

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

JACQUELINE FERNANDA KACZOROWSKI BARBOZA

Forma e compasso históricos:

De Rios Velhos e Guerrilheiros, de José Luandino Vieira

São Paulo

2024

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Jacqueline Fernanda Kaczorowski Barboza

Data da defesa: 06/02/2024

Nome do Prof. (a) orientador (a): Rita de Cássia Natal Chaves

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/05/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

JACQUELINE FERNANDA KACZOROWSKI BARBOZA

Forma e compasso históricos:

De Rios Velhos e Guerrilheiros, de José Luandino Vieira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rita de Cássia Natal Chaves

Versão corrigida

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

K11f Kaczorowski Barboza, Jacqueline Fernanda
Forma e compasso históricos: De Rios Velhos e
Guerrilheiros, de José Luandino Vieira / Jacqueline Fernanda
Kaczorowski Barboza; orientador Rita Chaves
- São Paulo, 2024.
224 p.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de
concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua
Portuguesa.

1. Literatura angolana. 2. José Luandino Vieira.
3. Romance. 4. Forma literária e processo social. I. Chaves,
Rita, orient. II. Título.

KACZOROWSKI, Jacqueline. **Forma e compasso históricos: *De Rios Velhos e Guerrilheiros***, de José Luandino Vieira. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Letras.

Aprovado em: 06/02/2024

Banca Examinadora

Profa. Dra. Rita de Cássia Natal Chaves – FFLCH – USP (Presidente)

Profa. Dra. Ana Paula Ribeiro Tavares – Universidade de Lisboa

Profa. Dra. Inara de Oliveira Rodrigues – UESC

Profa. Dra. Sueli da Silva Saraiva – UNILAB



Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

ATA DE DEFESA

Aluno: 8156 - 5931853 - 2 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Tese do(a) Senhor(a) Jacqueline Fernanda Kaczorowski Barboza no Programa de Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aos 06 dias do mês de fevereiro de 2024, no(a) Sala Virtual, realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Jacqueline Fernanda Kaczorowski Barboza, apresentada para a obtenção do título de Doutora intitulada:

"Forma e compasso históricos: *De Rios Velhos e Guerrilheiros*, de José Luandino Vieira"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

| Nome dos Participantes da Banca | Função | Sigla da CPG | Resultado |
|---------------------------------|------------|-------------------|-------------|
| Rita de Cassia Natal Chaves | Presidente | FFLCH - USP | Não Votante |
| Sueli da Silva Saraiva | Titular | UNILAB - Externo | Aprovado |
| Ana Paula Ribeiro Tavares | Titular | ULisboa - Externo | Aprovado |
| Inara de Oliveira Rodrigues | Titular | UESC - Externo | Aprovado |

Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora *

A banca aprova a tese, reconhecendo a sua relevância pela originalidade da proposta, pela verticalidade do debate teórico apresentado e pela qualidade da análise literária. Considerando a importância do trabalho para os estudos das literaturas africanas, em especial do romance angolano, recomenda sua publicação.

Eu, Daiane Neres da Silva _____, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores. São Paulo, aos 06 dias do mês de fevereiro de 2024.

Sueli da Silva Saraiva

Ana Paula Ribeiro Tavares

Inara de Oliveira Rodrigues

Rita de Cassia Natal Chaves
Presidente da Comissão Julgadora

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 06/02/2024 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Doutora em Letras obtido no Programa Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Dedico este trabalho a cada pessoa que nele possa encontrar fonte de algum interesse. O conhecimento humano é patrimônio coletivo. Se é possível a qualquer um de nós construir algo, é só porque caminhamos todos juntos sobre essa terra.

Em memória das vítimas dos genocídios brasileiros.

AGRADECIMENTOS

Se algum trabalho se materializa é porque sobrevivi. Sobrevivemos. A palavra tem peso, mas é rigorosamente adequada para referir a travessia de um dos piores momentos da História recente, de custos e consequências ainda incalculáveis, dos quais qualquer trabalho intelectual desenvolvido no período se ressentiu. Portanto, se foi possível chegar até aqui, foi graças a muito apoio e alguma sorte. Não há palavras capazes de traduzir devidamente a gratidão a cada um que esteve presente na minha vida nesses momentos tão duros.

Nenhum trabalho é possível solitariamente, posto que somos seres constituídos e atravessados por dimensões coletivas até mesmo naquilo que parece mais íntimo. Um trabalho que resulta de um trajeto formativo demanda ainda mais atenção ao reconhecimento da multiplicidade de vozes que o compõe. Assim, dado que a gratidão expressa corre facilmente o risco de ser injusta, gostaria que cada um e todos que atravessaram meu caminho se sentissem contemplados pelas palavras acima. Todos os amigos que tornam possível às vezes esquecer a dureza da vida e respirar. A família, a essa altura já bastante habituada às minhas ausências.

E, por fim, gostaria de agradecer ainda uma vez mais, porque nunca é o suficiente, àqueles que estiveram presentes de maneira mais direta durante o árduo processo do doutorado:

Em primeiro lugar e sempre, à querida orientadora, Rita Chaves, que tornou tudo possível. Além da gratidão imensa pela partilha dos anos de convivência, que não haveria como fazer caber no limite das palavras, também agradeço por não desistir de mim diante de tantas novas dificuldades.

À querida supervisora do estágio em Lisboa, Ana Paula Tavares, agradeço a acolhida gentil, o incentivo e a confiança que não sei nem se estou à altura de merecer, além da fonte de inspiração perene. Também agradeço muito pela arguição generosa do trabalho e pela oportunidade de trocas muito livres trazidas pelo Observatório sobre a Descolonização da Academia, motivando sempre novas questões e oferecendo a possibilidade de conhecer novos colegas a cuja rica interlocução também agradeço muito.

A todos os professores que participaram da minha formação, cujas contribuições são imensuráveis. A todos os funcionários da Universidade, que sempre contribuíram para que a relação com instâncias burocráticas, sempre tão difícil (e azarada), fosse um pouco mais tranquila.

Às professoras Rosângela Sarteschi e Maria Luisa Rangel de Bonis, pela generosidade das contribuições oferecidas no momento do exame de qualificação.

Às professoras Sueli da Silva Saraiva e Inara de Oliveira Rodrigues pelas arguições atentas e generosas que me ajudaram a observar melhor os limites que sabia que o trabalho apresentava.

Aos professores Daniel Puglia e Fabio Cesar Alves, que tornaram os estágios do PAE momentos formativos e de convivência muito prazerosos, com rigor, profundidade e leveza combinados. Já sinto saudades!

Aos professores José Luís Cabaço e Nazir Can, pelas fontes de inspiração e gentileza sempre renovadas.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela convivência fundamental, ainda que infelizmente distante nesses anos difíceis.

Ao interlocutor que há mais tempo partilha comigo a procura sempre em devir por revelações que façam justiça aos mistérios, Gustavo Angelelli, obrigada por permanecer, seja como for.

Em memória, ao querido camarada Lâmpada, aliás Luiz Maria Veiga, pela partilha afetuosa dos objetos de interesse e da beleza das lágrimas. É pena arrancar outras tantas na falta tão grande que já faz e fará à camarada *Jac la Rouge*.

Ao companheiro que tive a sorte imensa de a vida me dar, o maior presente entre todos os possíveis (na verdade já com um pezinho ali, atravessando de leve a barreira do impossível), Quinho, pela vida partilhada em cada detalhe e cada minuto, por ser cotidianamente um oásis tranquilo de alegria, doçura, cuidado e apoio, sempre iluminando tudo por onde passa, dum jeito tão absurdo que faz até parecer que a vida tem algum sentido, afinal.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelas bolsas que possibilitaram o desenvolvimento deste trabalho.

À Universidade de São Paulo, pelo privilégio do acesso à formação de qualidade e a tantas oportunidades que jamais imaginaria alcançar.

Ao José Luandino Vieira, por remexer tudo de maneira profundamente dolorosa, mas também tão bonita e entregar de presente para o mundo.

Procura

Procurar sem notícia, nos lugares
onde nunca passou;
inquirir, gente não, porém textura,
chamar à fala muros de nascença,
os que não são nem sabem, elementos
de uma composição estrangulada.

Não renunciar, entre possíveis,
feitos de cimento do impossível,
e ao sol-menino opor a antiga busca,
e de tal modo revolver a morte
que ela caia em fragmentos, devolvendo
seus intatos reféns — e aquele volte.

Venha igual a si mesmo, e ao tão-mudado,
que o interroga, insinue
a sigla de um armário cristalino,
além do qual, pascendo beatitudes,
os seres-bois, completos, se transitem,
ou mugidoramente se abençoem.

Depois, colóquios instantâneos
liguem Amor, Conhecimento,
como fora de espaço e tempo hão de ligar-se,
e breves despedidas
sem lenços e sem mãos
restaurem — para outros — na esplanada
o império do real, que não existe.

(Carlos Drummond de Andrade, 1958)

“Queria oferecer limpa fuba de bombó sem outra qualquer mistura, quindele ou candumba, já que a verdade é o que pode sair de tanto peneirar a vida no mussalo da experiência.”

(José Luandino Vieira, 2009)

“(…) eu não digo isso com a intenção de suprimir a necessidade de analisar, de concluir e de tomar partido, mas digo no sentido de não achar que o cidadão de hoje, contrariamente ao de ontem, tenha arrendado a verdade e esteja com ela no bolso. *Da perspectiva dialética a verdade é sempre uma coisa que vem a ser, não é?* A idéia de suprimir um erro passado para afirmar uma verdade presente é muito mais errada do que a idéia de deixar presente um erro do passado e refletir sobre ele.”

(Roberto Schwarz, 1979, em entrevista)

RESUMO

KACZOROWSKI, Jacqueline. **Forma e compasso históricos: *De Rios Velhos e Guerrilheiros***, de José Luandino Vieira. 2024. 224 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Este trabalho propõe uma interpretação dos dois volumes publicados da obra *De Rios Velhos e Guerrilheiros*, *O Livro dos Rios* (2006) e *O Livro dos Guerrilheiros* (2009), de José Luandino Vieira, tendo como eixo de análise a construção das formas narrativas. Por meio dela, o estudo busca compreender transformações operadas nos gêneros textuais de eleição, visando apreender a estruturação interna do material artístico como sedimentação de conteúdos de uma realidade historicamente situada. A hipótese é a de que transformações das estruturas narrativas, que resultam em um *romance densamente poético* e um *romance de formação coletiva*, contribuições formais à tradição romanesca, ao colocar em questão fronteiras entre gêneros literários, exercício familiar à literatura contemporânea, também revelam aspectos do contexto angolano, impasses resultantes da necessidade da luta de libertação, seus desdobramentos e dilemas particulares à complexa situação de um país cujas heranças de um passado colonial muito recente determinam descompassos em relação a processos históricos que usualmente caracterizam a contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura angolana. Romance. Romance de formação. Forma literária e processo social.

ABSTRACT

KACZOROWSKI, Jacqueline. **Historical form and compass: *De Rios Velhos e Guerrilheiros***, by José Luandino Vieira. 2024. 224 p. Thesis (PhD degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

This work proposes an interpretation of the two published volumes of *De Rios Velhos e Guerrilheiros*, *O Livro dos Rios* (2006) and *O Livro dos Guerrilheiros* (2009), by José Luandino Vieira. The axis of the analysis is the construction of narrative forms, whereby the study seeks to understand transformations operated in the textual genres of choice and aims to apprehend the internal structure of the artistic material as the sedimentation of a historically situated reality. The hypothesis is that transformations of narrative structures, which result in a *densely poetic novel* and an *collective education novel* (formal contributions to the novelistic tradition) by questioning boundaries between literary genres – a usual exercise in contemporary literature – also reveal aspects of the Angolan context, resulting impasses from the need for the liberation struggle, its developments and particular dilemmas to the complex situation of a country whose legacies from a very recent colonial past determine mismatches about historical processes that usually characterize contemporaneity.

Keywords: Angolan literature. Novel. Bildungsroman. Literary form and social process.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1. XIMBICANÇO..... | 15 |
| 2. NO OLHO D'ÁGUA..... | 21 |
| 2.1. CACIMBA: O ROMANCE EM ANGOLA | 23 |
| 2.2. BUBUILO: UMA TRILOGIA INCOMPLETA..... | 68 |
| 3. DE RIOS VELHOS E GUERRILHEIROS: O LIVRO DOS RIOS..... | 96 |
| 3.1. MABUBA: A VIOLÊNCIA DAS ÁGUAS | 98 |
| 3.2. FIMBA: O EU-LÍRICO | 155 |
| 4. DE RIOS VELHOS E GUERRILHEIROS: O LIVRO DOS GUERRILHEIROS | 171 |
| 4.1. MASSANGANO: NO ENCONTRO DAS ÁGUAS | 173 |
| 4.2. FIXI: UM ROMANCE DE FORMAÇÃO... COLETIVA | 189 |
| 5. DESCER O RIO DE COSTAS NA FOZ | 205 |
| REFERÊNCIAS..... | 208 |
| ANEXO | 222 |

1. Ximbicanço¹

O livro *Katubia Ufola, O Pássaro Serpente*, de José Luandino Vieira, é dedicado “À memória de Nobre Ferreira Pereira Dias – quem, sempre, me fazia as perguntas” (2015, p. 05). Conforme o autor relata no lançamento da obra, o preso, que “morava” na cama ao lado da sua, todos os dias lhe fazia uma pergunta:

Para a rotina daqueles meses e meses e anos “era precisa muita imaginação, mesmo para um pastor protestante com ajuda da Bíblia, para me fazer uma pergunta diária”, daí a dedicatória, explicou o escritor.

“Isso foi uma das coisas que ele me ensinou: ‘Ó Luandino, tu não tens de te preocupar com as respostas, a acção política são as perguntas’ e eu guardei essa até hoje”, acrescentou. (RODRIGUES, 2016)²

A acção política são as perguntas. Embora a natureza do trabalho académico esteja no exercício de procura por respostas, seria possível afirmar também que, em muitos casos, há relevância maior nas perguntas encontradas durante o percurso investigativo – uma vez que elaborar boas perguntas pode ser tarefa bastante exigente.

Esta pesquisa foi iniciada com algumas perguntas e, levada por tantas correntezas, foi encerrada sem resolução possível – como talvez qualquer reflexão intelectual que busque se exercitar a fundo – e com tantas outras novas questões, algumas talvez irresolúveis e outras talvez apenas sem resolução neste momento histórico. Importa referir

¹ Em quimbundo, “deslocamento de canoa com vara comprida”, conforme aparece no glossário de *O Livro dos Rios* (2006, p. 137).

² RODRIGUES, António. O fabulador Luandino. *Rede Angola*, 19/07/2016, disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/o-fabulador-luandino/> (última consulta em janeiro de 2023).

que interessou e interessa, no entanto, o caminho reflexivo, que só se constrói (e desconstrói e reconstrói) ao caminhar.

Esboços iniciais foram transformados pelas exigências das águas em movimento. Resultou uma navegação transatlântica, que gostaria de aperfeiçoar o olhar estrangeiro recorrendo ao conhecimento da matéria local, mas, infelizmente, em decorrência dos turbilhões que abalaram nosso tempo, fadado à observação limitada à distância. Assim, foi possível aventar hipóteses e apontar possibilidades, sem qualquer pretensão de encerramento nas conclusões apresentadas, que se sabem sempre em movimento, como é comum à natureza do trabalho intelectual.

O capítulo inicial, “No olho d’água”, recupera a expressão que aparece oito vezes em *Nós, os do Makulusu* para referir a procura pela “raiz das coisas”. Vale lembrar que esta procura, compreendida de forma complexa e dialética, é tema recorrente na obra do escritor, desdobrando-se em diversas imagens poéticas. Aquela que se refere ao “olho d’água” merece destaque pelo diálogo que será recuperado décadas depois pelo fluxo dos rios:

— «No olho d’água é que está o rio»...

Procurar e dar encontro no olho d’água, aí é que sai o busílis. Mais fácil e cómodo é o rio que se vê e que nos banha, onde que nos banhamos. Mas é preciso conhecer-lhe para lhe dominar.

(...)

«No olho d’água é que começa o rio» — precisa descer o rio de costas na foz.

(VIEIRA, 2019, p. 82)

A obra possui relações importantes com *De Rios Velhos e Guerrilheiros*, conforme será explicitado ao longo do trabalho. Aqui a expressão foi recuperada para nomear um capítulo que busca compreender algumas raízes da forma romance, transformada por Luandino Vieira, assim como algumas condições que podem ter favorecido o desenvolvimento das transformações propostas.

O ponto 2.1., “Cacimba”, busca explicitar aspectos do percurso da forma e sua aclimação em Angola recorrendo a comparações com o desenvolvimento do gênero romanesco em solo brasileiro, dado que a condição colonial partilhada pelos dois cenários

guarda algumas semelhanças que interessou verificar. As decorrências mais interessantes do exercício de comparação, no entanto, nasceram da observação que buscou atentar às diferenças. O subcapítulo seguinte, “Bubuilu”, após apresentar sinopses dos dois livros, buscou recuperar alguns dos ruídos que cercaram a publicação da trilogia (incompleta até o momento).

O próximo capítulo adentra o desafiador *O Livro dos Rios* em maior detalhe, buscando, por meio da análise, demonstrar como sua composição entrelaça inúmeros elementos apropriados das culturas aterradas em solo angolano a referenciais apanhados à cultura letrada para construir uma configuração estética que, ao alçar à posição de equivalência formas narrativas muito distintas, convoca matrizes díspares de compreensão da realidade à constituição de um grande diálogo onde todas as vozes estejam devidamente situadas em posição de equidade. Esse empenho se expressa na linguagem, desde suas unidades mínimas de organização linguística, conforme é demonstrado por meio da focalização do recurso à parataxe, utilizada nas duas obras.

O primeiro subcapítulo, “Mabuba”, busca demonstrar esse diálogo em ação, presente desde a construção de uma profunda relação da obra com o espaço figurado, passando também pela natureza da memória histórica decorrente de uma compreensão muito própria dos elementos narrativos convocados. “Fimba”, por outro lado, procura focar a subjetividade literariamente configurada do narrador que, atravessado pelas dimensões coletivas prevaletentes nos capítulos denominados “Rios”, dialoga também com outras formas narrativas, como o fluxo de consciência, para expor seu mergulho profundo na própria identidade em movimento. Tudo isso é permeado por uma linguagem densamente poética, que altera as possibilidades de leitura geralmente atribuídas a um romance, impondo reflexões acerca dos limites formais da obra. Também em decorrência dessa densidade, a interpretação da obra exigiu mais espaço e resultou no capítulo mais extenso do trabalho.

O capítulo dedicado ao *O Livro dos Guerrilheiros*, por sua vez, adentra o segundo volume do conjunto *De Rios Velhos e Guerrilheiros* à procura da caracterização da pluralidade. Conforme é possível notar desde os resumos das obras, *O Livro dos Guerrilheiros* desdobra o exercício de configuração de uma expressão plural ao incorporar recursos narrativos muito variados, emulando também suas formas de utilização originais para demonstrar com ainda mais ênfase que os conteúdos pretendidos

dependem sempre do modo escolhido para apresentá-los. A linguagem se caracteriza, assim, por uma dinâmica de incorporação de outras vozes que procura explicitar esse dado composicional. Em “Massangano”, a análise se debruça sobre as narrativas que compõem a trajetória coletiva para verificar, no seu desdobramento em “Fixi” (bacia hidrográfica), como a formalização das histórias e da obra oferecem uma possibilidade de construir um romance de *formação coletiva*, contribuição formal à tradição do romance.

Considerando a importância do diálogo das obras com *Nós, os do Makulusu*, assim como com a totalidade da produção do escritor, a conclusão possui o título “Descer o rio de costas na foz”, imagem poderosa que aparece no excerto citado anteriormente. Ao imaginar uma personagem descendo um rio de costas para a foz – como também faz Kene Vua ao fugir dos fuzileiros que o perseguem, com os braços abertos em cruz –, imediatamente estabeleceu-se uma relação entre esta imagem e aquela que, ao analisar uma gravura de Paul Klee, é descrita por Walter Benjamin na passagem talvez mais conhecida de suas teses “Sobre o conceito da história”:

9

"Minhas asas estão prontas para o vôo,
Se pudesse, eu retrocederia
Pois eu seria menos feliz
Se permanecesse imerso no tempo vivo."

Gerhard Scholem, *Saudação do anjo*

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1996, p. 226)

O anjo da história, que segue arrastado pela tempestade em direção ao futuro com os olhos voltados ao passado, corresponde à imagem com a qual Mais-Velho formula sua compreensão da necessidade de observar a origem dos problemas para buscar realmente entendê-los, “procurar o olho d’água” do acúmulo de ruínas que observa enquanto segue inevitavelmente em direção à foz.

Acredita-se que essa imagem tem poder explicativo acerca do exercício que este trabalho buscou realizar: avançar em direção ao momento de produção das obras, procurando os traços que pode ter indiretamente imprimido na figuração, sem deixar de olhar para trás procurando os elementos com que o escritor explicitamente trabalha em sua composição que funde tempos históricos e formas narrativas – portanto estéticas – de pensá-los.

Uma imagem didática capaz de sintetizar e explicar componentes daquilo que o trabalho procurou desvelar na formalização das obras pode ser encontrada em parte de uma resposta dada por José Luandino Vieira em entrevista:

Uma vez prenderam um pequeno bandido, a televisão passou a reportagem. Ele tinha ocupado à força uma casa. Então foi lá a polícia e o tirou. Como sempre, tem que tirar à força. “Então fizemos a Angola, veio a independência, a casa era do colono e eu não posso ocupar a casa?” Camarada pra cá, camarada pra lá, e ele remata: “Eu há mais de cinco séculos que estou a sofrer, sem casa”. Bom, isto pode ser discurso político... cinco séculos, ele interiorizou como coisa pessoal. Como a noção do tempo histórico nas sociedades angolanas ainda hoje, não é do relógio e nem é segundo o calendário gregoriano. Tudo está misturado, o mito com a História. “Meu avô conheceu a Rainha Jinga”, “não pode ter conhecido”, “como é que seu avô pode ter conhecido a Rainha Jinga?”, “sim, senhor”. E não está a dizer aquilo por jactância, nem para nos estar a enganar. *A noção do tempo histórico é aquela, as coisas são em camadas, umas com as outras.* Portanto, falar da Rainha Jinga... Eu tinha um colega de cadeia, que era o mais novo, quando todos nós fomos presos, ele foi preso com dezessete anos. Então era o mais jovem. E às vezes havia discussões das pessoas mais-velhas, sobretudo aquelas da missão evangélica, antes do culto. Aquelas conversas... E ele metia-se na conversa, e eu dizia, “não se deve, uma pessoa mais nova não se deve meter na conversa dos mais velhos”. Porque

isso não é só uma questão de educação, mas uma questão angolana muito importante. Mais-velho é mais-velho. E ele sempre dizia, entrava na conversa e dizia, “Não, é assim, assim, assim”. “Mas como é que tu sabes?”. “Senhor Fulano, eu vi”. “Mas como é que tu viste?”. “Quando o avião aterrou pela primeira vez no campo de algodão lá em Catete, em 1905 ou por aí”. “Como é que tu viste?”. “Vi, vi”. “Como é que tu viste, se tu nasceste em 1940 e não sei quê?”. *Portanto, a transmissão histórica por via oral, é uma forma de passar o tempo histórico para outra pessoa, mas sem que essa pessoa fique com a consciência de que há esse tempo histórico mensurável e que, portanto, torna impossível ele ter participado. Convictamente e verdadeiramente segundo a sua mentalidade, ele estava lá.* (DAVID; VENTURA, 2007, p. 183 – 184, destaques nossos)

A noção de “tempo histórico em camadas” que se sobrepõem e misturam ao mesmo tempo está formalizada nas obras ficcionais, que também recuperam e concentram elementos dispersos na cultura angolana, condensando-nos em composições estéticas capazes de dar a ver aspectos que talvez de outra forma passassem despercebidos. A investigação procurou verificar como esses elementos, de muito interesse, puderam ser transformados em figuração artística e construir uma interpretação sobre as obras.

2. No olho d'água...

“Tudo é e não é...”

(Rosa, 1976, p. 12)

Em muitas obras de José Luandino Vieira, conforme já referido, é possível perceber a recorrência de uma ideia que se transforma em belas imagens: a procura pela origem das coisas. Talvez a mais conhecida seja a passagem do cajueiro, presente na “Estória do ladrão e do papagaio”, em *Luuanda*, na qual Xico Futa fala sobre a “raiz das coisas” (2006c, p. 58), dos casos, das makas, já com um ponto de vista dialético, reconhecendo que cada fim é um novo começo e qualquer origem é irre recuperável em sua totalidade:

Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz à procura do princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio e vão dar encontro aí com a castanha, ela já rasgou a pele seca e escura e as metades verdes abrem como um feijão e um pequeno pau está nascer debaixo da terra com beijos da chuva. O fio da vida não foi partido. Mais ainda: se querem outra vez voltar no fundo da terra pelo caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. Nessa hora o trabalho tem de ser o mesmo: derrubar outro cajueiro e outro e outro... É assim o fio da vida. Mas as pessoas que lhe vivem não podem ainda fugir sempre para trás, derrubando os cajueiros todos; nem correr sempre muito já na frente, fazendo nascer mais paus de cajus. É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas.

Assim disse Xico Futa. (VIEIRA, 2006c, p. 58 a 61)

Alguns anos depois, em *Nós, os do Makulusu*, aparecem também outras elaborações poéticas da mesma procura, entre as quais a do “olho d’água” que contém o rio, imagem que ressoa em *De Rios Velhos e Guerrilheiros* conforme será explicitado. A expressão, recuperada para nomear o capítulo, faz menção à procura por compreender algumas raízes da forma romance, também inapreensível em sua totalidade, para em seguida focalizar algumas transformações que sofreu ao longo do tempo e especificidades de sua instalação em Angola. A seguir, situado brevemente o sistema literário no qual está inserido, passa-se à apresentação do trabalho de José Luandino Vieira, com menção também a algumas contribuições da crítica literária para a compreensão das obras que serão focalizadas a seguir.

2.1. Cacimba³: o romance em Angola

“O extraordinário destino percorrido em tão pouco tempo pelo romance resulta na verdade de seu caráter arrivista, pois, ao examinarmos de perto, ele o deve sobretudo a conquistas nos territórios de seus vizinhos, os quais ele pacientemente absorveu até reduzir quase todo o domínio literário à condição de colônia.”

(ROBERT, Marthe, 2007, p. 12)

Ao tratar da *Dialética da colonização* brasileira, Alfredo Bosi afirma que “[c]omeçar pelas palavras talvez não seja coisa vã”, uma vez que “[a]s relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem” (2002, p. 11). Assim, a partir do verbo latino *colo*, do qual derivam as palavras *colonização*, *culto* e *cultura* o professor ensina que no processo de colonização se imbricam ao menos três planos:

- a) o da *conquista da terra e exploração da força de trabalho* (para indicar esta dimensão econômico-política escolhi o verbo latino *colo*, no presente do indicativo: ocupo, cultivo, domino);
- b) o da memória dos colonizadores e dos colonizados, responsável por grande parte de suas expressões afetivas e simbólicas (indiquei pelo participio passado *cultis* esta dimensão religiosa e, em senso lato, tradicional);

³ A palavra “cacimba” e sua variante “cacimbo”, ambas originárias do quimbundo (*kixima*), designam a neblina que, nos meses frios, ocorre em Angola. “Cacimba”, no entanto, também pode significar “nascente” (cf. Dicionário Caldas Aulete), acepção que enriquece a polissemia da escolha do vocábulo.

- c) o dos *projetos*, em geral leigos, que visam à construção de um futuro *moderno* e de uma identidade nacional. Deixei aqui à palavra *cultura*, tirada do particípio futuro, esta dimensão intelectual e técnica que tende a autonomizar-se a partir das Luzes.

Na raiz do nome *colônia* e do verbo *colonizar* está o mesmo verbo *colo*, de cujas formas participais derivam *culto* e *cultura*. (2002, p. 389)

A obra explora a interação entre as três dimensões para buscar compreender a formação múltipla e mestiça do processo cultural brasileiro. Interessa aqui, no entanto, destacar como a *palavra* é utilizada para desencadear e fundamentar a argumentação. As formas do verbo constituem substantivos que, ao serem incorporados à língua portuguesa, transformam e não transformam seus significados primevos: por um lado, as palavras guardam na constituição de seus significados a dimensão temporal que lhes deu origem e, por outro, agregam novos sentidos ao longo da trajetória de sua utilização. A relação entre o cultivo, o culto e a cultura na constituição dos povos colonizados, assim como a “*conquista da terra e exploração da força de trabalho*” – suas contrapartes fruto do interesse econômico motivador da dominação –, aparecem impressas no “corpo da linguagem” e, assim, ao examiná-la em detalhe, é possível também observar um quadro mais amplo com poder explicativo.

O rendimento que a investigação do termo escolhido teve no trabalho do professor leva a crer que haveria interesse em refletir também acerca da escolha de Marthe Robert quando, em *Romance das origens, origens do romance*, formula uma imagem que associa o arrivismo desta modalidade narrativa à ideia de colonização de outros gêneros literários:⁴

Com essa *liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida*, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as dos gêneros clássicos –, *apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio* todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a

⁴ Embora a autora escreva originalmente em língua francesa, foi possível verificar ao longo do desenvolvimento deste trabalho ser coerente utilizar sua argumentação, uma vez que trata de objetos literários de diversos espaços centrais ao desenvolvimento do paradigma do romance, todos eles, embora de maneiras distintas, em alguma medida também relacionados ao desenvolvimento da empresa colonial.

justificar seu emprego. E, paralelamente a essa *dilapidação do capital literário acumulado por séculos*, apodera-se de setores cada vez mais vastos da experiência humana, vangloriando-se de conhecê-la profundamente e da qual faz uma reprodução, ora apreendendo-a diretamente, ora interpretando-a à maneira do moralista, do historiador, do teólogo e, até mesmo, do filósofo e do cientista. *Similar sob muitos aspectos à sociedade imperialista em que nasceu* (seu espírito de aventura é sempre um pouco o de Robinson, que não por acaso transforma sua ilha deserta em colônia), ele tende irresistivelmente ao universal, ao absoluto, à totalidade das coisas e do pensamento; com isso, sem dúvida alguma, uniformiza e nivela a literatura, porém, fornece-lhe escoadouros inesgotáveis, uma vez que não existe nada de que não possa tratar. (2007, p. 13)

A seleção lexical que aproxima definições da forma literária do mundo burguês moderno *par excellence* à lógica da colonização evidentemente não é casual. A caracterização do gênero, que se expande indefinidamente, “dilapida o capital literário”, sendo assim “similar sob muitos aspectos à sociedade imperialista em que nasceu”, torna praticamente impossível não associar as imagens à própria caracterização da dinâmica capitalista em seu desenvolvimento contemporâneo. O capitalismo, cuja plasticidade possibilita que sobreviva às próprias crises de maneiras sempre novas, tem como um de seus aspectos certa liberdade que lhe permite também não prestar contas acerca “da forma como explora seus bens” (ROBERT, 2007, p. 14), reinventar seus próprios termos sempre que necessário e apropriar-se de tudo que encontra pelo caminho. Os procedimentos se assemelham aos da forma literária que o representaria com maior propriedade, uma vez que

A fortuna histórica do romance deve-se evidentemente aos privilégios exorbitantes que a literatura e a realidade lhe concederam ambas com a mesma generosidade. Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopéia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua

vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético”. (2007, p. 13-14)

É interessante notar que a liberdade que se realiza na produção artística, na medida em que “[d]a literatura, o romance faz rigorosamente o que quer”, tem como contraparte, no plano da realidade material, a liberdade prometida pelo sistema capitalista, que, contudo, é ideológica – no sentido marxista, segundo o qual é uma promessa ilusória cuja função é ocultar aspectos da realidade do funcionamento social, como a exploração da força de trabalho inerente ao modo produtivo cuja base é o trabalho “livre” (MARX, 2013). A maior mobilidade no domínio da criação artística, espaço de “relativa autonomia” conforme ensina Antonio Candido (2006), no entanto, não deve elidir sua intrínseca conexão à realidade que lhe é exterior:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas. (CANDIDO, 2011, p. 197)

Ou seja, é preciso ter clareza de que a literatura funciona em uma esfera parcialmente independente da vida social, trazendo, portanto, traços constitutivos do contexto transfigurados em matéria artística, não necessariamente de maneira intencional ou consciente. Se a realidade impõe limites à imaginação, certamente marca o surgimento e desenvolvimento de um gênero que já foi fartamente estudado como correspondente ao crescimento do domínio da burguesia, com o intuito de representá-la.

O clássico estudo de Ian Watt (2010), por exemplo, *A ascensão do romance*, explora as mudanças da prosa de ficção do século XVIII com atenção às relações que estabelece com o contexto histórico. Não à toa, a investigação tomará como um dos paradigmas do desenvolvimento do romance inglês *Robinson Crusoe*, narrativa cujas relações com o colonialismo e o imaginário meritocrático capitalista são bastante

evidentes. Em sua análise, o intelectual destaca, entre outros elementos, a importância do individualismo – tomado como conceito em sua prevalência no interior do funcionamento social de um determinado momento histórico, não como simples aspecto de personalidade –, traço da sociabilidade burguesa, como condição para o desenvolvimento do interesse pela vida cotidiana que se manifesta na pena dos romancistas.

Lukács,⁵ outra referência clássica no tratamento do tema – cujos trabalhos influenciaram Ian Watt⁶ –, caracteriza o gênero como “epopeia burguesa” (2009, p. 193), desenvolvendo, na verdade, a definição recebida via Hegel, da qual discorda frontalmente Bakhtin (2019).

Ao tratar da “épica como totalidade plena de unidade” (2004, p. 123), Hegel afirma que “[d]e uma maneira inteiramente diferente se passam as coisas com o *romance*, a moderna epopeia *burguesa*” (HEGEL, 2004, p. 137, destaques do autor). O filósofo também considera que o gênero, “no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a *prosa*” (2004, p. 137) e tece algumas breves considerações a respeito de “[u]ma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance”, “o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações” (2004, p. 138), concepções que encontram eco e continuidade em *A teoria do romance* (LUKÁCS, 2000). Conforme revela Manoela Hoffman Oliveira (2013), no entanto, é atribuída ao escritor Johann Carl Wezel “a denominação do romance como ‘epopeia burguesa’ [bürgerlichen Epopee]” (2013, p. 06).

No texto de 1935 (LUKÁCS, 2009, p. 193), o húngaro, mais distanciado de Hegel que em *A teoria do romance*, redigido entre 1914 – 1915 (2000, p. 07), retoma algumas ideias anteriormente trabalhadas naquela obra sob enfoque materialista e passa a considerar o romance um gênero *realista* por excelência, incorporando ao conceito uma compreensão aprofundada de “realismo” segundo a qual importa a capacidade do escritor

⁵ Que, em 1914, já se perguntava “quem nos salva da civilização ocidental?” (2000, p. 08). É de interesse recuperar a questão e deixá-la ecoando porque dialoga com todas as reflexões a seguir.

⁶ Em “Canhestro e deteriorado: as realidades do realismo”, o autor confessa que “[t]anto Lukács quanto Auerbach na realidade contribuíram muito mais para *A ascensão do romance* do que sugerem as poucas referências no texto”. (2010, p. 188) O título da palestra já permite notar um aspecto comum entre as abordagens de Watt e Lukács do gênero romanesco: a importância do *realismo*, tratado como conceito.

de transfigurar esteticamente uma realidade histórica, depositando-na em profundidade no interior da obra literária como elemento estrutural determinante da composição formal.

Para Lukács, o romance também é um gênero fundamentalmente burguês, uma forma nova, ligada à ascensão desta classe. Desde o título, contudo, o texto apresenta um aparente paradoxo, visto que “epopeia burguesa” carregaria os sentidos da épica, um gênero elevado ligado a uma coletividade cujos anseios concentra e representa, sem fraturas; valores incompatíveis com a sociabilidade burguesa centrada no individualismo em um “mundo que se tornou prosaico” (2009, p. 230). Assim, Lukács defende que a forma romance é a “epopeia” de um mundo no qual ela já não é mais possível, um gesto contra a prosa rasteira da vida capitalista cada vez mais fetichizada⁷ e, embora plantada em uma época cujo tempo não é mais o da épica, recupera o elemento narrativo da epopeia no impulso de procura por algo que se perdeu. Para o sucesso da representação dessa busca, segundo o intelectual, outros dois elementos são necessários à conformação romanesca: a centralidade da ação e a adequada caracterização do herói típico. Importa salientar que a *tipicidade* lukacsiana não tem relação com definições de “personagem tipo” encontradas em manuais escolares. O que definiria uma personagem típica, para o crítico, seria a capacidade desta individualidade literariamente construída de encapsular em seu interior, de maneira mediada, a figuração das contradições históricas existentes e, portanto, expressar uma generalidade.⁸

⁷ “[O] romance é o produto da dissolução da forma épica, a qual, com o fim da sociedade antiga, perdeu o terreno para seu florescimento. O romance aspira aos mesmos objetivos a que aspira a epopeia antiga, mas não pode jamais alcançá-los, já que – nas condições da sociedade burguesa, que constituem a base do desenvolvimento do romance – os modos de realizar os objetivos épicos tornam-se tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos às intenções. A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário, como epopeia da época burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica. Mas este fato – que, como veremos, constitui a causa principal dos defeitos artísticos do romance quando comparado à epopeia – proporciona-lhe, ao mesmo tempo, também uma série de vantagens. O romance abre caminho para um novo florescimento da épica, de cuja dissolução nasce, gerando com isso possibilidades artísticas novas que a poesia homérica ignorava.” (LUKÁCS, 2009, p. 202); “A impotência prática do homem para penetrar, através de uma ação espontânea, o mundo capitalista cada vez mais fetichizado leva à tentativa de encontrar, para a conturbada subjetividade humana, um ponto de apoio dentro dela mesma, de criar para ela um mundo próprio, de vida interior, “independente” e não reificado.” (LUKÁCS, 2009, p. 221)

⁸ “O personagem é típico não porque é a média estatística das propriedades individuais de um certo estrato de pessoas, mas porque nele – em seu caráter e seu destino – manifestam-se as características objetivas,

Desenvolvendo em sentido materialista as definições de *A teoria do romance* segundo as quais o material do romance é a vida privada e em seu pressuposto narrativo, portanto, estaria a forma biográfica, ligada à individualidade burguesa, aqui a ênfase do autor se dirigirá à capacidade desta particularidade expressar um conjunto mais amplo de relações sociais. Ao tratar de Balzac, exemplifica:

Este orgulhoso objetivismo do conteúdo, este grande realismo na figuração do desenvolvimento social pode se encarnar na obra de arte somente quando se vai além do âmbito da realidade cotidiana "média" e o escritor atinge o *pathos* da vida privada (Balzac) ou "o materialismo da sociedade burguesa" (Marx). Mas este *pathos* só pode ser encontrado por meio de caminhos muito indiretos e complexos. As forças sociais que o artista apreende, figurando o seu caráter contraditório, devem aparecer como traços característicos dos personagens representados, ou seja, devem possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa cotidiana; e, ao mesmo tempo, devem se manifestar como características individuais de um indivíduo concreto. O caráter contraditório da sociedade capitalista se manifesta por toda parte e a humilhação e depravação do homem impregnam toda a vida na sociedade burguesa, tanto subjetiva quanto objetivamente; por isso, quem vive uma experiência apaixonada e profunda até o fim torna-se inevitavelmente objeto destas contradições, um rebelde (mais ou menos consciente) que se põe contra a ação despersonalizadora do automatismo da vida burguesa. (2009, p. 209 – 210)

(...)

É somente graças a isso que tais figuras se encontram numa relação recíproca viva: as grandes contradições da sociedade burguesa adquirem nelas uma forma concreta, como se tais contradições fossem problemas que elas vivem individualmente. (2009, p. 210)

Assim, para o intelectual, é por meio da ação que se manifesta na trama romanesca a personagem típica e a mediação social de sua interioridade. Também por isso, algumas vezes chegará a criticar demasiadamente aquilo que denomina “subjetivismo”,

historicamente típicas de sua classe; e tais características se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual.” (LUKÁCS, 2009, p. 211)

considerando a utilização do recurso à interioridade forma de distorção do *realismo*⁹ – quando, na verdade, muitos expedientes excessivamente subjetivistas de acordo com sua avaliação poderiam corresponder justamente à representação *realista* em níveis profundos de dada materialidade histórica, uma vez transfigurados em material artístico e, portanto, de acordo com aquilo que o próprio crítico defenderia como “adequado” uso de mediações estéticas para compor uma figuração da realidade.

Embora parte da crítica lukacsiana efetivamente possa soar um tanto prescritiva, há reflexões importantes que se tornarão pressupostos para o desenvolvimento do trabalho de muitos críticos posteriores. O importante trabalho de Adorno, por exemplo, “Posição do narrador no romance contemporâneo” (ADORNO, 2003, p. 55), só pode ser bem compreendido no interior deste debate. Adorno defenderá, em oposição a Lukács (mas também retomando elementos apontados pelo crítico¹⁰), que o romance *realista* na modernidade precisa renunciar à forma aparentemente realista se quiser figurar em profundidade as forças históricas em contradição. Para o intelectual alemão, é preciso destacar um dos momentos da situação atual¹¹ do romance para buscar compreendê-lo e, assim, ele escolhe a posição do narrador:

⁹ Sempre que utilizado em itálico, o termo refere-se especificamente ao conceito lukacsiano de realismo.

