

**A PERSPECTIVA DA MODALIZAÇÃO ÉPICA NOS ROMANCES  
(GRANDE SERTÃO: VEREDAS, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, E NÓS, OS DO  
MAKULUSSO JOSÉ LUANDINO VIEIRA: UM ESTUDO DO ROMANCE)**

Liliane Batista Barros  
UFPA



**Resumo:** O presente trabalho contém algumas reflexões de uma pesquisa em andamento que propõe o estudo comparativo entre duas obras, *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Nós, os do makulusso* José Luandino Vieira, na perspectiva da modalização épica.

**Palavras-Chave:** *Perspectiva, épica, romances, pesquisa, comparativo.*

**Abstract:** This work contains some reflections about a comparative research among two works of different countries: *Grande Sertão Veredas*, of João Guimarães Rosa and *Nós, os do makulusso*, of José Luandino Vieira.

**Keywords:** *Perspective, epic, romances, research, comparative.*

O presente trabalho contém algumas reflexões de uma pesquisa em andamento que propõe o estudo comparativo entre duas obras, *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa, e *Nós, os do makulusso* José Luandino Vieira, na perspectiva da modalização épica.

Vamos ao resumo das obras: *Grande Sertão: Veredas*<sup>1</sup> é um romance em que o personagem principal e narrador Riobaldo conta a sua própria estória a um interlocutor a quem chama de senhor. A narrativa conta as peripécias do bando de jagunços pelo sertão mineiro e o conflito de Riobaldo por sentir-se atraído pelo amigo Diadorim. A guerra é declarada quando Joca Ramiro é assassinado por Hermógenes e vingar a morte do herói morto passa a ser o principal objetivo dos jagunços. Para ter sucesso na luta, Riobaldo tenta fazer um pacto com o demônio. No combate entre os dois grupos de Riobaldo contra o de Hermógenes, Diadorim é quem mata Hermógenes, mas também é ferido e morre. Ao ver o corpo do amigo Riobaldo, descobre que era uma mulher, Diadorina, filha de Joca Ramiro.

Já o romance africano *Nós, os do Makulussu*<sup>2</sup> de Luandino Vieira, fala de uma família de colonos portugueses em meio à pobreza e à guerra de independência de Angola. O personagem narrador Mais Velho conta a estória de sua família inserida nesta luta e, por isso, são obrigados a

tomar parte de um dos exércitos, o angolano, de resistência, ou o Português. Nesse conflito, quatro amigos são envolvidos e três morrem na guerra. O primeiro a morrer é Maninho, irmão caçula de Mais Velho, que concebe valores nacionalistas, adquirindo uma consciência política, pois defende a luta, a guerra para alcançar seus objetivos. Já Paizinho, meio irmão de Mais Velho e Maninho, tem uma visão reflexiva sobre a guerra, acha que com a violência jamais o país alcançará seu objetivo, que é a independência. O que deve ser trabalhado é a conscientização da população. O terceiro morto é Kibiaka, amigo dos três irmãos que adiou o quanto pôde entrar na guerra, mas teve que ir. Os quatro amigos formavam o nós do Makulussu. O romance é permeado por perguntas que não têm respostas e pelos conflitos e sofrimentos de Mais Velho, com as mortes e a destruição do musseque do Makulussu.

Antes de entramos nessa senda, convém lembrar a função dos poemas épicos. Segundo Ana Mafalda Leite:

*Os poemas épicos, como se sabe, tratam da exaltação das ações heróicas que estão na origem da formação de uma nacionalidade. Costuma distinguir-se a poesia épica "primitiva" da "reflexa". No primeiro caso consideram-se os poemas elaborados na fase pré-histórica de uma nação, transmitidos oralmente, como*

<sup>1</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970. As citações a seguir são todas desta edição.

<sup>2</sup> VIEIRA, Luandino. *Nós, os do makulussu*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977. As citações a seguir são todas desta edição.

por exemplo a “*Ilíada*” e a “*Odisséia*”, de Homero. A epopéia reflexa é destinada à leitura e elaborada por um escritor historicamente conhecido, que imita poemas épicos pré-existentes e apresenta uma finalidade política, moral ou religiosa bem marcada, como o caso da “*Eneida*”, de Virgílio, da “*Divina comédia*”, de Dante, apenas para citar alguns exemplos entre muitos (1985, p. 36).

