um cabaré de Bucareste, de Berlim, ou sei lá de onde... Estou me borrando para o Trópico de Câncer. Câncer. O Pavilhão dos Cancerosos. Quem sabe, eu também? (PEPETELA, 1997, p.130)

Neste ponto, a variação entre o foco do narrador onisciente e o do personagem Mundial se torna mais dinâmica, e as narrativas em primeira e terceira pessoa se alternam com mais frequência, como este trecho ilustra: “Os passos são dolorosos e maquinais. Já tem de novo sede. O mais chato é que não era helicóptero nenhum e eu, feito cagarolas, abri logo o compasso. Devia ser o vento na anhara.” (PEPETELA, 1997, p.130) Porém, a narrativa em terceira pessoa permanece assumindo o ponto de vista de Mundial, e acompanha as associações de ideias cada vez mais velozes do personagem. A falta de foco da experiência labiríntica se projeta nas técnicas discursivas que conduzem a narrativa. Na sequência do trecho citado anteriormente, observa-se este mecanismo da ficção do fluxo de consciência:

Aqui chama-se chana, palavra também com “aa”. Ou savana, que também quer dizer a mesma coisa. Não é por acaso. A repetição do som é sinal de igualdade, indiferenciação e chatice. Não é regionalismo, como os políticos imediatamente rotulariam, mas a palavra anhara soa melhor. Anhara-aranha. Aranha gigante, Marilu. Teias psicológicas que prendem, depois ela suga a

vítima, suga-lhe tudo que de útil pode ter, e deixa cair a carcaça ressequida. Foi o que lhe fizera, mas ele conseguira arrastar a carcaça, por um esforço de vontade, ou de orgulho, e com o tempo refez-se o todo, como uma minhoca. Sou uma minhoca? Pelo menos pareço, pela lentidão da marcha. (PEPETELA, 1997, pp. 130-1)

O monólogo interior indireto é outro artifício identificado na narrativa nesta parte. Segundo Humphrey,

o monólogo interior indireto é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela. Basicamente, difere do monólogo interior direto no sentido de o autor intervir entre a psique do personagem e o leitor. (HUMPHREY, 1976, p.27)

De acordo com a definição clássica, o narrador onisciente apresenta um ponto de vista distanciado e imparcial, asseverando ao leitor uma posição de controle da condução do enredo e dos personagens. No entanto, uma estratégia discursiva muito recorrente nas obras metaficcionalis de Pepetela, e que se repete em *A geração da utopia*, é a presença do narrador supostamente onisciente e isento, cujo distanciamento é completamente questionável. Em “A chana”, os pensamentos conscientes e inconscientes de Mundial são apresentados em uma narrativa em terceira pessoa, mas os comentários do narrador estão incorporados neste percurso. Ainda que em alguns momentos esta intervenção não esteja óbvia para o leitor, é possível notar que o narrador oferece interpretações externas ao ponto de vista do personagem. O trecho a seguir ilustra a técnica do monólogo interior indireto presente nesta parte:

As dores de todo o corpo concentraram-se na cabeça. A sede também o persegue. Sabe, na mata não encontrará água. Guarda portanto a que tem no cantil, porque não há pior que dormir com sede. Quando chegar à Zâmbia, fará um refresco de maboque ou laranja. Espremerá a laranja, depois acrescentará água, mas sem esquecer de tirar as prevides. É irritante beber uma laranjada ainda com os caroços. Não porá açúcar, quer é saborear o sumo natural. Como fazia na Europa, quando era estudante. Em Paris... Gostava de beber um “citron pressé” em Montparnasse, num café tranquilo onde iam os artistas. (PEPETELA, 1997, p.131)

Este trecho é narrado integralmente na terceira pessoa por uma focalização onisciente, no entanto o narrador incorpora o ângulo do personagem, o que é evidente pela associação das ideias e os juízos de valor contidos em alguns detalhes. “É irritante beber uma laranjada ainda

com os caroços. Não porá açúcar, quer é saborear o sumo natural.” Os únicos indícios da presença de um narrador heterodiegético são os verbos “porá” e “quer”, na terceira pessoa. Com exceção disso, o enunciado comunica a consciência do personagem Mundial, sua forma de pensar e de associar as memórias ao recordar a época de estudante em Paris.