¹⁰ Ao tratar do nascimento do romance, Lukács afirma que elementos do Renascimento geram, inicialmente, o “realismo fantástico” (2009, p. 215) de Cervantes e Rabelais e, ao relacioná-lo a seu conceito de *realismo*, declara: “Este elemento fantástico nasce neste caso, por um lado, da visão utópica das grandes forças da época, e, por outro, da comparação satírica do velho mundo em dissolução e do novo que está nascendo a partir dos princípios de luta pela libertação do homem. Como veremos em seguida, este fantástico não tem ainda em si nada de romântico, pois não se trata de um desesperado combate de retaguarda contra a prosa da vida capitalista; ao contrário, ele está ainda impregnado da alegre energia revolucionária da nova sociedade em gestação. *E este fantástico não se contrapõe ao realismo e não constitui algo contrário, nem sequer do ponto de vista artístico, ao realismo geral da composição; ao contrário, funde-se com ele num todo orgânico: tem sua fonte na grandeza da concepção de conjunto destes escritores, em sua capacidade de apreender e figurar de modo justo as características verdadeiramente decisivas de sua época, sem levar em conta a verossimilhança exterior das situações e da combinação em que elas se manifestam.* (LUKÁCS, 2009, p. 216, destaques nossos). A passagem em destaque encontra muito mais ressonância no argumento adorniano apresentado a seguir que nas próprias análises prescritivas elaboradas por Lukács acerca de autores que considerava excessivamente subjetivistas.

¹¹ O texto é originalmente de 1954 e, portanto, a esta atualidade se refere.

Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar,¹² embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. (ADORNO, 2009, p. 55)

Nota-se, na passagem, um evidente diálogo com o excerto lukacsiano referido em nota de rodapé. Entretanto, Adorno afirma logo a seguir que esse procedimento se tornou questionável e que, “[d]o ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (2003, p. 55). O escritor que, neste momento histórico, não escrevesse dessa maneira e buscasse recuperar a objetividade perdida, buscando “o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido” (2003, p. 55), recairia na “mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido” (2003, p. 56) em um momento no qual isso já não seria mais possível. Assim, o uso de recursos subjetivistas que Lukács condenou poderia corresponder a formas de representação *realista* da vida danificada (ADORNO, 1993) em um mundo administrado. Por isso, por exemplo, “Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva” (ADORNO, 2003, p. 56), uma vez que “[o] que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (2003, p. 56).

A desintegração da experiência¹³ exige que se transforme a maneira de narrar, pois qualquer narrador que, neste momento, pretendesse se apresentar como alguém “capaz de dominar esse tipo de experiência seria receb[ido], justamente, com impaciência

¹² Evidentemente, a afirmação remete também a outra referência importante dos debates daquele momento, Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio “O narrador”, texto de 1936 (BENJAMIN, 1996, p. 197).

¹³ No excerto em questão, Adorno traz o exemplo da experiência da guerra, impossível de ser recuperada em uma narrativa da mesma forma como antes se fazia com as aventuras.

e ceticismo” (2003, p. 56). Diante da estandardização da realidade, quanto mais insuficiência expressa o narrador, tanto mais mobilizadora a obra será, uma vez que será também expressão da crise da objetividade literária (2003, p. 57). É por isso que “a própria alienação torna-se um meio estético para o romance” (2003, p. 58):

Desde sempre (...) o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003, p. 58)

Uma vez que transformações relevantes em literatura devem expressar-se na forma, Adorno defende ser preciso que a própria alienação seja incorporada, transfigurada em recurso estético, à estrutura do romance, com o objetivo de revelar seus mecanismos e promover reflexão. O momento antirrealista do romance moderno, portanto, é necessário à representação *realista* em profundidade e amadurecido pelas modificações históricas da forma, que sofrem pressões de uma realidade que o realismo do século XIX já não seria capaz de representar:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo.
(ADORNO, 2003, p. 57, itálico do autor)

Valorizando Joyce e Proust que, ao utilizarem o *monologue intérieur* (2003, p. 59) e se desapegarem do “realismo da exterioridade” (2003, p. 58), são capazes de puxar o

mundo para o “espaço interior” (20003, p. 59) e, por isso, contêm em si o gesto de ruptura em relação ao mundo reificado, Adorno defende também que esta fratura rompe o caráter ilusionista da linguagem e da representação. Kafka é outro autor valorizado pelo crítico e os três parecem exemplos de uma “nova reflexão” que seria

uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido. (2003, p. 60)

Para Adorno, portanto, os romances significativos naquele momento eram aqueles capazes de utilizar o recurso literário da “subjetividade liberada” (2003, p. 62) levada ao extremo de converter-se em seu contrário: o indivíduo derrotado pelo mundo das coisas liquida a si mesmo e, pelo avesso, reencontra o mundo da épica; por isso tais obras seriam “epopéias negativas” (2003, p. 62) que, ao encenarem e revelarem o horror, servem à causa da liberdade, estando “acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (2003, p. 63).

Bakhtin, por sua vez, recusa a ideia de “epopeia burguesa”,¹⁴ o que é possível notar já no início do ensaio “O romance como gênero literário” (2019, p. 65), texto apresentado pela primeira vez em 1941 e publicado em 1970, com cortes e o título “Epos e romance (sobre a metodologia de pesquisa sobre o romance)” (2019, p. 07):

A filosofia hegeliana dos gêneros não pode nos satisfazer, e não só por seu idealismo, mas também por suas limitações e pela decrepitude do material histórico em que se baseia. (...) Por essas razões, no presente ensaio, dedicado

¹⁴ No posfácio de *Teoria do romance III: o romance como gênero literário* (2019), Paulo Bezerra apresenta um texto ainda sem tradução para o português, um esboço denominado “Para as questões de teoria do romance”, no qual Bakhtin considera a “filosofia hegeliana dos gêneros inaceitável” (2019, p. 120) e acrescenta: “Sabe-se que Bakhtin apreciava muito o livro *A teoria do romance*, de Lukács, e até tentou traduzi-lo. Mas sua rejeição ao ensaio “O romance como epopeia burguesa” e sobretudo à ideia de “romance épico” é notória e recorrente” (2019, p. 121).

aos fundamentos da teoria do gênero romanesco, tivemos de dedicar um espaço muito grande à elaboração previa de algumas questões diretamente vinculadas ao campo da filosofia dos gêneros. (2019, p. 65)

O autor passa, então, à afirmação de que elaborar uma teoria do romance enquanto gênero “distingue-se por dificuldades peculiares, desconhecidas por outros gêneros” (2019, p. 65) devido “à especificidade do próprio objeto: *o romance é o único gênero em formação e ainda inacabado*” (2019, p. 65 – 66, destaques do autor), em oposição aos outros, que “já conhecemos em suas formas acabadas” (2019, p. 66). O autor refere-se à épica, à lírica e aos gêneros dramáticos, que considera profundamente envelhecidos, mas, ainda assim, possuidores, cada um deles, de “seu cânone, que age na literatura como uma força histórica real” (2019, p. 66). Destarte, considera o estudo dos gêneros anteriores ao romanesco análogo ao estudo das línguas mortas, enquanto o estudo do gênero romanesco seria como o estudo de uma língua viva “(e, além disso, mais jovem)” (2019, p. 67):

O romance não é simplesmente um gênero entre gêneros. É o único gênero *em formação* entre gêneros há muito *acabados* e já parcialmente mortos. É o único gênero concebido e alimentado por uma nova época da história mundial, e por isso profundamente consanguíneo dela, ao passo que os grandes gêneros foram herdados por ela em sua forma acabada, e apenas se adaptam – uns melhor, outros pior – às novas condições de existência. Em comparação com eles, o romance se apresenta como um ser de outra estirpe. Ele convive mal com os outros gêneros. Luta por seu domínio na literatura, e onde o romance triunfa os velhos gêneros se desintegram e deformam-se. Não é à toa que o melhor livro sobre a história do romance antigo – o livro de Erwin Rohde – não se dedica tanto a contar sua história, mas a retratar o processo de desintegração de todos os grandes gêneros elevados da Antiguidade. (2019, p. 67, destaques do autor)

É possível notar no excerto que, embora discorde de Lukács, Bakhtin também considera o romance “profundamente consanguíneo” à nova época da história mundial. A apropriação de outras formas literárias, que Robert (2007, p. 12) denomina “colonização” de outros gêneros literários, dialoga com a “[l]uta por seu domínio na literatura”, que Bakhtin nomeará “romancização” dos outros gêneros literários, conceito segundo o qual o teórico, mais uma vez em contraposição à filosofia hegeliana dos

gêneros, defenderá a ideia de que o romance é uma forma discursiva que se consolida aos poucos, abrindo fendas nos gêneros elevados desde a Antiguidade e, tornado dominante em determinado momento histórico, “contamina” outras formas discursivas com seu modo de funcionamento particular. Além disso, o romance modifica até mesmo a tradição que lhe antecede:

Na presença do romance enquanto gênero dominante, as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ressoar de modo diferente de como ressoavam nas épocas em que o romance não existia na grande literatura (BAKHTIN, 2019, p. 69)

O russo explicará que aquilo que denomina “romancização” também torna os outros gêneros “mais livres e mais plásticos, sua linguagem se renova por conta do heterodiscurso extraliterário e das camadas "romanescas" da linguagem literária, eles se *dialogizam*” (2019, p. 70), incorporando recursos como o humor e a autoparodização:

por último – e isto é o mais importante –, o romance introduz neles [outros gêneros] a *problematicidade*, uma específica *incompletude* semântica e o *contato vivo com a atualidade inacabada, em formação* (com o presente inacabado). Todos esses fenômenos, como veremos adiante, se explicam pela transposição dos gêneros para uma nova *zona* específica de construção das imagens artísticas (a zona de contato com o presente em seu inacabamento), zona essa que é primeiro dominada pelo romance.

É claro que não se pode explicar o fenômeno da "romancização" apenas pela influência direta e imediata do próprio romance. Mesmo onde essa influência pode ser estabelecida e mostrada com precisão, ela se entrelaça indissoluvelmente com a ação direta das mudanças na *própria realidade*, que determinam também o romance e condicionaram o domínio do romance em dada época. O romance é o único gênero em formação, por isso reflete de modo mais profundo, mais substancial, mais sensível e mais rápido o processo de formação da própria realidade. Só o que está em formação pode compreender a formação. O romance tornou-se o personagem central do drama do desenvolvimento literário na Idade Moderna precisamente porque é quem melhor expressa as *tendências da formação* de um novo mundo, pois é o único

gênero concebido por esse mundo e em tudo consanguíneo a ele. O romance antecipou em muito, e continua a antecipar, o *futuro* desenvolvimento de toda a literatura. Por isso, ao atingir a posição dominante ele contribui para a *renovação* de todos os outros gêneros, contamina-os pelo seu caráter de formação e inacabamento. Ele os atrai imperiosamente para a sua órbita precisamente porque essa órbita coincide com a tendência fundamental do desenvolvimento de toda a literatura. Nisso reside a excepcional importância do romance também como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura. (2019, p. 70 – 71, destaques do autor)¹⁵

É de muito interesse na teoria bakhtiniana a atenção dada à “*incompletude semântica*” de um gênero *em formação*. Uma vez mais focalizando a importância da conexão com a realidade na qual se desenvolve esta forma literária, sem negligenciar a atenção sempre devida à linguagem,¹⁶ o autor a relaciona diretamente ao “presente em seu inacabamento” (e, portanto, também ainda em formação). Essa ideia não só dialoga com a ascensão do romance paralela à da burguesia, mas também se abre a reflexões de particular interesse, dado que “[s]ó o que está em formação pode compreender a formação”, para nações cujas literaturas nasceram entrelaçadas à violência e complexidade de um processo colonial que as conduziu, forçosamente, a um processo de formação nacional. Afinal, “as fronteiras entre o artístico e o extraliterário, entre a literatura e a não literatura, não foram estabelecidas pelos deuses de uma vez por todas. Toda especificidade é histórica” (2019, p. 102).

Também merece atenção a ideia de que o romance é a forma que melhor expressa as *tendências de formação* de um *futuro* ainda em aberto, do mundo e dos gêneros. “[G]ênero *crítico e autocrítico* (2019, p. 75), caracterizado por ser “a própria

¹⁵ A nova tradução do texto, utilizada como referência aqui, incorpora algumas observações e anotações de Bakhtin que haviam sido cortadas na versão publicada com o título “Epos e romance”, daí a ocorrência de maior número de repetições de algumas ideias e expressões.

¹⁶ “Infelizmente, os historiadores da literatura costumam reduzir essa luta do romance com os outros gêneros acabados, e todos os fenômenos da “romancização”, à vida e à luta entre escolas e tendências. Por exemplo, eles chamam um “poema romancizado” de poema romântico (o que é correto) e pensam que tudo está dito. Por trás da policromia superficial e do tumulto do processo literário, eles não enxergam os grandes e essenciais destinos da literatura e da linguagem, cujas personagens centrais são, antes de mais nada, os *gêneros*, enquanto que as tendências e escolas são apenas personagens de segunda ou terceira ordem.” (2019, p. 71)

plasticidade” (2019, p. 110), o romance carrega a possibilidade de trabalhar com potencialidades ainda não realizadas, uma vez que

quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter conclusível tanto em seu todo como em cada uma de suas partes. Muda radicalmente o modelo temporal de mundo: este se torna um mundo onde não existe a primeira palavra (o princípio ideal) e a última ainda não foi pronunciada. Para a consciência artístico-ideológica, o tempo e o mundo se tornam históricos pela primeira vez: revelam-se, mesmo que de modo inicialmente obscuro e confuso, como uma formação, como um contínuo movimento para o futuro real, como um processo uno e inacabado que tudo abrange. Todo acontecimento, qualquer que seja ele, todo fenômeno, toda coisa, em geral, todo objeto de representação artística perde aquela natureza conclusível, aquela insolúvel conclusibilidade e imutabilidade que lhe eram inerentes no mundo do "passado absoluto" da epopeia, protegido do presente contínuo e inacabado por uma fronteira inexpugnável. Através do contato com o presente, o objeto é envolvido pelo processo inacabado de formação do mundo, recebendo a marca da inconclusibilidade. (2019, p. 98)

A marca da inconclusibilidade, que caracteriza “o mais plástico de todos os gêneros” (2019, p. 75), promove uma “[g]randiosa reviravolta na consciência criadora do homem” (2019, p. 108), haja vista que “a própria zona de contato com o presente inacabado e, por conseguinte, com o futuro, cria a necessidade dessa incoincidência do homem consigo mesmo” (2019, p. 107). Ou seja, a nova forma de elaboração artística já não pressupõe que as personagens sejam acabadas, posto que, como a própria realidade, estão em formação. A abertura histórica que possibilita esse novo imaginário,¹⁷ assim, transforma profundamente as formas literárias possíveis a partir daquele momento.

¹⁷ Em importante passagem, Bakhtin explica que “A etapa antiga do romance é de enorme importância na compreensão da natureza desse gênero. Mas, no terreno da Antiguidade, o romance efetivamente não pôde desenvolver todas aquelas possibilidades que foram descobertas na Idade Moderna. Ressaltamos que, em algumas manifestações da Antiguidade, o presente inacabado começa a sentir-se mais próximo do futuro que do passado. Entretanto, no terreno do antigo regime escravista, carente de perspectivas, esse processo de reorientação num futuro real não poderia concluir-se: esse futuro real não existia”. (2019, p. 111)

Outro importante trabalho crítico, de Franco Moretti, ao se dirigir ao gênero afirma que “as grandes teorias do romance têm sido teorias da modernidade” (2009, p. 211), entretanto conclui, de forma contraintuitiva, que o romance não seria a forma “natural” da modernidade burguesa, mas “aquela por meio da qual o imaginário *pré-moderno* continua presente no mundo capitalista” (2009, p. 211):

Daí as aventuras. O antípoda do espírito do capitalismo moderno, segundo *A ética protestante*; um tapa na cara do realismo, como Auerbach viu de forma tão clara em *Mimesis*. O que faz a aventura no mundo moderno? Margaret Cohen, de quem aprendi muito sobre o assunto, a vê como um tropo de expansão: o capitalismo na ofensiva, planetário, cruzando oceanos. Acho que ela está certa, e acrescentaria apenas que a razão pela qual a aventura funciona tão bem nesse contexto é que ela é muito boa para imaginar a *guerra*. Apaixonada pela força física, à qual fornece justificativa moral na forma da salvação dos fracos de toda forma de abuso, a aventura é a combinação perfeita de poder e dever para acompanhar as expansões do capitalismo. É por isso que o guerreiro cristão de Köhler não apenas sobreviveu em nossa cultura — em romances; filmes; videogames — não apenas sobreviveu, mas sobrepuja qualquer figura burguesa comparável. Schumpeter colocou de forma crua e clara: “A classe burguesa... precisa de um senhor”.

Precisa de um senhor — para ajudar a exercer a dominação. Ao encontrar distorção após distorção de valores burgueses centrais, minha primeira reação foi sempre pensar na perda de identidade de classe que isso implicava; o que é verdade, mas, de outro ponto de vista, completamente irrelevante, porque a hegemonia não exige pureza — exige plasticidade, camuflagem, cumplicidade entre o velho e o novo. Sob essa outra constelação, o romance volta a ser central para a nossa compreensão da modernidade: não apesar, mas *por causa* de seus traços *pré-modernos*, que não são resíduos arcaicos, mas articulações funcionais de necessidades ideológicas. Decifrar os estratos geológicos de consenso no mundo capitalista — aí está um desafio que vale a pena, para a história e a teoria do romance. (MORETTI, 2009, p. 211 – 212)

Realçando a presença de elementos *pré-modernos* no romance, o autor também considera o gênero ligado ao “tropo de expansão” que caracteriza a empresa colonial, o que permite recuperar a epígrafe e, ao mesmo tempo, dialogar com Bakhtin acerca das irregularidades que caracterizam seu desenvolvimento. Todas as reflexões convocadas

permitem ampliar as formas de compreensão deste gênero polimorfo, de difícil definição, e oferecem ferramentas para investigar as particularidades geradas por sua aclimação em espaços aos quais chegou como recurso de domínio discursivo e cultural. A plasticidade, valorizada como elemento criativo no interior da produção artística e central para a sobrevivência do gênero em novos espaços, é revelada por Moretti também como mecanismo de preservação da hegemonia, convergindo com as demais reflexões apresentadas anteriormente.

Embora a plasticidade sirva à manutenção de discursos hegemônicos e efetivamente, conforme ensina Adorno (2006),¹⁸ não seja possível fugir ao mundo da reificação, dado que incorpora e coopta tudo quanto toca, tal qual o próprio capitalismo a que corresponde, no entanto, a plasticidade não é utilizada criativamente apenas de maneira a, contraditoriamente, conservar a constante inovação e expansão necessárias à sustentação do sistema produtivo. Assim como o próprio funcionamento da sociedade capitalista gerou pelo avesso respostas que o confrontam, espaços de resistência, possibilidades inventivas de driblar suas imposições, o romance, no domínio da arte, possuindo também espaços de liberdade e muito mais mobilidade para lidar com eles, ofereceu sua amplitude às mais diversas formas de apropriação e reinvenção.

¹⁸ O conhecido conceito de *indústria cultural* (1944), desenvolvido pelo crítico em diversos trabalhos, refere-se menos a uma maneira de “classificação” das produções artísticas (como, em geral, é utilizado, com teor adjetivo) do que a uma constatação acerca das transformações impostas pela sociabilidade moderna, inserida inescapavelmente na dinâmica capitalista, ao *modo de produção* artística; é uma análise sistêmica, correspondente à marxista sobre o mundo do trabalho, aplicada ao tempo livre – prolongamento do mundo do trabalho que passa a atuar sobre os indivíduos enquanto *forma*. Refuncionalizada pela indústria cultural após seu processo de autonomização, que se dá também em paralelo com a ascensão da burguesia, a arte perderia seu poder de atuação para passar a atender às demandas do público. Assim, para o teórico crítico, caberia a toda obra de arte a tarefa de reconhecer essas limitações, que as ultrapassam, e incorporá-las à sua estruturação estética, tensionadas, como maneira de opor ainda alguma resistência ao mundo administrado. O exemplo da arte de vanguarda é esclarecedor nesse sentido, uma vez que, trazendo incorporada à sua configuração artística a proposta de problematizar sua própria impotência diante do avanço da indústria cultural, dá-se um salto dialético por meio do qual a exposição e discussão da impotência pode transformar-se em potência mobilizadora.

Paradoxalmente, todavia, essa liberdade sem contrapartida não deixa de lembrar muito a do parasita, pois, por uma necessidade de sua natureza, ele vive ao mesmo tempo na dependência das formas escritas e à custa das coisas reais cuja verdade pretende “enunciar”. E esse duplo parasitismo, longe de restringir suas possibilidades de ação, parece aumentar suas forças e ampliar ainda mais seus limites. (ROBERT, 2007, p.13)

A inusitada imagem de aproximação do romance ao parasita é também de grande proveito. Assim como o modo de produção capitalista parasita o valor da força de trabalho,¹⁹ cuja necessidade de expansão em sua etapa imperialista o impele à ocupação de outros territórios, transformando-nos em colônias, o romance incorpora tudo de que necessita para sobreviver – a língua, a tradição literária precedente, os elementos de apoio externo à verossimilhança etc. Todavia, a natureza aberta à invenção que caracteriza sua autonomia relativa em relação à realidade permite dialeticamente à sua “dependência” não ser completa e, por isso, nenhuma dessas apropriações dá-se de forma direta. A liberdade criativa das mediações que permitem à realidade exterior ser transfigurada em forma atua de maneira a expandir os limites imaginativos,²⁰ uma vez que novas formas

¹⁹ O próprio Marx, em *O Capital*, concebe uma imagem que o associa a uma espécie de parasita: “O capital é trabalho morto, que, como um vampiro, vive apenas da sucção de trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho vivo suga” (2013, p. 307); formulação que reaparece em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* referindo-se à ordem burguesa.

²⁰ As ideias apresentadas também dialogam diretamente com as formulações de Antonio Candido: “O romance, com efeito, exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado as necessidades expressionais do século XIX.

O seu triunfo no Romantismo não é fortuito. Complexo e amplo, anticlássico por excelência, é o mais universal e irregular dos gêneros modernos. Mais ou menos equidistante da pesquisa lírica e do estudo sistemático da realidade, opera a ligação entre dois tipos opostos de conhecimento; e como vai de um pólo ao outro, na gama das suas realizações, exerce atividade inacessível tanto à poesia quanto à ciência. O seu fundamento não é, com efeito, a transfigurada realidade da primeira, nem a realidade constatada da segunda, mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida. Graças aos seus produtos extremos, embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário. Os seus melhores momentos são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável. Alguma coisa de semelhante ao “grande realismo”, de Lukács, ou à “visão ética”, de F. R. Leavis, com mais flexibilidade do que está contido no dogmatismo destes dois

de subjetivação, engendradas historicamente, permitem maior dinamismo da criação artística.

Todas as formulações que associam o romance, direta ou indiretamente, a ideias que cercam o conceito de colonização parecem particularmente interessantes aos estudiosos de literaturas africanas, visto que a chegada da escrita literária a esses espaços foi efetivamente produto direto da dominação colonial e, portanto, portadora mais agudas contradições. O império recorreu a diversos mecanismos para assegurar a manutenção da ordem, entre os quais, para além da violência direta, estava o processo de subjugação dos povos colonizados pela via cultural. A imposição da norma escrita como forma de administração daquele universo agora controlado por agentes exógenos teve sua significativa parcela de violência, material e simbólica – cuja caracterização como “arma”, conforme lhe atribui Manuel Rui (*apud*. MEDINA, 1987, p. 308), oferece um vislumbre das dimensões.

A produção artística, todavia, tem a vantagem de se comportar também pelos avessos. Sua liberdade quase irrestrita – ao contrário daquela prometida pela sociedade capitalista, que não se cumpre – faz com que efetivamente o romance possa ter sido uma forma aberta o suficiente para sofrer os influxos dos espaços a que chegou. Essa forma, pressionada pelos contextos, sofreu alterações significativas em espaços cuja trajetória não correspondia àquela dos ambientes que favoreceram o surgimento e consolidação do gênero.

O problema da inadequação das formas originárias de outros espaços é familiar à trajetória do romance brasileiro. Ao tratar do romance machadiano, o crítico literário Roberto Schwarz constrói argumentos que iluminam cenários literários que precisam incontornavelmente tratar do dado colonial. Problema central de que se ocupa a tradição crítica brasileira, a questão a atravessa de ponta a ponta e produziu resultados que, se evidentemente precisam de mediações para serem comparados a outros contextos, também são portadores de grande potencial para tanto, uma vez que “a existência de uma vocação comparatista”, segundo Antonio Candido, é “algo coextensivo à própria

críticos. A largura do seu âmbito, principalmente no que se refere ao tratamento formal da matéria novelística, leva-o a romper com as normas que delimitavam os gêneros.” (CANDIDO, 2007, p. 429)

atividade crítica no Brasil” (2004, p. 231). O intelectual, importa lembrar, também solicita atenção à necessidade de compreender a instalação dos gêneros literários em contextos a que a literatura e mesmo a própria língua chegaram como dados de violência, elementos incontornáveis à compreensão daqueles que se estabeleceram e desenvolveram nos espaços africanos colonizados.

A esse respeito, tratando do Brasil, em “Um avanço literário” (2010) Roberto Schwarz afirma que, no momento em que aparece, “o novo mecanismo narrativo de Machado” se apresenta como

uma solução estética para problemas objetivos e preexistentes: problemas não apenas da ficção de sua primeira fase, mas do romance brasileiro como um todo, assim como da cultura brasileira em sentido amplo, e, quem sabe, das ex-colônias em geral. (2010, p. 234)

O crítico refere-se à invenção de um procedimento narrativo que notabilizaria a obra de Machado de Assis, elevando sua ficção à categoria que hoje lhe é amplamente reconhecida, defendendo a ideia de que a dissonância entre mecanismos artísticos consagrados nos locais que lhes deram origem e a “matéria da vida que eles devem expressar” (2010, p. 235) está na raiz de debates que podem responder à questão sobre o que acontece com formas modernas quando deslocadas das condições sociais que estavam em suas origens e são de certa forma seu pressuposto. “Por trás dessa questão está a ideia de que as formas literárias não significam o mesmo no centro e na periferia do mundo” (2010, p. 235):

Há também a sugestão de uma diferença temporal, que se expande no espaço: formas artísticas que já estão mortas no centro podem continuar vivas na periferia, para mal ou para bem. As avaliações da diferença variam segundo o ponto de vista: elas podem ser contrárias à inovação, em defesa de modos mais antigos de vida, com mais cor e significado, como podem se opor ao atraso, que se atém a formas pitorescas e desgastadas, incapazes de capturar o espírito do tempo. São os paradoxos do progresso. Bertolt Brecht, que não queria ficar atrás de seu tempo, achava que o realismo estava morto a não ser que fosse atualizado. Segundo a sua explicação famosa, não adianta o escritor realista sentar-se à porta das indústrias Krupp e observar os trabalhadores chegando de

manhã. Noutras palavras, uma vez que a realidade tenha sido absorvida pelas funções econômicas, que são abstratas, ela não pode mais ser apreendida no rosto das pessoas. Nesse sentido, olhar para a vida numa ex-colônia, com as suas divisões ostensivas, pode ser mais compensador, embora tenhamos que suspeitar também dessa concretude, pois as abstrações do mercado mundial estão à espreita e a cada momento desmentem a evidência da percepção.

Seja como for, o campo estético e social que estamos considerando aqui é internacional, com relações muito desequilibradas, que afetam a posição das formas artísticas. Estas parecem sensíveis às circunstâncias, mesmo às de natureza não estética, embora não de modo previsível. As relações portanto devem ser estabelecidas caso a caso. (2010, p. 235)

O realismo a que se refere o intelectual é o conceito com que trabalha no exame da obra machadiana, próximo ao lukacsiano, não o termo que nomeia, por exemplo, a escola literária em que Machado de Assis é situado por manuais escolares, que o crítico considera uma versão rebaixada do uso do vocábulo. Convocando o leitor a observar com cuidado a particularidade de espaços onde os descompassos da modernização se evidenciam com maior nitidez, o autor revela que

Ao menos para o Brasil, a boa história literária mostrou que a ex-colônia, agora um país livre, com uma morfologia peculiar e indefensável, incumbia as escolas artísticas europeias com novas tarefas que até certo ponto as modificavam. Isso não era intencional, muito pelo contrário. (2010, p. 236)

Roberto Schwarz aponta, retomando a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, elementos constitutivos do sistema literário nacional, compreendido como um processo deliberado de busca por independência cujo “estágio formativo chega ao final quando as principais formas do ocidente atual tiverem sido assimiladas e o todo da sociedade, bem como das regiões do país, estiver transposto para a literatura” (2010, p. 237), de modo a permitir o desenvolvimento de “um tipo de vida orgânica da imaginação, capaz de autorreferencialidade e de certo grau de autonomia” (2010, p. 237). Como exemplos, o crítico refere, inseridos no momento do quadro da independência, a “coloração anticolonial” (2010, p. 236) que até mesmo pastores e ninfas recebem,

permitindo perceber “a tração da história mundial e de suas diferenciações” (2010, p. 236). Expressão da combinação entre universalismo neoclássico e localismo romântico, “funcional para as exigências objetivas de uma ex-colônia e da nação recém-nascida” (2010, p. 237), que buscava inserção no quadro internacional “escapando ao confinamento colonial” (2010, p. 237) e, ao mesmo tempo, forjando uma identidade própria, resulta do movimento a “alternância entre o universal e o local” (2010, p. 237), tornada “lei de movimento permanente da vida cultural do país, até os nossos dias” (2010, p. 237).

Dada a incumbência de construção de uma vida cultural própria, “isso significava um tipo peculiar de engajamento dos intelectuais” (2010, p. 238), conforme descrito por Candido em “Uma literatura empenhada” (2007, p. 28) em contraposição a autores que utilizavam, para descrever o funcionamento da literatura brasileira, categorias de periodização exclusivamente literárias:

Em outras palavras, o barroco deve ser o barroco não importa onde, o neoclássico, neoclássico, o romântico, romântico etc., nessa ordem e em quaisquer condições. A inadequação parece evidente, mas se torna ainda mais interessante quando relacionada a países que foram colônias, onde a diferença entre o centro e a periferia era e continua sendo um processo vivo, ou, olhando de outro ângulo, onde as dificuldades ou a impossibilidade de repetir o desenvolvimento dos países centrais é a principal experiência social, econômica e cultural. Buscando achar o aspecto positivo dessas relações, um fino crítico do cinema brasileiro falou de “nossa incapacidade criativa de copiar”. (SCHWARZ, 2010, p. 238)

Ou seja, embora seja impossível escapar aos padrões literários europeus, é também impossível copiá-los e o desajuste é revelador da particularidade local. Assim, as dissonâncias estéticas dos primeiros romances brasileiros têm explicações históricas, intensamente relacionadas ao funcionamento próprio de um processo de independência que manteve intactos aspectos estruturais da sociedade, levando a “um tipo desconcertante de progresso, que reproduzia as desigualdades anteriores, pré-modernas, em estágios cada vez mais novos, sem nunca dissolvê-las” (2010, p. 240). Schwarz acredita que, assim, é possível “sustentar que esse padrão é uma chave das peculiaridades da cultura brasileira, com sua queda tanto pelo modernismo mais radical quanto pelas

infindáveis acomodações” (2010, p. 240). O padrão de nosso desenvolvimento histórico, portanto, engendra composições literárias cujas especificidades são decorrentes dessas combinações. Segundo o crítico, quem melhor percebeu os impasses de modo a torná-los produtivos esteticamente foi Machado de Assis, que os trouxe ao centro de seus romances maduros de modo a servir à representação de “uma substância de classe própria ao século XIX” (2010, p. 244):

Brás Cubas é um tipo social, tão parcial e localizado quanto suas personagens, cujo mundo ele habita. Consequentemente, suas fintas narrativas no essencial escapam ao repertório humanista e pré-moderno da retórica ficcional, onde, entretanto, elas foram colhidas. As manobras respondem e devem a profundidade à sua posição social privilegiada numa sociedade específica, a qual por sua vez é um setor moralmente condenado do mundo contemporâneo. As viravoltas narrativas de um civilizadíssimo senhor de escravos do século XIX não são iguais às de qualquer outro sujeito. *Não são meras variações de uma tradição clássica, na qual os autores provocam seus leitores, a cuja custa se riem, mas a dramatização indireta de um aspecto real e inconfessável da história moderna.* Nesse caso, os procedimentos narrativos são despidos de sua inocência e neutralidade, desautorizando a ideia de uma função narrativa abstrata que flutua acima do tempo histórico. O que temos aqui não é apenas a consciência genérica do jogo literário, mas algo muito mais radical, original e afrontoso: uma narrativa que opera em nível ultraconsciente e artístico e que não obstante constrói o mundo de acordo com interesses particularistas e inaceitáveis, os quais temos que encarar se quisermos entender o que está acontecendo. (...) Uma vez que a autoridade do narrador é questionada, cabe a nós compreender o que ouvimos e vemos durante a leitura. Está aí o leitor ideal da literatura moderna, emancipado, ativo e crítico, que a seu modo é um limiar histórico e uma figura de vanguarda. (2010, p. 244 – 245, destaques nossos)

A obra machadiana, portanto, ao transmutar “em forma o conteúdo crucial do romance brasileiro anterior” (2010, p. 246), constrói uma figuração historicamente situada que exige um leitor moderníssimo para sua decifração adequada. A voz não-confiável dos narradores que compõe é parte de questões sociais encravadas no cotidiano da ex-colônia, “um tipo de quintal do mundo moderno” (2010, p. 246):

A dimensão menos óbvia e mais moderna está no aspecto complementar, onde somos forçados a reconhecer a utilidade da civilização para usos que são contrários à própria ideia dela. Se lembrarmos que aqueles eram os grandes dias do imperialismo, podemos perceber que a sátira de Machado ao uso vergonhoso dos melhores recursos da civilização toca num ponto que não é apenas local. Seja porque não havia solução à vista, seja porque a direção do movimento geral era enigmática, a literatura brasileira havia construído uma perspectiva que permitia e permite pensar o presente do mundo. (2010, p. 246 – 247)

Se Machado de Assis, no século XIX, revelava a impropriedade de nossa formação articulada aos rumos do progresso de forma geral, hoje, de outro momento histórico, é possível afirmar que seu olhar atento à particularidade brasileira continua revelador do destino da “civilização” em todo o mundo, ao desvelar muitos dos mecanismos que sustentam seu funcionamento – que, naquele momento, pareciam ainda apenas uma exceção que servia à reposição das normas no centro. Hoje, quando o desenvolvimento global leva também aos centros aquilo que sempre foi regra nos espaços periféricos, a obra machadiana continua a iluminar o quanto a modernidade e seu progresso necessariamente repõem o atraso; o quanto nosso “descompasso” escravista daquele momento servia na verdade sistematicamente ao desenvolvimento do capital e, portanto, o quanto a estrutura mesma da modernidade está apoiada em “anomalias” que são seu próprio pressuposto.

O olhar perscrutador, que só poderia ser constituído e lançado desta forma desde as periferias do desenvolvimento do capital, onde as contradições se mostram com menos máscaras, possui um correlato de bastante peso do outro lado do Atlântico. O continente africano, espoliado para alimentar o sistema produtivo denunciado por Machado, gerou sociedades que muito cedo puderam desconfiar da civilidade dos discursos “civilizatórios”. A violência das realidades impostas pelos impérios, embora buscasse se maquiara com “generosas intenções”, cria um funcionamento social particular que eleva as tensões a limites insuportáveis. Embora tenha havido cenários nos quais foi possível negociar processos de independência – sem esquecer as ressalvas necessárias às maneiras como esses processos foram conduzidos –, no quadro das então colônias de Portugal o drama se agudizou ao ponto de exigir a radicalidade do recurso a lutas armadas. O caso específico de Angola, conforme elucida Rita Chaves,

Tendo em comum com a nossa América Latina o fato de ocupar um espaço situado fora dos centros de decisão, Angola, integrada na convulsão das terras africanas, se diferencia pela atmosfera excepcionalmente conturbada de sua formação histórica. A longa duração da dominação colonialista impôs a herança de uma organização social e política que muitas vezes parece apontar na direção da inviabilidade. A guerra cruel, estendendo-se por quase duas décadas após a conquista da independência, indica que a máquina colonial deixou um legado desgraçadamente fecundo a despeito do sentimento de resistência tão marcante na história dos povos que compõem o país. A manutenção dos conflitos, de variadas ordens e alimentados por interesses de muitas naturezas, reflete, sem dúvida, a pluralidade e a profundidade dos problemas enfrentados no movimento de construção do estado angolano e da afirmação de uma sociedade cujo perfil se marca fundamentalmente pelo signo da crise, como nos demonstram as discussões elaboradas em torno dos temas da identidade cultural e da formação da nacionalidade. (CHAVES, 1999, p. 29 – 30)

Se a violência é, assim, dado estrutural das sociedades colonizadas, será também dado estrutural das figurações compostas na particularidade desses espaços, embora de maneiras muito diversas. Em “Antonio Candido e as literaturas africanas de língua portuguesa”, Rita Chaves (2018, p. 195) expõe a produtividade da tradição crítica brasileira quando levada ao outro lado do Atlântico sem descuidar das diferenças. Tratando as afirmações de Antonio Candido e Roberto Schwarz com cuidado e atenção às dessemelhanças, portanto, é possível notar que, por um lado, faz sentido estender a Angola, como ex-colônia, alguns aspectos importantes das análises apresentadas, como a necessidade incontornável de lidar com o aspecto colonial determinante da instalação do romance em particular e da literatura em sentido mais amplo num ambiente no qual é elemento exógeno, exigindo readaptações para atender àquela matéria local específica. A consciência de que a combinação de elementos pré-modernos a elementos modernos atravessa todas as culturas colonizadas em sentido amplo é outro aspecto produtivo à discussão, uma vez que ilumina um fator estrutural que resulta em combinações muito específicas, cada uma à sua maneira de acordo com o contexto colonial. Por outro lado, é preciso haver sempre cuidado e atenção à particularidade de cada contexto ao focalizar a produção cultural que resulta desses arranjos, uma vez que as experiências coloniais,

ainda que se assemelhem, não são iguais e, portanto, atuam indiretamente²¹ de maneiras distintas na produção de resultados estéticos e soluções formais.

Ao passo que no Brasil, por exemplo, a assimilação das vanguardas artísticas europeias no início do século XX assumiu caráter formativo (em desacordo com sua função destrutiva original), uma vez que era preciso ainda construir uma identidade nacional naquele momento, em Angola a linguagem modernista chegou também somada à experiência brasileira, adicionando, portanto, outros repertórios. As modificações que a tradição literária brasileira impôs à forma romance por necessidade expressiva de sua matéria, posto que era preciso lidar com o dado colonial e a inadequação das formas importadas, inspirou, do outro lado do oceano, escritores angolanos que não só buscaram referências na literatura brasileira, como se apropriaram de ganhos estéticos nossos para avançar na direção de exercícios semelhantes.

Se a primeira publicação angolana de que se tem notícia, *Esportaneidades da minha alma*, de José da Silva Maia Ferreira (1849), trazia já intertextualidade com nosso Romantismo, por exemplo, ao glosar a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias (1846, p. 09),²² é possível também afirmar que o desenvolvimento de um projeto literário angolano que corresponderia em certa medida aos esforços de “descoberta e interpretação” (CANDIDO, 2007, p. 429) brasileiros se dá em descompasso: por um lado, assemelha-se aos esforços românticos de busca por independência, simultâneos ao empenho de assimilação do país à representação literária, por outro, insere-se num quadro que, no Brasil e no mundo, é marcado irremediavelmente pelas rupturas estéticas modernistas. Assim, o famoso “Vamos descobrir Angola!”, em fins dos anos 40 do século XX, devido a sua especificidade histórica é capaz de incorporar à produção literária um esforço de recuperação de matrizes culturais oprimidas pelo processo colonial em chave modernista, o que proporciona muita originalidade aos produtos artísticos decorrentes.²³

²¹ Vale sempre lembrar que a natureza criativa do objeto artístico exige a produção de soluções formais e, portanto, as pressões contextuais que interferem nos resultados estéticos são sempre mediadas.

²² O exemplo refere-se ao poema “A minha terra”, que estabelece uma relação criativa com a “Canção do Exílio” de maneira bastante surpreendente, uma vez que parece antecipar um olhar de certa forma moderno, atento às incompletudes de sua terra: “Nada tem minha terra natal/ Qu’extasie e revele primôr,/ Nada tem, a não ser dos desertos/ A soidão que é tão grata ao cantor” (FERREIRA, 2018, p. 34).

²³ A este respeito, assegura Ervedosa: “Eles sabiam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 1922. Até eles havia chegado, nítido, o «grito do Ipiranga» das artes e letras brasileiras, e a

Com o olhar voltado especificamente ao desenvolvimento do gênero romanesco nesse território, Rita Chaves afirma:

Desde 1934, quando António de Assis Jr. publicou *Os segredos da morta* (*romance de costumes angolenses*), a primeira obra do gênero na literatura angolana, a trajetória do romance em Angola vem deixando nítida a vontade de seus autores de, através da literatura, colocarem em prática um projeto de investigação sobre as realidades que compõem o país. Potencializando a sua capacidade de analisar com certa dose de objetividade a matéria artisticamente transfigurada, o romance, naquele sistema literário, aproveita-se do senso de historicidade que também o define como gênero para oferecer ao leitor um instigante painel das múltiplas faces que particularizam o país.

Pela trilha aberta por Assis Jr., iriam seguir Castro Soromenho, Óscar Ribas, José Luandino Vieira, Pepetela, José Eduardo Agualusa, entre tantos outros que, valendo-se do gênero, empreenderiam projetos de investigação que ajudam a mapear a fisionomia multifacetada do cenário cultural angolano. Ancorados no difícil cais de um porto tão convulsionado, esses escritores viram-se diante de muitos dilemas e compuseram um repertório variado, a partir da opção por diferentes estratégias artísticas. Unifica-os, porém a consciência patente de, em maior ou menor escala, precisarem fazer de seus textos um lugar de resistência às pressões que a condição colonial os condenava. (CHAVES, 1999, p. 21)

A estudiosa prossegue sua reflexão com menção a uma particularidade do cenário angolano que captura a atenção: no momento no qual a luta pela construção de uma identidade nacional decorre do exercício de resistência, a literatura que imagina a nação antecede a própria existência do país, resultante da urgência de combater o colonialismo. O resgate da memória cultural, nesse quadro, exerce papel importante, uma vez que será elemento de recuperação do repertório soterrado pela violência colonial. O empenho que

lição dos seus escritores mais representativos, em especial de Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, foi bem assimilada.