A função principal compete ao narrador, que tem o papel de ele ser transmissor entre a comunidade e a divindade. Compete a ele contar os fatos para educar a comunidade; o narrador épico é em terceira pessoa para promover o distanciamento e poder contar as estórias de seres superiores, o herói, e o destino traçado pelos deuses, pois o herói é o escolhido para dar exemplo aos homens comuns. A epopéia já foi retomada na literatura em obras como *Guerra e paz*, de Tolstói, e *Ulisses*, de Joyce, porém, com resignificações que levou à destruição do modelo primeiro. A destruição se deu pela escrita, que é justamente a paródia.

Retomando a proposta de análise, que é a perspectiva épica, e, como se sabe, o poema épico tem uma estrutura rígida, tanto na temática quanto na forma. Na temática deve tratar da exaltação das ações heróicas e girar em torno de assunto ilustre, vinculados a cometimentos bélicos. Além disso, deve ligar-se a acontecimentos históricos ocorridos há muito tempo. A narrativa precisa de um protagonista que tem de ser um herói de superior força física e psíquica, embora simples. O amor deve estar presente e inserir-se na trama heróica, mas na forma de episódios isolados, sem interferir na trama maior. Quanto à estrutura, deve ter três partes autônomas, a saber, proposição e invocação, narração e epílogo. O narrador épico é tido como o responsável por manter uma tradição e também pela comunicação entre a divindade e o homem; cabe a ele anunciar e contar os feitos do herói, portanto, a narrativa épica é em terceira pessoa, como já afirmamos anteriormente. A função principal da epopéia é religar o homem ao cosmos e isto se dá pela recitação. Retomando o modelo grego em os homens dirigiam-se à praça e vestidos com peles de bode e tocando tambores falavam suas dores e perdas, que deu origem mais tarde ao teatro<sup>3</sup>. O ato de falar leva à catarse e

esta ao alívio tanto de quem fala, quanto do público que ouve. Quando a recitação passou ao teatro, a fala teve como objetivo a propagação e exaltação dos feitos heróicos. Mais tarde, quando as tragédias passaram a ser escritas, foi necessário que o contador de estórias assumisse o papel de contar os fatos heróicos e passou a ser o narrador das ações heróicas. Os poemas épicos tratam dessa exaltação das ações heróicas que estão na origem da formação de uma nacionalidade. Segundo Walter Benjamin, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (1989, p. 198). O narrador, portanto, é o articulador entre a estória e o público.

Isto posto, é importante destacar que, na literatura contemporânea, o romance assume o papel que coube ao poema épico na antiguidade; porém, essa nova forma de escrita trouxe inovações significativas à primeira estrutura com uma nova forma de escrita, que destrói algumas partes do modelo épico e transforma outras. Se retomarmos Aristóteles, podemos verificar que ele considerava a epopéia como uma forma superior se comparada à *Comédia*, tanto pela extensão por episódio como pelo uso do decassílabo, como também pelo tema. Se para Aristóteles forma e conteúdo se integram, para a crítica contemporânea os dados históricos e filosóficos são determinantes na criação. Para Lukács (2000), além da relação histórica, há a questão do herói que, se na epopéia é um herói coletivo, no romance é individual e nasce da relação do homem com o mundo. Temos aqui uma primeira mudança: o herói de coletivo passa a individual.

Na senda de Lukács, Walter Benjamin defende que “a memória é a mais épica de todas as faculdades”, porém, a diferença se estabelece por ser a memória da épica ligada e consagrada a um herói pela reminiscência, ao passo que no romance é a rememoração - a musa do romance - que traz fatos difusos<sup>4</sup>. Aqui temos uma segunda transformação: a memória assume o lugar da reminiscência. Temos, por fim, Bakhtin (1998), que, ao abordar o tema, define que há uma transformação do modelo grego e determina a paródia como reinterpretação do gênero épico e como transformação do modelo grego. A forma

<sup>3</sup> A esse respeito verificar em LESKIN, Albin. *A tragédia grega*, São Paulo: Perspectiva.

<sup>4</sup> Ver BENJAMIN, 1985. v. 1.



de escrita destrói o modelo primeiro, pois a paródia tem essa função de destruir o texto anterior. Essa questão da épica na literatura contemporânea suscitou posturas diferenciadas na crítica, principalmente pela mudança do gênero épico (com estrutura de poesia) para o romance (gênero narrativo) e o termo épico, que antes designava um gênero, passou a ser usado como adjetivo.

A proposta de trabalhar os dois romances na perspectiva épica trouxe algumas questões que merecem destaque. A primeira delas diz respeito ao estudo de autores de sistemas literários diferentes. A literatura brasileira, na perspectiva de Antonio Candido teve a sua formação no século XVIII e XIX, enquanto o sistema literário angolano tem a sua formação no século XX, apesar dos dois países terem o colonizador comum e a língua portuguesa como oficial.