Humphrey também inclui entre as técnicas de fluxo de consciência os artifícios cinematográficos, que funcionam como uma montagem na narrativa, definindo a forma com que as ideias serão associadas. No plano ficcional, os artifícios da montagem permitem a multiplicidade de pontos de vista e a manipulação do tempo e do espaço. Em “A chana”, por exemplo, há uma sobreposição de vários tempos distintos produzida pelas constantes lembranças de Mundial nos monólogos interiores. Como observado nos trechos do romance citados, no percurso da narrativa o personagem e o narrador resgatam memórias de distintos espaços e recortes temporais — em dado momento, a época de estudante na Europa é evocada, em outro, um episódio ocorrido já nos tempos da luta pela libertação.

A presença do personagem Sábio é recorrente nestas analepses. Em geral, as evocações memorialísticas que incluem o Sábio se manifestam em narrativas encaixadas à central, configurando o efeito de *mise en abîme*. Em certo momento, em “A chana” a narrativa deixa o espaço da savana para dar lugar ao espaço da memória individual do personagem Mundial, que relembra um episódio relatado por Sábio dois anos antes, quando se recontraram. A narrativa em primeira pessoa, conduzida pelo narrador autodiegético, é um relato íntimo de quando Sábio conheceu uma mulher, Mussole, em uma xinjanguila. Além da variação do foco narrativo, observa-se aqui a forma como o tempo da diegese se expande, se sobrepondo retroativamente.

Outra narrativa em *mise en abîme* evocada pela memória de Mundial se desenvolve em um longo diálogo entre o Sábio e Mundial, ocorrido dois dias antes da partida deste para a viagem que terminaria em sua saga labiríntica pela chana. Desta vez, o narrador é heterodiegético e se posiciona a uma distância mais próxima da do narrador onisciente clássico.

Neste diálogo, Sábio e Mundial fazem uma revisão crítica da condução da guerra de libertação até o momento da narrativa, o ano de 1972, e discutem sobretudo as divisões tribalistas na organização da guerrilha. Mundial acredita que os guerrilheiros provenientes do Norte de Angola são mais privilegiados, e defende uma redistribuição das etnias nos postos de comando, de modo que haja mais guerrilheiros de outras regiões no alto escalão. Em um tom menos radical e mais ponderado, Aníbal (o Sábio) discorda dessa proposta, além de admitir, ao fim da conversa, ser incapaz de confiar em Mundial.

O diálogo sintetiza a incomunicabilidade e a descrença do período histórico retratado em “A chana”. Se na primeira parte do romance, “A casa (1962)”, Vítor, Aníbal e os outros personagens angolanos que frequentavam a Casa dos Estudantes faziam parte de uma geração consciente de um objetivo claro (libertar o país da colonização), em “A chana (1972)” os propósitos da guerra parecem ter se perdido em caminhos fragmentados. Nesta segunda parte, a fragmentação e a impossibilidade de definir um objetivo comum são marcas dos discursos dos personagens, que empreendem diálogos inúteis, como se caminhassem pelos segmentos de um labirinto onde não houvesse um Minotauro. O sentimento de fragmentação e inutilidade da guerra empreendida, com base em ideais que pareciam ser tão sólidos na década anterior, se manifesta em várias das falas de Aníbal, como neste trecho:

O que dizes, no fundo, é o mesmo que estou a dizer. Não digo que a luta contra o colonialismo é absurda, mas o caminho que a guerra tomou é absurdo. Olha para os guerrilheiros. São hoje uns foragidos, quase mercenários, já nada têm de combatentes revolucionários, nada, absolutamente nada. Qual é o problema principal para eles? A mulher que foi dormir com outro, a miúda que está a crescer e que todos disputam, o ndoka que ainda não está pronto, aquele que comeu mais carne que eu. E quando há qualquer coisa, a desculpa é o tribalismo, o regionalismo. (PEPEPELA, 1997, pp.147-8)

A experiência labiríntica do personagem Aníbal reflete metonimicamente o sentimento coletivo de uma nação recém-constituída, vivenciando uma guerra cujo propósito, em algum momento, deu lugar a uma profunda desorientação.