O exemplo destes escritores ajudou a caracterizar a nova poesia e ficção angolanas, mas é, certamente, num fenómeno de convergência cultural que poderemos encontrar as razões das afinidades das duas literaturas.” (ERVEDOSA, s/d, p. 84 – 85)

se assemelha aos esforços românticos, assim, buscará mapear elementos culturais pela via de tradições apanhadas de Cabinda ao Cunene, fazendo com que o labor de muitos autores se assemelhe aos da nossa “literatura empenhada” (CANDIDO, 2007, p. 28), por meio da qual é possível também visitar os “caminhos comumente percorridos pela História, Sociologia, Antropologia e Geografia de um povo.” (CHAVES, 1999, p. 22)

Importa referir que esse empenho se daria num cenário onde predomina a cultura oral, o que demanda um olhar atento a outros mecanismos tanto de organização social quanto de composição e transmissão de narrativas. O impacto formal decorrente dessa especificidade garante grande parte da originalidade valorizada nas produções angolanas, que combinam elementos formais apanhados das literaturas que lhes eram mais contemporâneas ao rico acervo cultural assentado num solo em que um conjunto muito diverso de grupos étnicos assegurava a pluralidade do repertório imaginativo.

A diversidade étnica e lingüística, o ritmo violento das transformações históricas e a coexistência de vários tempos culturais num só espaço geográfico são, como se pode verificar, alguns dos vetores que dinamizam a organização do país. Diante de tantos complicadores, o selo fundamental só poderia ser a imagem da fratura, materializada nas grandes divisões sociais, econômicas, religiosas e políticas ainda expostas em sua presente realidade. Os dados da crise, que não se esgota e quase dramaticamente se renova a cada momento, sinalizam para uma complexidade cuja dimensão não pode ser ignorada quando se assume o desejo de apreender as relações entre os movimentos de uma manifestação artística e seu contexto sócio-histórico. (CHAVES, 1999, p. 31)

Conforme será discutido adiante, tal diversidade será elemento de peso a conceder particularidade ao emaranhado tenso do desenvolvimento histórico e cultural angolano, cujas especificidades compõem conteúdos que exigem atenção cuidadosa. Importa referir que Angola apresenta “uma realidade pluri-étnica, na medida em que seu território é habitado por uma população composta de nove grandes grupos étnico-lingüísticos,²⁴ com

²⁴ Conforme sintetiza Tania Macêdo: “Esses grupos são: o *Quicongo* ou *Bakongo* (ocupa Cabinda e o nordeste do país. entre o mar e o rio Cuango), grupo *Quimbundo* (domina uma extensa região entre o mar e o rio Cuango, abrangendo a cidade de Luanda), grupo *Lunda- Quioco* (ocupa extensa área que se estende da fronteira nordeste do país até o sul), grupo *Mbundo* ou *Ovimbundo* (numeroso, domina uma grande

costumes, línguas e oratura que guardam muitas diferenças” (MACÊDO, 2008, p. 49). As cisões, resultantes da situação colonial que, simultaneamente, uniu e oprimiu essa grande diversidade de povos, contraditoriamente também estimularam a literatura a assumir “a missão de conferir unidade a um mundo cortado por fendas de todas as ordens” (1999, p. 31):

Se entre nós a literatura pretendeu compensar o atraso tecnológico e a precariedade de nossas instituições, para os angolanos a tarefa se apresentava ainda mais heróica: tratava-se (trata-se) de fazer uma nação onde existia um punhado de povos, enredados no jogo das diferenças de suas tradições culturais. O desafio se montava: era preciso fazer Angola, significava (significa) investir também na construção de um discurso autônomo, capaz de unificar as vozes dispersas pelos quatro cantos do território e calar a voz uniforme do colonialismo. Ao fim e ao cabo, o jogo era um só: bloquear o ato colonial para construir a nação. Noutras palavras, tratava-se de vencer o colonizador para, afinal, legitimar o que era uma invenção sua: *Angola*.

Inventado pelo império colonial português, ele próprio uma invenção do capitalismo, o país, pelos tortuosos caminhos da História, vem se defrontando com situações que, sendo específicas, precisam ser compreendidas no contexto das relações internacionais. Sua especificidade só pode ser encarada à luz dos fatos que explicam as bases constitutivas da civilização de que ela é parte. A peculiaridade do lugar que ocupa justifica o desassossego de sua elite cultural eternamente sacudida pelo desejo de responder às indagações postas pela urgência de cada etapa histórica. (1999, p. 31 – 32)

A complexidade do cenário apresentado, cujas marcas se prolongam, exige um olhar atento não apenas à especificidade dos conflitos plantados naquele chão, mas

região na metade centro-oeste de Angola), grupo *Ganguela* (encontra-se dividido por dois territórios: um na fronteira do leste e outro nos ramais superiores do rio Cubango), grupo *Nhaneca-Humbe* (fixado nos territórios do curso médio do rio Cunene), grupo *Ambó* (fixado em um grande território ao sul do país. Entre seus povos destaca-se o subgrupo *Cuanhama*), grupo *Herero* (é constituído por criadores de bovinos, nos territórios a sudoeste do país. Os *Cuvale* são o subgrupo étnico mais conhecido) e grupo *Xindonga* (poucos, encontram-se no ângulo sudoeste de Angola entre Cubango e Cuando. Os *Mucussos* são o subgrupo mais importante). (Dados retirados de Palanque, 1995). (MACÊDO, 2008, p. 49)

também ao quadro mais amplo de relações nas quais o território, quisesse ou não, acabou enredado pelo avanço capitalista. A condição colonial, responsável por tantos problemas que permanecem, foi também a força histórica responsável por unir no interior de um mesmo território uma diversidade de grupos étnicos que, ao se verem compelidos a legitimar uma ideia de nação, não poderiam se livrar nem da dimensão contraditória desse projeto, nem das inevitáveis dissonâncias que se acirriariam ao longo do tempo, explodindo em conflitos também depois da independência. Entre os elementos de impasse, a escolha de uma língua oficial para o novo país inventado não poderia ser pacífica. Ao mesmo tempo forçosa, dada a exigência de posicionamento da nação no cenário internacional, a eleição da língua portuguesa acabou também permitindo que povos que não se comunicavam por meio de suas línguas nativas encontrassem um idioma comum. Foi nesse idioma, portanto, que escritores tomaram para si a tarefa de constituir uma literatura nacional ainda antes da conquista efetiva da própria nação, congregando elementos culturais que pudessem transformar a língua imposta em “arma que eu conquistei ao outro” (RUI, Manuel *apud*. MEDINA, 1987, p. 308), capaz de exprimir a diferença cultural que, em última instância, servia como componente das justificativas da necessidade de independência.²⁵

Diante do resultado da escolha, encarando de frente os limites e as condições em que foram produzidos esses textos, a literatura se define como um exercício de dupla traição. Se tivermos em conta que os escritores eram em certa medida homens privilegiados, porque num sistema nitidamente excludente dominavam a escrita, podemos dizer que eles traíam o regime que os havia privilegiado. Por outro lado, observamos que ao privilegiarem a escrita, eles se afastavam daqueles que queriam representar. Se não, como interpretar que eles escreviam em português, língua imposta pelo colonizador e desconhecida pela imensa maioria da população. Estava aí uma das terríveis contradições com que se deparavam os escritores angolanos e com que ainda se deparam os escritores africanos de um modo geral. Como resistir na língua da dominação? Se a prática aponta o caminho das línguas europeias como o que tem sido mais

²⁵ A esse respeito, em entrevista a Margarida Calafate Ribeiro, afirma Luandino Vieira (tratando de *Luanda*, publicado nos anos 60): “Este livro era um material perigoso, tinha uma mensagem política inscrita. Naquela linguagem que mostrava uma autonomia cultural, naquelas personagens, naquele contra-mapa da cidade de Luanda, que trazia para primeiro plano a cidade dos musseques, estava registada a diferença cultural que justificava a independência política”. (RIBEIRO, 2005, p. 04)

usual, a questão não é pacífica e semeia algumas polêmicas. (CHAVES, 2020, p. 167)

Embora não resolvida a questão da escolha da língua, sempre em debate, muitos produtos culturais de grande interesse puderam resultar do exercício de “dupla traição” de uma geração de escritores que, em decorrência de sua participação no projeto de construção cultural que era também político, sofreu as consequências que um regime opressivo via de regra impõe a vozes criativas, vistas como ameaça. Muitos intelectuais foram presos e alguns produziram suas obras nesse espaço de exceção. Assim, embora ocupassem efetivamente uma posição de privilégio no interior de um sistema violento, puderam exercitar sua adesão a um projeto coletivo que ultrapassava aspirações pessoais. A produção literária, naquele contexto, efetivamente alcançou repercussão significativa, capaz de contribuir com a consolidação de um projeto cultural que unificasse descontentamentos em busca da libertação sem descuidar da pluralidade de vozes que lutavam por seus espaços. Os resultados, como é possível imaginar, trouxeram inscritos em suas feições artísticas profundas marcas destas contradições fundantes.

Entre os escritores que participaram deste esforço coletivo do outro lado do Atlântico, José Luandino Vieira possui uma trajetória que permite considerá-lo central ao desenvolvimento do sistema literário angolano. Sua obra, que se constrói com base em um olhar atento às produções que lhe antecedem, já nos anos 1960 consolida uma posição particular na qual, por um lado, é responsável pela consolidação do romance angolano e, por outro, estabelece parâmetros para reinventá-lo de acordo com uma séria atenção à matéria local:

profundamente identificado com a terra para onde tinha sido levado ainda muito cedo, Luandino é dono de uma obra que pode ser vista como um marco na formação do gênero na produção literária angolana. Com ele, o romance conquista densidade sem se afastar do chão em que seu imaginário está assentado. (CHAVES, 2012, p. 78)

Talvez a posição dialética do escritor no interior do sistema literário possa ter sido outro fator a favorecer o desenvolvimento de um olhar atento às contradições que, conforme relata em entrevista, “sentiu” desde cedo:

Por esse facto, sendo angolano, considero perfeitamente essa ideia e o que conta para mim foi realmente, é, realmente a vivência da infância. Foi uma vivência, primeiro como todas as vivências de infância, por acaso foi muito profunda porque, nessa altura, nós vivemos mais totalmente. Depois porque foi feita em condições de convivência no musseque, musseque da cidade de 1938, 37, 39, 40, 41. Cidade que realmente comportava ainda muitos elementos de origem europeia que se dedicavam a pequenos mesteres: sapateiros, mulheres-a-dias, carpinteiros e pedreiros, quero dizer, havia uma certa cumplicidade de classe nas pessoas que viviam num mesmo meio físico e que estavam sujeitas ao mesmo tipo de vida, muito embora, é evidente, permanecesse, já mesmo dentro desse proletariado digamos assim grandes, marcadas diferenças entre angolanos e europeus. E é evidente que o racismo imperava. Era estranho realmente ouvir, tal como está em *Nós, os do Makulusu*, meu pai falar com todos os preconceitos raciais que a sociedade, que a sua educação, a sua inserção numa sociedade colonial lhe dava, enquanto que, simultaneamente, convivia com esses sobre os quais aplicava os preconceitos de discriminação. Mais: não só convivia, dependia. Meu professor de primeiras letras era um angolano, negro, e era quase fatal que todos os domingos almoçávamos juntos, o professor, eu, as duas famílias, e o interessante é que esse convívio, por vezes, era tão íntimo que as pessoas se distraíam, digamos assim, e eu agora, à distância, recordo-me de uns diálogos... Esses diálogos estão perfeitamente eivados, cheios de preconceitos raciais e de classe. Por exemplo, o sentimento de inferioridade de meu pai, quase analfabeto em relação ao professor. E, por outro lado, um sentimento de superioridade porque era branco e ele era negro. Tudo isso, em criança, fui vivendo e mais tarde fui relatando. Isso me deu a riqueza – o que eu penso ser a riqueza – de uma experiência que se prolongou até aos dez, doze anos e que serviu para a aquisição de valores culturais africanos, valores populares angolanos, que continuamente a margem africana da cidade estava elaborando, e que, depois, no liceu, quando chegou a idade em que eu comecei a ler outras coisas, fui interpretando de outro modo, e que foram realmente o germe da minha consciência política. Quero dizer que eu, e os outros da minha geração, e os que viviam ali naquele bairro, quase todos os que eram crianças naquele tempo, fizemos primeiro a aprendizagem de valores que, mais tarde, viemos a ver que estavam correctos. Este sentimento, por exemplo. Uma coisa que noto,

que não é sempre fácil aceitar, a dialéctica. A questão de as coisas não serem sempre um sim nem um não, as coisas não serem sempre o que são, mas serem também o que não são. E essa talvez demasiada compreensão para todos os factos da vida, isso foi-nos ensinado praticamente enquanto vivíamos a nossa experiência de criança. Então, depois, começámos, por meio de actividade cultural, chegámos à via política. (LABAN, 1980, p. 13 – 14)

Importa recuperar a longa passagem porque alguns ingredientes centrais à discussão se apresentam com muita clareza por meio de seus exemplos, com a vantagem ainda de trazê-los conforme elaborados pela própria voz do escritor. A situação específica do musseque onde cresceu, conforme descrita, apresenta muitos elementos que capturavam a atenção: uma situação colonial nitidamente posta, na qual o elemento racial é determinante, mas, ao mesmo tempo, a coexistência nesses mesmos espaços também de brancos de baixa extração social, decorrência direta da especificidade do colonialismo português. A mobilidade entre as posições de opressão, que se alternavam de acordo com o contexto, ora de classe, ora de raça, permitia notar a olho nu aquilo que em outros espaços a ideologia ainda era capaz de ocultar: uma situação flagrante expressa, no caso narrado, pela posição do pai do escritor, branco racista que convivia com negros e era quase analfabeto, o que o colocava simultaneamente em posição também em alguma medida inferiorizada em relação ao professor negro. A situação se apresentava com tamanha nitidez naquele contexto que marcou a percepção mesmo de uma criança, que posteriormente pôde estudar e compreender a raiz do emaranhado tenso de posições em jogo no exemplo, que no entanto foi vivenciada e vista antes de qualquer explicação didáctica.

Se posteriormente o escritor pôde racionalizar as relações – que o marcaram profundamente ao ponto de constituírem elementos motivadores também da representação literária que elaboraria futuramente –, importa destacar na passagem ainda a menção do escritor a um certo *sentimento* da dialéctica. É interessante a caracterização da compreensão precoce deste elemento de complexidade no olhar dirigido ao mundo como *sentimento*. A escolha desta palavra, inevitavelmente, lembra o trabalho de outro intelectual brasileiro, Paulo Arantes, autor de uma obra denominada justamente *Sentimento da dialéctica na experiência intelectual brasileira*.

Partindo da obra de Antonio Candido, na qual afirma haver “*dialética* por todos os lados” (ARANTES, 1992, p. 11), o trabalho traça um percurso da constituição e do desenvolvimento entre nós de “certa sensação de *dualidade* que impregnaria a vida mental numa nação periférica”, constituindo a “experiência intelectual do país” (ARANTES, 1992, p. 17). Oscilando entre momentos de erros e acertos interpretativos, nosso percurso intelectual, segundo o filósofo, foi marcado pela “matriz histórica que associa sentimento da dialética e percepção da dualidade. Noutras palavras, o *dualismo* – pois é da sua origem que estávamos falando até agora – (...), foi sobretudo expressão de uma experiência coletiva” (1992, p. 27).

O conceito de *dualismo*, utilizado pelo crítico para tratar de nosso desenvolvimento intelectual, credita a gerações de intelectuais a compreensão de nosso *atraso* em relação à modernização, fruto direto da condição de país colonizado. Se na década de 50 ainda se acreditava que seria possível superar o “atraso” com desenvolvimento, havia já também certa compreensão da complexidade da dualidade que caracterizava o país agrário de regulação no entanto internacional, voltado à exportação. O desenvolvimento da indústria, que desencadearia certo progresso, passa caracterizar a nação como cindida entre o arcaico e o moderno, repondo a compreensão dual de nossa condição periférica. A Teoria da Dependência, nos anos 70, trataria já da combinação entre arcaísmo e desenvolvimento, passando a compreender o país como subdesenvolvido. Na mesma década, as obras de Florestan Fernandes e Francisco de Oliveira seriam centrais à percepção de que o avanço da industrialização, em vez de superar a etapa “atrasada” da nação, repunha e aprofundava seus problemas. Esclarecido o paradoxo fundante do desenvolvimento no interior da lógica produtiva capitalista, percebido em decorrência do olhar voltado à particularidade brasileira, foi possível também notar que o escravismo tardio brasileiro não constituía anomalia, mas cumpria papel importante na consolidação da modernização capitalista europeia.

Nesse momento, a contribuição de Roberto Schwarz é trazida como central para a compreensão de nossa nação. Ao notar que a formalização literária composta por Machado de Assis já explicitava aquilo que a teoria ainda não havia formulado, o crítico literário compõe um trabalho interpretativo que revela – por meio da crítica literária, meio pouco usual para elaboração das grandes interpretações da nação, como gosta de destacar Paulo Arantes – não só a especificidade do desenvolvimento nacional em um país periférico outrora colonizado, mas também as fraturas constitutivas da norma moderna,

uma vez que o exercício crítico é capaz de revelar a unidade indissolúvel entre centro e periferia.²⁶ O desenvolvimento dos centros depende diretamente da modernização periférica, precária, que constitui entretanto o ponto capaz de revelar os resultados do maior avanço da modernidade, uma vez que, para se desenvolver, necessariamente reproduz e aprofunda desigualdades, fazendo com que o “atraso” esteja sempre implicado no “avanço”, que o repõe em níveis cada vez mais profundos. Nas palavras do filósofo,

objetivamente, nossa dualidade colonial-burguesa sendo ela mesma um desenvolvimento moderno do atraso – como lembra Roberto, passando a limpo mais uma vez o momento menos vulnerável do antigo raciocínio dualista –, não estávamos para o progresso como a aberração para a norma, o desvio para o avanço uniforme, pelo contrário, *como a atualidade mundial expunha seus segredos na periferia do capital, que não era resíduo mas parte integrante de uma evolução de conjunto, por assim dizer constituíamos uma figura viva daquela mesma Dialética da Ilustração*. Noutros termos, este um dos aspectos do passo globalizante inerente ao esquema crítico de Roberto Schwarz. A seguir o Autor mostrará de mil maneiras como a prosa machadiana, ao desmanchar a estampa moderna de nossos figurões, sem elogiar o atraso ia desqualificando o progresso, do qual aquele fazia parte. (ARANTES, 1992, p. 115 – 116, destaque nosso)

Uma vez que o quadro global, interdependente, expressa-se nas periferias, toda observação localmente enraizada é capaz de relevar um quadro mais amplo, capaz de explicar elementos para além daqueles que interpretam a fisionomia local. Importa lembrar também, no entanto, que esta particularidade expressa nas periferias, embora com elementos comuns que explicitam em cada parte o funcionamento do todo, terão também

²⁶ Embora haja discussões contemporâneas que consideram as categorias de “centro” e “periferia” ultrapassadas, importa explicitar que são trabalhadas aqui com filiação à abordagem de Paulo Arantes, que continua a operar com os termos em seus trabalhos mais recentes, como *Formação e desconstrução* (2021) e *A fratura brasileira do mundo* (2023). Conforme já foi possível notar pela breve apresentação apoiada em uma de suas obras, a compreensão dos termos pelo filósofo está embebida em dialética e, por isso, não é estanque (forma realmente já ultrapassada por muitas outras formulações) nem desconsidera a diversidade complexa com que os temos se expressam na realidade social, havendo múltiplos centros nas periferias do mundo e vice-versa, como característico ao desenvolvimento global do capitalismo.

comportamentos muito específicos a depender do solo histórico em que são plantadas. Assim, o quadro dual que era visível e perceptível na sociedade brasileira, a “experiência intelectual” que nos caracterizou enquanto colônia, guarda elementos que ressoam na particularidade angolana. Aquele espaço, sendo submetido à condição colonial, expressava os elementos de “atraso” – a violência, a transformação de seres humanos em mercadoria de exportação, a posterior exploração do trabalho forçado, entre tantas outras formas – em meio ao discurso “modernizador” trazido pelo colonizador. Talvez porque ali a situação fosse muito extremada, a mentira do discurso se revelava algumas vezes já na superfície das relações, cotidianamente, como o depoimento de José Luandino Vieira permite perceber.

Outro elemento complicador é que ali se reuniam muitos povos, alguns inimigos em guerra desde antes da chegada do europeu. Quando esse agrupamento muito diverso, após às vezes séculos de conflitos, é obrigado a se unir em torno de uma ideia de nação que pudesse viabilizar a independência, as tensões internas se elevam – contraditoriamente, também já durante a guerra de libertação nacional. Muitas vezes os angolanos combateram nas matas os portugueses ao mesmo tempo em que combatiam também entre si, numa mescla tensa e complexa que não seria resolvida com a conquista da autonomia da nação. Assim, há uma particularidade que precisa ser observada cujas diferenças se expressam localmente também em decorrência do momento histórico em que se deu a empresa colonial neste espaço.

Ainda recuperando a obra de Arantes, o posfácio de Bento Prado Jr. considera que

Adepto de uma “dialética negativa”, não importa a Paulo Arantes que Antonio Candido seja reticente em face das versões doutrinárias da dialética. A reticência de Antonio Candido facilita a empresa de Paulo Arantes, que nele vai buscar o exemplo de uma dialética implícita e viva, obedecendo a recomendação de Merleau-Ponty: praticar a dialética sem falar dela, quase sugerindo que a dialética só pode ter vida clandestina.

O que, aliás, permite compreender o título do livro, que de outra maneira permaneceria misterioso: *sentimento* da dialética, quase um *faro*, que não decorre de uma teoria pronta e acabada, mas que não se funda, também, na volubilidade da subjetividade ou na falta de fundamento do juízo de gosto; algo como um *faro* que localiza a realidade através das contradições do espírito, embrulhado na matéria social em que se debate, tanto na sua dimensão

subjetiva (consciência), como na sua dimensão objetiva (cultura). Um *faro*, diria Paulo Arantes, guiado pela natureza do “objeto” que está sendo “farejado”, que se abandona, em suas oscilações, às “contradições do objeto” (1992, p. 131)

Esse “faro” que também poderia ser atribuído a Luandino Vieira e depreendido de seu relato, desenvolve-se e se expressa num contexto no qual, conforme demonstra a particularidade histórica, as tensões são máximas e se manifestam em muitos momentos de maneira explícita. Convergindo com a forma de análise de Roberto Schwarz, compreende-se que “o dualismo não se suprime por um ato de vontade, ele é um dado geral do capitalismo em toda parte, é a sociedade cindida. Agora, se você é um espírito dialético, não pára na dualidade e trata de revê-la dentro de um movimento mais amplo e de fundo” (SCHWARZ, 2008, p. 152).

O exercício de observação da especificidade do movimento mais amplo e de fundo da sociedade angolana, que comporta múltiplas cisões, exige que se recuperem elementos de contextualização histórica do império português em sua particularidade. Império precário em comparação com as demais metrópoles europeias, a nação contava ainda com um governo fascista, que piorava as condições já usualmente hostis de uma situação colonial, embora, conforme esclarecem alguns historiadores, “mesmo antes da era fascista, Portugal geralmente praticara na África uma política de segregação, sobretudo após 1910. Esta política relegava o autóctone ao fundo da estrutura social” (DIOP et al., 1993, p. 74).

De inspiração francesa, a política colonial portuguesa não conferia direitos aos nativos e os submetia ao trabalho compulsório, que alguns autores consideram uma espécie de continuação da escravatura. Essa superexploração do trabalho era necessária também em decorrência da precariedade de Portugal, que não buscou desenvolver econômica e estruturalmente as colônias, mantendo-nas, portanto, como um grande reservatório de mão-de-obra. Por essa razão,

A situação de dominação colonial não oferecia aos africanos possibilidade alguma de escaparem ao duplo controle, da administração e dos colonos, os quais formavam uma frente contra os autóctones. Desde 1933, o ministro das colônias, Armando Monteiro, sublinhara a importância social das colônias,

sugerindo a transferência massiva dos proletários brancos, desempregados na Europa, rumo à África, poupando assim as metrópoles da contestação operária e, pela mesma ocasião, assegurando o “branqueamento” da África portuguesa. Tratava-se da filosofia fascista sob nova roupagem.

Entretanto, esta política de imigração foi travada pela pobreza dos colonos, desprovidos de conhecimentos técnicos e de capitais. Eles não podiam sobreviver senão explorando ao extremo a população autóctone, sendo levados a ocupar os mais modestos empregos, bloqueando o acesso dos africanos aos escritórios, à administração e até mesmo às usinas. A situação colonial criava assim, entre africanos e europeus, uma potente barreira social que reforçou e justificou a barreira da cor da pele. (DIOP et al., 1993, p. 75, destaque nosso)

Ao comparar alguns procedimentos coloniais portugueses aos franceses, o texto indica que o fator que efetivamente diferenciava os impérios era a situação precária, também economicamente, da metrópole lusitana. Sem meios de se desenvolver, precisou “expulsar” seu proletariado para as colônias, gerando assim um funcionamento social peculiar e distinto do que se encontrava em territórios franceses, onde funções do sistema administrativo de menos prestígio poderiam ser ocupadas por negros assimilados. O recrudescimento das tensões raciais e sociais que se observam nos territórios colonizados por Portugal decorre também, portanto, da superexploração que grupos brancos empobrecidos infligirão aos negros para assegurar a própria sobrevivência. Assim, no processo lusitano, é possível perceber um acirramento das tensões de classe e raça que favoreceu a intensificação dos descontentamentos dos colonizados, favorecendo também enfrentamentos mais diretos àquela lógica que em outros espaços, como alguns de colonização francesa, por exemplo, que puderam negociar seus processos de independência sem recorrer à luta armada.

A necessidade da opção pela luta armada marca profundamente a sociedade angolana. Realidade cindida de múltiplas formas, a guerra será um fator a aprofundar e complicar as situações, deixando marcas indeléveis em também seu desenvolvimento cultural. São bastante conhecidas a este respeito formulações de Amílcar Cabral segundo as quais a guerra de libertação se caracteriza como fator de cultura, assim como aquelas de Frantz Fanon que tratam do assunto, conforme exemplificado pelos excertos:

A luta de libertação, que é a mais complexa expressão do vigor cultural do povo, da sua identidade e da sua dignidade, enriquece a cultura e abre-lhe novas perspectivas de desenvolvimento. As manifestações culturais adquirem um novo conteúdo e novas formas de expressão, tornando-se assim um poderoso instrumento de informação e formação política, não apenas na luta pela independência como também na primordial batalha do progresso. (CABRAL, 1980, p. 91 – 92)

Pensamos que a luta organizada e consciente empreendida por um povo colonizado para restabelecer a soberania da nação constitui a manifestação mais plenamente cultural que existe. Não é unicamente o sucesso da luta que dá, posteriormente, validade e vigor à cultura; não há hibernação da cultura durante o combate. A própria luta, no seu desenrolar, no seu processo interno, desenvolve as diferentes direções da cultura e esboça novas orientações. A luta de libertação não restitui à cultura nacional o seu valor e os seus contornos antigos. Essa luta, que visa uma redistribuição fundamental das relações entre os homens, não pode deixar intatos nem as formas nem os conteúdos culturais desse povo. (FANON, 2005, p. 280 – 281)

A cultura, como conteúdo simbólico abrangente da experiência social, é profundamente afetada pela vivência da luta, conforme indicam as formulações clássicas dos dois autores. O dado, no entanto, não comporta apenas aspectos positivos de transformação, como o entusiasmo (justificado e necessário naquele momento) pela luta de libertação poderia sugerir. As marcas da violência que decorrem das experiências estruturam profundamente a cultura angolana, em inúmeras dimensões, contaminando as subjetividades de modo a, recorrendo a uma imagem poética de Luandino Vieira, “contaminar” as possibilidades de compreensão do mundo de modo a tornar-se “cinga de geração” (2009, p. 30), talvez impossível de se “lavar” no tempo de uma vida. Outra imagem de *O Livro dos Guerrilheiros* dialoga com a mesma ideia quando, ao imaginar um futuro neto, “próprio ou alheio” (2009, p. 93), Kene Vua afirma que ele é quem, finalmente, “Não vai de precisar imolar nada nem ninguém nos pambos, essas encruzilhadas vão de estar limpas de sangue. / Com ele vai sair nova pedra-de-calundus, os espíritos antigos precisam descansar de tantas guerras” (2009, p. 93 – 94).

Retornando, então, à discussão acerca do “*sentimento da dialética*” na experiência intelectual à procura por compreender um cenário tão complexo, nota-se não apenas que a violência é elemento profundamente estruturador de imaginário e cultura plantados em um solo que segue imerso em sangue de diversas guerras há séculos, mas também que, dada a particularidade complexa da historicidade do território, este “sentimento” ultrapassa a sensação dual na composição do olhar voltado à realidade para senti-la também de maneira múltipla, cindida em tantos níveis que torna difícil sua apreensão.

Se a colonização portuguesa de fato estabeleceu uma cisão dual daquela realidade, conforme referido, não parece possível afirmar, no entanto, que o elemento predominante na experiência intelectual do colonizado naquele espaço seja a divisão apenas entre o padrão europeu e o padrão cultural local, como aquela que caracteriza a sensação dualista da experiência cultural brasileira (ARANTES, 1992), mas, sim, uma fratura múltipla entre referenciais exógenos e diversas matrizes locais. Se, certamente, ao desenvolvimento literário os modelos de origem europeia foram referência, também o foram aqueles já filtrados e modificados pelo Brasil, que mostraram que era possível alterar aquelas referências em proveito da cultura local. Esse aspecto, somado à presença marcante de múltiplas culturas locais, muito distintas entre si e compreendidas pelos artistas como diversas e dissonantes,²⁷ conforme aparece na figuração artística proposta por José Luandino Vieira, permite imaginar que, uma vez que a literatura angolana se desenvolve predominantemente já durante a modernidade, sob os influxos de literaturas e linguagens modernistas, seus exercícios poéticos são desenvolvidos sob fraturas múltiplas, como também é característico à reflexão em outros espaços modernos de acordo com suas particularidades. Nesse quadro, o “sentimento da dialética” de Luandino Vieira se explica pelo que há de familiar às situações coloniais que se assemelham em muitos pontos, assim como pelas possibilidades que o olhar dialético oferece à compreensão da realidade em níveis mais complexos,²⁸ mas ali a multiplicidade ultrapassa o momento dualista e não torna possível que seja forma suficiente de entender

²⁷ Não apenas múltiplas e dissonantes como também, conforme é possível perceber em alguns momentos históricos, em confronto aberto entre si por bastante tempo. O “elemento local”, portanto, diferencia-se muito daquele que caracterizou o Romantismo brasileiro, no qual foi trabalhada uma matriz indígena única, idealizada.

²⁸ O exercício da dialética almeja sempre a compreensão da síntese, complexa e concreta, das múltiplas determinações de uma situação ou conceito.

e sentir o país. Há tantas cisões internas que, após a independência, as tensões levam a uma duríssima guerra civil, expressão do desacordo extremado. Desenha-se, assim, um contexto muito diferente do brasileiro – caracterizado por sucessivas conciliações e esmagamentos das divergências, impedindo o alcance da força necessária para impor transformações significativas ao quadro social, como uma guerra de libertação é efetivamente capaz de fazer, independentemente dos limites que possam ter seus desdobramentos posteriores.

É possível afirmar haver uma espécie de intuição coletiva desta multiplicidade quando, conforme Rita Chaves refere em citação já apresentada, muitos escritores valendo-se do gênero romanesco vão empreender “projetos de investigação que ajudam a mapear a fisionomia multifacetada do cenário cultural angolano” (1999, p. 21). O repertório variado composto pela diversidade de estratégias estéticas criadas por cada escritor não elide a consciência coletiva que os unia em torno da ideia de resistência ao sistema dual que lhes foi imposto. Recorrer à multiplicidade que se revelava na aparência conflituosa das relações do território buscando elementos que servissem a sua expressão artística, portanto, parece ter sido estratégia de relevo a que recorreram.

Percebe-se, assim, que a multiplicidade da realidade que Luandino Vieira parece ter compreendido (ou talvez intuído) e figurado expressa-se em inúmeros fatores da vida social, entre os quais valem de exemplo alguns mencionados no trabalho de Arlindo Barbeitos:

O dramático conflito, que quiçá abusivamente avançarei como avatar antigo do confronto, em Angola, entre o interno, local, e o externo, alienígena, e a dolorosa entrosagem sincrética que ele ocasiona, coloca um sinal decisivo sobre as muitas configurações que a combinação destes elementos diversos traz consigo. Indiscutivelmente, a intromissão do inédito inovador, obrigou a um esforço mental de compreensão, de apreensão e de integração em si, que não devemos descurar. A religião cristã, as práticas comerciais europeias, as armas de fogo, os artefactos de ferro diferentes, as técnicas de construção — igrejas, conventos, casas edificadas de materiais ignorados até aí ou transformados de maneira estranha e o novo e brutal tráfico de escravos —, tiveram um impacto enorme que no nosso país é secular.

(...)

Ora a nossa História, seguindo, apenas com interrupções de alguns decénios e de alterações de zonas de luta, indica que hostilidades, de maior ou menor intensidade, presidiram à formação do país. O facto está patente nas guerras de *kwata-kwata*, no nefando tráfico de escravos, nas chamadas «*campanhas de pacificação*», quer dizer, de conquista colonial, na luta armada de libertação nacional e na cruenta guerra civil, que somente em 2002 parece haver, enfim, terminado este deplorável ciclo de violência. Destaco este aspecto, porque ele, mal ou bem, cunhou inexoravelmente a conexão entre a cultura dos passados e dos presentes, que se foram sobrepondo e cruzando até à actualidade em Angola.

(...)

Também, e não menos importante, na esfera espiritual, está a dualidade, «*alma*»/«*corpo*» (*mwenyu/mukutu*, do kimbundu), desde de antanho, de modo comparável, no tempo e no espaço, aos círculos concêntricos cada vez maiores de uma pedra que se atira para a cacimba, se foi lenta mas seguramente, substituindo à ideia precedente da pessoa no nosso espaço bantu. Esta, de acordo com Luc de Heusch, é a aglutinação sintética de três «*sombras*», a primeira, a solar, a mais íntima, ficava unida ao corpo e conduzia a um prolongamento metafísico e nos dava a imagem sedutora do duplo ou sósia e nos permitiria, se para isso tivéssemos espaço, bastante especulação. A segunda sombra é representada pela figura e tamanho, ela persegue a nossa evolução física, do bebé ao idoso. Na terceira, se abriga o núcleo duro da pessoa. Dotada de mobilidade independente do corpo, ela vagueava por aqui e por acolá e transbordava a palavra; por isso, ela corria riscos de ser atacada pelas forças do mal, da dita feitiçaria. Após a morte, essa sombra deambulava pelas cercanias do túmulo e, então, se fixava nesse lugar cheio de mistério, *Kalunga*, também oceano (HEUSCH 1973: 232-242). Na minha adolescência, anos 50 do século XX, alguns mais-velhos kimbundu da minha região de nascimento, Ícolo e Bengo, confirmaram uma visão bastante próxima da descrita pelo antropólogo belga. (BARBEITOS, 2014, p. 04 – 05)

Embora reconheça a imposição do elemento exógeno sobre o interno que caracteriza a inegável cisão dual colonial, o autor também faz menção às “muitas configurações que a combinação destes elementos diversos traz consigo”. São muitos os exemplos apresentados, sem nunca descuidar do fator decisivo que o contexto entranhou na terra: a violência. Por exemplo, ao fazer menção às trocas culturais, o autor fala em “aculturação recíproca” (BARBEITOS, 2014, p. 04) referindo-se ao desenvolvimento de armas autóctones.

A menção à substituição, na esfera espiritual, por uma cisão dual onde antes havia uma compreensão que se pautava pela ideia de “aglutinação sintética de três «*sombras*»” dá a dimensão da profundidade da violência simbólica alcançada ao longo do tempo, o que não elide a permanência de misturas na configuração do imaginário. Entre muitos outros dados importantes que poderiam ser retirados do texto, merecem destaque a contextualização do desenvolvimento urbano da colônia após 1890, quando houve um processo de modernização que instalou paulatinamente iluminação a gás, correios, telégrafo, caminho de ferro, modificando profundamente os hábitos de vida e a visão das coisas dos povos locais:

A despeito da penúria de meios da própria metrópole, este «*Alto Comissário*» [Norton de Matos] contraiu empréstimos em bancos estrangeiros para a realização de grandes obras, nas esferas económica, financeira, social e cultural, que se reproduziram em um substancial aumento da capacidade de intervenção colonial sobre as populações africanas. Um desses elementos básicos dessa modificação consistiu em mandar erguer ou restaurar portos marítimos, toda uma rede de pontes e de estradas macadamizadas por todo o espaço angolano. Para circularem por tais rodovias, que se sobrepunham aos antigos caminhos das vetustas redes do comércio pré-colonial, foram oficialmente importados os primeiros veículos automóveis, ligeiros, médios e pesados. E, como se pode deduzir, surgiu a primeira legislação local sobre vias carreteiras e sobre essas viaturas. Neste âmbito, foram constituídas equipas de trabalhadores «*indígenas*», encarregadas de manter em bom estado de conservação todos esses empreendimentos. Essas inovações iam, finalmente, ajudar a resolver o complicado e velhíssimo problema do «*carreto*» — transporte de mercadorias por carregadores humanos do litoral em direcção ao interior e em sentido contrário. Mas, também aqui, descobrimos um nexo de tradição, seus legados e de modernidade nessa imbricação de rotas de distintas eras. Não só para todos estes serviços, como ainda para a edificação de edifícios representativos do poder do Estado e para a sua manutenção

(...)

Angola, a seu tempo viveu todas essas mudanças que, de certo modo, se incluem no processo secular da formação do nosso país. Todavia, outras vêm já após a nossa independência, a 11 de Novembro de 1975, porque, com a instauração do Estado, traços singulares angolanos se foram acumulando e combinando e, no decurso de gerações, se expandiram desigual mas,

inexoravelmente, por Angola afora. Esses aspectos, um tanto tumultuosamente devido à guerra, equivalem a reformulações, entrosadas entre si, das culturas locais e da portuguesa colonial, em parte já adaptada, como se nota nas variantes do português angolano. E mesmo na cozinha, que constitui um elemento essencial da cultura de um povo, constatamos, com a entrada do bacalhau na nossa cultura, um grau de aculturação pouco comum em África. O conjunto desses ingredientes, enquanto processo assimétrico, de formas e de profundidades diversas, constrói identidades várias que confluindo dão formas de angolanidade como processo em curso. Essas reinterpretações, divergentes, de acordo com os estratos sociais e as regiões do país, vão da cozinha, espaço por excelência das trocas culturais, a hábitos e a atitudes face ao mundo da vida, quer no campo quer na cidade, que penetra ali pela rádio, pela televisão, pelo telefone portátil e pelas visitas de gente citadina, que vão ao encontro de parentes na sede da província ou na capital do país. (2014, p. 13 – 14)

Os aspectos apresentados, de muito interesse, reforçam a hipótese do “sentimento de multiplicidade”. Ao mesmo tempo em que ocorria um fluxo vertiginoso de transformações que abrangiam todos os aspectos da existência – o ambiente, as formas de viver, as relações econômicas e sociais etc. –, havia sobreposição de aspectos, conforme explicitado pelo exemplo da “imbricação de rotas de distintas eras”. O último parágrafo, que recupera as transformações que até mesmo a culinária sofreu ao longo desse processo, demonstra as apropriações “assimétricas”, “divergentes”, resultando numa “angolanidade como processo em curso” que encontra expressão na rica multiplicidade.

Assim, se inicialmente a “experiência intelectual” angolana pode também ter sido marcada por um “sentimento” dual, caracterizado pela preponderância da divisão entre os elementos internos e os estrangeiros na percepção, logo a situação passou a se revelar num grau de complexidade muito maior. As cisões internas ainda anteriores ao conflito colonial propriamente dito, entre grupos étnicos que se desentendiam de outras maneiras, somadas às referências estrangeiras entre as quais o Brasil chega como contraponto, dado que nossa experiência dual já havia sido transfigurada artisticamente; tudo isso ocorrendo em um momento histórico em descompasso, pode ter favorecido que escritores – cindidos entre a dupla traição (cf. CHAVES, 2020, p.167), o influxo brasileiro e a variedade de culturas locais –, observassem atentamente de outra maneira as fraturas que se multiplicavam no cenário em questão.

É provável que Luandino Vieira tenha apreendido em níveis profundos a experiência multifacetada da realidade de sua nação e, por isso, se aposta na procura pela construção de uma verdade sempre em devir, compreende em níveis profundos que não poderia ser unívoca. A multiplicidade de pontos de vista sobre o mesmo assunto, que contêm parcelas de verdade, muitas vezes inconciliáveis, assim, será o recurso literário perseguido pelo autor, que convoca e busca equacionar vozes de diversos repertórios e deixa ao leitor a tarefa tanto do esforço de compreensão quanto de, caso queira, buscar entender quais das vozes estariam “corretas” sobre determinadas questões – sempre relativizando e sugerindo que todas e nenhuma, para que cada um faça sua escolha “conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia”. (DRUMMOND, 2015, p. 29). Assim, se o princípio formal de equivalência desenvolvido pelo escritor visa representar devidamente a multiplicidade de forma equânime, não pretende sugerir que assim se resolvam as contradições e incomunicabilidades, mas, pelo contrário, ao explicitá-las lado a lado, revela de forma ainda mais nítida a tensão ineludível que as constitui.

2.2. Bubuilho:²⁹ uma trilogia incompleta

De Rios Velhos e Guerrilheiros é o título de uma prometida trilogia da autoria de José Luandino Vieira. Os dois primeiros romances,³⁰ *O Livro dos Rios* e *O Livro dos Guerrilheiros*, publicados respectivamente em 2006 e 2009, resultam de um longo processo de amadurecimento da escrita de um autor que deixou seus leitores durante muitos anos à espera na incerteza. O terceiro volume, anunciado, continua a gerar expectativas semelhantes.