A segunda questão é em relação à guerra. Os dois romances têm a luta armada como tema, mas com perspectivas diferentes, pois, enquanto em GSV a guerra é por vingança da morte de Joca Ramiro, em NOM a guerra é pela libertação de Angola do jugo colonial português; o terceiro problema é em relação ao espaço: um romance tem como espaço o sertão (GSV) e o outro tem a cidade de Luanda como espaço (NOM). E, por fim, o romance brasileiro tem um narrador no presente que conta uma narrativa ocorrida no passado, enquanto no romance angolano o narrador e narrativa estão no presente com alguns fleches do passado.

Os pontos comuns são o narrador em primeira pessoa. Aqui temos outro ponto delicado, afinal, o modelo épico requer um narrador em terceira pessoa. Tanto na escrita como na escolha dos narradores, os romances escolhidos têm uma outra peculiaridade. Em relação ao segundo, os narradores são os próprios heróis e, como é possível observar, bem distante do ideal de "ser superior", pois são homens comuns com dramas, dúvidas, fraquezas e desejos de qualquer mortal. Então, ao invés de cantar os feitos grandiosos de homens superiores, narram os feitos dos homens comuns. A inversão se dá por tirar a epopéia da narrativa da elite, que anteriormente eram os reis, e passar para a narrativa de marginalizados; no

caso brasileiro o herói é um cangaceiro e, no caso angolano, os heróis são os moradores do musseque<sup>6</sup>. Em relação à primeira, o fato de ter escolhido a linguagem próxima da coloquial, no caso brasileiro, o falar sertanejo e no caso angolano, o quimbundo, misturado com o português falado no musseque. Assim, a tradição oral, o modelo de escrita e a performance das personagens são criados a partir da utilização da língua portuguesa mais próxima do coloquial como instrumento de comunicação e o modelo épico reinterpretado como construção do romance.

Na perspectiva da recodificação não é de se estranhar que na abertura dos livros há como epígrafe um dito popular no caso de GSV, e de um conto tradicional, no caso de NOM. No romance de Rosa, a questão é religiosa com o diabo:

"O diabo na rua  
no meio  
do redemoinho"

A imagem do redemoinho tem a significação de uma evolução incontrolada pelo homem e dirigida por força superior, uma extraordinária intervenção no decurso das coisas<sup>7</sup>. Quem ocupa o meio é a figura do diabo, que pode ser a força que determina os acontecimentos. Então o destino humano é determinado por uma força alheia a sua, de certa forma, uma retomada dos ideais gregos. Lembremos que Ulisses é desviado de seu retorno para Ítaca durante 20 anos por designo dos deuses do Olímpio. Só que aqui o deus é o demônio, que também significa o limite entre o maldito e o sagrado. Se deus é o equilíbrio, o diabo simboliza a força que perturba. É síntese das forças desintegradoras da personalidade. Se este símbolo ocupa o meio do redemoinho, podemos pensar em uma mudança radical (redemoinho) por intervenção de uma força desintegradora da personalidade (diabo) e no meio da rua que remete à cidade. Esta geralmente é formada por um quadrado, que tem por significação a ordem celeste. Se tomarmos ainda Cristo como o caminho, o diabo é o descaminho, a desconstrução. Na epígrafe, portanto, já temos

<sup>5</sup> O sistema literário que utilizamos é o que Antonio Candido estabelece na introdução do livro *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963*

<sup>6</sup> Musseque se assemelha as favelas brasileiras, porém em condições mais precárias.

<sup>7</sup> Segundo Chevalier e Chambrand.

anteposto a desestabilização do equilíbrio humano que virá a seguir no romance. A desestrutura se dá na estrutura textual, formada por várias narrativas paralelas que juntas formam a maior, no ir e vir das lembranças que podem confundir o leitor. Também na personagem temos o engano posto na mulher travestida de homem. Outro engano está na tentativa de Riobaldo em fazer um pacto como diabo e dirige-se ao lugar errado, pois está nas Veredas Altas, acreditando estar nas Veredas Mortas. Chama a atenção do leitor também o fato da estória ter o período noturno dominando a narrativa. A noite é o símbolo da morte e do engano e, portanto, império do diabo. É ainda a imagem do inconsciente. Em meios aos conflitos da narrativa, destaca-se o questionamento da vida e do divino. A epígrafe é, portanto, um resumo dos conflitos que estão por vir dentro do romance..

A epígrafe de Luandino é retirada de um conto popular:

“... porque de onde vimos já nada há de ver. O que procuramos está para onde vamos”<sup>8</sup>

A epígrafe remete ao futuro que, no contexto histórico da guerra de libertação de Angola, iniciada na década de 60, terminará em 1974, mas continua com a guerra civil, que só terminará em 2003, podemos ter a presença da utopia na busca de “para onde vamos”. A idéia de que o que se procura está no futuro remete ao ideal de liberdade.