### **A experiência labiríntica em “O polvo (Abril de 1982)”**

Na terceira parte de *A geração da utopia*, a narrativa é centrada no personagem Aníbal (ou Sábio). Desde a época da Casa dos Estudantes, este personagem era marcado pela integridade e pela convicção nos princípios da revolução que aconteceria em Angola após a luta pela independência. Marta, uma das personagens que habitam esta primeira parte, em um diálogo com Sara evidencia um traço de ingenuidade em Aníbal e, de certa forma, prenuncia a desilusão que ele experimentará no processo de libertação.

A tal revolução que tem à frente não vai ser como ele imagina. Nunca nenhuma é como os sonhos dos sonhadores. É um sonhador, apesar de toda a

sua linguagem rigorosa de comunista. Acaba por ter ideias mais libertárias que as minhas, que ele chamava de anarquista. As revoluções são para libertar, e libertam quando têm sucesso. Mas por um instante apenas. No instante a seguir se esgotam. E tornam-se cadáveres putrefactos que os ditos revolucionários carregam às costas toda a vida. (PEPETELA, 1997, p.111)

Se em “A casa (1961)” Aníbal é representado como um jovem angolano integralmente dedicado à causa da independência de seu país, em “O polvo (Abril de 1982)”, o personagem se encontra em um exílio voluntário, no isolamento da praia da Caotinha, decepcionado com o rumo tomado pela nação liberta da colonização.

A narrativa de “O polvo” representa, também, um processo de desenvolvimento do ex-guerrilheiro, o qual revisita comportamentos e pensamentos passados, reencontra Sara, um antigo amor dos tempos da Casa dos Estudantes e, no momento mais simbólico desta parte, confronta o polvo que habitava sua memória e seus sonhos desde a infância.

“O polvo” retoma uma história que Aníbal havia contado a Sara na primeira parte, sobre o dia em que se deparara com um polvo gigantesco na praia da Caotinha, na infância. Desde aquele dia, o polvo protagonizava muitos dos seus sonhos, e confrontar o que a sua imaginação desenhava como uma fera havia se tornado um objetivo primordial para Aníbal.

Segundo a descrição da narrativa, o personagem avança em uma depressão para alcançar a gruta que abriga o polvo, a metros de profundidade. Projetando o pensamento do personagem, o narrador se pergunta se a gruta seria realmente fechada ou, em vez de um recinto para o polvo, seria uma passagem, como um túnel. O próprio narrador, fazendo a simbiose com o personagem, adianta-se para responder a esta dúvida: “Não, não pode, isso estragava tudo. Se a gruta fosse aberta, uma passagem, então não era gruta, era um túnel, e não servia para refúgio. E tinha de ser o refúgio do polvo, senão nada teria sentido.” (PEPETELA, 1997, p.244).

Esta passagem leva à investigação da simbologia do termo “gruta”, umas das chaves para a interpretação do processo de amadurecimento do personagem. O verbete “Caverna” — relacionado ao conceito de “gruta” — do *Dicionário de símbolos* traz a seguinte informação: “O caráter *central* da caverna faz com que ela seja o lugar do nascimento e da regeneração; também da iniciação, que é um *novo nascimento* ao qual conduzem as provas do labirinto, que geralmente precede a caverna.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989). Assim como a caverna é subterrânea, a gruta que abriga o polvo se encontra nas profundezas, o que aproxima as interpretações referentes a este aspecto comum aos dois símbolos.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, esta característica da caverna representa uma negatividade: as cavernas costumam ser a morada de monstros e, como narrado em alguns mitos chineses, abrigam as entradas para o inferno. Esta simbologia espelha um aspecto positivo, considerando que a “*descida aos infernos* representava, universalmente, apenas um estágio prévio, necessário ao novo nascimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT,1989). Portanto, assim como o percurso do labirinto, a ida e a vinda das profundezas da caverna/gruta significa um rito de crescimento para o indivíduo.

Fazendo uma analogia com o labirinto, o *Dicionário de símbolos* define a estrutura labiríntica também como um sistema de defesa, cujo centro guarda um tesouro ou algo sagrado. Somente aos iniciados é concedido o acesso a este centro. “O centro que o labirinto protege será reservado ao iniciado, àquele que, através das provas da iniciação (os desvios do labirinto), se terá mostrado digno de chegar à revelação dos mistérios.” (CHEVALIER; GHEERBRANT,1989).