Nas obras, o escritor volta ao trabalho estético radical e minucioso que caracteriza suas produções para compor um passeio pelo interior de Angola portador de novidade. O primeiro volume, em sua densidade poética, constrói desafios que o segundo vem iluminar (mas não resolver) com a pluralidade de vozes narrativas.³¹ Se *O Livro dos Rios*

²⁹ Bubuilho, palavra utilizada em *O Livro dos Rios*, significa o ruído de um jorro de líquido segundo seu glossário (2006, p. 131).

³⁰ Embora a publicação traga a descrição “romance”, entre parênteses, ao lado do título da trilogia no primeiro volume, as duas obras publicadas até o momento demonstram um grande empenho em desestabilizar as fronteiras do gênero romanesco, o que é possível notar desde a reformulação, no segundo volume, mesmo desta definição quase “burocrática”, para fins de divulgação das obras pela editora: em *O Livro dos Guerrilheiros*, temos

De Rios Velhos e Guerrilheiros

- I. *O Livro dos Rios* (romance)
- II. *O Livro dos Guerrilheiros* (narrativas).

Essa discussão será retomada adiante em maior detalhe.

³¹ Os dois volumes poderiam compor um “romance cíclico”, conforme defende Luiz Maria Veiga: “as duas obras de Luandino de fato constituem um romance cíclico (por enquanto um díptico), em que espaço,

apresenta ao leitor os rios de Angola, percorridos pela memória em movimento do narrador Kene Vua (também Diamantinho e Kapapa), ex-guerrilheiro, *O Livro dos Guerrilheiros* vem multiplicar as memórias em cena, ampliando também a diversidade de formas narrativas de que se vale, sem nunca abandonar o terreno da poesia. Neste livro, para que cada guerrilheiro tenha sua história apresentada, são utilizados recursos narrativos variados: roteiro de “[f]ilme para a televisão”, entrevista, mucanda,³² voz de mujimbo³³ (às vezes quase mussosso,³⁴ quando, por exemplo, a narrativa assume tom de lenda ou evoca feitiços), cantigas, intertextualidades (com as devidas torsões), voz de crônica histórica, voz popular elevada a sabedoria muito profunda, versos bíblicos “kimbundizados”, livro “da Capa Negra. O perfumado sebo de ranços e suor de caligrafia analfabeta”, imagens de “filme nunca feito”, desenho lusona³⁵ na areia da praia. Por fim, aparece também um jogo com a voz autoral, que se insinua em rodapé nos dois volumes.

Como é familiar ao público leitor das obras de Luandino Vieira, não é possível esperar um enredo que se organize de forma linear ou uma linguagem de fácil acesso. *O Livro dos Rios* (2006) tem início com um poema³⁶ que se desdobra em prosa poética e é

tempo e personagens são comuns. O que não é comum é a estrutura narrativa, muito diferente em *O livro dos guerrilheiros* da encontrada n’*O livro dos rios*.” (2015, p. 212).

³² Qualquer papel escrito (cf. ASSIS JUNIOR, 1940, p. 301)

³³ Boato. Para uma discussão muito interessante acerca da origem do termo e suas contradições, consultar MURARO, Andrea. *Luanda: entre camaradas e mujimbos*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2012, a partir da página 112. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-06112012-113225/pt-br.php>

³⁴ Gênero narrativo específico, que será tratado adiante em maior detalhe.

³⁵ *Sona*, plural de *lusona*, é o nome dado a desenhos muito característicos que constituem uma conhecida referência cultural do povo Cokve, que habita a região da Lunda, no nordeste de Angola, espalhando-se também pelo território da Zâmbia e do sul da República Democrática do Congo. Os desenhos, geralmente traçados na areia da praia a partir de pontos, cifram uma sofisticada tradição cultural que congrega narrativas orais à transmissão de conhecimento matemático.

³⁶ Muitos trabalhos apontam a intertextualidade entre o início da obra e o poema “The negro speaks of rivers”, de Langston Hughes, a quem o livro é também dedicado como um “retributo”.* A primeira abordagem é, provavelmente, a de Ana Paula Tavares no momento da apresentação do livro em Lisboa, em

dividido em 5 capítulos. O primeiro capítulo, “Rios, I”, recupera imagens de rios angolanos narrando não só seus cursos, mas também seus entrelaçamentos com a História do país, evocando figuras e espaços importantes deste contexto. Há, desde o início, a construção de um espaço que é também a construção de uma proposta historiográfica apoiada em recursos emprestados da lógica oral própria de alguns grupos nativos daquele território. Ao descrever os rios, são narrados também momentos históricos e evocadas personagens importantes daquele contexto, tudo transformado ficcionalmente e atravessado por um tom de lenda que dá ao leitor a sensação de invocar “coisas muito antigas”.

Relembrando os rios, o protagonista relembra também a figura de seu avô KINHOKA, guardião de “sabedoria quimbunda” (2006, p. 16), o “sapador Batuloza, enforcado” (2006, p. 17), sua chegada à “base do Sambulenu pela mão daquele branco, Zé-Viesda” (2006, p.19) e três mortes que o marcaram: a de Batuloza, executada por ele segundo decisão da guerrilha, o que ainda não se apresenta nitidamente neste momento da narrativa, a do companheiro Soto, “fuzilado a tiro corrido, quilunzeado” e a do “carcamano Makenze [que] quis ainda ser menino-jesus no colo do meu peito, o caminho daquele homem na hora da morte: *o njila ia diiala mu’alunga...*” (2006, p. 21). Após descrever poeticamente os rios, personificados, o narrador encerra o capítulo com a frase: “Digo mais: também eu, sou um rio” (2006, p. 21). A chave de leitura, explicitada, convoca à releitura do capítulo considerando cada rio também uma figura humana e vice-versa, fusão de imagens poderosa que percorre toda a obra.

Os capítulos denominados “Rios” são intercalados a capítulos que relembram a trajetória do protagonista. O capítulo seguinte, “Eu, o Kene Vua”, recupera um episódio muito marcante do percurso da personagem, quando, mergulhado no Kwanza, precisou fugir da perseguição de dois fuzileiros em um bote de borracha. A lembrança daquele

2006, recuperada por pesquisadores como Norma Maria Jacinto da Silva, Zoraide Portela Silva, Marcelo Brandão Mattos.

*embora a palavra não seja utilizada desta maneira em língua portuguesa (cf. VOLP), parece uma tradução capaz de manter a provável ambiguidade de sentidos evocada por Luandino Vieira ao escolher utilizar o termo em inglês “retribute”, que contém em si também a palavra “tribute” (correspondente ao mesmo sentido de tributo em língua portuguesa) e, ao acrescentar o “re”, poderia aludir tanto ao sentido usual de “retribuir” quanto ao de “homenagear novamente” o escritor norte-americano.

momento abre com a repetição de um *leitmotiv* da narrativa, “Três coisas maravilham na minha vida, a quarta não lhe conheço” (2006, p. 23), recupera elementos da relação do protagonista com aquele espaço – ele conhece aquela natureza, sabe interpretar seus sinais e por isso pode “confi[ar] só em [s]eu rio, [s]eu Kwanza” (2006, p. 25) –, lembra a personagem Lopo Gavinho, capitão que lhe ensinou “artes e palamentas da vida” (2006, p. 25) e seu pai, Kimôngua Paka, no *Ndalagando* rio acima e, finalmente, acaba por chegar na ilha que procurava para se abrigar no meio do rio. Entre as memórias e sonhos evocados, estão o julgamento de Batuloza e a decisão do grupo de que ele, Kene Vua, executaria a sentença ou pagaria com a própria vida. Neste capítulo são projetados muitos diálogos com esta personagem. Após a morte do ex-companheiro, o narrador pede ao comandante para mudar de nome, temendo sabedoria transmitida pelo avô: “quem lobo mata e canhangulo não trata, a morte dele mesmo desata” (2006, p. 57).

O capítulo seguinte, “Rios, II”, volta à evocação dos rios angolanos e sua relação com a História daquele território, atravessado por tantas guerras. Há certa mistura entre relatos históricos muito antigos e um imaginário cultural que carrega certo tom lendário, que evoca feitiços, à transmissão desses acontecimentos pela via da oralidade. Além disso, neste capítulo se explicita com maior clareza o confronto entre múltiplas versões da mesma História, evocando vozes que se contradizem ao narrar episódios de conflitos ainda no tempo de dominação colonial. Há encontro entre personagens históricas, ficcionalizadas, e personagens ficcionais. Os rios são personagens ativas dessas lutas, uma vez mais entrelaçando sua existência às existências humanas, “tantos miseráveis ribeiros de sangue” (2006, p. 75). É também neste capítulo que aparece a voz autoral se insinuando em rodapé, para confundir ainda mais o leitor e jogá-lo cada vez mais fundo no terreno de incertezas construído pela ficção.

“Eu, Kapapa”, capítulo seguinte, retorna ao nome que marca a existência da personagem antes de se juntar à guerrilha e remonta à infância, com o avô. Sempre próximo às águas, a personagem relembra sua relação com o mar, antes da fuga para a mata. Aparece em maior detalhe um episódio evocado em fragmentos anteriores da narrativa, o “[v]ô da jamanta-negra no ar da chuva...” (2006, p. 109). Assistir ao salto da enorme arraia de dentro da água, fenômeno raro, é associado ao presságio de proximidade da morte, mas, no caso da personagem, o “vô” do animal representa o contrário, ao desviar a atenção dos fuzileiros que o perseguiram. A estória partilhada na

chegada à guerrilha inspira seu nome de guerra, “Sem azar”, por escapar de uma situação como essa. O final do capítulo retoma a argumentação a respeito da mudança de nome da personagem que aparece em “Eu, o Kene Vua”: “Camarada Comandante, licença?! É por isso mesmo, Kapapa eu sou, desde essa areia do mar... Kapapa eu quero ser, revoltar...” (2006, p. 123). Por fim, o narrador relembra um tempo antes do enforcamento de Batuloza, que revive tantas vezes internamente, “rio acima de minha estória” (2006, p. 126) e, procedimento comum a toda a narrativa, espraia sua estória individual e a entrelaça ao destino coletivo: “missão, agora, era de lhe dar encontro no princípio desse rio, nos seus três fios de água, lá nas altas serras do Bié — onde que o mundo acaba e todas as águas começam” (2006, p. 126). Fecha, assim, seu “livro primeiro dos rios” (2006, p. 126).

“Rios, III” encerra a obra com sua chegada, após o trânsito por tantos rios, a uma caverna, onde o protagonista se deita e sonha com o Kwanza “desenhado como era uma jibóia de três caudas” (2006, p. 127). A seguir, há a tradução em quimbundo da passagem, inacessível aos leitores que desconhecem a língua. A última frase da obra é “Aditernos rios, águas de sangue” (2006, p. 128), capaz de recuperar e sintetizar as imagens mais fortes que percorrem toda a composição.

O Livro dos Guerrilheiros (2009) inicia pelo capítulo denominado “EU, OS GUERRILHEIROS” e, também em maiúsculas, apresenta em um parágrafo introdutório que anuncia, além do assunto que será tratado, também a forma como isso será feito: “CONFORME NOTÍCIAS, MUJIMBOS E MUCANDAS E AINDA AS LEMBRANÇAS DE QUEM LHES ESCREVEU” (2009, p. 10). Diamantino Kinhoka então se apresenta como aquele que irá “contar essas algumas coisas nossas” (2009, p. 11) sem reivindicar licença de mentir, embora não creia ser possível recuperar a verdade das trajetórias que irá narrar: “Quero então com-licença apenas para a formosura destas vidas; a das minhas palavras é muito duvidosa. E mesmo que não fosse, mesmo assim nunca ia bastar para ordenar a verdade” (2009, p. 12).

A partir do segundo capítulo, “Celestino Sebastião (Kakinda), de Tenda Rialozo”, todos, à exceção do último, serão nomeados de acordo com o guerrilheiro cuja história irão narrar. O primeiro trata do herói “dos cinco combates” (2009, p. 13), cujo relato chega ao narrador pelas mãos de um jornalista por meio de dois documentos: “E se num documento podemos duvidar (se era para filme, tem truque de cinema), já o outro é fidedigno, sagrado: uma poesia, letra de absoluta verdade” (2009, p. 13). O poema é

apresentado primeiro e, a seguir, o leitor tem acesso às “notas para uma proposta” (2009, p. 17) de filme para a televisão; um documentário no qual seriam utilizadas imagens de arquivos combinadas a “som directo, off e in” (2009, p. 17), gravado a partir da transcrição de uma entrevista em áudio realizada em 1967 com o guerrilheiro. Por meio deste recurso, é apresentado o percurso do combatente que, aos doze anos, já era considerado “*uma criança saliente, isto é, um político. Isto foi em 1939*” (2009, p. 18). Após narrar seus “*cinco combates contra o colonialismo antes de chegar o esquadrão*” (2009, p. 21), a personagem passa a responder a perguntas sobre a vida nas matas de maneira pungente: “*Atacávamos os tugas, os tugas nos atacavam. É só miséria, a guerra*” (2009, p. 21). O relato permite entrever alguns aspectos da organização das lutas nas matas e mistura à sua constituição ficcional dados conhecidos da realidade histórica, como a vinda do “Esquadrão Cienfuegos” de Brazzaville, por exemplo.³⁷ Por fim, há uma “nota do jornalista” à margem do documento que busca oferecer informações relevantes acerca do funcionamento geográfico de uma guerra de guerrilhas:

(À margem da entrevista e em off o jornalista esclarece: os lugares citados por C.S.K. — por exemplo, Zombo, Mukiama, Kesu, Tendarialozo, Kijoão — quando se trata de sanzalas alevantadas (sic) não designam evidentemente as antigas sanzalas arrasadas e queimadas, destruídas ou abandonadas há muito tempo; mas outras, construídas nas matas, que são abandonadas quando é julgado necessário e reconstruídas mais longe. Mas mantêm o nome de seu lugar de origem, mesmo estando, por vezes, ao fim de tantos anos de guerra, a semanas de marcha de distância.) (2009, p. 23)

³⁷ Como lembra Luiz Maria Veiga (2015, p. 78) ao tratar do estabelecimento de relações entre o MPLA e Cuba, “Animada com a presença dos instrutores cubanos e a melhor preparação dos guerrilheiros, a direção fez novas tentativas para buscar contato e levar algum abastecimento aos combatentes da 1ª RPM, isolados há cinco anos na região dos Dembos. Era preciso sair do Congo-Brazzaville, atravessar uma parte do Congo-Leopoldville para entrar em Angola e percorrer, depois disso, uma longa distância. A primeira coluna, enviada no ano de 1966, chamou-se *Camilo Cienfuegos*, homenagem a um dos heróis da Revolução Cubana. Levava armas soviéticas oferecidas por Cuba. Foi comandada por Jacob João Caetano, dito *Monstro Imortal*.”

O narrador menciona ainda, a seguir, a existência de outras observações escritas à margem do documento, algumas ilegíveis ou quase. Para que não haja dúvidas, mais uma vez enfatiza a possível parcialidade das versões que apresenta ao concluir: “A verdade? Aqui me calo” (2009, p. 24). Em rodapé, uma “nota do autor” vem confundir ainda mais o leitor ao trazer a hipótese da morte da personagem, nunca mais vista após 77.

O terceiro capítulo, “Eme Makongo, Mau Pássaro, o Mau-dos-Maus”, relembra a história de vida que lhe contou um dia, no destacamento, o “filho de pássaro” (2009, p. 31) nascido num ano de praga de gafanhoto. Kene Vua ouve, então, as humilhações pelas quais passou o camarada desde a infância. Quatro vergonhas: a violência sofrida para correção de sua pronúncia na escola, onde não tinha permissão para falar sua língua; os “quedes velhos cheirando a fumo de lavar e secar” (2009, p. 31); a bata curta “recebida de favor no filho do gerente, caridoso de merda” (2009, p. 31); e a “pior de todas: o Felito, filho do capataz, saía na bicicleta” (2009, p. 31 – 32) e xingava: “Pretos a pé!” (2009, p. 32). Quando, em 61, o menino é estrangulado, Makongo vai até a casa da família, toda morta, e destrói a bicicleta, “[a]té ficar com o garfo dela, só. O que ficou espetado no peito do meu inimigo, até hoje” (2009, p. 32). Em meio à confusão, sua mãe foge para as matas e ele, sozinho, “para morrer a vomitar ranho e riso” (2009, p. 33) é resgatado pelo tio Kanhengete no voo do holococo, que o leva nas costas até a mata do Kialelu. Cresce “pioneiro da revolução” (2009, p. 33), percorre as matas, mas continua a sofrer “[s]audade de bicicleta” (2009, p. 33). Em discurso indireto livre é narrado um sonho que o persegue, volta-se rapidamente à narração de Kene Vua e Makongo volta à posse da voz, lembrando as humilhações da professora à sua língua, “que não prestava” (2009, p. 34), que a voz de Felito completa: “– É língua de cão. Nem pode-se dizer bicicleta!” (2009, p. 34). O menino Makongo, então, pergunta ao tio se não há mesmo palavra para bicicleta em quimbundo e recebe como resposta “[k]adimbula, karimbula...” (2009, p. 36):

E mais sério depois, parecia era alguma nuvem lhe atropelara o riso dos olhos:

– Temos todas as palavras, meu filho, todas!...

E muito mais sério, triste quase, virado à mata:

– Temos suficiente sofrimento para isso... (2009, p. 36)

Recebidas as palavras do tio, o menino as leva à escola, onde novamente é castigado e o menino Felito o ofende. Terminado o relato, Makongo se cala e Kene Vua, antes de sair para uma missão no Kwanza, procura o camarada para se despedir. Makongo não aceita, vira as costas e adentra a mata. “Escreveram que morreu em combate, na Frente Leste, em 1972, sem deixar cadáver” (2009, p. 37).

No entanto, assim como na narrativa anterior, o relato não termina com uma versão conclusiva da história da personagem em questão. No caso de Makongo, o narrador se pergunta onde estará seu amigo e relata ter visto muitos anos mais tarde, em um jornal impresso, uma notícia a respeito de um antigo combatente que “tentou se matar, não juro mais se era no Lubango” (2009, p. 38), tentando voar de um terraço “como pássaro grande, gritando seu nome de Kinjila Kadimbula, o que ninguém que percebeu logo, fala de forasteiro em terra alheia” (2009, p. 38). Caiu, mas não morreu e ainda hoje pede uma cerveja a quem sai do mercado, mas tem que ser “a nossa *Cuca*. Porque (e se desata a rir até cair a chorar) todas as noites faz crescer suas novas penas, para voar um dia, vão ver” (2009, p. 38). O narrador se pergunta, então, se a personagem “poderá não ser meu camarada, o Makongo, o mau-dos-maus?” (2009, p. 39), questão que, como as demais, só poderia permanecer em aberto.

O quarto capítulo trata da história de “Kibiaka, a quem chamavam o Parabelo”. Ao leitor de *Nós, os do Makulusu* o nome não soará estranho, assim como será familiar a apresentação de uma personagem caracterizada pela dignidade. Kibiaka sempre foi um “exemplo de coragem modesta e sacrifício” (2009, p. 42). Aceitava todas as tarefas que lhe eram designadas, “[n]unca fugiu de combates; nem se voluntariava”, “nunca discutia” (2009, p. 42) e sua “mais-que-muita experiência dividia-lhe sempre com todos.” (2009, p. 43). Generoso, a única coisa que não partilhava com ninguém era sua pistola.

O narrador diz tê-lo conhecido três vezes: “de fama, primeiro, mesmo se duvidava de quem gostava assim de passarinho; nas reuniões, depois: em suas intervenções, sem ar de alarde ou alarme, experiência era só o que ele falava; por fim em sua morte, lhe perdi na missão que fomos no Kwanza.” (2009, p. 43). Passa, então, a narrar as “[e]stórias que dele contaram-me” (2009, p.43). A primeira chama-se “Estória de como os passarinhos dão poesia de luta” e, carregada de lirismo, apresenta a habilidade peculiar do camarada manso, que “[a] todo canto de passarinho respondia, educado. Fazia seus diálogos de assobio, uma música muito saída nos capins da terra de seu nascimento: Cassequele, na

Luanda dos musseques” (2009, p. 44). O talento era valioso nas missões, uma vez que “[s]eus assobios-de-pássaro inocentavam o ar das matas” (2009, p. 44) e faziam os inimigos pensarem que não havia pessoas próximas, “se tem pássaro a cantar...” (2009, p. 45). Cuidadoso, preparava até o abrigo do destacamento com a atenção dedicada de quem acredita que “mesmo numa mata, tudo tem de ser muito bem feito, respeito pelos espíritos que cuquiam o dia junto com a passarada” (2009, p. 45).

Quando desaparecia em meio a algum combate, “sempre um dia voltava vivo e magro, ninguém admirava” (2009, p. 46), o que começou a gerar rumores sobre feitiços de que seria portador. O “da quipa”, que fazia com que nunca fosse encontrado, teria sido pago com a vida do “branco abusador de sua irmã, alguém falou de uma vez e calou para sempre”³⁸ (2009, p. 46). O feitiço-do-espelho fez com que ganhasse novo nome sussurrado pelo povo nas sanzalas, Kitalelu, decorrente do mujimbo que narra o encontro do flexa Macio com o guerrilheiro, surgido no “meio do caminho, como relâmpago antes da chuva” (2009, p. 47). O flexa fechou os olhos de medo e, quando os abriu, viu Kibiaka transformado em quinzar,³⁹ com dois “ramos quebrados de um pau, um em cada mão” (2009, p. 47). O flexa o via ali, bem na frente dele, “mas a porrada dos cacetes a lhe

³⁸ Aos leitores de *Nós, os do Makulusu*, a história pode soar familiar: Kibiaka, cujas mãos “são as culpadas de ter homens com ideias e dignidade” (VIEIRA, 2004, p. 148) precisa fugir para as matas após matar o patrão branco que quisera se apropriar de sua irmã: “- É tua irmã, então?! Quanto é que queres para ela ir lá para minha criada?” (2004, p. 147). No Natal, pouco antes da partida, recebe de seu amigo Mais-Velho o *Parabellum*, 9mm que lhe dá o apelido. A passagem de *O Livro dos Guerrilheiros*, entretanto, abre-se a uma ambiguidade: no excerto em que aparece, poderia tanto referir-se à história de Kibiaka – para os leitores de *Nós, os do Makulusu* que, por a reconhecerem parcialmente, assim deduzem – quanto à do camarada Vutukakiá. O próprio camarada Vutukakiá, que nesta passagem aparece como “outro guerrilheiro, falecido” (2009, p. 46), adiante tem seu nome colocado em dúvida como uma das denominações possivelmente atribuída a Kibiaka. A ambiguidade plantada, sem possibilidade de resolução, reforça o procedimento segundo o qual a história de cada um é a de todos e vice-versa, aspecto a ser analisado em maior detalhe adiante.

³⁹ “Os *mi-sosso* [narrativas orais], também, podem ter como personagens os monstros, antropófagos quase sempre, dentre os quais se destacam:

- os *quinzáris* que possuem corpo de fera (onça ou pantera), mas com pés humanos – metamorfose obtida por magia concedida para o efeito. ‘Homem-fera. Palavra formada a partir do quimbundo: *kuzuma* (dilacerar) + *kûria* (comer)’” (RIBAS, 1997 *apud*. MACÊDO, 2008, p. 51)

baterem na nuca, nas costas; até que a mata se apagou – acordou sem *Mauser*, pente de munição” (2009, p. 47).

Nesse tempo, “Kibiaka andava já na fama de falecido” (2009, p. 47), naquele ano difícil, de todas as chuvas e muitos combates, com grande avanço dos inimigos. “Kibiaka, aí, despassarara” (2009, p. 48), “tinha seu feitiço, virou folha de mutalamenha, se meteu dentro de um pau, se amigou com as árvores no mais fundo da mata do Kuakié. Se preparou para adiantar nascer de novo” (2009, 48). No esconderijo, estudou todos os tipos de cantos dos passarinhos, aprendeu a se esconder da macacada e da cobra-quitassambo, embaixo de muita chuva suas roupas “se desfizeram de roçar em paus e trepadeiras” (2009, p. 49)

Então, nu, sentiu menos fome cada dia, roupa come no nosso prato. E seu nariz se alargou, virou mais xetete. Cheirava sempre, cheirava tudo: o inimigo, vestido e alimentado, trazia com ele tantos cheiros que a cabeça doía. Fumar cigarro na sombra do muxito, fica para sempre no ar verde. Tudo cheira a tudo quando a nossa vida é já seca flor. (2009, p. 49)

O guerrilheiro passou tempo escondido na mata, integrado à natureza, entre o medo dos ruídos noturnos. Até que “deu encontro o traidor Macio” (2009, p. 50), que “vira muito bem a trouxinha, a cinta do feitiço” (2009, p. 50). Em tom de mujimbo, novamente recorrendo ao recurso do discurso indireto livre, o leitor tem acesso também à voz do quimbanda que Kibiaka teria consultado antes de partir para a guerrilha, em 1964, que lhe teria dito “podia muito bem confiar em suas próprias miondonas, nada de virar discípulo de feiticeiro nem comer parente próprio – o quizango era dele mesmo, de quissembo,⁴⁰ tinham-lhe nascido com esse feitiço-do-espelho” (2009, p. 51). Outro caso, de uma emboscada, recupera também a ação do camarada, que teria enlouquecido um alferes ao aparecer em sua frente e depois atacá-lo por trás. “Por isso que o Kibiaka sempre aparecia com duas coisas em suas mãos: dois paus, dois porretes, duas catanas. Nunca mais ninguém que podia saber se é ele na frente da nossa cara, se é só seu feitiço

⁴⁰ Encanto (cf. WARMENHOVEN, 1994, p. 41)

de quilembequeta”⁴¹ (2009, p. 51). Uma observação em nota de rodapé afirma que, anos mais tarde, outro guerreiro receberia esse feitiço, “Sabata, o Katakaha dos Fenelas, guerrilheiro urbano, como provam as duas *AK-47*, que vestia sempre-sempre, penduradas de bandoleiras cruzadas, para recruzar os tiros” (2009, p. 51). O narrador se pergunta:

Vutukakiá, Kitalelu ou Kibiaka?

No bando dos gunguastros, nossos pardais selvagens e guerreiros, o voo é só um, o voar é que é de cada qual.

Esta a estória da poesia de luta que dão os passarinhos. (2009, p. 52)

O excerto permite notar, mais uma vez, o recurso segundo o qual cada personagem é plural e, ao mesmo tempo, partilha a luta de todos, que é também a de cada um. O narrador continua seu relato afirmando que se permitiu “escrever que foi um herói” (2009, p. 52) o camarada que “se confessava ambicioso de uma só coisa: vir a ser um homem livre” (2009, p. 52). Em seus dias de quieto e calado, o guerrilheiro “ficava limpando e polindo uma arma de estimação, quilunza sem munição para ela: uma pistola *Parabellum* de 9 milímetros, coisa mui antiga, das guerras dos brancos” (2009, p. 52), recebida “no natal de 63, num menino-jesus meu amigo...” (2009, p. 53). Ao final da passagem, o leitor é remetido por um asterisco às notas de rodapé, onde poderá ler, embora sem identificação, um relato da autoria do escritor empírico, uma vez que se refere à redação de seu livro *Nós, os do Makulusu*, no qual, conforme já referido, há também uma personagem chamada Kibiaka.⁴²

O narrador, por fim, volta a tratar de seu camarada:

E mais tarde, quando lhe perdi, na missão que fomos no Kwanza e lhe dei encontro morto e todo nu, nada que guardava com ele: Macio, o flexa perseguidor, vasculhara de procurar banze, mulolo, cordas-de-espíritos, talismã, amuleto qualquer. Nada que podia ter encontrado. Aquele feitiço do Kibiaka vinha de outro mundo, próprio dele mesmo, duma dignidade que lhe

⁴¹ Sombra (cf. ASSIS JUNIOR, 1940, p. 126)

⁴² A discussão acerca das notas de rodapé, de muita importância na economia textual dos dois livros, será desdobrada a seguir.

nasceram com ela, crescida na dura vida e na luta, mais o facho do seu emblema, no desejo de ser homem livre. (2009, p. 53 – 54).

Kibiaka morreu mal, pois “o flexa Macio tinha-lhe cortado os beiços inteiros para levar com ele, queria recuperar o feitiço do canto dos passarinhos” (2009, p. 54). Até poderia conseguir, algum dia, com um trabalho bem feito por um feiticeiro experiente. “Mas o outro, o de sombra-de-espelho, esse nunca: nascia com cada qual, é verdade; mas se podia receber só numa quissanguela de luta, por feitos ou defeitos em vida, acções que nunca podiam se cobrar. / Só podem ser pagas. E é sempre com a própria vida.” (2009, p. 54).

O capítulo seguinte, “Zapata, melhor dizendo: Ferrujado e Kadisu”, trata da história de dois que são como um. Duas personagens reunidas por um nome: Zapata. O capítulo inicia com a narrativa da história do conhecido guerrilheiro, “*um centauro, o que quer dizer: um revolucionário mexicano.*” (2009, p. 55). Namorador, dono de bonitos bigodes negros e um belo sombrero, “*sua quijinga de chefe*” (2009, p. 55), “*por cima de um cavalo só, único, sempre em vida e morte: o cavalo branco*” (2009, p. 55, itálicos originais da obra). Aonde chegava, era logo reconhecido como comandante-em-chefe dos demais. Era também católico muito sério, devoto de Nossa Senhora Virgem de Guadalupe, “*a Nossa Senhora da Muxima deles*” (2009, p. 56), amavioso e “*chorava sem vergonha fingida, quando qualquer um caía abraçado a sua mãe, a negra terra mexicana. Para si mesmo, solitário; mas muito comunitário com todos. Homem de ideias altas, fixas, em seu «havemos de voltar»: independência e terra.*” (2009, p. 56). A narrativa sobre a personagem que é referência de ideais de luta por independência é intercalada a observações dirigidas diretamente aos angolanos:

Porque se você não tem a terra dos teus antepassados, tuas tradições e uso dos costumes, se não moram contigo espíritos guias e tutelares, como é podes mandar em ti mesmo, não ser escravo das ordens alheias dos homens teus iguais ou das desordens do destino? A terra, essa é de sempre; e és tu quem pode dizer sim, falar o não. Para mandar em si mesmo, e as sanzalas e os quimbos mandarem em si mesmo, os sobados mandarem em si mesmo, os angolanos mandarem em si mesmos... (2009, p. 56)

Assassinaram Zapata, traído por um “*flexa dos antigos (e flexa é pior que tuga; tuga é teu inimigo só, flexa é teu traidor, quando ele vai te leva com ele...)*” (2009, p. 57), vendido para os imperialistas americanos. “*Mas não morreu. Vive, até hoje que eu falo. Na Arábia, querem uns; ou na África, entre nós, outros.*” (2009, p. 57). Tornou-se uma figura lendária, luminosa, que atravessa sua terra fundida ao cavalo branco; centauro mexicano em combate eterno, “*brasas dos olhos s’incendiando em toda e qualquer injustiça*” (2009, p. 58). Apenas ao término da passagem carregada de lirismo o leitor é informado, entre parênteses, de que se trata de uma explicação do comandante Ndiki Ndia dirigida ao guerrilheiro Kadisu, “aos 17 de setembro de 1966”⁴³ (2009, p. 58).

Na página seguinte, há um retorno não anunciado à voz do narrador, que inicia o período de forma a ressoar nos ouvidos do leitor familiarizado aos clássicos da dita “literatura universal”:

Conheces tu a terra onde que brilham, na verdescura folhagem, as laranjas
de ouro? E, pelos morros, nas encostas, arde a neve nos cafezeiros em flor!*

É o vale do rio Loji. (2009, p. 59)

A passagem, que ecoa o conhecido “*Kennst du das Land (...)*” de Goethe (2020, p. 151), refere-se direta e explicitamente aos versos de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* no destaque em nota de rodapé, indicado pelo asterisco, em uma longa “Nota do Autor”, que será discutida adiante em maior detalhe.

A paisagem do vale do Loji, então, é descrita com destaque de suas belezas naturais e um ar de tranquilidade; “[t]udo é calma e harmonia no vale” (2009, p. 60), mas, ao mesmo tempo, com referência à sua inserção na História:

⁴³ Embora sem qualquer pretensão taxativa, é possível supor que talvez a data sugira uma referência cifrada ao “Congresso Constitutivo de todos os estudantes angolanos (Brazzaville, 12 a 17 Set. 1966)”, conforme documentação encontrada em <https://www.tchiweka.org/documento-textual/0086000014>

As montanhas sonham um tranquilo sonho de quem já toda a guerra tem guardada nas grandes águas, nas pedras de fogo frio de seu coração. E de lá sai um respirar, um arfo, um murmurar dessas pedras que nos olham e seu bafo é ar mais quente que o ar do ar.

(...)

São estas montanhas do Alto Loji livros abertos, páginas a pique sobre o rio. Suas pedras mostram veios, linhas onde que se escreveram histórias de muitas guerras — por exemplo, num caminho antiquíssimo que, pelo vale do Lukunga vem sair no Songo, num outeiro à mão esquerda do presídio velho de Nkozi, alguém tinha gravado em sítio onde que só holococo voa e macaco trepa: «Aqui chegaram os exércitos do esclarecido manimulaza dom Anto. Rex. MDCLXV mel roboredo.» (2009, p. 60)

O narrador recupera mujimbos de passagens de guerrilheiros por aquelas terras, embora duvide delas, por não ter visto nem lido confirmação, mas confirma a passagem de seu grupo, nósoutros, que escreveram numa pedra: “Aqui passaram os bravos do mpla vitória ou morte” (2009, p. 61). De volta à história do “Guerrilheiro Zapata”, afirma: “Mas a verdade é que foi neste vale do Loji que foram nascidos Mezala Moisés, nosso mais-velho camarada Ferrujado, e aquele que sempre era o sombra de seus pés, o guerrilheiro Kadisu” (2009, p. 61); “[e] estes eram os camaradas que sempre queriam estar juntos, numa amizade lá muito deles mesmos” (2009, p. 62). “E queriam se chamar de um só nome de guerrilheiro: Zapata. Porquê, só mesmo nosso comandante Ndiki Ndia podia saber” (2009, p. 62). Os guerrilheiros, se chamados por seus nomes individuais, não respondiam. E, se em algum momento era preciso que o comandante designasse uma tarefa a apenas um dos dois, “nessas horas, escolhido o um, o outro se sentava. Tão quieto que as sombras dos paus lhes faziam desaparecer na confusão do acampamento” (2009, p. 63), “até ao regresso, não servia para nada, estava morto, ia com quem ia a alma dele” (2009, p. 63). Assim, os responsáveis pela organização da guerrilha decidiram não lhes atribuir mais tarefas individuais.

Haviam chegado, juntos, em 1966 ao quartel, “nosso camarada Ferrujado trazia, perdido em sua sombra, um estreitinho muzangala, um miúdo aí de uns catorze anos, manco de um olho, já camões. E armado até aos dentes” (2009, p. 63 – 64), que ele,

prisioneiro, havia conseguido cambular da UPA. A amizade entre os dois “era lisa, descomplicada fuba. Só dizer uma palavra (esta, de fuba, por exemplo) já complicava” (2009, p. 68); “[c]omo dois bichos, humanos animais, de antes de se saber falar e discutir: eles ainda se tiravam piolhos um no outro, sem cafunar nem nada. Assim: animais da mesma ninhada” (2009, p. 68).

Camarada Ferrujado chegou ao grupo vindo de uma fazenda de laranjeiras, após a morte dos patrões em 61. Antes de fugir, tentou avisar três vezes Emiliano, o capataz, que respondia apenas “E vou para onde?” (2009, p. 71). Antes que parta, diz para Moisés Mezala que leve dinheiro, um relógio, “o livro da cantina” e lhe dê um tiro como prova de amizade; “o Emiliano queria morrer livre?” (2009, p. 74). Na “manhã do ataque traiçoeiro dos flexas no Kididi Kitubia, Ferrujado morreu” (2009, p. 75). Ficou

O Livro da Capa Negra. O perfumado sebo de ranços e suor de caligrafia analfabeta, azeite palma, pó de peixe podre, savelhas, fuba azeda, só a porrada não cabia lá registada, escrita que estava noutra papel, pele suada. Esse livro ficara, *muaxala...* – o livro nosso do destino de séculos: o que era as fruquilhas do dibanji em nosso pescoço, desde sempre; o que era jinjanjinhos de nossos pulsos, em roças e lavras; o que era corrente de libambos nos pés descalços, xacatando terreiros, picadas, até a tonga do mar se abrir para nos deixar passar para o outro lado do mar. Tinha sido mordança, freio, um cadeado de nossas vozes agora ia ter de falar de uma vez por todos. (2009, p. 76)

Após a morte de Ferrujado, ao se perguntar sobre o camarada Kadisu, Kene Vua ouviu dizer que ele tinha um quiosque de livros no Uíge em 1976. Poucos anos mais tarde, quando vai procurá-lo, encontra o quiosque vazio e causa desconfiança, uma vez que o dono anterior era colono. Indo até a DISA local (Direcção de Informação e Segurança), é questionado acerca de quem procura e por quê. Ao dizer o nome, recebe como resposta: «*Porra, esse?! O camarada Kadisu? Lhe faleceram no Leste em 68, junto no comandante Hoji ia Henda...*» (2009, p. 77). Ouve até que haveria registro em vídeo do camarada e, tentando indagar à sua procura, pede ajuda a “Manel Rui”, que volta com resposta de político, “confirmar não confirma, mentir, não mente nem desmente” (2009, p. 79), inconclusiva. O narrador, então, questiona como seria possível o camarada ter morrido em 68 e fugir com ele em 71 do ataque dos flexas. “Será que um belo dia destes, quando mais desespera, vai de ressurgir?” (2009, p. 80)

O último capítulo, “Kizuua Kiezabu, nosso general Kimbalanganza”, recupera a trajetória de Job João Gaspar desde a história de Marcos Gaspar, seu pai injustiçado. Marcos Gaspar vivia “em casas próprias, por perto da Sanzala Grande do Martins, zona do Golungo” (2009, p. 81). Tinha cinco filhos, três meninos e duas meninas e montou um quimbo de três casas, para acomodar também o filho casado. Tinha riqueza na fartura da terra: hortas, animais e um ribeiro próximo. Em 59, começam a chover prisões e, um dia, recebe acusações de seu cunhado, Lucas Ngombe, querendo tomar sua lavra; personagem que morre de porrada e sede no sul. “Vieram, então, as confusões do quatro de fevereiro” (2009, p. 83) e começam a chegar sinais do conflito, que encontram neste capítulo uma das representações mais contundentes das duas obras:

Ora naquele ano de sessenta-e-um, março, fez a morte grande messe de vidas. Era uma colheita prometida muito tempo já, de uma sementeira de séculos. Por isso que só as flores dos cafezeiros permaneceram brancas, todo o verde das matas do Norte s'anoiteceu de sangue. Tinha mortos pelos caminhos, picadas e estradas. E sem itinerário. Pendurados das árvores ou semeados pelos capins, pasto dos pássaros; em casas-grandes, terreiros e varandas; nos currais do gado, nos celeiros dos grãos, nas lavras de mandioca; metidos nas águas das cacimbas, nas hortas e jindombes; como troncos, nas tongas. Brancos; mulatos; negros --- colonos e assimilados e gentios; altos, baixos, esquartejados e inteiros. Todos, porém, mortos matados. Cabeças espetadas em paus, rota de formigas. Queimados. Crianças, nascidas e nascituras; velhos, cabobos já; e raparigas virgens, mulheres de risos soltos antes, agora de tranças e carapinhas zumbidas de moscas.

Nesse ano, teve a terra demasiado morto a estremecer as raízes das árvores debaixo do sol; tanto que até a chuva ficou presa nas nuvens, medo de cair. Mas nunca as matas d'Entre-Zaire-e-Kwanza foram tão povoadas. Se esvaziaram aldeias e sanzalas, quimbos, vilas até. Circular, só circulavam fardas, milícias e medo. Opevedeceás⁴⁴ e refugiados, êxodos em pânico, sem

⁴⁴ OPVDCA, Organização Provincial dos Voluntários e Defesa Civil de Angolanos, era uma organização com aspecto de milícia que “teve origem no corpo de voluntários criado pelo Decreto-Lei n.º 43 568, de 28 de março de 1961. Estava prevista a existência de um corpo de voluntários em cada província ultramarina, mas só foi organizado o de Angola. (...) A criação dos corpos de voluntários surgiu na sequência dos massacres levados a cabo pela UPA (União dos Povos do Norte de Angola), a partir de 15 de março de 1961, contra as populações civis brancas e negras no Norte de Angola, os quais constituiriam os primeiros

A seguir, chegaram milícias desarmadas à sanzala, pacíficas. Convocaram a população para uma “reunião de esclarecimento e recrutamento na igreja de São Roque” (2009, p. 84). Os filhos de Marcos Gaspar o advertiram que não fosse, inclusive o chamando para a mata, mas ele, consciente de sua inocência, insistiu na ida. Quando todos já estavam dentro da “cubata humílima, de taipa-da-terra e capim por cobertura” (2009, p. 85), as portas foram pregadas e outros milicianos queimaram e alvejaram a igreja, “os ecos para sempre no coração do povo em fuga”; “Ninguém nunca mais mora lá, ainda”. (2009, p. 85).

“[A]trás desses tempos, outros tempos vieram” (2009, p. 86): começou a “chover” papéis, que diziam muitas palavras, mas “[p]oucas só que no coração do povo ouviam: comida; vestida; milongo – começaram então de sair nas matas” (2009, p. 86). No quimbo de Marcos Gaspar, Dona Isabel morreu de fome; Rute, sua nora, ficou para morrer também, mas uns upistas a levaram para usar e abusar; Judite, em fuga, se afogou. Job João fica então sabendo da morte do irmão, Jacob, lutando em combate na Zona-A, o que finalmente o alegra.