Este romance é estruturado de forma circular, tanto nas repetições dentro do texto 16 vezes da expressão *nós, os do Makulusu* que funciona como eco de um espaço perdido. Makulusu é o nome do musseque em que os quatro meninos kibiaka, paizinho, Maninho e Mais Velho moram. O narrador define Makulusu como *Makulusu de areia e mãe feliz* (p. 47), que dá a conotação de espaço alegre pelo uso do adjetivo feliz. Além dessa repetição, há uma outra *nossa terra de Luanda*, que ecoa 20 vezes na narrativa Luanda,

definida como *Luanda, nossa senhora de amar, amor, a morte* (p. 39). Curiosamente o título primeiro do romance seria AMAR, AMOR, A MORTE, ou AMAR, AMOR, A MORTE, segundo o autor, por causa do *leitmotiv nós, os do Makulusu*, e justifica “é um mundo, não só um mundo físico como um mundo histórico, sócio-histórico, e também narrado, um mundo de ficção” (LABAN, 1980). E é este o título que ficou e o leitor se surpreende ao chegar ao final do romance, porque a última frase do romance é *nós, os do Makulusu*? A pergunta que encerra o romance que pode ser respondida com o título *nós, os do Makulusu*, que é uma afirmação, o que permite concluir ser uma narrativa circular. Outras repetições, como a retomada de momentos da infância, como o ato de comer que Mais Velho revive tantas vezes. Mas a repetição que predomina no romance é *nossa terra de Luanda*, tanto na busca da liberdade como na afirmação de ser angolano. É importante observar que a escolha do pronome possessivo não é na primeira pessoa do singular *minha* terra de Luanda, mas a escolha é da primeira pessoa do plural *nossa*. O coletivo é retomado também na escolha do pronome do caso reto na primeira pessoa do plural *nós* do título. Talvez esta escolha de deva pelo fato de o romance ser estruturado a partir das incertezas projetadas nas perguntas que não têm respostas e, principalmente, na perda pela morte que inicia a narrativa “Simples, simples como assim um tiro: era alferes, levou um balázio, andava na guerra e deitou a vida no chão, o sangue bebeu.” (VIEIRA, 1977, p. 3).

É preciso destacar que a dimensão humana dos heróis demonstra a fragilidade psicológica, desmistificando o herói clássico e tomando o homem contemporâneo como modelo. Se, no caso de Rosa, o individualismo é mais predominante, o mesmo não ocorre com Luandino por que, como já afirmamos, o momento histórico da guerra de libertação do país não permite a individualidade, afinal, o futuro só será possível pela união do coletivo.

<sup>8</sup> O passado e o futuro. Dois homens caminhavam por uma estrada quando encontraram um vendedor de vinho de palma. Os viajantes pediram-lhe vinho e o homem prometeu satisfazê-los diante de uma condição: – Tem de me dizer os vossos nomes. Um deles falou: – Chamo-me De Onde Venho. E o outro: – Para Onde vou. O homem aplaudiu primeiro nome e reprovou o segundo, negando Para onde vou o vinho de palma. Começou uma discussão, e dali saíram à procura de um juiz. Este ditou logo a sentença: – O vendedor de vinho de palma perdeu. Para Onde Vou é que tem razão, porque De Onde Venho já nada se pode obter e, pelo contrário, o que se puder encontrar está Para Onde Vou. MOUTINHO, 2000.

Dos problemas levantados neste texto, tencionamos levantar alguns fios para um possível entrelaçar de textos, retomando o mito de Penélope, mas a proposta de análise não se esgota aqui. Como alertamos na introdução, este é um estudo em andamento e fica aos leitores um espaço de reflexão e crítica.

Aceito em 20/06/2006.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

COUTINHO, A. (Dir.) *Guimarães Rosa: seleção de textos*. 2. ed. (Coleção Fortuna Crítica, 6.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LABAN, Michel et alli. *Luandino*: Luandino Vieira e sua obra. Lisboa: Edições 70, 1980.

LEITE, Ana Mafalda. A discursividade épica em 'Mayombe' de Pepetela. In: *Colóquio de Literatura áfricas de língua portuguesa*. Lisboa: Lit Tejo, 1985.

\_\_\_\_\_. *A modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2000.

MOUTINHO, Viale (Org.). *Contos populares de Angola folclore quimbundo*. São Paulo: Landy Editora, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VIERA, Luandino. *Nós, os do makulusu*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.