O símbolo da gruta também conduz a interpretação para o mito da caverna de Platão. Na alegoria de Platão, os homens no interior da caverna não ultrapassam o mundo sensível, portanto, não apreendem a realidade. Quando um deles toma conhecimento do mundo além da caverna, é visto como louco pelos seus pares — a associação ao próprio personagem, Sábio, é praticamente imediata ao leitor.

Em contraposição a Vítor, Malongo e Elias (personagens que protagonizam a quarta parte do romance, “O Templo”), Aníbal representa o ex-guerrilheiro não corrompido pelo cenário político de Angola no período pós-independência, quando figuras do alto escalão do exército de libertação assumiram cargos importantes do governo, porém, atuando em benefício próprio, em vez de contribuírem para a nova sociedade angolana. Solitário, o Sábio se resigna ao reconhecer a impotência diante da situação social caótica do país. No entanto, após o confronto com o polvo no interior da gruta, Aníbal passa por uma transformação, como um rito de iniciação à nova realidade.

No ensaio “Notas sobre a utopia, em Pepetela”, Benjamin Abdala Junior define este momento como catártico, em que o herói “se revitaliza” (JUNIOR, 2009, p.177), consegue superar problematizações internas e avançar alguns passos para além do autoisolamento — logo após a morte do polvo, o personagem põe um fim ao relacionamento que mantinha com Marília, assim como um desfecho às investidas de Nina, para assumir o envolvimento amoroso com Sara, pendente desde os tempos da Casa dos Estudantes. Fazendo uma analogia com o mito

grego de Teseu e o Minotauro, Abdala Junior interpreta o polvo como alegoria do “Estado opressivo, com seus tentáculos” (JUNIOR, 2009, p.177), evidente naquele momento histórico em Angola.

Há muitas variantes do mito de Teseu e o Minotauro, a maior parte delas envolve um discurso negativo, em que o Minotauro representa o lado animalesco/negativo humano, enquanto Teseu, a virtude. Gonçalo Vilas-Boas (2003) menciona uma obra da Idade Média em que Teseu simboliza o salvador, e o Minotauro, o anjo caído. O Minotauro também pode ser lido como parte de um discurso de poder, por ser instrumento de uma política opressora do rei Minos, de Creta, sobre Atenas.

Comparando ao polvo enfrentado por Aníbal no espaço labiríntico da gruta, em uma leitura política, a carga simbólica negativa desta imagem poderia se referir ao caos em que a nova nação se encontrava no recorte temporal de “O polvo”. Por outro lado, em uma interpretação psicanalítica, Aníbal confronta o próprio lado caótico interior.

Benjamin Abdala Junior menciona o autoconhecimento proporcionado por este percurso labiríntico, que conduziu o personagem ao recinto da criatura que o atemorizava fazia décadas. Depois desta espécie de rito de iniciação, Aníbal volta-se para “o labirinto maior de seu país” (JUNIOR, 2009, p.178), onde, em contato com a nova geração, aos poucos contribui com suas reflexões para as discussões políticas acerca do projeto de nação de Angola.

As interpretações acerca da alegoria do polvo e do labirinto nesta parte do romance poderiam se estender, mas a discussão sobre a escolha do recurso alegórico é também relevante para se pensar a obra. A leitura desta gruta abissal que abriga o polvo, transformado em uma criatura quase mitológica e temerosa pela imaginação do personagem, com base na relação intertextual com o mito de Teseu e o Minotauro é apenas uma possibilidade. A narrativa apresenta um conjunto de signos — o polvo, os tentáculos, as câmaras na gruta, a corda, a arma... — cujas combinações podem se estender em interpretações múltiplas.

A expressão alegórica mantém estreita relação com a literatura contemporânea, e é um recurso frequentemente utilizado por Pepetela nos romances. De acordo com o conceito benjaminiano, a alegoria difere do símbolo por este representar uma totalidade, concentrando um significado em um instante, enquanto na expressão alegórica os significados se revelam não tão prontamente, formando uma rede de associações no nível horizontal. A horizontalidade da alegoria contrasta com a verticalidade do símbolo, e nota-se nesta característica uma relação com a imagem do labirinto. Assim como o labirinto, a interioridade da alegoria apresenta uma

infinidade de caminhos contraditórios, portanto, não é possível exprimir uma verdade única por meio desta forma, mas uma dinâmica de sentidos.