Então em 1966 sai Job João no campo, sua irmãzinha Kikulu desce para buscar água e ele sobe na pedra mais alta do Dixibenu, de onde vê o quimbo inteiro incendiado. “Ouviu então, e não quis ver, os gritos de Kikulu, levada de galinha carregada na carroçaria, para lá das demarcações novas da Companhia” (2009, p. 88):

Ficou assim, nas pedras, até o silêncio ter limpo todo o ar de fumo e cheiro, e se calar no vento que a noite derramava. Desceu, muito mais tarde. Para tabucar, lá em baixo, o Kianuangó. Pendurou a machadinha à cintura, passou a catana na mão esquerda e se meteu no princípio do escuro até nos lados do Kadiabu. Entrou essa mata: só então acreditou que a água que estava

confrontos importantes da Guerra do Ultramar. (...) No âmbito das novas missões assumidas as OPV passaram a designar-se “organizações provinciais de voluntários e defesa civil”. No entanto, posteriormente passou a incluir também muitos voluntários de raça negra, acabando por se tornar numa organização multirracial. No seu auge, a OPVDCA chegou a ter mais de 40.000 efetivos.” (SOUSA, 2014 – 2015, p. 301).

sentir, muito tempo já, escorregar na sua cara, eram lágrimas. Secou, com quatro palavras:

– Kizuua, kieza-bu; kivituilu, kieza-bu!" *⁴⁵

Após o relato trágico da história de família da personagem, apresenta-se um número 2, separando a próxima passagem narrativa, que inicia com “[e]ra outra vez, era outro homem” (2009, p. 89). O ex-guerrilheiro, que já havia sido comandante, voltara do estrangeiro como general Kimbalanganza. “Era rico e vivia em muitas casas: na cidade, nos subúrbios; nas ilhas; só não aceitava de formar quimbo, com família.” (2009, p. 89). O narrador o encontra na ilha do Mussulo em 1991, no “quintal de mar” de sua casa tão grande e tão branca, cercado por bóias que proibiam a passagem por ali. Quando criticado por cercar e ostentar suas riquezas, respondia em russo “Onde estavam enquanto nós sofríamos nas matas?” (2009, p. 90).

O narrador então fica frente a frente com o general, que havia aprisionado sua canoa. Oferece trabalho a Kapapa, que cuidasse “de marinheiro e logístico no convés de seu iate” (2009, p. 90), o que ele nega dizendo não ser cuco para guardar ninho alheio. Kimbalanganza zomba dele mostrando as meninas que tem em seu iate. Uma delas trata o narrador com falta de respeito e o general, em vez de criticar, ri: “Ouvi só uma diarreia de riso na boca podre de nosso general, mostrava aquelas misérias da nossa vida nas matas que lhe fizeram cabobo” (2009, p. 91). A imagem surpreende diante da riqueza ostentada pelo general.

Kimbalanganza então lhe atira uma lata de cerveja, o chama Kene Vua, afirma que é seu amigo, o que ele não aceita. Antes de se despedirem, o general se aproxima e pergunta: “– Não tens vergonha de andar numa chata?!...”; “– Tenho! – disse eu. – Mas é pró camarada general andar de iate. Senão, não dava!... O mar não cabia para os dois...” (2009, p. 92). Embora de “má caradura”, o general entristece com a fala do camarada. Responde:

⁴⁵ *"O dia chegou; a desforra (vingança), chega(rá). (2009, p. 88)

– Kene Vua, meu kamba! Podes me tratar por tu... *tuala kumoxi!*...^{*46}

– *Mas não misturados...* – pensei eu de atrever-lhe umas respostas dum camarada, um mulato sangazulo, escritor e meu amigo. Não deixei falar meu coração, calei. Recebi, no ar, a lata de cerveja que ele atirou-me borda fora. Agradei, mas abri-lhe como quem descavilha uma granada. Bebi a espuma gelada, queria muito varrer nas palavras emboscadas na minha garganta. Por isso, soletrei:

– Tenho de fazer meu neto...

Depois do encontro, Kene Vua passa a pensar no futuro neto e, após mais um corte na sequência narrativa, agora separada por três asteriscos, inicia um novo discurso: “Era uma vez um homem, nome dele ainda não sei” (2009, p. 93). Projeta, então, a figura do futuro neto, “próprio ou alheio”, a quem imagina dotado de plenos direitos. “Não vai de precisar imolar nada nem ninguém nos pambos, essas encruzilhadas vão estar limpas de sangue” (2009, p. 94). Sua reflexão acerca da sementeira do futuro encerra o capítulo:

Com ele vai sair nova pedra-de-calundus, os espíritos antigos precisam descansar de tantas guerras. Nova pedra, novo grupo, nem que é só vunjidade de três calundus: Nvunji ia Dipanda, juiz na justiça que não tem guerra para te dar; e Luangu lua Dipanda, juiz na paz, que não tem preço de comprar; Kisanga kia Dipanda, juiz na liberdade, que tem só feitio do ar.

É que as lições da vida têm de ser sempre passadas a limpo, só nossa morte é quem pode ficar em rascunho. (2009, p. 94)

O próximo capítulo, “Nós, a onça”, encerra a obra. Abre com um lusona, um desenho feito à maneira da cultura Cokve, na areia da praia, que cifra conhecimentos a serem transmitidos e guarda aspectos narrativos na forma de composição da imagem. A história cifrada no desenho dos trilhos da onça guarda reflexões que configuram uma apreciação crítica em retrospecto da trajetória da personagem individual e coletiva que é o pequeno grupo de guerrilheiros:

⁴⁶ * Estamos juntos!...

Quando, às vezes, ponho diante de meus olhos aos grandes erros e tribulações, aos muitos sofrimentos que por nós passaram e vejo a figura de tantas vidas, e não menos mortes, no livro da nossa luta, pergunto saber: vivem, nossos mortos, se vivos os vejo em meus sonhos?

E se duvido mais, sendo eu mesmo o ex-guerrilheiro Kene Vua, é porque essa nossa luta de libertação estava assim como um sonho — sonho onde que nos sonharam todos no sonho de cada qual. Sonho nosso era de uma onça ferida, perseguindo teimosamente seu trilho de muitos séculos, por matas e morros demarcados a sangue e luta. Uma onça orgulhosa de seu território, suas jimbumbas de caça; e nós, barrigas nuas e vazias, simples pintas só de sua pele mosqueada. (2009, p. 97)

A imagem da onça reúne em seu corpo todas as histórias narradas, reencenando o jogo entre individualidade e coletividade posta desde o título do primeiro capítulo da obra. Evocando a coletividade, Kene Vua relembra as figuras do avô e do pai, contando de maneira simbólica seus percursos, assim como aspectos da História emaranhada à ficção: após mencionar dois grupos, o dos ximbicadores e o dos que sabiam escavar canoas, narra o sofrimento da separação entre eles “[a]té que tinha de suceder, um dia qualquer, está escrito” (2009, p. 100):

Uma criança, da margem dos ximbicadores, viu uma criança igual, da margem dos construtores. E desobedecendo a quijilas, proibições e surras de seus mais-velhos, nadou para o meio do rio; e a outra criança igual, da margem dos construtores, pôs-se a falar com ela e se meteu a nadar até se darem encontro. Na futura margem do rio. Perceberam então, todos os seus mais-velhos, que era chegado o tempo da coragem. E se levantou aí, numa manhã, esse tempo novo, uma nova idade na nossa terra. (2009, p. 99 – 100)

A bela passagem, que será retomada adiante, cifra novamente conteúdos históricos em passagens que misturam procedimentos de missosso a outras formas narrativas provenientes de matrizes orais. O episódio narra o início do “tempo da coragem”, após o qual aqueles que andavam de cabeça baixa as levantaram, ainda que a mesma passagem traga já também a procura por privilégios de alguns dos antigos companheiros de luta. “Em sua bela pele mosqueada, beleza de nossa onça não deixava nos ver as pulgas de seu

pelo” (2009, p. 101).

Seguindo então o caminho descrito pelo desenho que abre o capítulo, um “oito, placado” (2009, p. 101), o grupo segue “quissondeando” (2009, p. 101). Kene Vua segue na retaguarda, conforme ordem de Ndiki Ndia, e de lá ouve uma cantiga em quimbundo vocalizada pelo comandante, composta por belos versos poderosos que antecipam sentidos que se apresentarão no desfecho da narrativa.

O narrador, por fim, passa a apresentar então as “outras malhas de nossa onça, pintas negras na pele desenhada” (2009, p. 104): o comandante, Makongo à sua esquerda, Mundo-Dorme à direita, na retaguarda esquerda camarada Ferrujado e na direita Kadisu. Kibiaka segue à frente do narrador, o “rabo d’onça”.

Pele de minha onça, uma malha só que está faltar: a que eu tive de apagar, naquele dia, naquela madrugada, naquela mata do Kialelu – mas sempre renasce em meus pesadelos: o cabeça da coluna, o ainda, ao-tempo, nosso bom sapador Amba Tuloza. Cheira o céu de olhos fechados; sua figura se desenha sempre de braço no ar, mão aberta, aviso de alto-alerta-silêncio: na vanguarda, cabeça de nosso grupo.

(...)

Agora sim, posso apagar meu desenho, final. E, por isso mesmo, fechar meus olhos, dormir, esquecer – quem sabe? – morrer.

Assim foi que fomos homens: guerrilheiros; assim foi que ficámos – ossos dispersos. (2009, p. 105 – 106)

Assim encerra-se o ciclo narrativo que, até agora, em 2023, continua a aguardar seu terceiro volume, “Ela e os Velhos”, conforme consta previsto no verso da página de rosto de *O Livro dos Rios*.

As duas obras que compõem a parte da trilogia já publicada foram recebidas com alegria pelos leitores de Luandino Vieira. O título do volume previsto permite um exercício de especulação: seria “Ela” a misteriosa “Ela” que aparece também rapidamente referida em *O Livro dos Rios*? Seria a “mulher amada de todos nós” (2009, p. 14) que aparece também muito brevemente em *O Livro dos Guerrilheiros*? Ou seria uma

referência à liberdade, à independência? Seria, ainda, uma cifra para alguma sigla, à maneira daquela que aparece em outra obra?:

ELA, sócio-fundador — Elite para a Libertação de Angola. Ou: «Enterro da Libertação de Angola» — outros achincalhavam, invejosos separatistas, gentes de pé-de-quedes e analfabeta, claro, com seus preconceitos e panfletos. (VIEIRA, 2006b, p. 116)

As indagações ficarão sem resposta até que se complete o ciclo – que pode, inclusive, a essa altura, ter sido encerrado por uma opção pelo silêncio. Só saberemos “quando secarem os rios” (2009, p. 25).

Enquanto não é possível esboçar nenhuma afirmação acerca da trilogia completa, multiplicam-se os esforços interpretativos dos dois volumes já publicados, bastante exigentes. Buscando verificar alguns elementos da repercussão da publicação das obras, então, importará mencionar alguns aspectos de trabalhos críticos já realizados sobre elas ao longo do trabalho.

Para introduzir uma discussão inicial, será recuperada neste momento a dissertação de Marcelo Brandão Mattos, um dos trabalhos pioneiros na investigação de *O Livro dos Rios*. Em “Um banho de rio nos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira - uma leitura de *O Livro dos Rios*”, o autor propõe uma abordagem da obra que considera haver um afastamento ideológico do escritor em relação a obras anteriores.

Não por acaso, o espaço cênico definido no romance, como insistimos em apontar, é o da liquefação. Em sua busca por uma reconfiguração subjetiva e, por extensão, social, o autor se desloca de Luanda – simbólica capital de uma nação reunida, palco de grande parte de suas produções literárias – e chega a um não-lugar para ali realizar o encontro paradoxal com o mesmo e com o outro, com o interior e o exterior. Os fluentes e impalpáveis rios são o espaço perfeito para a diluição das idéias utópicas de unificação nacional, de conhecimento absoluto, de unidade identitária, de “essência” cultural. São, da mesma forma, a representação geográfica do duplo encontro com o próprio e o alheio, já que representam a origem, quando brotam na terra, mas também se fazem o encontro com o mundo, quando deságuam no mar. Desse

modo bivalente, também, é construído o personagem do romance: Kapapa é a representação máxima do homem angolano e, ao mesmo tempo, é o retrato do indivíduo contemporâneo que pode ser lido como qualquer sujeito do mundo. (2009, p. 127)

Embora a leitura construída pelo trabalho tenha aspectos de muito interesse, há alguns pontos que merecem discussão. O mapa angolano que se desenha na narrativa, embora incorpore elementos de ficcionalização, não poderia ser lido como não-lugar, uma vez que a própria natureza incorpora indícios bastante evidentes, plantados naquele território e em sua História, de participação no destino daqueles homens (não de outros), situados naquele espaço e sofrendo pressões históricas específicas. Há certa fusão entre as personagens e sua terra, o que evidencia que a História focalizada e recriada ficcionalmente não poderia se passar em qualquer lugar, assim como os sujeitos não poderiam ser lidos “como qualquer sujeito do mundo”, embora as questões existenciais da personagem de fato alcancem força de universalização. Mas, como ensina Antonio Candido, a obra se universaliza justamente pela atenção detalhada ao local e não apesar disso. O paradoxo da autonomia da Literatura, segundo o crítico, poderia ser resumido na ideia de que, quanto mais fincada e ancorada no documento e no detalhe, mais ela se liberta. Se os temas universais são também circunscritos espacialmente e sofrem determinações materiais, tudo que é capaz de alcançar repercussão ampliada também é, necessariamente, enraizado localmente. Neste caso, é preciso atentar para o fato de que o dado colonial é estruturante das subjetividades literariamente constituídas, assim como de tudo que aparece na obra, da linguagem ao elemento mais íntimo e subjetivo de cada personagem. A herança de sangue que a tudo banha, incluindo o próprio espaço natural, demonstra a inexorabilidade da situação, a “violência atmosférica” (CHAVES; CABAÇO, 2004) que engloba um território específico do globo em determinado momento histórico e cujos conflitos se desdobram e deixam marcas ainda presentes. Não há como dessituar esse sujeito.

Também não é possível afirmar com veemência que há “diluição das idéias utópicas de unificação nacional, de conhecimento absoluto, de unidade identitária, de “essência” cultural”, pois isso pressuporia haver a defesa desses valores em algum momento, o que o conjunto da obra ficcional não permite afirmar. Embora Luandino Vieira, como tantos outros de sua geração, tenha se colocado frontalmente contra a

colonização e a favor de uma unificação nacional que, naquele momento, servia à união necessária para fortalecer a luta pela independência, não é possível afirmar que em algum momento suas obras tenham defendido ideias utópicas de “conhecimento absoluto”, “unidade identitária” ou “‘essência’ cultural”. Ao contrário, mesmo seus trabalhos anteriores já traziam como tônica o investimento na pluralidade, nas ambiguidades, na complexidade, na dúvida e no resgate de tantas matrizes culturais quanto possíveis que havia naquele território antes do sufocamento colonial. Na verdade, chega a impressionar a lucidez do autor que, ainda nos anos 60 e em pleno freir da luta, já percebia muitas das marcas que a conquista da independência não conseguiria apagar.

Para utilizar um exemplo mencionado anteriormente, *Nós, os do Makulusu*, de 1967, já permitiria afrontar o argumento de que “[e]m *O livro dos rios*, não há mais a definição étnica do inimigo, o outro, o invasor” (2009, p. 11). Ao estabelecer uma diferença radical entre as obras anteriores de Luandino Vieira e *O Livro dos Rios*, o estudioso dá a entender ao longo de todo o seu trabalho que, naquelas obras, havia uma posição radical calcada na ideia de diferença. Se é possível afirmar que *Nós, os do Makulusu* é bastante radical em seu posicionamento, também é possível verificar desde seu início que elege como “o melhor de nós” uma personagem branca que vai lutar ao lado do colonizador. Mesmo personagens brancas opressoras são profundamente humanizadas, sem elidir suas posições na correlação de forças estabelecida pela colonização. Ao mesmo tempo, *O Livro dos Rios* narra uma experiência de guerra, cuja violência inevitável necessariamente opõe “nós” e “os invasores”, cada qual com suas armas apontadas para o sentido contrário. Ou seja: há uma leitura que, ao não atentar à dialética como procedimento de composição das obras, não percebe que Luandino Vieira, como nesses exemplos brevemente apresentados, não trabalha com “isso ou aquilo”. Os portugueses são os inimigos; Lopo Gavinho é patrão, oprime o pai do narrador e sua língua quimbunda e possui uma relação de afeto legítimo pela personagem. Optar pela leitura parcial desses aspectos leva à perda do dado fundamental, aquele que empresta maior densidade à obra e permite que não recaia em maniqueísmos.

Escritor do contradiscurso colonial, os romances e as histórias anteriores de Luandino Vieira, de alguma forma, expõem a alteridade do homem angolano frente à realidade social criada pela dominação colonialista. Em *O livro dos*

rios, não há mais a definição étnica do inimigo, o outro, o invasor. Sozinho com seus pensamentos, um personagem-narrador negro-angolano repensa suas relações de afeto e de identificação. A pluralidade das raízes de sua formação é parte do seu novo entendimento de mundo. Há muitos rios a diluírem a idéia binária de uma subjetividade construída pela ótica da diferença. (2009, p. 11)

O problema da passagem, assim como da interpretação desdobrada por esta leitura, é não considerar suas contradições intrínsecas. Luandino Vieira sempre expõe “a alteridade do homem angolano frente à realidade social criada pela dominação colonialista”, é certo, uma vez que seria impossível não o fazer. Todo colonizado precisa lidar com o dado colonial, uma vez que ele estrutura o mais íntimo de sua constituição subjetiva de modo inescapável. As relações de afeto e identificação efetivamente construídas pela personagem são inseparáveis da constituição que o conduz à decisão radical de adentrar a guerrilha. A ótica da diferença efetivamente é parte da constituição do sujeito colonizado, de modo forçoso, imposta pela violência colonial que criou um mundo cindido em dois. Mesmo após o fim desta realidade material, com a conquista da independência, há marcas de longa duração deixadas pela colonização. O Brasil, por exemplo, até hoje não superou as marcas deixadas pela constituição colonial; Angola, nação muito mais jovem, tem também ainda um longo caminho a percorrer. É uma condição histórica, que infelizmente não pode ser superada apenas pela escolha de “um novo entendimento de mundo”. Ainda assim, Luandino Vieira, desde os anos 60, quando ainda estava inserido no calor da luta pela superação deste mundo cindido, já era capaz de perceber que a ótica da diferença é efetivamente aspecto estruturante da subjetividade do colonizado, mas não é o único. Por isso, não há binarismo que precise ser diluído pelos rios; ao contrário, tudo é convocado, mais uma vez, à construção de um olhar aprofundado acerca desta condição, que não esqueça de considerar as complexidades. A experiência de Mais-Velho, que queria se sentir igual àqueles a cuja luta aderira, sabendo que “para odiarem-me teriam de ser meus iguais e não se sentiam assim e eu me sentia um igual, mas não éramos assim” (VIEIRA, 2019, p. 137), demonstra que ainda não era possível, naquele momento, superar entraves históricos, não obstante seu lado de adesão. Essa posição já explicitava impasses criados pela condição colonial muito mais profundos que aqueles que poderiam ser notados pela ótica binária.

Assim, é possível afirmar que efetivamente “os romances e as histórias de Luandino Vieira expõem a alteridade do homem angolano frente à realidade social criada

pela dominação colonialista”, no entanto, em *O Livro dos Rios*, o que se apresenta mais uma vez é a humanização mesmo do inimigo, o outro, o invasor. “Sozinho com seus pensamentos, um personagem-narrador negro-angolano repensa suas relações de afeto e de identificação” e a pluralidade das raízes de sua formação é parte constitutiva do seu entendimento de mundo, atravessado pela violência à revelia do afeto efetivo, de modo indissociável. As subjetividades construídas também pela ótica da diferença são capazes, no entanto, de escapar a leituras polarizadas ao apresentar complexidades daquele cenário expressas nas relações que ultrapassam o olhar maniqueísta, como já característico das obras do escritor. Se, efetivamente, “atuar sobre os rios é, metaforicamente, também, (...) percorrer o terreno móvel das certezas, escorregar sobre a idéia de uma verdade sobre o mundo e sobre si próprio” (2009, p. 22), é possível afirmar que o dado de incerteza é estruturante tanto de *O Livro dos Rios* quanto já era de *Nós, os do Makulusu* – que, inclusive, termina com um ponto de interrogação.

A ênfase na incerteza também não significa, no entanto, que haja a negação absoluta de possibilidade de acesso a qualquer verdade. A única que parece possível (e que não é singular) está na obra, quase didaticamente explicada no segundo volume:⁴⁷ contraditória, sempre incompleta e em movimento, mas com um lado de adesão inequívoco.⁴⁸

⁴⁷ Que, importa pontuar, não é trabalhada pelo estudioso, mas é trazida aqui por recuperar de forma mais explícita aspectos que também aparecem no primeiro livro.

⁴⁸ É preciso um exercício delicado para lidar com as tênues fronteiras em debate quando se trata do assunto: não crer que exista uma verdade única e possível de ser totalmente apreendida não é o mesmo que implodir a ideia de verdade, num perigoso relativismo exacerbado, e não acreditar na possibilidade de verdades sempre em construção e movimento, frutos sempre de disputas. A ficção, aliás, importa lembrar, não possui qualquer compromisso com a verdade – embora recupere à sua maneira e revele, contraditoriamente, dados do real muitas vezes de forma mais poderosa que a própria historiografia.

Para uma discussão importante sobre o conceito de verdade para a História, consultar o trabalho “História e verdade”, de Virgínia Fontes, de onde se extrai o seguinte excerto, que parece sintetizar o núcleo mais importante da argumentação: “os historiadores não podem nunca abrir mão da tensão trazida pela discussão sobre a verdade. Se não devemos nos iludir com a tentação do absoluto — risco político e cognitivo — podemos construir uma verdade em processo. Considerar a verdade como processo é admitir que tendemos a ela, mas que ela jamais será terminada. Significa também admitir que o contraditório exige discussão e debate e não imposição unilateral. Os regimes políticos da verdade expressam as verdades possíveis. Numa

Se os verdadeiros escritores da nossa terra exigirem a certidão da história na pauta destas mortes, sempre lhes dou aviso que a verdade não dá se encontro em balcão de cartório notarial ou decreto do governo, cadavez apenas nas estórias que contamos uns nos outros, enquanto esperamos nossa vez na fila de dar baixa de nossas pequeninas vidas. Quero então com-licença apenas para a formosura destas vidas; a das minhas palavras é muito duvidosa. E mesmo que não fosse, mesmo assim nunca ia bastar para ordenar a verdade. (2009, p. 12)

Ora assim é que nossa intenção vai de ser mui curtamente falar, não como contador de verdades por nossa própria invenção achadas, mas como peneirador de mujimbos que outros alheios deixaram na memória de nossos dias de luta. Queria oferecer limpa fuba de bombó sem outra qualquer mistura, quindele ou candumba, já que a verdade é o que pode sair de tanto peneirar a vida no mussalo da experiência. (2009, p. 41 – 42)

É certo que mesmo estas “definições” de verdade são contraditórias, como é caro ao exercício da dialética sempre presente nas obras de Luandino Vieira. São capazes, no entanto, de oferecer não apenas formas de compreensão da complexidade da busca sempre incompleta por verdade, como também imagens que contrariam qualquer pretensão a alguma pureza supostamente encontrada como resultado desse contínuo exercício. Também já ensinou Antonio Candido que “[t]oda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida” (2012, p. 12). Luandino Vieira, cuja obra privilegia a humanização profunda das personagens, conhece bem a necessidade de investir em compreensões também mais aprofundadas e menos maniqueístas da realidade. Compõe, assim, uma forma cuja mobilidade convoca à contínua procura, sem descuidar daquilo que é importante reafirmar nessa caminhada, oferecendo e exigindo olhares que não se satisfaçam com definições polarizadas entre o sim e o não. Há, de fato, um investimento na ideia de verdade *n’O Livro dos Guerrilheiros*, ainda que de formas diversas do usual, uma vez que o vocábulo se repete

sociedade onde impera a desigualdade e, pior, onde não cessa de se aprofundar, haverá muitas verdades convenientes ao poder, outras nem tanto, outras ainda o desagradarão. Mas não podemos esquecer que a recíproca também é verdadeira: não basta estar contra o poder para deter a verdade... ou esgotá-la.” (FONTES, 1997, p. 18)

desta forma 17 vezes ao longo da obra. Em *O Livro dos Rios*, são 8 ocorrências.⁴⁹ Além disso, há um investimento também na ideia de que pode haver formas muito diversas de procurar a verdade e compreendê-la, sendo uma possibilidade também a estética. Há verdades próprias a se reconhecer nas obras literárias, embora permeadas por muitas mediações, que importa investigar:

E se num documento podemos duvidar (se era para filme, tem truque de cinema), já o outro é fidedigno, sagrado: uma poesia, letra de absoluta verdade. Porque águas profundas são as palavras dos poetas; e mesmo se dão de transbordar, é para fazer capopas onde que pode se beber a sabedoria. (2009, p. 13)

A ideia de que a poesia é “letra de absoluta verdade” surpreende. Esta perspectiva, no entanto, encontra correspondência em vertentes da teoria literária que acreditam ser possível extrair conhecimento do real e verdade histórica sedimentados na organização formal de produções artísticas, além de dialogar com uma conhecida formulação de Novalis: “A poesia é o autêntico real absoluto. Isto é o cerne da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro” (NOVALIS, 2000, p. 69).

O exercício que este trabalho buscará realizar será procurar, na figuração, aspectos da realidade sócio-histórica decantados, cifrados em arte. Para isso, serão observados os recursos estéticos privilegiados pelo escritor, empenhando-se em compreender o que suas escolhas permitem deduzir acerca de um contexto mais amplo. Não se pretende apresentar qualquer caráter taxativo na investigação, dado que sequer se acredita, conforme já declarado, que seja possível alcançar qualquer “verdade” que não seja aberta, em devir e constante transformação. Espera-se, no entanto, que o exercício mesmo da procura possa, talvez, revelar aspectos de interesse tanto sobre as obras em exame, quanto sobre o contexto angolano que lhes permitiu a existência de maneira intrincada, emaranhando à composição artística tanto elementos da realidade, com múltiplas mediações, quanto referenciais de matrizes culturais particulares àquele espaço.

⁴⁹ Em ambos, há também ocorrência de outras formas correlatas, como “verdadeiro”, por exemplo.

3. *De Rios Velhos e Guerrilheiros: O Livro dos Rios*

(...) as obras consistentes anunciam passos que podem não ser dados. A sua problemática tem fundamento real, mas no ambiente favorável da imaginação a hélice gira muito mais, é muito mais livre. No poema tudo se reflete em tudo, o que a seu modo é uma radicalização, uma forma de conseqüência. Mas grandes observadores da vida social eventualmente podem fazer isso também. Nos grandes livros isso acontece, tudo se reflete em tudo, e a realidade quase se estetiza. Acontece em Nabuco, Gilberto Freyre, para não falar em Marx.

(Roberto Schwarz)⁵⁰

Em resposta a uma pergunta sobre a relação entre forma estética e formação social, Roberto Schwarz (2008, p. 155) afirma que os impasses da estrutura social, naturalmente contraditórios, são observados pelo trabalho estético de todos os ângulos, à procura de uma integração. “A obra de arte, nesse sentido, é um espelho mais consistente, que vai onde o cotidiano não chega” (2008, p. 156) e “dá nitidez a desajustes que normalmente se perdem na trivialidade do dia-a-dia, se é que chegam a se esboçar. Tudo se torna problemático em novo grau” (2008, p. 156). A esse poder de revelação que caracteriza um passo estético não necessariamente corresponde, no entanto, um passo social equivalente. Assim, embora haja fundamento real na constituição artística, sua maior liberdade possibilita avanços geralmente maiores que os possíveis historicamente, o que leva as formas artísticas a resolverem questões em seus próprios termos, ou seja,

⁵⁰ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas* 30 anos: crítica da cultura e processo social. Entrevista a Lília Schwarcz e André Botelho. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 23, n. 67. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092008000200011> (última consulta em janeiro de 2023).

esteticamente. Daí que “[n]o poema tudo se reflete em tudo, o que a seu modo é uma radicalização, uma forma de conseqüência” (2008, p. 156).

Embora não seja exatamente um poema, a linguagem de *O Livro dos Rios*, como já foi possível perceber, alimenta-se profundamente de recursos que caracterizam a poesia. Talvez seja por isso que, ao observar a obra, seja possível notar que, ali, “tudo se reflete em tudo”, como costuma acontecer com obras cujo princípio formal é estruturado a fundo. Assim, o exercício a seguir se concentrará em colocar em destaque alguns dos aspectos que se evidenciam na obra, com o objetivo de mostrar como servem a um princípio organizador que, como é próprio à obra literária, busca construir outro ponto de vista sobre a realidade, apresentando reflexões que não se pretendem analíticas ou filosóficas, mas estéticas. Dizem respeito, portanto, à organização dos sentidos e da percepção (BENJAMIN, 1996, p. 192), ou seja: buscam construir um novo olhar para o mesmo mundo.

3.1. Mabuba:⁵¹ a violência das águas

(...)

Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bolso,
cada qual com a cor de suas águas?
sem misturar, sem conflitar?
e de cada gota redigia
nome, curva, fim,
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

(DRUMMOND, "Um chamado João". *Versiprosa*, 1967)

⁵¹ Mabuba, palavra utilizada em *O Livro dos Rios*, significa cachoeira segundo seu glossário (2006, p. 131). A imagem é poderosa e parece servir bem à expressão de um fluxo caudaloso, que tudo revolve, modifica e transforma ao agitar as águas e tudo que vive nelas.

Em “O homem dos avessos”, ao tratar do *Sertão* de Guimarães Rosa, Antonio Candido afirma:

Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional. (CANDIDO, 1971, p. 124)

Recurso familiar à literatura brasileira ao menos desde *Macunaíma*, em que Mário de Andrade exercita a “desgeografização”,⁵² a percepção dos escritores encontrou valor em recorrer à “traição metódica” que é “o quinhão da fantasia” (CANDIDO, 2006, p. 22)⁵³ também para a configuração de dimensões espaciais de narrativas que buscavam

⁵² Em *Macunaíma*, embora haja referências a espaços reconhecíveis nos mapas, há abolição das distâncias reais entre eles, buscando ultrapassar as diferenças regionais e resultando em um trânsito que, assim como em Guimarães Rosa, desloca-se em direção ao imaginário. Conforme o escritor: “Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo em que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea; um concerto étnico nacional e geográfico”. (Fac-similar do Prefácio de 19/12/1926, anexo à edição crítica. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* – Ed. crítica Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora – Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção arquivos; v. 6), p. 356).

⁵³ Em *Literatura e sociedade*, o crítico ensina: “O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese*. Conta o médico Fernandes Figueira (...) que o seu amigo Aluísio Azevedo o consultou, durante a composição de *O homem*, sobre o envenenamento por estricnina; mas não seguiu as indicações recebidas. Apesar do escrúpulo informativo do Naturalismo, desrespeitou os dados da ciência e deu ao veneno uma ação mais rápida e mais dramática, porque necessitava que assim fosse para o seu desígnio. Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua

representar uma nação em formação. No caso da obra rosiana, Antonio Candido detalha como o mapa se curva para servir à necessidade expressiva do conteúdo, sendo gerador de significados que ultrapassam aqueles de uma composição paisagística. O rio São Francisco parte a vida do narrador, dividindo também o mundo narrativo em dois, onde se movimentam o bem e o mal, o normal e o imaginário, o real e o fantástico coexistentes. Assim, a topografia assume funções variáveis no interior da obra de acordo com a situação, denominadas por Candido “princípio de adesão do mundo físico ao estado moral do homem” (1971, p. 126). Exemplificada pelo Liso do Sussuarão, “simultaneamente transponível e intransponível, porque a sua natureza é mais simbólica do que real” e “varia conforme circunstâncias que nada têm a ver com a geografia e que se explicam por outros motivos” (1971, p. 126), a conversibilidade do espaço encontra-se também na caracterização das personagens, sendo o exemplo mais evidente Diadorim, cuja duplicidade atravessa e movimenta o romance, atestando o “grande princípio geral de reversibilidade” (1971, p. 134) que compõe a obra e expressa-se também na fusão do homem à terra.

Todos os aspectos apresentados, somados ainda à “absoluta confiança na liberdade de inventar” (CANDIDO, 1971, p. 121), poderiam ser aproveitados por uma análise que se debruça sobre *O Livro dos Rios*, de José Luandino Vieira. Do outro lado do Atlântico, o escritor mobiliza elementos cuja conformação estilística não esconde a inspiração rosiana, inclusive na escolha pelo investimento na liberdade de reinventar até mesmo a língua com a qual se trabalha.⁵⁴

eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal”. (2006, p. 22)

⁵⁴ Em entrevista a Michel Laban, o escritor afirma: “Um amigo mandou-me de Lisboa, em 1969, *Grande Sertão: Veredas* e nós lemos na cadeia o *Grande Sertão: Veredas* porque o director começou a ler e não percebeu nada, e achou que ninguém percebia, e disse: «Bom, isso pode entrar». Recordo-me que isso foi uma experiência muito interessante, que alguns angolanos com muito pouca formação literária leram, não só gostaram como compreenderam a quase totalidade da própria linguagem, ao ponto de alguns repetirem frases que tinham decorado, como «Soletrei ano e meio meante cartilha e palmatória» quando o narrador descreve a sua educação em criança. Havia alguns camaradas lá que diziam frases inteiras do livro, e depois, mais tarde, fizemos algumas pequenas discussões sobre partes de *Grande Sertão: Veredas*, e a compreensão era grande, até o nível linguístico. E isto angolanos com o segundo ciclo dos liceus. Depois, portanto li *Grande Sertão: Veredas*, e mais se confirmou aquela ideia, aquele ensinamento que me tinha dado quando li *Sagarana*: a liberdade para a construção do próprio instrumento linguístico que a realidade esteja a exigir,

As duas obras, desde os títulos, elencam o aspecto espacial como determinante, para deformá-lo de acordo com a necessidade expressiva da matéria. À semelhança do que ocorre em *Grande Sertão: Veredas*, a figuração do espaço em *O Livro dos Rios* é central, configura-se, ao mesmo tempo, com recurso a elementos reais e imaginários e atua na narrativa como construtora de sentidos para além de conformar a ambientação.

Um dos elementos explicativos da relevância do emprego deste elemento estrutural da narrativa pode ser encontrado em *Formação da literatura brasileira*, obra na qual Antonio Candido afirma que “o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país” (CANDIDO, 2007, p. 433), pois, uma vez que adentra nossa literatura durante o Romantismo, cujas “contradições profundas (...) encontraram nesse gênero o veículo ideal” (2007, p. 430), serve ao momento de consolidação do “Nacionalismo literário” (2007, p. 429).

“Nacionalismo, na literatura brasileira, consistiu basicamente, como vimos, em escrever sobre coisas locais (...) e significa, por vezes, menos o impulso espontâneo de descrever a nossa realidade, do que a intenção programática, a resolução patriótica de fazê-lo” (2007, p. 431), tendência que “fez do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país” (2007, p. 432), ampliando “largamente a visão da terra e do homem brasileiro” (CANDIDO, 2007, p. 432) e marcando nosso percurso literário até a contemporaneidade.

Conforme já apontado, ao comparar o percurso da literatura angolana ao da brasileira, é possível notar semelhanças muito importantes, no século XX, simultaneamente, a dois momentos centrais do desenvolvimento de nossa literatura: ao mesmo tempo em que era necessário o empenho de “descoberta e interpretação” (CANDIDO, 2007, p. 429) do país, análogo ao de nosso Romantismo e expresso pelo

que seja necessário. E sobretudo a ideia de que este instrumento linguístico não pode ser o registo naturalista de qualquer coisa que exista, mas que tem que ser no plano da criação. Portanto que o escritor pode, tem a liberdade, tem o direito de criar inclusivamente a ferramenta com que vai fazer a obra que quer fazer... Portanto, ensinou-me um sentido, que considero mais completo, da criação. O problema é sempre depois o problema da comunicação: ninguém escreve para fazer só experiências, e essa fronteira é que é difícil. (LABAN, 1980, p. 35)

célebre “Vamos descobrir Angola”, este movimento⁵⁵ é iniciado em um momento em que, no Brasil e no mundo, desenvolve-se já a estética modernista. Essa conjunção de elementos acarretou uma originalidade que marca o sistema literário e permite que combine elementos culturais nativos, oprimidos pelo colonialismo, a elementos modernos, que chegavam, entre outras, pela via dos “irmãos brasileiros”.

Assim como ocorrera com a descoberta das Américas e caracteriza, em certa medida, parte do desenvolvimento de literaturas em territórios colonizados, África adentra o terreno literário pela via espacial, o que marca o desenvolvimento de muito de seus sistemas literários. As narrativas de aventura e de viagem, desdobradas em literaturas coloniais, tiveram como elemento comum a construção de imagens que continuam a alimentar o repertório de representações do continente africano mundo afora. Conforme ensina Chinua Achebe,

É uma grande ironia da história e da geografia que a África, cujo território está mais próximo do que qualquer outro do continente europeu, ocupe no psiquismo europeu o ponto mais extremo da alteridade; que ela seja, na verdade, a antítese da Europa.

(...)

Deixando de lado a história, a geografia também pode nos dar uma aula, à sua maneira, sobre o paradoxo da proximidade.

(...)

Assim, as diferenças existem, se é isso que se está procurando. Mas de forma alguma essas diferenças poderiam explicar satisfatoriamente a profunda imagem do "diferente", do "estrangeiro" que a África tem representado para a Europa.

Esse problema de imagem não tem origem na ignorância, como às vezes somos levados a pensar. Pelo menos não apenas na ignorância, e nem mesmo principalmente na ignorância. Foi, grosso modo, uma *invenção* deliberada, concebida para facilitar dois gigantescos eventos históricos: o tráfico transatlântico de escravos e a colonização da África pela Europa, com o segundo evento seguindo de perto o primeiro, e os dois juntos se prolongando

⁵⁵ O movimento cultural referido nasce em 1948 e tem como um de seus desdobramentos, em 1950, a organização do “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola” (ERVEDOSA, s./d., p. 85)

por quase meio milênio, desde aproximadamente 1500 d.C. (ACHEBE, 2012, p. 82 – 83)

O escritor esclarece também que, embora este “vasto arsenal de imagens depreciativas da África” (2012, p. 84), caracterizado pela profusão de romances muito populares no século XIX e no início do século XX, tenha “rareado até praticamente acabar” (2012, p. 84), o imaginário construído por essa tradição literária engendrou uma maneira de olhar, “(ou melhor, de não olhar) a África e os africanos que, infelizmente, perdura até os dias de hoje”, expressando-se na reprodução de estereótipos em meios como o cinema, o jornalismo, o humanitarismo e o trabalho missionário. (2012, p. 84)

Tratando, algumas páginas adiante, de contar parte da história do “reino cristão de Dom Afonso I no Congo” (2012, p. 89), o grande escritor nigeriano lembra um interessante episódio no qual este rei teria dirigido uma crítica ao rei de Portugal e questiona:

Será que poderíamos imaginar nos dias de hoje uma situação em que dirigente africano estivesse fazendo, e não recebendo, uma admoestação sobre questões de direito e civilização?

(...)

Se essa história parece um conto de fadas, não é porque não tenha acontecido, e sim porque nos familiarizamos demais com a África criada pelo *Coração das trevas* de Conrad, por sua longa linha de antecessores que remonta ao século XVI e seus sucessores de hoje na mídia impressa e eletrônica. Essa tradição inventou uma África onde nada de bom acontece ou jamais aconteceu, uma África que ainda não foi descoberta e está à espera do primeiro visitante europeu para explorá-la, explicá-la e consertá-la – ou, mais provavelmente, morrer tentando. (2012, p. 89)

Uma vez que, conforme o escritor assegura, “[n]a infância de Conrad, os exploradores eram o equivalente das estrelas de Hollywood de hoje” (2012, p. 89), compreende-se o alcance da difusão deste imaginário que persiste. Ainda em relação a

ele, importa, mais uma vez, atentar às diferenças em relação àquele construído pelo colonialismo nas Américas. A esse respeito, alerta o escritor Ruy Duarte de Carvalho:

Parece mesmo que, desde que a África é "pensada" e imaginada pela Europa, ela é um lugar de ambiguidades, de mistério, de temor e de exaltação. Obscura e inatingível no início da expansão ocidental, inapreensível para além do contorno agreste e da paisagem escassamente habitada da sua costa, ela nem sequer se terá prestado à elaboração mental de um décor configurado segundo um qualquer meio-paraíso onde instalar o "bom selvagem" das Luzes, como terá acontecido com o Novo Mundo. Campo aberto à formalização e à actualização de um certo imaginário europeu ávido de exótico e de estereótipos que lhe alimentassem e ilustrassem as nostalgias de uma origem de inocência e sem pecado, a África, vista assim de longe e como um "ultra-mar" ambivalente, ao mesmo tempo sedutor e temível, natureza bruta que palpita na floresta, nas selvas, no coração dos selvagens, terá também, desde sempre e até hoje, sedimentado a representação de um "carácter" africano natural, selvagem e primitivo, à margem de regras sociais e morais, capaz de garantir ao mesmo tempo a emotividade de um "picante" composto de perigo, de doença, de loucura, rapacidade e tentação do mal e de oferecer ao Ocidente, a partir do indígena, uma espécie de espelho etnocêntrico que o exalte e conforte na sua identidade de "civilizado". (2003, p. 134 – 135)⁵⁶

⁵⁶ Importa referir que a passagem foi utilizada em aula pela professora Rita Chaves, a quem sua seleção, portanto, é creditada. Ainda a respeito da comparação com o imaginário construído em relação ao “Novo Mundo”, foram trazidos à discussão outros dois excertos bastante esclarecedores, que importa apresentar brevemente. O primeiro refere-se propriamente à América, que “surge no mundo, com sua geografia e seus homens, como um problema. É uma novidade insuspeitada que rompe com as ideias tradicionais. A América, em si mesma, já é um problema, um ensaio de novo mundo, algo que aguça, provoca, desafia a inteligência. O fato de um continente inédito brotar de repente entre dois oceanos, um deles ainda inexplorado e o outro desconhecido, é categórico o suficiente para abalar academias e ginásios e sacudir a inteligência ocidental. (...) a simples expressão “Novo Mundo”, consagrada por Vespúcio, já indica o que iria acontecer na Europa com o surgimento da América.” (ARCINIEGAS; PIRES, 2018, p. 128).

O segundo, tratando mais especificamente do Brasil, assevera: “Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores seguida de cruzamento variado assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades naturais. A peculiaridade do processo, o fato de o

Vale destacar na passagem a referência a “ambiguidades” relacionadas à exploração do imaginário “ávido de exótico”.⁵⁷ Além disso, vale atentar ao tratamento dado à representação da natureza que, naquele momento, condiciona também parte da representação do caráter africano como “natural”, “selvagem e primitivo”, uma espécie de alteridade radical em relação à civilização, que não reconhece historicidade àqueles espaços e seus habitantes. Em notas seguintes, ainda, o autor chama a atenção aos dramas do intelectual africano, raramente levado a sério e fadado a inserir-se nas malhas do “jogo do outro” (2003, p. 137):

Que assim ocorra aos "outros" [invertendo retoricamente a coisa para a partir daqui deixarmos de ser "nós" os "outros", como tem sido até aqui na produção escrita destas especialidades], "vamos fazer mais como"? Mas não é só porém aos "outros", ai de nós, que a coisa ocorre assim. E, uma vez mais ainda, talvez até não pudesse mesmo deixar de ser assim. E esse será um dos nossos dramas, precisamente. Não fomos nós afinal todos, ocidentais e ocidentalizados, à mesma "escola", criada e exportada à imagem do Ocidente [trata-se de mais uma das fatalidades que em meu entender pesam sobre o intelectual africano]? Eis uma irremovível situação em presença e a constituir o terreno [e os termos]

ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante. Psicologicamente, ocupado e ocupante não se sentem como tais: de fato, o segundo também é nosso e seria sociologicamente absurdo imaginar a sua expulsão como os franceses foram expulsos da Argélia.” (SALLES GOMES, 1996, p. 89).

Os dois recortes são muito esclarecedores, tomados lado a lado à passagem do texto de Ruy Duarte de Carvalho, acerca de diferenças não só em relação ao imaginário, flagrantemente mais pejorativo em relação ao continente africano, mas também acerca das particularidades históricas que condicionaram parte do desenvolvimento destes imaginários que encontrarão prolongamentos nos sistemas literários.

⁵⁷ A referência às ambiguidades e ambivalências na letra do escritor fazem lembrar uma observação do crítico Bernard Mouralis, que convoca à observação cuidadosa mesmo do fenômeno do exotismo: “É, com efeito, por intermédio do exotismo que uma cultura começa a tomar consciência de que nem só ela existe no mundo e que pode mesmo sentir a satisfação e tirar proveito de contemplar horizontes diferentes dos que, até então, tinham sido os seus e ao prestar atenção a outras vozes que não a sua, mesmo que estas sejam em parte o fruto da sua imaginação. Este encontro constitui um conflito gerador de dúvidas.” (MOURALIS, 1982, p. 74)

de um confronto maior para nós mesmos e face a nós mesmos: o de ter que admiti-la e encará-la, tal como se revela, enquanto dado importante, talvez mesmo como o nó do nosso drama. (2003, p. 136 – 137)

Entre os componentes do nó do drama apresentado, a literatura é elemento simbólico de disputa, formação e até mesmo identificação, quanto tomada pelo avesso e “contaminada” com outras formas de dizer o mundo, à maneira sugerida por Manuel Rui (*apud.* MEDINA, 1987, p. 308) em texto muito conhecido e também anteriormente mencionado. Como parte do confronto ao projeto colonial, intelectuais colonizados precisaram se empenhar na construção de outros termos de representação, o que incluía a apropriação do espaço africano em outro registro, desafiando a norma colonial e sublinhando diferenças culturais que, em última instância, justificavam a luta por independência. Esse processo deixa marcas no desenvolvimento literário e uma delas, incontornável, é a importância central que ganha o elemento espacial na constituição das narrativas oriundas desses territórios, de peso significativo na economia narrativa de muitas obras do continente ainda nos nossos dias. Conforme apontam diversos estudos de Rita Chaves, “o destaque dado ao espaço como elemento estrutural do texto literário será mantido na trajetória desse gênero literário em Angola” (2012, p. 73).

Luandino Vieira, conforme já explicitado, ocupa lugar crucial no desenvolvimento do sistema literário angolano. Correspondente, em certa medida, à posição ocupada por Machado de Assis no sistema literário brasileiro, sua obra “pressupõe a existência de seus predecessores” (CANDIDO, 2007, p. 437) e se embebe desta tradição procurando “assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores” (2007, p. 437). Assim, é capaz de, já nos anos 1960, ocupar uma posição dialética no interior do sistema: ao mesmo tempo, ajuda a consolidar a tradição romanesca e a recriá-la.

Enraizado na terra e apoiado numa proposta de dignificação do país, os três romances desse escritor sedimentam a presença do gênero na literatura angolana, instaurando novos parâmetros na atitude de pensar o mundo. (CHAVES, 1999, p. 211)

Se desenvolvimento e consolidação literários permitiram a José Luandino Vieira reinventar a literatura de seu país, é certo que o autor também trabalharia incisivamente o elemento espacial, dado de invulgar importância no interior do sistema literário de que é parte. Tratado predominantemente como elemento de ambientação no início de seu percurso artístico, como é possível notar em obras como *A cidade e a infância* e *A vida verdadeira de Domingos Xavier* – embora sua representação nunca tenha deixado de sublinhar as violentas cisões características de um espaço colonial⁵⁸ –, Luanda aos poucos torna-se uma das principais personagens de sua obra, uma cidade tornada também literária. Os musseques, valorizados, tornaram-se partes importantes da construção das versões literárias da terra de adesão, de “uma cidade que é bem mais que uma paisagem, que é simultaneamente um espaço e um tempo, uma espécie de quadro vivo que, nas sensações que evoca, nos traz a dor e a perplexidade de uma geração” (VIEIRA, 2019, p. 152), conforme observa Rita Chaves a respeito da Luanda de *Nós, os do Makulusu*. A afirmação poderia ser estendida à figuração espacial também de outras obras do escritor. Muitos estudos apontam a centralidade de Luanda não apenas na obra de Luandino Vieira, mas também na de outros escritores angolanos, entre os quais importa referenciar *Luanda, cidade e literatura* (2008), de Tania Macêdo, dedicado ao tema.

A integração entre as personagens e o espaço, delineada em obras anteriores, será radicalizada em *O Livro dos Rios*. Em tudo distante, por um lado, do tratamento conferido ao espaço estrangeiro “ameaçador” pela literatura colonial e, por outro, também do tipo de esforço que, no Brasil, seria acusado por Machado de Assis já no século XIX de “ostentar certa cor local” (ASSIS, 1873, p. 01),⁵⁹ em vez de cultivar certo “sentimento

⁵⁸ Conforme bem elucidado por Fanon, a organização do espaço torna-se também nítida expressão da cisão imposta pela condição colonial: “O mundo colonial é um mundo cortado em dois. A linha de corte, a fronteira, é indicada pelas casernas e pelos postos policiais.” (FANON, 2005, p. 54); “A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a aldeia negra, a *medina*, a reserva é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Ali, nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, uma cidade de joelhos, uma cidade prostrada” (FANON, 2005, p. 55 – 56).

⁵⁹ “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. Texto-Fonte: *Obra Completa de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Publicado originalmente em *O Novo*

íntimo” capaz de tornar o escritor “homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1873, p. 03), em *O Livro dos Rios* é possível encontrar um aprofundamento no exercício de apreensão e representação da terra angolana. Optando por adentrar profundamente o território, a obra mapeia literariamente o terreno recorrendo à fantasia. Assim, a relação entre as personagens e suas terras (ou melhor, suas águas) será trabalhada de maneira sem precedentes mesmo na obra do autor, tornando-se índice de uma integração profunda entre vidas humanas e a natureza que as cerca. Se em Rosa o princípio formal apontado por Candido é a reversibilidade, sintetizada na frase “Tudo é e não é...” (ROSA, 1976, p. 12) já no início do romance, em Luandino Vieira, embora a dialética que esta frase pressupõe pareça também presente como um dos fundamentos da composição estética, o princípio formal de *O Livro dos Rios* sofreu transformações desde a produção de outras obras do escritor. Aqui, o recurso à dialética parece formalizado por meio de um princípio de equivalência e desierarquização que atravessa as obras e pode ser encontrado no interior de cada frase, de onde é capaz de iluminar o conjunto.

A palavra “equivalência”, à primeira vista, pode (e talvez até deva) levantar sinais de alerta. Apontando para uma possível reprodução dos mecanismos por meio dos quais o capitalismo tornou tudo mercadoria no mundo contemporâneo, é difícil não associar a palavra ao núcleo da análise marxista contido em *O Capital* (2013), que desenvolve a teoria do valor ao investigar o funcionamento da lei de troca de equivalentes e descobrir, ali, o “segredo” da produção de mais-valia. O dinheiro, na sociedade capitalista, torna-se o “equivalente universal” (MARX, 2013, p. 145), podendo ser, por isso, trocado por qualquer mercadoria – entre as quais encontra-se o trabalho humano; no fundo, tempo de vida, que deve ser transacionado para a sobrevivência no interior do sistema. Assim, a primeira impressão trazida pela palavra pode possuir conotação negativa, dado que é utilizada para descrever um processo por meio do qual a própria relação entre seres humanos passou a ser mediada por mercadorias. No entanto, tomado para observar o princípio de organização formal no interior de um arranjo estético de grande sofisticação, o termo pode ser ganhar outros sentidos e, talvez, contribuir para a compreensão

aprofundada de alguns mecanismos que organizam as narrativas em exame; além de constituir dado de atualidade da obra, que sempre pode ser observado pelos avessos.

Em *O Livro dos Rios*, há uma espécie de equivalência profunda construída entre as vidas humanas e a vida natural. No interior da obra, cada rio e cada elemento natural pode ser lido de forma humanizada e, ao mesmo tempo, as vidas humanas correspondem às forças e elementos naturais figurados. Ao equivaler vidas humanas às de sua terra, integrando suas “pequeninas vidas” (VIEIRA, 2009, p. 12) à vida natural, cujo tempo a tudo ultrapassa, Luandino Vieira dá ares de eternidade à História humana, que pode até ser esquecida futuramente, mas estará materialmente entranhada no espaço, incorporada àquele meio natural na forma da vida dos elementos que compõem a própria matéria orgânica, que sempre se transforma e se renova. Quem souber ler os códigos naturais, à maneira sugerida pelo grande poeta de outra margem do continente, o moçambicano Craveirinha, entenderá a História cifrada em cada ranhura de cada folha transformada futuramente em pó, em cacimbo, em água, em parte de outra árvore:

África

(...)

lêem Platão, Marx, Gandhi, Einstein e Jean-Paul Sartre

e sabem que Garcia Lorca não morreu mas foi

assassinado

são filhos dos santos que descobriram a inquisição

perverteram de labaredas a crucificada nudez

da sua Joana D’Arc e agora vêm

arar os meus campos com charruas “made in Germany”

mas já não ouvem a subtil voz das árvores

nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas

não lêem nos meus livros de nuvens

o sinal das cheias e das secas

e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos

extinguiu-se a eloquente epidérmica beleza de todas

as cores das flores do universo
e já não entendem o gorjeio romântico das aves de castos
instintos de asas em bando nas pistas do éter
infalíveis e simultâneos bicos trespassando sôfregos
a infinita côdea impalpável de um céu que não existe.
E no colo macio das ondas não adivinham os vermelhos
sulcos das quilhas negreiras e não sentem
como eu sinto o prenúncio mágico sob os transatlânticos
da cólera das catanas de ossos nos batuques do mar.
(...) (CRAVEIRINHA, 2010, p. 17 – 18)

O potente poema de 1964, dirigido ao interlocutor “civilizado”, opõe ao conhecimento trazido por esta civilização por meio de páginas (mal) lidas a leitura dos códigos daquele espaço: a subtil voz das árvores, o livro de nuvens, o colo macio das ondas. O “livro” que se compõe por meio de cada marca impressa nessa natureza carrega ruínas de uma História talvez intraduzível em palavras. Esse outro código, no entanto, é decifrado por aqueles que têm intimidade com o espaço e seus elementos – que, importa referir, têm grandes semelhanças àqueles escolhidos por Luandino Vieira na composição de suas imagens poéticas: as árvores, o gorjeio das aves, as águas tingidas de vermelho-sangue.

Assim, ainda que possa não ser recuperada, a História humana que se deu nesse território estará cifrada em cada elemento natural, transformada em outra coisa, alimentando por meio de sua seiva vital o destino futuro do espaço; feita força da natureza antiga, sagrada. Tudo será agregado ao sangue da vida que se renova e, por isso, a vida humana equivale à dos rios; as vidas singulares equivalem às coletivas e vice-versa; não há hierarquia entre as tantas vozes apresentadas, contraditórias entre si; essas mesmas vozes são equivalentes também aos silêncios deixados pelas muitas lacunas de um texto cujo recurso poético fundante é a elipse. Para representar devidamente tudo isso, é criada uma linguagem poética que leva ao extremo o exercício de desierarquização na prevalência do uso de orações coordenadas e na construção de justaposições. Merecem observação alguns aspectos da linguagem do texto poético que caracterizam seu funcionamento próprio e permitem que se utilizem tais recursos:

Verso, *versus*: há um padrão que vai e volta. Há uma simetria, e simetria sempre sugere permanência, por isso monumentos são simétricos. Mas a prosa não é simétrica, e isso imediatamente cria um sentimento de não-permanência e irreversibilidade. Prosa, *pro-versa*: olhando adiante (ou defrontando, como na *Dea Provorsa* romana, deusa parideira): o texto tem uma orientação, ele aponta para a frente, seu sentido “depende do que está adiante (o fim de uma sentença; o evento seguinte da trama)”, como notaram Michal Guinsburg e Lorri Nandrea. “O cavaleiro se defendia *de forma tão valente que seus agressores não puderam prevalecer*”; “Vamos nos afastar um pouco, *para que não me reconheçam*”; “Não conheço aquele cavaleiro, mas ele é *tão valente que eu lhe daria com satisfação o meu amor*”. Encontrei essas passagens em meia página de *Lancelot*, facilmente, porque em construções consecutivas e finais — nas quais o sentido depende a tal ponto do que está à frente que uma sentença literalmente deságua na que lhe segue — esses arranjos prospectivos estão por toda parte na prosa e lhes conferem seu peculiar ritmo narrativo acelerado. E não é que o verso ignore o nexos consecutivo enquanto a prosa não é nada menos que isso, claro; essas são apenas suas “linhas de menor resistência”, para usar a metáfora de Jakobson; não é uma questão de essência, mas de relativa frequência — mas o estilo é *sempre* questão de frequência relativa, e o caráter consecutivo da estrutura é um bom ponto de partida para uma estilística da prosa. (MORETTI, 2009, p. 202)

As afirmações de Franco Moretti permitem desdobramentos de muito interesse à análise de *O Livro dos Rios*. Obra que desestabiliza o gênero romance ao qual a princípio se filiará, salta aos olhos a densidade poética das construções verbais, colocando em xeque o “caráter consecutivo da estrutura” que caracterizaria um texto em prosa. Mais que isso, mesmo nos episódios prosaicos a obra investe numa desorganização temporal que torna possível ao leitor ir e voltar a cada episódio narrado, como o faz o próprio narrador ao revisitar sua história. A equivalência entre os momentos que se movimentam em inúmeras direções, se, por um lado, coloca em dúvida aspectos do narrado, por outro vem lembrar que a História é sempre aberta à multiplicidade, em ambos os sentidos: há ideias de devir em projeção e, ao mesmo tempo, há passados também em projeção, uma vez que muitos aspectos de eventos que ocorreram naquela terra são irrecuperáveis. Assim, múltiplas versões da historicidade do território são transmitidas por meio de

relatos parciais, muitos deles orais, misturados a mujimbos, tornando impossível a procura por desentranhar uma verdade histórica. O próprio rio que, desde o início, a narrativa anuncia poder banhar duas vezes o narrador, antecipa o sentido de revisitação dos tempos que se desdobrará ao longo do texto.

Para verificar como tudo isso ocorre no interior da obra, a análise se deterá em alguns aspectos de cada capítulo. O exercício será dividido, no entanto, em duas partes: a abordagem que se segue se deterá nos capítulos 1, 3 e 5 do livro, respectivamente “Rios, I”, “Rios, II” e “Rios, III”. O subcapítulo seguinte, 3.2., focalizará os capítulos 2 e 4, “Eu, o Kene Vua” e “Eu, o Kapapa”, cujo foco se concentra na trajetória do narrador-sujeito-lírico. A escolha se sustenta na crença de que a inspiração faulkneriana, se não foi seguida à risca, pode ter guiado a escolha de intercalar capítulos predominantemente dedicados à trajetória individual do narrador-personagem a outros que buscam predominantemente reunir um coro de vozes, de vidas, de rios.

Em *Palmeiras selvagens*, obra explicitamente mencionada no interior da narrativa, o escritor norte-americano narra duas histórias paralelas, aparentemente sem conexão entre si, em capítulos intercalados. Uma das histórias, de um amor adúltero trágico, recebe o mesmo título do livro, enquanto a outra, de um detento⁶⁰ perdido em meio a uma enchente do rio Mississipi é denominada “O velho”. Na edição brasileira da obra, pode-se encontrar uma nota de rodapé explicativa referente ao título “O velho”: “No sul dos EUA, é costume referir-se ao rio Mississipi como “The Old Man”, ou seja, “O Velho” [N.T.]” (FAULKNER, 2003, p. 23). Embora “o Velho” que aparece em *O Livro dos Rios* pareça ter sido inspirado no mesmo Old Man pela via de outro escritor, Langston Hughes, é possível afirmar não só a presença dessa denominação que equivale o homem ao rio no livro, mas também uma alternância de títulos de capítulos inspirada diretamente em Faulkner – para, como de costume, transformar as referências evocadas. À diferença do americano, portanto, a obra de Luandino Vieira não trabalha com histórias independentes, mas, pelo contrário, profundamente emaranhadas ao ponto de ser possível afirmar também correspondência entre elas: a história de Kene Vua é a do coletivo, a do coletivo é a de Kapapa e assim sucessivamente, dado que suas histórias se deram naquele

⁶⁰ Um parêntese divertido acerca da história do detento, “condenado alto”: foi preso por haver tentado assaltar um trem à maneira lida em folhetins, o que sugere uma relação interessante a se pensar da personagem com a ficção, que lê tomada como possível de ser diretamente transposta à realidade.

contexto, também construído por tantas outras histórias humanas como a do grupo que é dado ao leitor acompanhar.

O Livro dos Rios inicia com um agradecimento, a que se seguem uma dedicatória (dividida em duas partes)⁶¹ e a epígrafe destinada a preparar o leitor para aquilo que o aguarda: “In dubio cronichae, pro fabula” (VIEIRA, 2006, p. 11), algo como “na dúvida em relação à crônica, em favor da fábula”. A seguir, ainda na epígrafe, inicia-se o tom de mujimbo:

*dizem que disse — assim mesmo, em latim —
Njinga Mbandi, rainha, a António de Oliveira
de Cadornega, historiador, na compro-
vada presença de Frei Giovanni Antonio di
Montecúcolo, o Kavazi.*

*Na nossa cidade de Santa Maria da Matam-
ba, aos dezessete dias do mês de Dezembro
de 1663, dia de Santa Olímpia Viúva.*

É possível notar, portanto, que desde o início da obra é proposto um jogo ficcional com a historiografia: quando não é viável acessar a crônica histórica, cujo conteúdo

⁶¹ Para uma leitura da intertextualidade presente desde uma das dedicatórias e seus desdobramentos no corpo da obra, consultar VEIGA, Luiz Maria. *De armas na mão: personagens-guerrilheiros em romances de Antonio Callado, Pepetela e Luandino Vieira*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2015, p. 207. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-09102015-152258/pt-br.php>, consultado em janeiro de 2023.

Para as demais intertextualidades presentes no corpo do texto, consultar também MATTOS, Marcelo Brandão. *Um banho de rio nos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira: uma leitura de O Livro dos Rios*. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2009 e SILVA, Zoraide Portela. *José Luandino Vieira: memórias e guerras entrelaçadas com a escrita*. 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

transmitiria o registro de verdades factuais,⁶² que então se invente o que contar. Tal afirmação, enunciada “assim mesmo, em latim”, parodiando o princípio jurídico de presunção de inocência, seguida pela evocação de figuras históricas relevantes do itinerário angolano, vem confundir ainda mais o leitor e o mergulhar no desafio de decifração: o que é procedente de fonte historiográfica e o que é ficção na epígrafe? O que o tom de mujimbo diz a respeito da estrutura da obra que se seguirá? E mais: a data referida é o dia do falecimento da rainha. Assim, seria ela mesma ou já seu espírito a soprar essas palavras aos estrangeiros?

Continuando as indagações e sabendo que Luandino Vieira está explicitamente tecendo um diálogo com a História de Angola, a enunciação parece sugerir que, uma vez que há “buracos negros” (PADILHA; RIBEIRO, 2008, p. 32) irrecuperáveis pela historiografia a respeito deste território, as lacunas serão preenchidas pela efabulação, incapaz de recuperar verdades factuais – posto que este não é, por natureza, seu objetivo – mas capaz de elaborar versões narrativas da trajetória daquele terreno que produzem sentidos, “até que se prove o contrário”. É outra a lógica a guiar os relatos, para a qual não importa se a história narrada é ou não verdadeira em cada detalhe; cada uma delas pode ser e não ser ao mesmo tempo, em seus próprios termos. A compreensão desta pista oferecida pelo autor é central para a compreensão das duas obras. Se, como se sabe, José Luandino Vieira acredita que é possível haver muitas versões da mesma história e todas serem verdadeiras em alguma medida, conforme afirma em diversas entrevistas, não parece produtivo investigar as figurações deliberadamente ficcionais que o autor compõe à procura de correlatos verídicos. Conforme Adorno sintetiza na famosa passagem na qual define obras literárias como “a historiografia inconsciente de si mesma de sua época” (2000, p. 217), o conteúdo histórico das obras não está onde geralmente se procura e, portanto, é preciso olhar para a forma esteticamente composta em seu feitio de “conteúdo histórico sedimentado” (2000, p. 217) para desentranhar aspectos de interesse à crítica literária e, em consequência, possivelmente também às outras ciências humanas. Este esforço, neste caso, inclui atenção à maneira de ler o enigma que o escritor vai construindo ao longo das narrativas.

⁶² Para uma discussão importante sobre o conceito de verdade para o campo da História, consultar o já indicado texto de FONTES, Virgínia. História e verdade. In: *Revista Ciências & Letras n. 18*, FAPA, Porto Alegre, 1997.

Ainda tratando apenas da epígrafe, valeria perguntar também se há algum registro historiográfico de encontro entre as três personagens. Segundo as fontes conhecidas, Cadornega não teria chegado a encontrar a rainha pessoalmente e escreveu sobre ela a partir de relatos de outros, ao contrário de Cavazzi, que a acompanhou de maneira próxima (PINTO, 2014, p. 03). Há referência à “nossa cidade de Santa Maria da Matamba”, espaço onde a rainha seria convertida ao cristianismo, e ao dia de “Santa Olímpia Viúva”, santa da hagiografia grega que chegou a ser perseguida por membros da própria igreja em seu tempo.⁶³ A evocação parece fazer, assim, referência a alguma aproximação entre duas figuras femininas independentes, dotadas de iniciativa e autonomia à revelia de seus contextos históricos e perseguidas e combatidas, embora de maneiras bastante distintas e em momentos históricos distantes. Também a mistura de matrizes que caracteriza a composição do texto já aparece anunciada, ao justapor latim, português e quimbundo.

A epígrafe, paratexto sintético por definição, concentra as balizas de um texto que a segue. A obra de José Luandino Vieira, conhecida por sua capacidade de síntese, parece congrega na epígrafe não apenas elementos importantes que irão mobilizar o movimento do romance, como também uma forma de fazê-lo que permite desdobrar os recursos de que a narrativa se valerá ao longo de todo seu desenvolvimento: uma linguagem inventiva, que se aproxima da oralidade, um tom de incerteza que contamina o relato e interdita qualquer leitura taxativa acerca de qualquer coisa que apresenta, um jogo entre elementos culturais que figuram no imaginário angolano, referenciais cristãos e historiográficos – relativo a um período cuja historiografia é escassa e, neste caso, teria sido registrada por um historiador que “se angolanizou”.

⁶³ Vale mencionar que a data efetivamente refere-se ao dia sagrado à santa, que teria vivido no século IV d. C. em Constantinopla.

Na página seguinte temos o título da obra e o parêntese “A retribute to Langston Hughes”, que explicita a relação intertextual estabelecida desde a primeira linha do romance(?)⁶⁴ e abordada por vários estudiosos:⁶⁵

Conheci rios.

*Primevos, primitivos rios, entes passados do mundo, lodosas
torrentes de*

desumano sangue

nas veias dos homens.

Minha alma escorre funda como a água desses rios.

*Só que, na guerra civil da minha vida, eu, negro, dei de pensar: são
rios demais — vi uns, ouvi outros, em todas mesmas águas me banhei é duas
vezes. (VIEIRA, 2006, p. XX)*

A forma do texto também desafia o leitor desde a epígrafe: é prosa ou poesia? O livro abre com um mujimbo, de tom oralizante, transmite uma citação em latim e começa o primeiro capítulo com a disposição de suas frases em versos. Os parágrafos seguintes, com aparência de prosa, concentram em cada linha uma densidade que também remete à escrita poética, caracterizada por sua concisão. As imagens construídas pela poesia exigem exercício de decifração diverso ao não desdobrar com clareza, na superfície da linguagem, suas camadas de significação. Assim, as alusões e referências cifradas em cada palavra do *Livro dos Rios* exigem um esforço interpretativo que se aproxima muito do tipo de leitura exigido pelo texto poético mesmo nas sequências aparentemente redigidas em prosa.

⁶⁴ A interrogação atravessará todo o trabalho, uma vez que a classificação relativamente estável a que a palavra “romance” costuma se referir não condiz com o empenho de desestabilização dos gêneros textuais encontrado na obra e essa discussão permeia todo o trabalho.

⁶⁵ Conforme referido em nota de rodapé no capítulo anterior.

Além da intertextualidade que se apresenta na evocação da imagem dos rios, apresenta-se também o narrador em primeira pessoa: “eu, negro”, cuja vida porta uma “guerra civil”. A presença da narração que se inicia, se, em outros contextos, talvez auxiliasse a desfazer as dúvidas formais acerca do texto, neste caso também remete a uma tradição poética angolana que se valeu de poemas narrativos ao convocar elementos das matrizes culturais daquele espaço a participar da composição literária. Ainda na mesma sentença se apresenta a intertextualidade com Heráclito, já apontada por outros pesquisadores⁶⁶ e tratada em maior detalhe em “Cacimbo e chuva e madrugada, noite e dia, desde o princípio do mundo, nosso sagrado espaço: palmilhando *O Livro dos Rios*” (KACZOROWSKI, 2018, p. 45).

No parágrafo seguinte, o texto refere-se diretamente a um rio, o Lukala,⁶⁷ em Massangano, afluente do Kwanza que dá origem às cataratas de Kalandula e nasce na província do Uíge, em “águas rebeldes de uma lagoa, dembado de Kakongo ka Samba a Ngombe” (2006, p. 16), no Kwanza Norte, e flui do norte para o sul do país. É um dos principais rios da bacia do Kwanza e o maior afluente de sua margem direita. Ao tratar, portanto, de começar “por onde acaba” (2006, p. 15), é evocado o encontro das águas que desembocam neste rio que deságua por sua vez no Kwanza, carregando nomes de personagens com que se relaciona, desenhando a História de suas águas como se tratasse de uma personalidade antiga, que atravessa o tempo e espaço daquela terra, recebendo “águas vivas, várias. Águas de muenangolas” (2006, p. 16),⁶⁸ composta coletivamente pelo resultado da mistura dessas muitas águas – que são também histórias humanas, como será abordado em maior detalhe a seguir.

Além de associada a figuras históricas, algumas muito antigas, a história do rio é também vinculada à origem de sua própria, ao justapor à descrição do rio a fala do avô, KINHOKA,⁶⁹ acerca da rebeldia dos rios, em língua quimbundo:

⁶⁶ Entre os quais, os já mencionados trabalhos de VEIGA, Luiz Maria, 2015, p. 210 e MATTOS, Marcelo Brandão, 2009, p. 102.

⁶⁷ Vale mencionar que Lukala é o nome do rio, mas também de um município da província de Kwanza Norte.

⁶⁸ Reis de Angola; donos (2006, p. 134)

⁶⁹ Em quimbundo, cobra grande (cf. ASSIS JUNIOR, 1940, p. 134)

«*Rivandu ria ngiji, nguzu ia jimbandu...*»⁷⁰ — meu avô Kinhoka, já descalço de seus versículos e tiros, esquecia os rios da Babilônia e, profetando pelas Margens, haveria de falar só sua sabedoria quimbunda: a rebeldia dos rios. E corrigia, m’apertava no nariz para mim fazer, e ele rir, pronúncia alheia, sulana: «*Ngalandula!...*» (2006, p. 16)

Aqui são já apresentados alguns aspectos da história do avô de maneira cifrada, desdobrados aos poucos adiante no curso da narrativa. Mais tarde o protagonista verá as águas de Kalandula, segundo registra em seu discurso poético, cujos ventos reverdecem a terra angolana por quilômetros e modificam sua própria prosódia, tornando-na “lenta, larga” (2006, p. 16) e lembra-se, então, seguindo a lógica de livre-associação de ideias que caracteriza o início da obra, que um dia quis gritar esse nome poderoso nas matas do Kialelu, “naquele silêncio de capim seco que tem um corpo pendurado sem a música de um rio lhe acompanhando. O do ex-nosso, o sapador Batuloza, enforcado...” (2006, p. 17). A passagem só será explicada no decorrer da obra, revelando que Batuloza é também personagem da narrativa, considerado traidor e condenado à execução, ordem da guerrilha cumprida pelo narrador.

A recorrência do mote, que retorna ao longo de toda a obra em vários momentos e com inúmeras variações, demonstra a importância da passagem e convoca a atenção do leitor ao fato que, por si só, já chamaria a atenção: o julgamento e consequente execução de um dos integrantes de um pequeno grupo de guerrilheiros. Ao longo do livro, nota-se que sua construção se assemelha a um grande exercício de fluxo de consciência de um sujeito atormentado por ter levado a termo a decisão coletiva, que também foi sua. Espelhando o elemento organizador de toda a obra, mergulhada em incertezas, o narrador se pergunta se não valeria “desenforcar” (2006, p. 98) o ex-companheiro, que “era mesmo muito sapador, honesto e competente” (2006, p. 47). Essa cisão do sujeito, portanto, que no presente da ação estava imerso no contexto e assumiu todas as consequências exigidas, mas, posteriormente, no exercício de revisitação da própria história, consciência e subjetividade, passa a se questionar, evoca o início da narrativa e explica a “guerra civil da minha vida” (2006, p. 15).

⁷⁰ “A rebeldia do rio, [é] a força das margens...” (2006, p. 16)

Tal consciência, no entanto, dá-se apenas *a posteriori*, como em geral costuma ser. Grandes momentos, decisivos, podem ocorrer sem anúncio ou planejamento e muito de seus significados só podem ser compreendidos depois que as consequências se desenrolam. Assim, o narrador escolhe começar “por onde acaba”, um local geográfico que é também temporal, o Lukala, porque neste momento é capaz de revisitar sua trajetória, recuperando elementos que precisam ser elaborados e que o serão por meio da linguagem poética. Uma vez que a escrita é poderosa forma de elaboração, seria, neste caso, forma de Kene Vua, sujeito cindido que é também Kapapa e Diamantinho, lidar com as marcas de violência entranhadas em sua constituição subjetiva.

Retomando o jorro poético, a personagem passa a qualificar o Lukala, “Rio cego, rio lento depois, ambaquizado, pleno de cavalos-do-rio”. O narrador diz, então, deixar “lhe ir, vai meu Lukala – até dar encontro em nosso Kwanza, todo ele de braços abertos, nas três bocas de Massangano...” (2006, p. 17), onde, no encontro dos rios, é possível retomar o discurso lírico:

Isto é: conheço rios. De uns dou relação; de outros memória. Rios raivosos, rebeldes, rebelados; rios d’água suja, cega de sangue; raros rios calados de medo debaixo do voo dos helicópteros, rios de pele d’água arripiada; rios de escorregar rude, pedreguentos, retintos de lamas e choro, espuma rouca — o Mukozo, o das águas de verde chá-de-caxinde, muxito de bananal ensombreado suas galerias, museu de todas as musas, sujas de nome de dicionário tuga; banana-ouro, banana-prata, banana-cobre que a gente chamamos é banana-roxa. Tudo assim, musa paradisíaca crismada pedra, vil, metálica — para ambiciosos; cobiçosos; astuciosos exploradores, gente e nomes de alma nua, sem espírito da terra. Mas, por suas terceiras margens, alvorada, sempre ainda crescia a que é nossa, a nossíssima: a bananeira-cambuta, anã, de pé ventricoso, as rijíssimas folhas curtas que não são bandeira de vento, não camacozam, firmes em nervura e talo vermelho. Outras, quimbundas, que eram em nome da terra a humilde sakala, pão; pangu, presente; monangamba, para tudo serve; até a kamburi, de pastor e gado. À rebeldia do mundo, à revelia de conquistadores e degredados, brancos-de-quibuzo que nunca raspam a língua, nas suas águas claras por esse riozinho acima prosperavam clandestinas. (2006, p. 17)

A passagem, flagrantemente poética, demanda leitura atenta. O narrador-protagonista conhece rios, alguns por meio de relação, outros pessoalmente, gravados na memória. Há rios raivosos, rebeldes, entre outros tantos elementos de humanização. Será retomado adiante o significado da adjetivação dos rios, com aprofundamento de sentidos possíveis, ao tratar do final do capítulo. Também merece atenção a forma como as palavras e frases são justapostas com o objetivo de configurar um discurso poético, o que também serve ao princípio organizador de toda a obra que, como será discutido adiante, caracteriza-se pelo uso da parataxe, que serve à constituição do procedimento poético que equivale tudo a tudo sem, no entanto, elidir as marcas da violência.

A seguir, ao evocar o rio Mukozo, “o das águas de verde chá-de-caxinde”⁷¹, menciona-se o “muxito⁷² de bananal”. A região do perímetro irrigado do Mucoso em Angola efetivamente chegou a ser produtora de bananas, inclusive para exportação nos anos 90,⁷³ projeto retomado há alguns anos. Mas o maior interesse da passagem é a relação estabelecida entre o fruto da terra, “musa paradisíaca”, “nossíssima”, que resiste em nascer “por suas terceiras margens” em oposição à sujeira trazida pelo “nome de dicionário tuga”, que as crismam com nome de pedras, “para ambiciosos; cobiçosos; astuciosos exploradores, gente e nomes de alma nua, sem espírito da terra”: “banana-ouro, banana-prata, banana-cobre”. Onde a população angolana vê fecundidade da terra que alimenta, dotada de espírito; banana-roxa, banana-pão, fruto que, independente da variedade, “para tudo serve; até a kamburi, de pastor e gado”, astuciosos exploradores veem produtos da terra, apropriáveis, cujo valor se mede em dinheiro e, assim, até mesmo o gesto de nomear passa pela cobiça “vil, metálica”. Em afronta direta a essa lógica, as bananas “[à] rebeldia do mundo, à revelia de conquistadores e degredados, brancos-de-quibuzo⁷⁴ que nunca raspam a língua, nas suas águas claras por esse riozinho acima prosperavam clandestinas” (2006, p. 17). A passagem, que poderia ser meramente descritiva, elencando cenários, rios e vegetação da terra, constituindo paisagem, é transformada em gesto que politiza a natureza, que tem lado e resiste clandestinamente à apropriação junto a seus nativos. Desenha-se, assim, um espaço que não é ambientação,

⁷¹ Caxinde, no Brasil, é conhecido como Citronella.

⁷² Matagal (2006, p. 135).

⁷³ <https://www.portaldeangola.com/2022/06/09/perimetro-do-mucoso-um-projecto-parado-no-tempo/> ; <https://www.pressreader.com/angola/jornal-de-angola/20150108/281530814397288>

⁷⁴ Com mau cheiro na boca (2006, p. 131).

mas elemento ativo, a cada parágrafo, o que também se expressa na atenção oferecida aos nomes dos frutos da terra.

Na sequência é evocado o rio Lombiji,⁷⁵ no Kwanza-Norte, “aquele que já foi rio do ouro”, onde o bravo avô Kinhoka Nzaji⁷⁶ avistou pela primeira vez um quinzári-de-branco,⁷⁷ o capitão “Kingandu⁷⁸ d’Almeida, o que nunca tomou banho na guerra, se lavava era com cinzas e fogo” (2006, p. 18). A imagem do capitão encerra o parágrafo e o próximo inicia com uma sentença em quimbundo:

«*Sai-ku ima itatu ia ngidivanesa...*»⁷⁹ — voz do salmista louco por quimbos e margens, maravilhando o mundo e ajuntando guerreiros e aquele quinzári sempre acaudilhando por lá, pelos Dembos, fora da alça-e-mira da bela espingarda cropoxé em mãos de Kinhoka Nzaji, o meu avô desalforriado. As fogueiras repetiam no escuro o eco dos tambores portugueses: «— *Tiro, diplomacia é! Fogo, firma de tratado! A paz é a cinza!*» — ameaça, maldição e profecia dum habacucu cangundo raziando as sanzalas inteiras, quis medir a terra e separar as nações, esventrar os montes, rebaixar as verdes colinas do Kazuangongo, o nosso chefe, o do eterno andar a pé por picadas, matas e muxitos, o que nunca morreu até hoje. E avô meu, o tal de cobra e relâmpago, de aviso só, deixou as quatro cabeças da sentinela escorrendo seu sangue para dentro do brilho das águas, avermelhando o ouro que no fundo do rio dormia: *Tana-ku! o ngiji iami ia fumana!*⁸⁰ (2006, p. 18)

A primeira sentença, proferida pelo avô, será repetida outras quatro vezes ao longo da narrativa, sempre com ligeiras alterações, tornando-se, assim, um *leitmotiv*:

⁷⁵ Grafia provavelmente retirada de registros históricos, uma vez que aparece assim referido em *O Jagado de Cassanje*, obra de 1898 de Henrique A. D. de Carvalho que trata da descoberta de ouro no Lombiji em meados do século XVIII (p. 87).

⁷⁶ Raio, corisco (cf. ASSIS JUNIOR, 1940, p. 378).

⁷⁷ O quinzári é uma figura do imaginário angolano que possui “corpo de fera (onça ou pantera)” e pés humanos (Cf. RIBAS, 1997, p. 249 *apud* MACÊDO, 2008, p. 51).

⁷⁸ Destruidor, sanguinário, covarde (ASSIS JUNIOR, 1940, p. 133).

⁷⁹ “Três coisas me maravilham...” (2006, p. 18).

⁸⁰ Salve, ó meu rio digno de memória! (2006, p. 18).

Três coisas maravilham na minha vida, a quarta não lhe conheço: voo da jamanta-negra no ar de chuva; rasto da jibóia no sussurro da pedra; sombra das águas em fundo do mar — o caminho do homem na morte... (2006, p. 23)

«Três coisas maravilham na minha vida, a quarta não lhe conheço...» (2006, p. 30)

Porém que as três coisas vão, na morte, maravilhar toda minha vida: peixe a voar; cobra a andar; a sombra do ar... (2006, p. 61)

«*Sai-ku ima itatu ia ngídivanesa, o kia kauana ki nga k'ijia...*»⁸¹ — o caminho do barco no mar, o caminho das águas nas sombras das verdes palmeiras na água acastanhada de vermelho, por cima do rio, as águas passam, sombras que permanecem... (2006, p. 111)

Além da recorrência das três coisas que maravilham, há também outras passagens em que a ideia das “maravilhas que meu avô falava” (2006, p. 34) se repete, além de expressões completas ou parcialmente modificadas que fazem referência ao “caminho do homem na morte”, a quarta coisa, que o narrador não conhece. Dada a recorrência das repetições ao longo da obra e sua importância – aparecem 18 referências diretas ao “caminho do homem na morte” –, estes aspectos merecerão tratamento mais alongado a seguir, no subcapítulo dedicado à trajetória do “eu-lírico”.

A seguir, o parágrafo que caracteriza o avô evoca sua história de maneira cifrada – era um “salmista louco por quimbos⁸² e margens”, que maravilhava o mundo e ajuntava guerreiros, enquanto capitão Kingandu reunia, por sua vez, também suas tropas por lá, “pelos Dembos, fora da alça-e-mira” da espingarda do avô “desalforriado” (2006, p. 18). A referência aos Dembos, território com partes em disputa entre Angola e Congo desde o século XVII, permite localizar a (provável) figura do capitão. Conforme explica o trabalho de Daiana Lucas Vieira, os “Dembos eram um tipo de estrutura política (...)

⁸¹ Três coisas me maravilham, a quarta não a conheço... (2006, p. 111).