## **O labirinto da metaficção**

*Desde o início, temos o infinito à nossa disposição.  
Somente esse infinito é precisamente disponível.*  
(BLANCHOT, 2005, p.126)

As características essenciais da estrutura labiríntica são uma metáfora do projeto da metaficção. A rede de caminhos incompletos dispostos horizontalmente aludem à fragmentação e à multiplicidade de discursos, sem hierarquia definida entre eles, no plano da metaficção. Os caminhos de um labirinto não são totalmente abertos nem fechados, parecem apontar para uma saída, quando levam a um obstáculo. Daí esta imagem representar a ambiguidade e a dissimulação inerente à literatura metaficcional, em oposição à narrativa que reivindica a pretensão de representar o real fielmente. A metaficção reconhece a impossibilidade de uma apreensão “fiel” da realidade, uma vez que o real só se torna acessível por meio de discursos — os quais jamais serão isentos de influências do contexto histórico, social e ideológico em que estão inseridos.

A literatura pós-moderna, metaficcional, pressupõe um discurso descentralizado, que descortina a heterogeneidade e a multiplicidade de sujeitos e pontos de vista, rechaçando os discursos monolíticos e totalizadores. Como labirintos, em que os caminhos semiabertos se conectam em uma rede, os textos que compõem nossa memória literária são permeáveis e se conectam constantemente em inúmeras combinações.

Esta imagem labiríntica expressa a noção de intertextualidade. Na cena em que Aníbal aniquila o polvo, a intertextualidade atua no plano semântico. Ao identificar a referência ao mito de Teseu e o Minotauro e à imagem do labirinto, o leitor encontra uma chave de leitura para compreender a transformação do personagem Aníbal, que acontece no nível individual e se reflete no nível coletivo. Retomando a análise do tópico anterior, podemos interpretar a morte do polvo como um ato de resistência contra a opressão. No plano individual, a opressão se revela na forma de um trauma de infância, e, no plano coletivo, como o cenário político e social

caótico angolano após a independência. A intertextualidade, porém, só produzirá sentido se o leitor identificar as referências e lançar mão destas para o exercício de interpretação. E este é o mecanismo da metaficção: o leitor precisa superar a posição de mero espectador para participar do processo de produção de sentido da narrativa.

Uma obra artística oferece a um leitor recursos para inúmeras possibilidades de interpretação — e se considerarmos a quantidade de leitores pelos quais esta obra passará, através dos tempos, podemos afirmar que as possibilidades de diferentes pontos de vista sobre o texto se multiplicam ao infinito.

Aqui também, a representação do labirinto salta aos olhos: as combinações de caminhos são infinitas, o que não necessariamente é angustiante. A sensação de desorientação diante de tantos percursos possíveis caracteriza a angústia da experiência labiríntica, porém, também aponta para positividade de uma mutabilidade constante. No labirinto da chana, sem um objetivo central como o labirinto de Teseu ou a gruta labiríntica de Aníbal, os caminhos fragmentados significam que há infinitas oportunidades de recomeço. Na ausência de um centro, as perspectivas se multiplicam. Portanto, há a esperança de reformular uma organização para o universo caótico – uma metáfora oportuna, considerando o caos instaurado na Angola representada em *A geração da utopia*.

## Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. Le labyrinthe. In: **La Terre et les rêveries du repos**. Paris: Librairie José Corti, 1948.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama trágico. In: **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1989.

FLUSSER, Vilém. Da ficção. **O Diário**, Ribeirão Preto, São Paulo, 26 ago. 1966.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

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

HUTCHEON, Linda. **The Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Wilfrid Laurier University Press, 2013.

JUNIOR, Benjamin Abdala. Notas sobre a Utopia, em Pepetela. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

PEPETELA. **A geração da utopia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

POIRIER, Jacques. Perdre le fil: Labyrinthes de la littérature française moderne. **Almatea Revista de Mitocrítica**. Madri: Universidad Complutense, 2009, pp.215-226.

VILAS-BOAS, Gonçalo. O Minotauro e os labirintos contemporâneos. **Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e Identidades**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003, pp.245-271.

Artigo recebido em: 15.10.2019

Artigo aceito para publicar em: 9.12.2019