⁸² Aldeias (2006, p. 135).

presente em Angola, principalmente entre os rios Dande e Bengo (Zenza), provavelmente desde o século XVII. Eram povos que possuíam uma organização política e reconheciam como líder os denominados Dembos” (2014, p. 45). A autora explica que havia uma ambiguidade no uso da palavra, que se referia tanto aos territórios quanto aos seus respectivos líderes, que assumiam também o nome do Dembo no qual sua autoridade era reconhecida, conforme os exemplos trazidos no trabalho (entre os quais é referido o Dembo Cazuangongo). Ainda de acordo com a historiadora,

depois de 47 anos de independência dos Dembos, as autoridades lusas querem que os impostos sejam pagos a Coroa e os Dembos não aceitam. As autoridades lusas (Governador Geral de Angola e militares do exército português) em meados de 1870 começam a organizar colunas a fim de construir um forte em cada um dos Dembos para que pudessem controlar a região e o pagamento dos tributos. (...) alguns militares que atuaram nestas colunas e governadores gerais de Angola que presenciaram e planejaram estas colunas escreveram livros registrando suas ações e engrandecendo os feitos da nação portuguesa. Estes relatos foram escritos sem um rigor acadêmico já que como dito são relatos de atuação, onde o que se pretendia era contar o que se passou e ressaltar os feitos em prol da nação. Entre estes relatos podemos citar os de: João de Almeida (militar), Eduardo Balsemão (secretário geral de Angola), Paiva Couceiro (governador), Henrique Galvão (militar), David Magno (militar) e Manuel de Resende (militar). (2014, p. 45)

A hipótese é que Kingandu d’Almeida refira-se ao militar João de Almeida. No entanto, conforme mencionado, esse tipo de exercício não parece o mais produtivo à interpretação da obra literária em seus termos estéticos e, portanto, este caso será mantido apenas como exemplo de outro tipo de abordagem possível – e talvez de maior interesse a historiadores e antropólogos, por exemplo. Aqui interessa notar como a passagem mescla referências históricas, algumas possíveis de serem localizadas, à imaginação por meio de uma linguagem poética e oralizante. Há encantamento no relato: as fogueiras ecoam os “tambores portugueses” (2006, p. 18) que não traziam apenas a ameaça do capitão que queria conquistar aquele território, mas também “maldição e profecia” (2006, p. 18), elementos que dialogam com o imaginário lendário de muitos povos que habitavam aquele espaço séculos antes da chegada dos brancos misturado àqueles

trazidos pelo cristianismo. O chefe do Dembo Kazuangongo, “nunca morreu até hoje” (2006, p. 18). A forma como a passagem é construída evoca estruturas de transmissão de relatos que, por séculos, passaram de geração em geração pela via oral “grandes feitos” em que interferiam feitiços, forças sobrenaturais, a própria natureza, animais como o cágado etc. Assim, elementos culturais de grupos daquela terra estruturam a obra em seus níveis profundos, não constituindo apenas tema da figuração literária nem compondo um léxico diverso, exotizante, que captura a atenção pela via do estranhamento. Ao contrário, toda a linguagem é reconfigurada de maneira a submergir o leitor num universo cifrado cuja beleza nem sempre é fácil de compreender, embora seja impossível não notar a poesia enraizada.

Dando sequência ao procedimento poético estruturante da obra, é iniciada outra passagem que descreve um rio por meio de um jorro lírico:

Item, o Kalukala. Benaventurado. Me recebeu ainda molhado de água salgada e medo, naquele ano de sessenta-e-cinco, minha jamanta se esvoaçara e, em seu voo, vi rumo e estrela, cheguei na base do Sambulenu pela mão daquele branco, Zé-Viesda, angolano, português de nação, que vou contar um dia como é. Porque naquele já, ali, é que ouvi rosnar por vez primeira, e miar hiena quissueia — «*Kene Vua?...*» — riu, de boca fechada. — «*Tuondokudimuen'hanji...*»⁸³ Todo encolhido no fumo da diamba dele, o sapador Amba-Tuloza de lá nasalou meu nome de guerra, de lá dos fundos fumos da traição dele que morava no risinho, senti logo-logo. Mas fechei ainda meus olhos, modo de adiantar perceber — tapar orelhas, calar boca, assim dei encontro o que no cheiro da diamba dele queria m'alertar: ia ser eu o pastor daquele cabrito? Na noite da minha alma riram as águas nos brugaus por ali perto. Hoje, ainda baloiça toda a pequenina vida dele na minha consciência, não guardo memória: fiz o que alguém tinha de fazer e o Kalukala, rio de tantas matas e bases de apoio e acolho e passagem, já era minha testemunha. Naquela hora, escorria sereno, escuríssimo de tantos verdes, era a noite de todas as estrelas mais uma, a juíza, a da nossa bandeira. (2006, p. 18 – 19)

No excerto, o Kalukala, rio que recebeu Kene Vua na guerrilha, é evocado no momento que também situa o primeiro encontro com a personagem Batuloza. O leitor

⁸³ * Sem-Azar?... [...] Havemos de ver isso... (2006, p. 19).

ainda não pode compreender inteiramente o episódio que descreve a chegada do narrador, vindo do mar e, fugindo dos fuzileiros que o perseguiram, salvo pelo voo da jamanta, conforme será explicitado em momento adiante da narrativa. Há uma configuração temporal na passagem que pode confundir, uma vez que o narrador situa já neste primeiro encontro um alerta que anteciparia o destino que lhes aguardava. Mais uma vez é possível notar, assim, o trabalho com a justaposição dos tempos, desta vez com recurso à memória em movimento do narrador.

Ao final do primeiro capítulo, Kene Vua afirma “também eu, sou um rio.” (2006, p. 21). Embora a obra, caracterizada pela mobilidade, transforme esta afirmação em outros momentos, a frase final oferece uma chave de leitura muito importante não só para convidar o leitor a revisitar tudo que leu de maneira ressignificada, mas também para que atente à relação profunda que se estabelece entre as vidas humanas e as vidas dos rios apresentados. Se cada rio corresponde a uma pessoa, e vice-versa, intercambiáveis entre si ao longo da narrativa, lê-se de outra maneira as adjetivações:

Rios raivosos, rebeldes, rebelados; rios d’água suja, cega de sangue; raros rios calados de medo debaixo do voo dos helicópteros, rios de pele d’água arripiada; rios de escorregar rude, pedreguentos, retintos de lamas e choro, espuma rouca (2006, p. 17)

Seres humanos, profundamente afetados pela violência de uma história de colonialismo e luta, rebeldes, raivosos, rebelados. Marcados por essa experiência histórica: constituídos d’água suja, cega de sangue – de desejo por sangue ou de sangue derramado.⁸⁴ Raros rios calados de medo debaixo do voo dos helicópteros – uma vez que o protagonista dá relato, nesta narrativa, dos rios que não se calaram de medo e se rebelaram, portanto, os calados de medo são raros (embora, para garantir sempre a movimentação contraditória em que se enxergam os avessos, haja também passagem em que o próprio Kene Vua relata seu medo calado, adiante). Rios de pele d’água arripiada, de medo, calafrio, tensão e prontidão para o embate. Rios de escorregar rude,

⁸⁴ E que, tal qual a mancha de sangue que persegue Lady Macbeth na famosa passagem da dramaturgia ocidental, não pode ser apagada, não importa quantas vezes se lave.

pedreguentos – como os traidores da luta, nos quais se confia para posteriormente “escorregarem” e, nesse gesto, arriscarem todo o grupo. Retintos de lama e choro; guerrilheiros disfarçados entranhados na mata, sofrendo todas as mazelas que se impõem à dureza de uma guerra de guerrilhas, com todas as suas dores. Espuma rouca – o rio costuma espumar em decorrência do acúmulo de poluentes, no caso, trazidos pelos colonizadores ou resultantes de exploração de recursos naturais da terra, para proveito metropolitano. Rouco, quase sem voz, acumulando dejetos.

É possível notar, assim, a equivalência que se estabelece entre as vidas humanas e os rios, não só na adjetivação, mas também na forma como a linguagem trabalha esses aspectos: o princípio organizador linguístico que se sobressai ao longo de toda a obra é a justaposição, que caracteriza muito da linguagem poética em oposição aos nexos gramaticais de subordinação que sobressaem na prosa (MORETTI, 2009, p. 202). No excerto, apresenta-se nitidamente por meio das vírgulas que organizam a sequência por meio do recurso poético do assíndeto.

A faculdade de agregação da natureza, que incorpora todos os dados que atravessam aquele chão sem distinção, é outro elemento que serve à expressão do princípio de equivalência, fazendo com que, na obra, tudo equivalha a tudo e a realidade figurada se estetize, conforme apontado por Schwarz na passagem da epígrafe deste capítulo. A narrativa, então, assemelha-se a uma recolha, uma relação dos rios angolanos, evocados de acordo com seus nexos históricos, por um lado, e por sua potência de rebeldia à revelia do mundo humano, por outro, a que se acrescentam ainda as histórias humanas, cada uma como um fluxo de rio em movimento, encontrando outras águas e, assim, crescendo coletivamente durante a vida, rumo ao Kalunga, destino final dos homens e dos rios. O recurso que caracteriza os rios, aqui, é mais denso que a prosopopeia, porque permite que o leitor enxergue ao mesmo tempo os dois atributos: em vez de apenas personificar a natureza ou, ao contrário, atribuir características do mundo natural aos seres humanos, há uma fusão que faz com que necessariamente as duas coisas sejam vistas ao mesmo tempo, adensando sentidos.

Também é possível notar, neste primeiro capítulo, que a obra possui elementos estruturais da narrativa romanesca, embora não tratados de maneira convencional: espaço, tempo, personagens, narrador... O tratamento conferido a eles, no entanto, escorrega constantemente para o terreno da poesia, configurando funcionamentos diferentes do

usual. A linguagem é, conforme foi possível vislumbrar nos exemplos apresentados, sobretudo poética.

Essa primeira abordagem do capítulo de abertura buscou intencionalmente acompanhar o movimento do texto para demonstrar suas discontinuidades, os procedimentos surpreendentes de associações entre ideias e imagens. O movimento que enreda o leitor e as aparentemente bruscas mudanças de assunto, como intencionou se mostrar, constituem sentido. O procedimento se repete e se modifica ao longo dos demais capítulos do livro. A justaposição, assim, é dado composicional de relevo, merecendo destaque desde o interior de cada frase.

Em um texto denominado “Parataxis” (1973, p. 73), Adorno trata da lírica tardia de Hölderlin e, a dada altura, apresentando aspectos de sua poética, atenta à “função poética do processo paratático” (1973, p. 105), sobre a qual afirma que a poesia pode inverter frases no período, uma vez que não obedece à lógica subordinativa das orações. Para o crítico,

A lógica dos períodos densamente fechados, que necessariamente desembocam nos seus complementos, é que convém àquela coação, aquela violência que a poesia deve curar e a que Hölderlin indubitavelmente se nega. Síntese lingüística contrária ao que ele quer dar [*sic*] linguagem. (ADORNO, 1973, p. 105)

A poesia, portanto, poderia lidar com a linguagem de forma mais livre e um dos procedimentos que poderia desierarquizar a sintaxe seria justamente a parataxe:

Enquanto o proceder hölderliniano, como aponta Staiger com toda razão, não prescinde do método das construções hipotáticas audaciosas, treinado naquele dos gregos, apresenta-se com *parataxes funcionando como desordens artísticas, que se esquivam à hierarquia lógica da sintaxe subordinativa*. Irresistivelmente Hölderlin é atraído por tais figuras. É à maneira da música que se sucede a transformação da linguagem num alinhamento cujos elementos se conexam de outro modo que no raciocínio (1973, p. 100, destaques nossos)

A parataxe, assim, enquanto sequência de justaposições, permite que se transformem as conexões entre as orações, o que Luandino Vieira faz também com recurso a outras lógicas narrativas por meio da linguagem poética. A utilização do recurso serve, portanto, à configuração do princípio de equivalência em níveis profundos da estruturação da obra; desde a arquitetura elementar da linguagem.

Se tomado como lei geral de organização formal das obras, o princípio de equivalência permitiria afirmar que, na configuração artística arquitetada, conforme referido, tudo se equivale. Não há hierarquia entre as vozes e versões da mesma história (sempre contraditórias) apresentadas, como a afirmar que todos tiveram suas parcelas de erros e acertos no decorrer das histórias dessa terra. O arranjo decorrente tem esse nível de complexidade expresso pela linguagem. Contra a hierarquia colonial, a desierarquização que se expressa também na língua, desde suas unidades mínimas, permite verificar que tudo serve ao princípio de desestabilização de hierarquias – as vozes intercaladas, as versões contraditórias, as lendas que sintetizam simbolicamente partes de histórias antigas, densas, em muitos níveis irrecuperáveis. São desierarquizadas a relação entre História e ficção e entre voz e silêncio – nas tantas lacunas deixadas pelas elipses abundantes. O respeito equivalente que é conferido a todos os agentes que aparecem em jogo no quadro literário amplia a equivalência de modo a abarcar até mesmo as violências decorrentes daquele contexto. Não significa aceitar ou harmonizar, mas “reconhecer uma presença, [que] não é lhe dar as boas-vindas. É a cortesia de dar a cada um o que lhe é devido” (ACHEBE, 2012, p. 114).

“Rios, II”, por sua vez, é um capítulo que inicia exatamente com a mesma frase que “Rios, I”: “Conheci rios.” (2006, p. 67). Na sequência, em vez de versos, como os que abrem a obra, temos mais um bloco poético cuja prosódia, a essa altura da leitura, já se tornou bastante familiar ao leitor:

De todos direi — dos velhos rios de arrugadas margens, uma teia de muíjes e jindombes; dos que eram macotas nos sobados de tantas nascentes; e rios desalforriados agora, avassalados que estão em livros de atlas; os antepassados rios de sangue, enxurrados na memória dos homens; dos futuros rios falaria, nascidos que vão ser de uma água gorda, lama saindo nos fundos dos mares, esgotos peregrinos.

Distinguo, então, esses rios: mangonheiros uns, os do som; da fúria, outros — os riozinhos do Grego escorridos na boca do César, o que era amigo meu, cuaxa e camionista. Capitulo os versículos de suas águas, numero as vitórias que aos nossos deram.

De primeiro, o Ngangu — rio vermelho, rio ruivo, o que sei de cor e nunca cheguei de lhe avistar. (...) (2006, p. 67)

É possível notar, na primeira página do capítulo, a ocorrência do mesmo procedimento que abre a obra: descrições poéticas dos rios, atribuindo-lhes características humanizadoras que, novamente, permitem à imagem intercambiar homens e elementos naturais durante a leitura (“macotas nos sobados”; “desalforriados” – como o avô), indissolúveis. Ao mesmo tempo, as passagens poéticas ecoam tom e ritmo muito semelhantes a cada nova ocorrência, alterando, no entanto, os vocábulos. O procedimento paralelístico ao mesmo tempo evoca familiaridade e exige certo distanciamento atento, para notar devidamente as alterações. O uso, novamente, da parataxe como recurso linguístico e formal, produtor de sentido, parece demonstrar o empenho na escolha por resgatar cada rio em posição de igualdade, digna – mas sem que haja homogeneização, pois, embora cada rio tenha elementos de si próprio e de todos, permutáveis, cada um guarda atributos próprios, que o narrador fará questão de distinguir. As intertextualidades também convocam outras culturas à partilha dessa igualdade diversa, rica.

A descrição poética do rio é associada livremente a um episódio histórico cifrado em uma estrutura que aos leitores formados pela literatura ocidental soa como de tom lendário. Haverá grande recorrência do uso deste recurso ao longo do texto. Se nas teorias das literaturas de língua portuguesa (a que a obra também se filia) a lenda é definida como forma cuja origem e reprodução – em geral, via oral – estão apoiadas na imaginação popular, remetendo às narrativas de episódios sobre feitos extraordinários de pessoas comuns ou de santos, importa aqui convocar outro imaginário que se soma ao da cultura letrada também evocada.

Vale, assim, uma breve menção a um teórico do repertório “lendário” da cultura letrada, pois há aspectos de interesse que encontram correspondências no imaginário específico que será mencionado a seguir. Conforme André Jolles (1976), para quem

“legenda [lenda], saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto e chiste” podem ser denominadas “formas simples”, estas formas possibilitam grande abertura e mobilidade formais, o que não é possível afirmar a respeito daquelas a que denomina “formas artísticas” (1976, p. 195), que procuram configurar um “terreno fechado e coeso, uma configuração *sólida, peculiar e única*” (p. 194), cuja linguagem seria impossível imaginar senão

como linguagem própria de um indivíduo bafejado pelo dom excelente de poder alcançar, numa obra definitivamente fechada, a coesão suprema – ainda que apenas “aqui e assim”; acresce que tal linguagem própria confere a essa obra fechada o cunho sólido, peculiar e único da personalidade do seu autor. Por outras palavras, a Forma artística só pode, enfim, encontrar a sua realização definitiva mediante a ação de um poeta, entendendo-se o “poeta”, evidentemente, não como a força criadora mas como a força realizadora. (1976, p. 195)

As “formas simples”, ao contrário, “enfrenta[m] abertamente o universo e o absorve[m], o universo conserva, pelo contrário, apesar dessa transformação, sua *mobilidade*, sua *generalidade* e – o que lhe dá a característica de ser novo de cada vez – sua *pluralidade*.” (1976, p. 195):

a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto, uma saga ou uma legenda “com as suas próprias palavras”. Os limites dessas “próprias palavras” podem, no caso presente, ser extremamente apertados, como se viu no caso da Locução e do Ditado, assim como na Adivinha. A forma perderia igualmente sua validade na Legenda, na Saga e no Conto se a modificássemos ou deixássemos de lado aquilo a que chamamos “gesto verbal”. Entretanto, a idéia de contar com “suas próprias palavras” contém uma certa verdade: não se trata, de qualquer modo, das palavras de um indivíduo em que a forma se realizaria, nem de um indivíduo que seria a força executora e daria à forma uma realização ímpar, conferindo-lhe seu cunho pessoal; a verdadeira força de execução é aqui a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas e sempre renovadas. Forma artística ou Forma Simples, poder-se-á sempre falar de “palavra próprias”; nas Formas artísticas, todavia, trata-se das palavras próprias do poeta, que são a execução única e

definitiva da forma, ao passo que, na Forma Simples, trata-se das palavras próprias da forma, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução. (1976, p. 195)

É muito interessante a formulação segundo a qual as palavras constitutivas das formas simples parecem quase dotadas de vida independente, o que garantiria a liberdade de serem sempre reapropriadas de modo a renovarem a forma sem perder sua qualidade de lhes serem “próprias”. A possibilidade de, ao contrário das formas artísticas cuja forma escrita lhes fixa de maneira peculiar, as formas simples estarem sempre abertas à reinvenção, o que garante sua pluralidade, leva ao entendimento de que histórias derivadas de tradições populares funcionam como depositárias de memórias coletivas profundas e consistentes, preservando experiências acumuladas ao longo de séculos de maneiras muito acuradas. Essas experiências, repetidas a cada geração, disseminam elementos de aprendizado, enraizado e cifrado em rico material simbólico, que permite certa mobilidade na linguagem que o transmite.

As lendas, segundo esta compreensão, estão conectadas a dimensões transcendentais de culturas específicas, integrando-se como parte essencial do seu substrato poético. Abordam origens e destinos de pessoas, objetos e eventos, oferecendo uma série de explicações para acontecimentos humanos e fenômenos naturais. Sua característica principal é a fusão orgânica entre o que é natural e o que não é, contendo elementos sobrenaturais e representando uma camada psíquica poderosa, que influencia relações sociais e interações humanas com o meio ambiente, transmitindo ensinamentos úteis à convivência, falando sobre origens e destinos e, desta maneira, assemelhando-se aos mitos. Assim, derivam de contextos regionais e caracterizam localidades, hábitos e costumes por meio de narrativas concisas e sucintas, não se destinando, como as fábulas, a conclusões morais, mas servindo como reservatórios de conteúdos que abordam questões coletivas e ensinamentos sobre as possíveis consequências quando o individualismo sobrepuja os interesses coletivos. Lendas, portanto, em geral fazem parte da realidade cotidiana das pessoas, influenciando suas formas de vida em comunidade e configurando fenômenos literários provenientes de tradições populares. Originários da oralidade e cultivados desde tempos remotos, contos orais eram uma forma de

transmissão narrativa que simultaneamente entreteria e educaria, criando identidades culturais com recurso a elementos locais.

Essas narrativas, ao emergirem da cultura de um povo e persistirem exclusivamente pela oralidade, são consideradas "criações espontâneas" e "formas simples" – embora, como as definições permitem notar, a “simplicidade” seja resultado de processos de muita sofisticação. Os contos, por sua vez, mesmo de origem oral e popular, configurariam já um gênero textual específico, em constante reinvenção ao longo do tempo, passando da tradição oral para os cânones literários mais tradicionais. Em suas formas simples ou artísticas, os contos interpretam o concreto e o que é prescrito por meio de tradições, leis, religião e cultura, sendo portanto categorias discursivas e simbólicas que dialogam diretamente com outros elementos culturais de um mesmo povo, realçando os traços constitutivos da sociedade à qual pertencem.

A mobilidade e a pluralidade que caracterizam as “formas simples” segundo esta conceituação, assim, tomadas em sentido amplo, poderiam também caracterizar alguns dos aspectos do imaginário cultural angolano. Conforme sintetiza Tania Macêdo (2008, p. 50) a partir da classificação proposta por Héli Chatelain, as manifestações culturais orais do grupo étnico-cultural quimbundo podem ser agrupadas em seis classes principais:

a primeira delas inclui todas as histórias tradicionais de ficção, inclusive aquelas em que os protagonistas são animais. Segundo Chatelain, elas [devem conter algo de maravilhoso, de sobrenatural. Quando personificamos animais, as fábulas pertencem a esta classe, sendo estas histórias, no falar nativo, chamadas de **MI-SOSSO**. Começam e findam sempre por uma fórmula especial. (Chatelain, 1964, p. 102)]

(...)

A segunda classe das categorias da oratura angolana é a das

- **MAKA** – que compreenderiam as histórias verdadeiras ou reputadas como tal. "Embora servindo também de distração estas histórias têm um fim instrutivo e útil, sendo como que uma preparação para futuras emergências", informa-nos o autor de *Contos populares de Angola* (Chatelain, 1964, p. 102)

Com relação à terceira categoria da oratura angolana, temos

- **MA-LUNDA** ou **MI-SENDU** – São histórias especiais, já que são transmitidas apenas pelos mais velhos (especialmente os chefes), pois se constituem nas

verdadeiras crônicas históricas. "São geralmente consideradas segredos de estado e os plebeus apenas conhecem pequenos trechos do sagrado tesouro das classes dominantes". (Chatelain, 1974, p. 102)

Na quarta categoria estão os

- JI-SABU – provérbios, em que avulta a concisão. São largamente usados na fala cotidiana: "para prova das afirmações que se fazem ao correr de um discurso, para decisão final, numa troca de impressões, a fim de destacar a idéia-mestra do diálogo; para conclusão de julgamentos (...)" (Valente, 1973, p. xi)

A quinta categoria abrange

- a poesia e a música, quase que inseparáveis: Em regra, a poesia é cantada, e a música vocal é raramente expressa em palavras. "(...) Na poesia quimbunda existem poucos sinais de rima, mas muitos de aliteração, ritmo e paralelismo" (Chatelain, p. 102). Essas produções são chamadas de MI-IMBU.

A sexta e última categoria é formada pelas

- adivinhas, chamadas JI-NONGONONGO – Têm como função principal exercitar o pensamento e a memória. "Como noutras parte do mundo, também possuem em Angola, as suas frases pragmáticas de iniciação. Palavra do quimbundo *kunyongojoka*: voltear, torcer" (Ribas, 1997, p. 215) [sic] (MACÊDO, 2008, p. 50 – 53)

As definições merecem ser recuperadas em detalhe porque, como é possível notar, todas elas servem à caracterização da poética criada por José Luandino Vieira. Sua linguagem literária não bebe apenas nos conteúdos das culturas locais (em especial, neste caso, da cultura quimbundo), mas também nos procedimentos estilísticos que caracterizam aquilo que Tania Macêdo denomina *oratura*. Todos serão convocados à composição de uma estética que sintetiza e mistura esses recursos, esfumando as fronteiras entre eles a cada nova passagem. Para verificar a forma como isso é realizado, tome-se um exemplo:

Ainda Álvares Canhoto e seus sobrevividos do Mussende acabam de sair na luz daquele terror de toda a noite: tinham vindo a mata-cavalos até entrarem o espesso negrume onde que os tambores davam de batucar, como por dias e

noites assim morderam seus calcanhares, sempre. E a gruta, a grande laje de basalto surgiu do nada leitoso do cacimbo. Mas não seguiram conselho de agasalhar aqui, sabedoria de seu pombo, o guia Ignácio, um pardo de Kambambi, por sodomita e vesgo. Se quedaram então nesse relento, costas com costas, sem mais coragem de fazer fogueira. Caía uma grossa neblina de leite coalhado, fermentava o ar, azedo na respiração. E as sombras de gigantes imóveis se levantaram nessa hora, pela noite dentro e pela noite fora, na palidez dos cacimbos subidos dos rios.

(...)

Como caíra, tal se alevantou a noite.

E Pedro Álvares Canhoto banzo, de olhos fechados, sentiu todos os pêlos do seu corpo se encolherem arripiados, se esconderem dentro da pele baça. Olhou, arregalado: saindo nessa leitosa luz da madrugada, um trilo de música calara o permanente batucar da escuridão; e um roçar de noz de coco descascando ou raspar de unha na pedra saiu; um verde cheiro humidoso; o fechabrir azul de dois olhos grossos. Toc-toc, toc-toc, toque toque de manco, muleta de mutilado em pedra de sepultura na porta da igreja — e não um cágado, mas o Cágado, o Senhor Cágado, Muene Ngana Kimbaxi, passou frente a seus olhos, fumando seu cachimbo-de-água, mutopando entredentes um padre nosso:

Tat'etu, uala ku maulu

*Axile o rijina riê...^{*85}*

Tal como caíra, se alevantou a noite, cágado ido. Agora, nascia o verdadeiro Kimbaxi kia Tumbandala, na boca do povo — e nosso Kwanza, lá em sua cama, era lençol de prata e névoa, nem o vômito vermelho do Ngangu estragava tão cinzentas águas, corderoseava a espuma nos rápidos mais em baixo, de onde estava sair a música grunhida dos hipopótamos. E aí estavam parados, suspensos, à beira da falésia varrida pela brisa que subia do massangano. Como ali chegaram? Como viajaram em seu terror nocturno — seguros na mão dos mortos? Do alto do Haku, do morro do Kwarenda, chocalhando ainda o terror das sepulturas de pedras e dos fogos da noite, olharam e viram. Claramente visto, o sol, ferro em brasa. Por cima das águas do outro lado do mundo, iluminando já o cinto de prata de nosso Kwanza, o

⁸⁵ * Pai nosso que estais nos céus / respeitado seja o vosso nome...

sol acordava aqueles gigantes alevantados: As Pedras, as Grandes Pedras, as Pedras Negras, Mapungo, Pungandongo...

E de mais nada tiveram notícia nessas trevas que a explosão do sol fez em suas vidas boquimudas: sobre eles caiu a negra nuvem de gafanhotos, a praga, a nova noite, a para sempre — Kisongo Kiaxi e seus bravos. Assim foi, assim passou. Era de 14, dia de Nossa Senhora das Barcas, diz um manuscrito. (VIEIRA, 2006, p. 68 – 71)

A ficcionalização dos missosso está inteiramente presente nas obras, inclusive com a presença da personificação do “Senhor Cágado” (2006, p. 70) na passagem em destaque. O maravilhoso e o sobrenatural atravessam todas as passagens em que o narrador também está tratando da História de Angola, à maneira dos ma-lunda ou mi-sendu – que chega a referir diretamente adiante, em seu uso singular, “Recitarei um mussendo” (p. 82) ou no plural construído à maneira da língua portuguesa: “Quem sabe mussendos recitará” (p. 77).

O recurso à imaginação para preencher as lacunas do que resta de irrecuperável nos episódios históricos, assim, não apenas borra as fronteiras entre o discurso histórico e o literário, conforme as delimitações mais usuais na literatura ocidental, mas também entre os gêneros apropriados das matrizes orais locais. A ocorrência de recursos dos mi-imbu, uma vez que se trata de escrita, são condensados na criação de uma linguagem poética que recorre menos às rimas que às aliteraões, ao ritmo e ao paralelismo, muito marcante no decorrer de todo o livro, como é possível notar também nas passagens tomadas como exemplo. Em outros tantos momentos das narrativas, também os ji-sabu e ji-nongonongo serão incorporados ao discurso.

O aspecto fantástico, no caso do excerto, dá-se também no trânsito pelo território: “Álvares Canhoto e seus sobrevividos do Mussende”, aterrorizados, atravessam os sons da noite, indecifráveis a ouvidos estrangeiros e percebidos como batiques sobrenaturais, assim como “as sombras de gigantes imóveis” – as famosas rochas de Pungo-Andongo. Sobrevivem à noite de terror e acordam já com as rochas à vista. No entanto, separam o Mussende e Pungo-Andongo quase 250 km que, mesmo percorridos “a mata-cavalos”, exigiriam alguns dias de percurso. As perguntas “[c]omo ali chegaram? Como viajaram

em seu terror nocturno — seguros na mão dos mortos?” explicitam e reforçam o ar de incredulidade e mistério inexplicável que ronda o deslocamento.

A aparição do Muene Ngana Kimbaxi, o cágado, pouco antes de nascer o dia, fumando seu cachimbo e recitando “entredentes um padre-nosso” é referida, inversamente, como evento “real” que estaria na origem do nascimento do “verdadeiro Kimbaxi kia Tumbandala, na boca do povo” – ou seja, dos mujimbos sobre esse ser fantástico também ligado à ideia de morte.⁸⁶ Algumas páginas adiante, há um parêntese que traz uma observação atribuída à “margem do manuscrito do padre Jacinto do Couto” (2006, p. 72) na qual afirmaria, à maneira das cartas de “Descoberta” dirigidas a estrangeiros, que “dizem que por aqui os cágados fumam...” (2006, p. 72). Ao mesmo tempo que o excerto entre parênteses relativiza a “verdade” da aparição do cágado, parodia uma forma discursiva cuja estrutura expressa uma visão de mundo apoiada no factual, documentado e que sempre busca comprovação. A passagem em destaque, pelo contrário, revela um relato que mistura diversos recursos narrativos da matriz cultural oral evocada de maneira a, mesmo em um fragmento com estrutura de mussosso, também propor a transmissão de experiências instrutivas como as usualmente trazidas pelas makas. Mais uma vez, é possível notar na passagem, portanto, a posição de equivalência em que discursos absolutamente contraditórios são colocados, de forma a desestabilizar qualquer possibilidade de procura pela versão “correta”. Se todas as narrativas são possíveis, todas as formas de olhar para a realidade o são e constituem elemento indissociável da totalidade do mundo, que sempre se expressa também pelos avessos, embora raramente de forma harmônica – e, na maioria dos casos, em confronto direto.

Ainda em “Rios, II”, Kene Vua evocará outros rios, todos caracterizados com muitos aspectos de humanização, e histórias de tantas batalhas que abrigaram. Algumas delas serão entremeadas por interrupções de outra voz narrativa:

⁸⁶ “Quiatumbandala (do quimbundo *Kiá Tumba a Ndala*)”, conforme o glossário presente em *João Vêncio: os seus amores* (2004, p. 94), significa “Apelido de personagem fantástico muito frequente nas histórias tradicionais (por extensão: fantástico, invisível, etc.)”. Na obra, o narrador também se refere à morte utilizando o vocábulo: “Dona morte quiatumbandala é maca de missosso”; “Com morte eu dou-me bem, afirmei e não regresso. A senhora tumbandala não me assusta” (2004, p. 84).

Pois foi aqui, num antigamente, nestas hongas do Kabidikisu, que os espíritos derrotaram o capitão de artilharia César António Octávio de Paurilha na eterna batalha do vau do Mbudi.

Quem sabe mussendos recitará: Kisongo kia'xi nasceu a Mukambi a Kisongo, Kisonde kia Kisongo e Kalemba ka Kisongo — os que subiram com ele as escarpas vindos do sol e invadiram as planícies espisoteando os zungais pelo vale do Kuiji

(«Não! Não é Kuiji, é Ngola Luiji!...» — será essa a primeira palavra do dia, corrigidora. Saída na boca de um muito mudo preso, era no campo de concentração do Missombo. Dia 15 de Agosto, o ano de 1966. Era um menino, ainda. Mas de tudo e todos, calava; na hora de abrir a voz — era um macota. O que ele sabia tinha cinco séculos. E só dizia uma coisa cada dia. Corrigia, sempre. Na ficha, a lápis, o chefe dos guardas acrescentara: enmudecido. Se pensava era da porrada da Pide — até podia ser. Calado de tudo, começara de se corrigir ele mesmo, em grande canvuanza de espíritos dentro da sua cabeça — pois Noé da Silva vinha por nome, em guia do tribunal; riscou. Assinou por cima, caneta dele mesmo: Kabaia. Uns mais-velhos, das Margens, que vieram com ele algemados, duvidaram.) (2006, p. 77 – 78)

A passagem, conforme é possível notar, é interrompida por outra voz narrativa, trazida em destaque entre parênteses e com um tamanho de fonte menor, para que não haja dúvidas de que constitui uma espécie de aparte. O mussendo começa a ser narrado e logo é interrompido por Kabaia, personagem que terá sua voz transcrita em outros 5 parênteses como esse até o final do capítulo. As versões que apresenta, sempre contraditórias com o discurso em andamento, vêm “corrigir” a narrativa com a sabedoria de “cinco séculos” contida na voz (e nos silêncios) do menino macota. As inúmeras batalhas apresentadas, utilizando o mesmo recurso – tom de mussosso, mussendo, voz poética incorporando todas as classes de manifestações culturais orais quimbundo misturadas, interrompidas pelas versões corrigidas de Kabaia – serão por fim sintetizadas em “testemunho em quimbundo-de-Bíblia-e-mussosso” (2006, p. 90):

A GUERRA DOS FAZEDORES DE CHUVA COM OS CAÇADORES DE
NUVENS

1. O quilombo e o arraial

1. E sucedeu então, naqueles dias, que Mbumba iá Kibaia, o Grande Kibaia, estava no seu quilombo. E, assentados com ele, tinha seus três muenes que eram Nzumba iá Poxi, filho de Poxi iá Pakasa, das terras altas; e Kisala Kadiangu, o sábio das margens do Luandu; e o astuto Kabila Kango, da terra dos túmulos de pedra onde todo o sol morre;
2. E no vale do Kipakasa, no vau do Mbila, na margem direita do rio Kwanza estava o arraial de Lengalengenu com seu exército; e os seus muenes eram também três;
3. Estes, porém, não eram portugueses, eram filhos de África; a um Lázaro Vanon, o nome da terra era Kiangu kia Uisu; outro, Amador Lopes, era Dialó-da-Guiné; outro, o Mon'a Ngundu, nome dele Custódio Xavier de Bello Neto;
4. Todas as noites Mbumba iá Kibaia, o Kibaia Kinene, fazia bater todos os tambores e chamava a chuva; e a chuva chovia da lua; e a pólvora não disparava;
5. E todos os dias Lengalengenu mandava disparar todas as espingardas; e as nuvens fugiam;
6. Então o sol secava o fim da chuva; mas vinha a noite e a chuva chovia.

2. Mutacalombo e os seus cães

1. Então, outro dia, Mbumba iá Kibaia bateu novos tambores; e veio Mutacalombo e chamou todos os seus cães; e os cães de Mutacalombo eram os jacarés;
2. E os jacarés vieram da terra e dos rios, das cacimbas e dos muíjes e margens e guincharam seus nomes em grandes arruídos;
3. Os crocodilos disseram: makalanga, somos os compridos de navegar o rio;
4. Os jacarés disseram: matatu ma'xi, somos da terra e da água quieta;
5. Os lagartos disseram: itende, somos os do pescoço vermelho das margens do capim;
6. Ainda os próprios sengues vieram e disseram: queremos as pazes com os irmãos jacarés;

7. Então, no vau, estavam todo o dia e toda a noite todos os cães de Mutacalombo; e tinham todas as bocas todas abertas com os dentes todos afiados; e os portugueses não podiam tabucar;

8. E por cima dos dentes dos jacarés o céu ficava escuro com o voo dos pássaros jilangandos.

3. O encontro de Lengalengenu e Kibaia Kinene

1. Sucedeu então que Lengalengenu gastou toda a sua ver; pólvora; e a lua não tinha mais água para chover;

2. Veio o cacimbo;

3. Kibaia Kinene desceu de seu quilombo e veio ao vau; e ao vau; Lengalengenu desceu do seu cavalo e veio ao vau;

4. E ficaram cara a cara. E disse Mbumba iá Kibaia, o Grande Kibaia: Vade retro, Satana!

5. E respondeu Lengalengenu: Vutuka ku tandu dia muxi ié, Kahima!

6. E Lengalengenu falou em quimbundo; e Kibaia Kinene tinha falado em latim; então viram todos que isso era um sinal para pelejarem.

4. A peleja de Kibaia e Lengalengenu

1. Sucedeu, então, naqueles dias, a grande peleja.

2. Lengalengenu pegou um jacaré pelo rabo, o jacaré virou espingarda;

3. Vendo isso, Kibaia Kinene pegou um sengue pela boca; e o sengue virou lança;

4. E Lengalengenu tirou a pólvora para carregar a espingarda; e Kibaia Kinene atirou a lança; e a lança entrou na boca da espingarda;

5. Então se ouviu no céu e na terra, e por todos os rios e muxitos, uma grande algazarra de pedras dentro de uma grande cabaça; e os jacarés abriram as bocas e olharam os céus, os dentes viraram mata de catanas muito afiadas;

6. E disse Kibaia, o Grande: Sai da minha terra!

7. E Lengalengenu não quis sair; bateu a espingarda, disse: A terra é do Muene-Putu!

8. E Mbumba ia Kibaia, o Grande Kibaia, filho de Kisongo kia Mbumba, bateu seu sengue, falou quimbundo: Tundenu!

9. Nessas palavras todos os cães de Mutacalombo fecharam as bocas; e os exércitos dos três muenes, Nzumba iá Poxi, Kisala Kadiangu e Kabila Kango, passaram de roldão por cima deles;

10. E feriu-se, por muitos dias, grande batalha; e os portugueses foram dizimados; e os seus muenes foram derrotados; Lengalengenu fugiu a cavalo.

5. O julgamento dos muenes

1. Por aqueles dias se viu então que Kiangui kiá Uisu, o Lázaro Vanon, tinha morrido na batalha; e trouxeram perante Mbumba iá Kibaia e seus três muenes, os outros dois prisioneiros;

2. E disse o Grande Kibaia: Este, preto, vai livre! E pôs a lança em Dialó-da-Guiné;

3. Porém Kabila Kango, o que era da terra dos túmulos de pedra, não aceitou;

4. E disse o astuto Kabila Kango: Os dois são inimigos, os dois são prisioneiros, os dois são pretos. Um vai, um fica. Porquê?

5. E Nzumba iá Poxi, o jovial, riu; e Kisala Kadiangu concordou;

6. Então Mbumba iá Kibaia, o Grande Kibaia, bateu com a lança no Dialó; e Dialó ficou mais preto; e bateu com a lança no Mon'a Ngundu; e ele virou branco;

7. Disse Kibaia Kinene: Os dois são prisioneiros; os dois são inimigos; mas só um é traidor!

8. E mandou enxotar Mamadu Dialó;

9. E Dialó voltou a ser Amador Lopes; e entrou em Malanje com os braços, mãos e pernas amarradas de chocalhos de quisaca e quissango e sinos e campainhas; e ninguém podia desamarrar, saía sangue e ele morria; então o povo riram muito.

6. A sentença para os traidores

1. E aconteceu que estando Kibaia Kinene com seus três muenes Kisala Kadiangu, Nzumba iá Poxi e Kabila Kango, trouxeram para julgar o último muene prisioneiro;
2. E esse muene chamava-se Custódio Xavier Bello Neto e estava ainda todo branco;
3. E Mbumba iá Kibaia tocou-lhe com a lança; e o muene virou preto outra vez, então ouviu a sentença;
4. Falou o Grande Kibaia: Nasceu na Luanda. É filho da terra. Portanto não é inimigo. É traidor! Tem de morrer;
5. E disse Nzumba iá Poxi: Não tem direito de morrer com barba; e arrancou-lhe as barbas;
6. E disse Kabila Kango: O sangue dele não pode sujar a terra dos seus antepassados! e deu-lhe porrinhadas;
7. E Mbumba iá Kibaia, o Kibaia Kinene, mandou parar. Disse: Só as crianças podem ser ao mesmo tempo vítima, testemunha, juiz e carrasco;
8. Então, por seis dias e seis noites, as crianças cartaram balaios, quindas e cestos de sanguessugas; e essas mazaias encheram a cacimba do Kinaxixi, na honga do Kipakasa;
9. E as crianças amarraram lá o traidor; e ele ali ficou para morrer chupado; e seu sangue cagado na água podre; e ficou vazio;
10. Mbumba iá Kibaia nunca mais fez chover; o sangue da guerra virou lama; e a lama virou pedra; e a pedra, rocha de ferro;
11. O rio Kipakasa morreu; a terra repousou por fim; e viram as crianças que tudo estava bem e recomeçaram a crescer;
12. Guerras do cacimbo e da chuva, quem resolve é o jacaré.

Mahezu. (2006, p. 91 – 96)

A longa transcrição recupera integralmente o mussosso que, constituindo *O Livro dos Rios*, também já foi publicado separadamente em uma versão ilustrada pelo próprio autor com o subtítulo “Guerra para crianças” (2008). É preciso muita atenção para se aproximar do relato, que sintetiza também cinco séculos de História daquele chão.

Na primeira parte da história, “O quilombo e o arraial”, são apresentadas as personagens e a situação: dois chefes, cada qual com seus três muenes; o Mbumba iá

Kibaia “estava no seu quilombo”, enquanto Lengalengenu e seu exército estavam no arraial “no vau do Mbila⁸⁷”. É interessante notar desde o título da passagem a distinção que se dá por meio da escolha das palavras: enquanto “quilombo”, palavra originária do sentido quimbundo de “união” (cf. Dicionário Caldas AULETE⁸⁸), cujos substantivos significam, ao mesmo tempo, “fortaleza do soba”, “quintal onde se dorme durante uma viagem, pousada” ou ainda “capital, aldeia principal” (WARMENHOVEN, 1994, p. 38), “arraial” é palavra que, embora possa se referir a povoado ou cidade pequena, remete diretamente também a um sentido militar (“acampamento militar”, cf. Dicionário Caldas Aulete⁸⁹).

Os três muenes do Grande Kibaia são apresentados e caracterizados com epítetos à maneira dos missendo: “das terras altas”; “o sábio das margens do Luandu”; “o astuto das terras dos túmulos de pedra onde todo o sol morre”. Já os “filhos de África” ao lado de Lengalengenu⁹⁰ são referidos por nomes aportuguesados seguidos de seus “nomes da terra”. Em seguida, as ações dos dois lados são reveladas: todas as noites, o Grande Kibaia evitava o disparo da pólvora chamando a chuva com “todos os tambores”, enquanto Lengalengenu todos os dias disparava espingardas para espantar as nuvens.

Na segunda parte da história, “*Mutacalombo e os seus cães*”, um dia Kibaia bate “novos tambores” e chama Mutacalombo, que vem com todos os seus cães, que “eram os jacarés”. Os demais animais, crocodilos, lagartos e lagartos do rio, apresentam-se diante dos “grandes arruídos” dos jacarés. Os jacarés se posicionam com “todas as bocas todas abertas com os dentes todos afiados”, impedindo os portugueses de atravessar o vau. Os pássaros jilangandos, que limpam os dentes dos jacarés, voavam e escureciam os céus.

Na terceira parte, finalmente, narra-se o encontro de Lengalengenu e Kibaia Kinene. Acabaram a pólvora e a água para chover, veio o cacimbo⁹¹ e ambos, então,

⁸⁷ Em quimbundo, cova, túmulo, fossa (WARMENHOVEN, 1994, p. 57).

⁸⁸ Consultado em sua versão digital: <https://www.aulete.com.br/quilombo> (última consulta em janeiro de 2023).

⁸⁹ <https://aulete.com.br/arraial>

⁹⁰ Conforme é possível ler no glossário de *João Vêncio: os seus amores* (2004, p. 92): “Lenga-lengenu (do quimbundo *ku lenga*): Fugir; a fugir (é usual este emprego do imperativo nas conversas, para dar ênfase)”.

⁹¹ Época do ano em Angola (de maio a agosto) na qual há elevado índice de umidade, mas sem grandes chuvas, caracterizada pela descida gradual da temperatura e pelo aumento da nebulosidade.

desceram até o vau. Ficaram frente a frente e, enquanto Kibaia falou em latim (“Vade retro, Satana!”), Lengalengenu respondeu em quimbundo (“Vutuka ku tandu dia muxi ié, Kahima!”), “então viram todos que isso era um sinal para pelejarem”. A troca de referências, de muito interesse aqui, recupera os imaginários postos na situação, assim como a ideia de que um lado se apropriou da língua e das referências culturais do outro, possivelmente como mais uma “arma” em jogo.

A quarta parte da história passa, então, a narrar “a grande peleja” que sucedeu naqueles dias. Com ousadia, Lengalengenu pega um jacaré, que estava ao lado de Kibaia na batalha, e o transforma em espingarda. Como resposta, Kibaia pega um sengue e o transforma em lança, que atira na boca da espingarda enquanto Lengalengenu iria carregá-la. Então a natureza vem ao socorro de Kibaia, “se ouv[e] no céu e na terra, e por todos os rios e muxitos, uma grande algazarra de pedras dentro de uma grande cabaça”, “os jacarés abr[em] as bocas e olh[am] os céus; os dentes vir[am] mata de catanas muito afiadas” e ele declara a expulsão do invasor. Lengalengenu rebate: “A terra é do Muene-Putu!”. Kibaia, então, ordena que saia, dessa vez em quimbundo. Começa a batalha, que segue por muitos dias até a derrota dos portugueses, “dizimados”. Lengalengenu fugiu a cavalo, deixando seus muenes para trás.

A quinta parte narra o julgamento dos dois muenes que sobreviveram à batalha. Dialó-da-Guiné é libertado, mas Mon’a Ngundu não. Quando Kabila Kongo questiona a decisão do Grande Kibaia, ele profere: “os dois são prisioneiros; os dois são inimigos; mas só um é traidor!”. Ainda assim, Dialó entra em Malanje “com os braços, mãos e pernas amarradas de chocalhos de quisaca e quissango e sinos e campainhas; e ninguém podia desamarrar, saía sangue e ele morria; então o povo riram muito”.

A sexta, última parte da narrativa, apresenta a sentença dada aos traidores. Trazem a julgamento o último muene prisioneiro, Mon’a Ngundu, “Custódio Xavier Bello Neto”, que estava ainda todo branco. Kibaia toca-lhe com a lança e ele se torna preto novamente para ouvir a sentença: “Nasceu na Luanda. É filho da terra. Portanto não é inimigo. É traidor! Tem de morrer”. Nzumba iá Poxi e Kabila Kango, então, passam a humilhá-lo, arrancando-lhe as barbas e lhe dando porrinhadas. Kibaia Kinene, então, ordena que parem dizendo: “Só as crianças podem ser ao mesmo tempo vítima, testemunha, juiz e carrasco”. As crianças, convocadas, durante seis dias e seis noites transportaram até a hongia do Kipakasa balaios, quindas e cestos de sanguessugas. “E as crianças amarraram

lá o traidor; e ele ali ficou para morrer chupado; e seu sangue cagado na água podre; e ficou vazio”. Kibaia nunca mais fez chover; o sangue da guerra virou lama, a lama, pedra e a pedra, rocha de ferro, matando o rio Kipakasa, “matarizado de sangue” (2006, p. 89). “[A] terra repousou por fim; e viram as crianças que tudo estava bem e recomeçaram a crescer”. Por fim, o narrador declara que “[g]uerras do cacimbo e da chuva, quem resolve é o jacaré. / Mahezu.”

O julgamento radical conferido ao traidor, o riso do povo diante do castigo do inimigo libertado e, por fim, a solução apresentada pelas crianças dão mostras de uma violência forjada pelas guerras entranhada na subjetividade de todos que vivenciaram os conflitos, a que apenas o rio Kipakasa será capaz de resistir:

Mas de um só, resumo é possível: Kipakasa — o pequeno rio que morreu na guerra.

Nasceu como assim fino arame d’água dentro das pedras de um morro, secreta nascente de cabaça ir encher lá; voltarem as meninas com os jimbotos das mamas escurentados de frio, rijos. Cresceu essa água assim em seu segredo para acordar um dia a tiro de pedreira e pólvora — escorria mais ribeiro agora, e pelo trilho de suas águas xapinharam sujas botas farejando as minas da prata. Acenderam as fogueiras com sangue, acabaram derretendo suas águas. E desse fogo nem cinza sobrou — só pedra sobre pedra. Uma nova rocha, minério de fuba, terra batida sem grumo pelo estreito leito do rio, lençol de sangue seco, descascando. A cor tão escura era, que seu vermelho anoitecia. Pessoa descia, se metia no cavado das margens, no quarto dessas paredes dormia logo: naquele fundo de ribeiro era noite para sempre. Era uma pedra temperada, enrijecida por luas e cacimbos, nunca a chuva não lhe derretia. Naquela pedra água não escorria, não renascia; infiltrar nunca infiltrou, não torrentava: caía a chuva, evaporava. O Kipakasa empedregou, matarizado de sangue. Por vales e muxitos, nas matas das encostas, para lá das águas do Luandu, no Kutatu, no Kunhinga, ninguém mais que sabe como voou uma fama: aquela cama de rio morto virara pedra de ferreiros. Mas mais tarde, só se deixava arrancar por mussuris — sábios guardadores de espíritos de fole e forja. O mistério, porém, crescia: para ferro de enxada, seja de cabo seja de gentio; para lâmina de javite; ainda catanas de capinar e lenhar ou mesmo arma de acaçar comida — aquela pedra era mansa, obediente, avermelhava com qualquer lenha, ria sem zucutamento. E por entre as coxas da fornalha, no sundo secreto escorria, já

bem temperado, o ferro vermelho, puro, sem macalongondos. Mas para qualquer mínimo uso de guerra (pensamento do dono bastava só), essa pedra não forjava: batida, enfubava; esticada, seu metal esfarelava; tudo se esmigalhava. E se com ela feria-se na pessoa viva, virava água morta, saía um cheiro de sangue podre...

Tudo isto porém muitas chuvas depois. Agora se ouve só, e pela última vez, nas margens do Kipakasa, o rouco solfejo do clarim da coluna do capitão de artilharia César António Octávio Paurilha, nome que vai virar o Lengalengenu na memória dos rios. (2006, p. 88 – 89)

Conforme discutido em texto anterior, o “refinado tecido poético e metafórico da passagem incorpora estruturas de missosso e mujimbos ao desenho da resistência à violência” (KACZOROWSKI, 2018, p. 48). Mais uma vez, a natureza, cujo tempo ultrapassa aquele de uma vida humana, aparece como capaz de superar os dilemas, à maneira própria dos missosso, que incorporam soluções sobrenaturais a conflitos humanos. O tom lendário característico dessas narrativas orais, conforme discutido anteriormente, permite que sejam reapropriadas e recontadas de geração em geração de maneira sempre renovada e recoberta de novos interesses, de acordo com os novos contextos – embora importe novamente destacar também que a organização formal específica apresentada aqui, transformada em texto literário de refinada elaboração estética, poderia ser caracterizada como “forma artística” e não “forma simples” (JOLLES, 1976, p. 195) do ponto de vista da crítica literária.

Apenas para mencionar também um elemento que oferece lastro histórico ao núcleo da efabulação, interessa recuperar uma passagem interessante de *História de Angola*:

Em Angola, como noutros sítios, as estações influenciaram o curso da guerra e da paz, e a estação do cacimbo foi, tradicionalmente, a altura em que os europeus empreenderam as campanhas militares e as expedições para o interior. A estação das chuvas era e continua a ser uma época mais insalubre, em que as actividades exteriores são condicionadas. As acções militares africanas, pelo contrário, foram muitas vezes levadas a cabo na estação das chuvas, a época mais inconveniente e desfavorável para os europeus. Em 1961, quando os rebeldes africanos atacaram durante a estação das chuvas, este facto

desempenhou um papel importante na história do país (WHEELER & PÉLISSIER, 2009, p. 30)

Percebe-se, assim, que o artifício desenvolvido por Luandino Vieira, conforme referido em entrevista, para sintetizar inúmeras batalhas semelhantes que se deram ao longo dos séculos, também encontra apoio em elementos factuais, assim como as efabulações populares – que, a partir daí, acrescentam elementos imaginários à transmissão oral –, sendo, portanto, mais um aspecto de enraizamento cultural.

A fórmula de encerramento da narrativa, “mahezu”, que significa “tenho dito!”, aparece em outros contos populares de Angola, o que fortalece o nexos, também no dado linguístico, que filia a narrativa à tradição dos missosso, conforme já havia sido anunciado pelo narrador, além de carregar consigo ensinamentos que poderiam caracterizar aspectos de uma maka e, ainda, elementos do mussendo – se não na transmissão genealógica, ao menos na de aspectos de historicidade transfigurados.

Uma vez que foram mencionadas narrativas populares angolanas, vale abrir aqui um breve parêntese para mencionar um exemplo que pode ter inspirado aspectos das histórias dos rios. Na narrativa “Na Nzuá dia Kamanauze” (MOUTINHO, 2000, p. 67), a personagem, ao contar que foi confrontado pelo “senhor do Mundo” (2000, p. 68) enquanto pescava, relata: “Puxei outra vez [a rede] e o próprio rio veio até a margem” (2000, p. 69). A personificação do rio, que conversa com a personagem e é denominado “senhor do mundo”, certamente poderia ser elemento inspirador de dados narrativos de *O Livro dos Rios*. Essa narrativa não é encerrada com a fórmula “mahezu”, mas com uma que se aproxima das fábulas conhecidas pela tradição ocidental: “E viveram felizes” (2000, p. 84).

Os elementos sobrenaturais e a personificação dos animais são outros componentes na passagem que narra a história do Kipakasa que contribuem para o ar fantástico da narrativa que a filia aos missosso. Há também, no entanto, como nas demais passagens do livro, mistura desses elementos a outros presentes nos missendo ou ji-sabu, constituindo uma atmosfera que remete a ensinamentos transmitidos pela via oral, carregados de conhecimento histórico cifrado. Conforme o escritor declara em entrevista, leu muito material a respeito da História de Angola e, buscando construir um olhar a respeito dele – uma vez que essa produção carrega predominantemente o olhar do colonizador –, chegou à conclusão de que

a luta de guerrilha não surgiu do nada; a luta de guerrilha é uma coisa que vai interar [sic] quinhentos anos. Portanto, que era necessário ter uma visão histórica, ter uma visão do processo, ter uma visão do contínuo da história e o contínuo é a resistência popular, sempre, todos os anos. Nunca deixou de haver guerra em Angola desde há quinhentos anos. E aí eu passei a escrever, e quando estava a escrever esse primeiro volume d'*O Livro dos Rios*, encontrei uma grande dificuldade em contar uma batalha que na verdade não se passou, passaram-se outras exatamente iguais, muitas repetidas, e eu estava com dificuldade em encontrar a forma. “Como eu vou incorporar neste texto que é assim uma memória dum guerrilheiro, duma coisa que ele não viveu, não viu, não sabe, não leu?” Então encontrei aquele artifício que foi contar a estória da Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens sob forma de conto tradicional, de fato. E o editor quando viu aquilo disse: “ah, podemos publicar em separado.” Mas se reparar a estória está n'*O Livro dos Rios*. E tem aquela edição para crianças com os desenhos que eu próprio fiz, porque às vezes para me distrair, eu desenho uns desenhos que ficam no meio do manuscrito, ficam a parte. Também, penso eu, pelo menos minha mãe me dizia e meu pai que eu tinha muito jeito pra desenho. (2007, p. 282)

O “contínuo da história” a que o escritor se refere aparece cifrado formalmente na narrativa, uma vez que sua forma é capaz de concentrar elementos que servem à sobreposição de camadas da História daquele espaço. Assim, recorrendo à forma do mussosso – que não é apenas uma forma narrativa, mas também uma forma de olhar para o mundo e pensar sobre ele – o escritor encontra uma solução formal para o dilema: a “lenda”, por ser permeada de elementos sobrenaturais, possui uma abertura de significados que permite não só que seja sempre recontada e reinventada nesse processo, conforme definido por Jolles, mas também que seja sempre relida e reinterpretada à luz do momento histórico presente. Os elementos simbólicos, que efetivamente possuem enraizamento histórico assentado num imaginário específico, ao serem polissêmicos, permitem essa abertura dos sentidos a variadas interpretações. Assim, é efetivamente outra visão de mundo que está sendo construída literariamente, para transmitir o relato não apenas de uma, mas de inúmeras guerras que decorreram naquele mesmo espaço ao longo de séculos.

Nesse caso, o apelo a certo “desenraizamento” ou suspensão temporal, dada a sobreposição de camadas que mistura as referências, possibilitando sua repetição, em vez de dessituar a guerra, aterra-a ainda mais naquele território, uma vez que trabalha com dados de um imaginário muito próprio, gerado por aquele contexto específico. Ainda que seja possível decifrar alguns aspectos, em alguma medida as narrativas guardam certo hermetismo, algo de insondável à leitura estrangeira, que poderia constituir a “arma secreta” de que fala Manuel Rui em texto referido anteriormente (*apud*. MEDINA, 1987, p. 308).

Portanto, o que se procura aqui é traduzir literariamente uma lógica cultural, protegendo aspectos que dizem respeito àquele grupo cultural de maneira cifrada, mas também revelando uma maneira de relação com a História que não só se dá sobre outras bases, via oralidade, mas que também se sente e percebe de outra maneira no interior de outra lógica cultural. Ao construir outra forma de narrar a realidade, a obra leva a própria realidade a ser vista e compreendida de outras formas, o que parece sempre a grande contribuição oferecida pela obra literária, uma vez que sua natureza é a de compor reflexões estéticas sobre o mundo, em vez de teóricas.

A sobreposição temporal pode ser outro elemento a contribuir com a ideia de multiplicidade que se percebe naquela dinâmica social, representada nas obras por meio do princípio de equivalência. Ao construir uma forma narrativa capaz de transmitir simultaneamente camadas de tempo histórico, esses tempos, que também estão misturados naquele imaginário cultural, passam a se equivaler. Por essa razão, talvez, Luandino Vieira escolheu efabular a História de Angola, ficcionalizando aquilo que é o núcleo duro da matéria histórica: a existência de inúmeras batalhas naquele território, diferentes e semelhantes. Aqueles povos nunca pararam de guerrear e é isso que será mostrado pelo tom lendário eleito para o segundo capítulo, o mais complexo do livro. Uma vez que muito da História é efetivamente irrecuperável, a imaginação irá preencher as lacunas recorrendo à memória daquele espaço cifrada nas narrativas orais e à poesia como forma de leitura do mundo. Assim, compõe-se um texto que está em constante trânsito entre História e ficção, esforçando-se, no entanto, para que esses polos não possam ser vistos de uma perspectiva estática, que os separe.

Por todas essas razões, embora os dois livros contenham muita matéria histórica condensada, não pareceu um exercício produtivo tentar recuperar uma a uma as referências dos episódios figurados, procura vã para quem quer compreender a dinâmica

estrutural dos romances. Conforme o próprio escritor declara desde a epígrafe de *O Livro dos Rios*, conforme mencionado acima, a ênfase, ainda que recuperando personagens históricas conhecidas, sempre será colocada ao lado da invenção. Assim, o procedimento de buscar a História cifrada nas obras caminha por outro sentido, buscando compreender na figuração onde se deposita a matéria do presente, transfigurada em forma. À partida o romance explicita que está filiado à invenção, portanto, não à História conforme compreendida pela historiografia. Sua maneira de figurar a História está, portanto, em outro lugar e é isso que interessa desentranhar de sua configuração estética peculiar, que constrói outras maneiras de compreensão mesmo das próprias possibilidades de se narrar uma história.

Nesse sentido, importa comentar também que os romances armam uma tensão entre a fluência trazida pela imagem dos rios e a fluência da leitura, que é truncada a todo momento. Se a ideia de fluência poderia trazer consigo certa leveza de um caminho sem grandes obstáculos, flutuando sobre um terreno líquido, que se molda facilmente à passagem e acomoda suas necessidades, os rios de Luandino Vieira desautomatizam a imagem que esta ideia de fluência do rio poderia evocar. Seus rios são cheios de obstáculos, opacidade, perigos, armadilhas; “rio de difíceis e dilatadas margens, chave da conquista, nó da resistência” (TAVARES, 2006, p. 01). Há muitas dificuldades em ximbar pelos rios da linguagem poética que exige tempo, atenção, avanços e recuos; fluxo e refluxo de leitura – o que pode também remeter às contradições entre o desejo de fluência de uma História e as interrupções que sofreu; ao tempo imposto pelas guerras que não permitiram ainda acomodação, uma vez que “para conhecer um rio há que conhecer a História” (TAVARES, 2006, p. 02).

Assim, a própria dificuldade de leitura constrói também sentidos, além de convocar à meditação demorada sobre cada palavra utilizada. Como na tradição oral, na qual cada palavra pode ter outras muitas por trás sintetizadas numa fórmula que remete também a elementos externos ao texto, é preciso que a leitura avance devagar para não atropelar a quantidade de elementos sobrepostos que há no caminho.

Por fim, se a associação entre o fluxo do rio e a passagem do tempo poderia repetir uma das metáforas mais desgastadas da literatura, em Luandino Vieira esse fluxo não é linear e faz questão de lembrar isso ao leitor. São tantas interrupções, tantos ribeiros que mudam de lado, secam, perdem-se, viram pedra, que não é possível navegar com

tranquilidade. Há muitas vozes nas águas e nos cacimbos a lembrar que a História dessa terra ainda não foi devidamente contada, a lembrar que isso jamais será possível, que o que é possível é apenas tentar reunir tantas vozes quanto possíveis nesse coro dissonante à procura de algum sentido – que nasce, porque somente assim seria possível, dessa maneira e nesse espaço; dessa procura, justamente da lacuna entre as versões possíveis das mesmas histórias sem qualquer possibilidade de compor uma versão definitiva; nasce da transformação e da síntese de tantos séculos de guerra narrativas lendárias, porque sua forma é dada à repetição sem que se esgotem seus sentidos e, assim, capaz de concentrar muitos tempos em si, tantas lutas repetidas.

“Rios, III” inicia com a mesma frase de abertura, idêntica às duas anteriores: “Conheci rios.” (2006, p. 127). Embora a cada caso em que aparece a frase seja seguida de parágrafos distintos, a repetição, que não poderia ser fortuita, cria um movimento de recuo na narrativa, quase como se fosse sempre preciso dar um passo atrás para avançar. Esse movimento, que se expressa também em inúmeros outros momentos no interior de cada capítulo, cria um efeito estilístico que assemelha o fluxo narrativo àquele da rememoração, muitas vezes motivado por associações livres que justapõem situações aparentemente díspares, evocadas de maneira contraintuitiva. O leitor já habituado às obras de José Luandino Vieira não estranha o procedimento, que não é exclusivo. Em outros textos, no entanto, ele é utilizado de maneira distinta.

Em *Nós, os do Makulusu*, por exemplo, o recurso é utilizado ao longo de toda a narrativa, mas não no início dos capítulos (que, naquela obra, não são sequer apresentados desta maneira), criando o efeito de uma espécie de retomada, nem causavam a impressão de recuo. Ao contrário, os dramas anunciados desde o início da obra se aprofundam e ganham densidade de exposição para terminar na irresolução. Talvez porque o impasse daquele momento ainda não só permitisse como talvez até exigisse prospecção, o romance termina na irresolução de quem se pergunta sobre um processo ainda em curso, que permite, portanto, aventar também possibilidades de avanço. Aqui, ao contrário, o final é regressivo, talvez em decorrência do estreitamento de horizonte que se observa no mundo todo, além do olhar que, agora, em pleno século XXI, pode focalizar o processo que se deu após a tão sonhada e duramente alcançada independência – importa reforçar, sem jamais minimizar a importância de sua conquista:

Amanhã, na madrugada de ir enforçar o Batuloza, tenho de recomeçar meu ximbicanço. O *Ndalagando* naufragou na memória; rio acima de minha estória, o Kwanza rodeia a pátria da nossa luta; missão, agora, era de lhe dar encontro no princípio desse rio, nos seus três fios de água, lá nas altas serras do Bié — onde que o mundo acaba e todas as águas começam.

Fecho então meu livro primeiro dos rios. (2006, p. 126)

A passagem, recuperada do capítulo anterior a “Rios, III”, exemplifica o mecanismo de recuo mencionado e, portanto, pareceu importante trazê-lo por configurar o fechamento do “livro primeiro dos rios”. A forte impressão de recuo, que não poderia ser desconsiderada, pode ser contrabalançada, no entanto, não apenas pelo movimento em direção ao próximo volume da obra, indicado pela referência ao livro “primeiro”, como também pelo excerto final do livro:

Conheci rios.

E sonhei um sonho.

Peregrinando os rios deste mundo, fui dar a um sítio onde que tinha uma caverna; e me deitei junto com ela para descansar; e, logo-logo, adormeci. E no sono onde que fui, adiantei sonhar nosso rio Kwanza desenhado como era uma jibóia de três caudas.



Em quimbundo assim:

(...)

Aditernos rios, águas de sangue. (2006, p. 127 – 128)

O encerramento da narrativa com menção aos “aditernos rios”, ao mesmo tempo que os caracteriza como compostos por águas de sangue, pode se abrir a diversas interpretações. Os rios ultrapassarão *ad aeternum* todas as Histórias de luta semeadas naquela terra, carregando consigo um inegável sentido de prospecção, ao lembrar que a vida continua, apesar de tanto sangue derramado. O sangue que tinga as águas, se é certamente marca forte e dolorosa da memória de tantas guerras, poderia também se abrir a uma leitura que lembra que todas as formas de vida que pulsam carregam sangue. Os rios correm pelas veias daquela terra, fertilizando, transportando o fluxo nutritivo que garante que a vida cresça, desenvolva-se, transforme-se. Nada disso elide a História de tantas lutas que derramaram sangue naquele espaço, que será também integrada ao ciclo orgânico de modo indelével.

O desenho da jibóia de três caudas que representa o Kwanza, se encontra correspondência no desenho do mapa hidrográfico que mostra nascente e afluentes do rio, permite que se desdobrem ainda outras indagações, procurando os sentidos possíveis de serem atribuídos a esse que é o rio mais importante do país, que “rodeia a pátria da nossa luta” e adquire componentes simbólicos importantes ao longo da obra. Valeria indagar, pensando na História de tantas lutas entrelaçadas que compõem a luta de libertação nacional, se haveria correspondência, na economia da obra, entre os rabos da jibóia e os três principais movimentos de luta pela independência do país, discordantes entre si e todos com suas forças, suas razões e miopias.

A hipótese se relaciona à existência de um episódio histórico durante a guerrilha angolana que ficou conhecido como “A Revolta de Jibóia” (MABEKO-TALI, 2018, p. 215). Em decorrência de um momento muito duro para a guerrilha, no qual o avanço inimigo “com uma virulência sem precedentes a partir de 1969” (MABEKO-TALI, 2018, p. 214) aumentou a fome, a precariedade e a pobreza material, inclusive de armas, e os ânimos passaram a se acirrar, produzindo efeitos negativos nas formas de comando em certas zonas de guerra. “[N]essas circunstâncias que se iniciou o primeiro movimento de contestação de envergadura alguma vez vivido nas matas do MPLA – a Revolta de Jibóia” (2018, p. 214):

Dizem antigos guerrilheiros ter sido essa uma época de medo e angústia no movimento, uma época de «silêncio»: ser chamado à presença de um chefe militar podia significar uma morte certa. E foi na sequência de uma dessas execuções — a de um dirigente originário do Leste — que em Dezembro de 1969 estalou a primeira grande manifestação de descontentamento no interior do MPLA naquela Frente, desde então conhecida pelo nome de Revolta de Jibóia — nome de guerra do seu promotor, «Jibóia» (Barreiros Freitas, também conhecido por «Katuwa Mitwé»). Jibóia, de origem mbunda (v. mapa 5, p. 201), fizera um estágio de estudo na URSS. No regresso, fora nomeado director-adjunto do Centro de Instrução Revolucionária (CIR) da Sub-Região Sul da III Região. Como excelente agitador político, veio a exercer considerável influência nas populações locais, de que provinha. Nas condições específicas das frentes de combate, que já mencionamos, Jibóia tornou-se porta-voz dos seus contrerrâneos. A revolta por ele instigada foi, sem qualquer dúvida — mercê do discurso que a fundamentava, dirigido contra os privilégios dos «do Norte», ou «urbanos» — a primeira manifestação de envergadura da identidade política do Leste no interior do MPLA e contra o poderio dos «do Norte». (2018, p. 215 – 216)

A contestação terminou em derrota e futuramente Jibóia se aproximaria de Daniel Chipenda, que ficaria conhecido pela posterior Revolta do Leste e aproximação à FNLA (2018, p. 219).

Uma vez que a figuração composta por Luandino Vieira se apropria de muitos episódios históricos sem reproduzir nenhum *ipsis litteris* — garantindo assim a polissemia e a aglutinação de tempos históricos tal como figura no imaginário angolano que, conforme já mencionado, trabalha com outras percepções da temporalidade histórica, misturando-nas, ainda, a matrizes de narrativas orais —, não se pretende sugerir que o episódio esteja diretamente referido na obra. No entanto, alguns elementos comuns à narrativa — a precariedade da vida nas matas, o julgamento e execução de um camarada da guerrilha —, unidos ao fato desse episódio ser o primeiro registro de contestação no interior do movimento de libertação nacional, podem ter inspirado aspectos da invenção, possibilitando, assim, que haja uma alusão cifrada, que uniria o nome à representação do rio, que efetivamente se assemelha ao animal. Embora não se possa descartar uma coincidência, parece uma hipótese eloquente para compor a interpretação da passagem final de uma obra que durante todo o seu curso se esforçou por compor um coro de vozes

as mais diversas possíveis, todas postas em posição de equidade. Assim, parece convincente a ideia de que Luandino Vieira busca tratar de todos os movimentos de libertação em suas obras, conferindo dignidade e respeito a todos eles, sem elidir os limites impostos a todos por uma situação inerentemente violenta, que, por isso, teria algumas consequências inevitáveis.

Todos os aspectos apreendidos da leitura dos capítulos “Rios” parecem servir à construção do princípio formal cuja marca dominante que se evidencia é a equivalência entre todos os elementos colhidos da complexa multiplicidade do cenário em que se aterra essa forma.

Ao equivaler estilhaços das tantas fraturas resultantes da História, esta forma configurada artisticamente parece oferecer elementos novos à forma romance, figurados com recurso à linguagem poética que se alimenta de muitos repertórios distintos, garantindo uma densidade própria. A sofisticação do resultado artístico decorrente parece demonstrar que algumas periferias, como seria o caso de Angola, ao não terem sido completamente incorporadas ao andamento da modernidade capitalista, podem ainda oferecer imaginários distintos para fertilizar a ficção. Se não é possível que se mantenham isoladas do crescimento e espraiamento da indústria cultural, que a tudo engole, ainda são capazes de impor alguns questionamentos formais à imaginação por comportarem ainda elementos culturais de matrizes radicalmente distintas. As soluções formais, assim, constroem um objeto capaz de fugir à norma de pasteurização das obras de arte contemporâneas e que exige movimento ativo do leitor para sua decifração.

3.2. Fimba:⁹² o eu-lírico

Alongo-me

O rio nasce

toda a vida.

Dá-se

Ao mar a alma vivida.

A água amadurecida,

A face

Ida.

O rio sempre renasce

A morte é vida.

(ROSA, *Ave, palavra*, 2001)

Muitos trabalhos que focalizam *O Livro dos Rios* oferecem atenção predominantemente à construção do narrador Kene Vua (que também se desdobra em outros, aspecto de particular interesse que será retomado adiante) e seu exercício de rememoração que constitui a narrativa. Parece produtivo, assim, discutir alguns aspectos apontados previamente pela crítica da relação entre memória e narrativa, área de pesquisa muito prolífica nos últimos anos, bem como as relações possíveis de se estabelecer entre memórias individuais e coletivas; neste caso, também observando especialmente a

⁹² Mergulho, cf. ASSIS JUNIOR, 1940, p. 36.

construção de uma memória ficcional, ancorada em uma subjetividade literariamente constituída que recupera aspectos de seu passado.

Em “Os fios da memória e da História em *De Rios Velhos e Guerrilheiros: O livro dos Rios*”, sua dissertação de mestrado, Norma Maria Jacinto da Silva propõe uma leitura da obra de Luandino Vieira que busca atentar para a relação entre História e ficção, verificando como o texto recriaria, com recurso à memória como elemento estrutural da narrativa, “acontecimentos históricos ocorridos no passado de guerra, em Angola” (2009, p. 07). Evocando teóricos como Ecléa Bosi, Halbwachs, Bergson e Le Goff, a autora busca ler a memória ficcionalmente constituída pelo texto como memória coletiva, incorporando elementos históricos à sua constituição de modo a dialogar com o conceito de “memória autobiográfica” do sociólogo francês – segundo o qual mesmo este aspecto é constituído coletivamente, por meio da memória social do grupo ao qual o indivíduo pertence e da participação de cada história de vida na construção da “história em geral” (2009, p. 17).

A autora traz também Walter Benjamin ao debate para lembrar, recorrendo a suas famosas teses “Sobre o conceito da história” (1996, p. 222), que não é possível recuperar ou sequer conhecer inteiramente o passado “como ele de fato foi” (1996, p. 224), o que empresta necessariamente um aspecto ficcional à construção das lembranças, dado que o esquecimento, aspecto também constitutivo da memória, nem sempre obedece às intenções do sujeito que rememora. Não escapa à discussão a ideia de que há uma relação entre passado e presente que se constrói no momento da evocação de qualquer reminiscência e que esta reflexão sobre o passado é condição para a construção de um futuro. Há, no entanto, uma abordagem um tanto confusa presente no trabalho quando se refere à construção das memórias do narrador Kene Vua. A argumentação considera o protagonista “confundível com a entidade autoral” (2009, p. 27) e apresenta afirmações que carregam alguns problemas:

O livro dos rios, recordando cenas da conturbada fase da pré-independência de Angola, apresenta-se como um testemunho, ao mesmo tempo histórico e ficcional, tecido pelos discursos da memória de vários personagens que vivenciaram a repressão e a resistência durante os anos de guerra. Nesse romance, publicado em 2006, o primeiro da anunciada trilogia *De rios velhos e guerrilheiros*, Luandino inaugura um novo tempo de representações, marcado por uma escrita que é resultado de suas memórias. (2009, p. 25)

Seria preciso que a autora explicitasse que, ao contrário de uma narrativa que resulta diretamente das memórias do autor, a obra é uma composição ficcional que se apropria de relatos de companheiros de prisão – que, eles sim, vivenciaram a experiência da guerrilha – e os transforma para construir uma subjetividade que se expressa na narrativa e, como bem mencionado, é tecida em relação com “discursos da memória de vários personagens”. Este aspecto afasta a obra daquilo que em geral define o teor testemunhal de narrativas contemporâneas. Além disso, os leitores familiarizados com a obra de Luandino Vieira sabem que as obras anteriores do autor resultam em grande parte da transformação de elementos da memória do escritor em matéria ficcional, então não é possível afirmar que este dado seria “inaugural” de “um novo tempo de representações”.

Ainda considerando a confusão entre a instância narrativa e a autoral, importa lembrar que a autora utiliza como elemento que serviria à argumentação aquilo que poderia também ser considerado parte de um jogo estabelecido pelo escritor, que parece mais ter o objetivo de confundir e esmaecer as fronteiras do gênero narrativo do que de oferecer um dado externo que poderia ser tomado como “verídico”:

A partir da leitura de outros trechos da narrativa, somos levados a corroborar a ideia de que existe uma certa ligação entre a instância autoral e a personagem narradora-protagonista. Dentre os diversos exemplos, parece-nos interessante destacar um dos momentos em que somos apresentados às palavras do próprio autor em notas explicativas, dispostas no rodapé da página em que se inserem. (2009, p. 28-29)

A argumentação refere-se às passagens mencionadas na breve apresentação da obra. São duas e ambas estão no terceiro capítulo, “Rios, II”, que concentra a passagem mais alongada de busca pela recuperação de episódios históricos, em que diversas vozes são apresentadas e contrastadas. Até mesmo recursos gráficos, como alteração de tamanho da fonte e uso de parênteses, explicitam a diversidade de vozes presente no capítulo, a que se soma a autoral. A citação leva a crer que a pesquisadora confia na voz autoral que se insinua em rodapé. A perspectiva de Luiz Maria Veiga, no entanto, em “De

armas na mão: personagens-guerrilheiros em romances de Antonio Callado, Pepetela e Luandino Vieira” (2015), parece mais adequada à compreensão da instância narrativa:

Embora, como dissemos, Kene Vua seja o narrador do romance, não é a única voz presente. E com isso falamos em voz narrativa, não na polifonia que existe nos romances, como ensinou Mikhail Bakhtin. Essas vozes narrativas variadas se distinguem e dialogam com a voz principal. A voz narrativa *notas do autor* (N. do A.), que surge no pé de algumas páginas, completa informações, desfaz algo das opacidades presentes no discurso do ex-guerrilheiro e, conforme acreditamos, não deve ser lida como intervenção do escritor real, José Luandino Vieira, a pessoa física habitante do chamado mundo sublunar. Este *autor das notas*, embora se declare homônimo do escritor, como teremos oportunidade de ver ao comentarmos uma das notas constantes n’*O livro dos guerrilheiros*, é também um personagem do romance. As *notas do autor* não constituem paratextos, são parte do texto. E isso indica algo mais da estrutura da obra. Kene Vua é o narrador, mas suas experiências e reflexões foram relatadas ao mencionado *autor*, que as transformou em texto, reproduzindo na escrita interrupções e retomadas, desordem característica da narrativa oral. É uma estrutura mais próxima, considerados os romances de Luandino, daquela que encontramos em *João Vêncio: os seus amores*, na qual um preso conta passagens de sua vida a um companheiro de cela, e mais distante do monólogo interior de *Nós, os do Makulusu*, em que o fluxo de consciência de Mais-Velho não se dirige a nenhum interlocutor externo. É mais próxima de *João Vêncio*, mas tem sua própria e particular estrutura a ser decifrada. Trata-se, não nos esqueçamos, de uma narrativa *escrevível*, no dizer de Roland Barthes, e o leitor terá de fazer sua parte na *escrita*. (2015, p. 204)

Para uma leitura justa, é preciso lembrar que a dissertação de Norma Maria Jacinto da Silva foi concluída em 2009, ano de publicação de *O Livro dos Guerrilheiros*. Assim, a autora não teve acesso à segunda obra, que não consta nas referências bibliográficas de seu trabalho e que Luiz Maria Veiga utiliza como ponto de apoio importante para a construção de sua compreensão da “voz narrativa *notas do autor*”.

Embora seja interessante a leitura que desconfia de qualquer suposta “veracidade” das notas do autor, que a leria como efetivamente correspondente à voz do escritor, há um aspecto na passagem que mistura a leitura das duas obras. Não é possível

concluir, a partir da leitura apenas de *O Livro dos Rios*, que Kene Vua teria confiado a narrativa ao escritor, que as organiza em texto, embora seja possível notar um desafio proposto pelo autor ao inserir suas notas na narrativa:

* Nunca os portugueses chegaram a decifrar a tatuagem, como prova o silêncio que se ouve, vindo de documentos e manuscritos. Porém, já depois da Independência, o coordenador de uma das células do MPLA, um historiador, relatou ter tido um sonho em que esses símbolos apareciam. Procurara, até por epítomes de marxismo-leninismo, e não chegara a nenhuma explicação. Um militante de base, Zé Samuel, riu sem autocrítica; mas, criticado, calou. Secretou, mais tarde, ao A., de quem era amigo, a contracifra: Deuteronomio, capítulo 28, versículo 19. Aos portugueses bastara se terem visto ao espelho. (N. do A.) (2006, p. 81)

** Gostaria de dar ao leitor, saudavelmente céptico, a versão original, em língua quimbunda. É tarefa quase impossível. A menos que a escrevesse meu mestre e amigo Uanhenga Xitu; ou promettesse corrigir meus erros se me autorizasse, a mim, tal empresa. Pessoalmente, apenas ouvi uma versão a Elias Caturra, naquelas noites de terror e clamores que antecederam seu suicídio. Depois de, por mais de uma vez, me confidenciar que a ouvira da boca de um mais-velho de Malanje, Jelemía diá Sabatelu, regressado dos EUA para onde tinha ido, com seu patrão missionário, em finais do século XIX. E que esse missionário tinha recolhido folk tales (assim mesmo, em inglês, ele disse) mas não as incluía a todas num livro que organizou e foi editado em New York, em 1894.

É muito difícil que isto venha a ser verdade.

O único Jelemía diá Sabatelu, de que tenho conhecimento, é o referido na literatura angolana — o que é de nulo valor pericial, obviamente — e é informador de Héli Chatelain. De seu nome Jeremias Álvares da Costa é na verdade natural de Malanje. Presume-se, porém, que tenha falecido na América, já que tem por lá uma estátua. Mas tudo isto muitos anos antes de 1920, data em que Elias Caturra me situou a batalha do vau do Mbudi, no médio Kwanza. (N. do A.) (2006, p. 90)

Como é possível perceber, nenhuma das duas notas estabelece uma relação entre o autor e o narrador Kene Vua. Antes, referem-se, em comentário, a passagens da obra que procuram recuperar relatos históricos dispersos, ficcionalizados e transmitidos pela via oral.⁹³ As notas vêm bagunçar os registros, uma vez que, no primeiro caso, constrói uma sugestão de veracidade do episódio narrado, externa ao texto, apoiada por um suposto relato confiado ao escritor e, no segundo caso, coloca em xeque a versão narrada, agora, pelo escritor, que não dominaria suficientemente a língua quimbunda para transmitir a versão original do “testemunho em quimbundo-de-Bíblia-e-mussosso” (2006, p. 90) da Guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens. Para complicar um pouco mais, a nota do autor também considera que “É muito difícil que isto venha a ser verdade”, ao mencionar o trajeto da transmissão do relato, o que sugere que a composição da nota estaria buscando algum registro externo de “valor pericial” quando apresenta a origem da versão narrada.

A nota presente na página 53 de *O Livro dos Guerrilheiros* é o que revela, textualmente, o estabelecimento do jogo narrativo de que trata Luiz Maria Veiga:

Quando ouvi, pelo ex-guerrilheiro Kene Nvua — o meu amigo Diamantinho Kinhoka, o Kapapa — esta biografia, apressei-me a ler-lhe, do meu livro *Nós, os do Makulusu* umas passagens referentes a uma personagem. Chamava-se igualmente Kibiaka. Tinha-me surgido, em sonhos, no Tarrafal de Santiago, Cabo Verde, naquela semana do ano de 1967 em que todas as noites me apareciam os factos ou as palavras que davam origem, no dia seguinte, à escrita. Sentado numa pedra, encostado ao tronco de uma velha acácia, frente à capela-biblioteca do campo de concentração, escrevia sem poder mudar de sítio: só debaixo daquela árvore adquiria o estado meio sonâmbulo que ditou o romance.

Contei tudo isto ao Kapapa. Ele me olhou, assanhado, com a minha dúvida e ripostou sem pestanejar: «E qual é, ò branco?!... O quilulo do avô dele t’avisou nos sonhos. Te confiou entanto que escritor...» — e acabou de beber sua cervejinha, sem nunca mais. Sempre achei questão de preguiça mental aceitar coincidência ou intervenção sobrenatural para explicar factos reais. Para tudo tem que ter uma explicação cabal, mesmo que ninguém a saiba. É

⁹³ “Que se levante o Kabidikisu e fale por mim” (2006, p. 75), afirma Kene Vua no capítulo ao evocar relatos que ecoam outras tantas vozes.

só questão de paciência e tempo. Paciência, vou tendo; tempo é que a cada dia que passa, fica mais curto. Terei de aceitar a coincidência? (N. do A.) (2009)

Nota-se a intenção de construir uma ideia de veracidade quando o escritor, ao se inscrever na nota, recupera dados que são atribuídos à sua biografia, como a escrita da obra *Nós, os do Makulusu* em 1967 no Tarrafal, onde estava preso. No entanto, a mesma nota imediatamente desconstrói qualquer pretensão de acesso à verdade factual quando apresenta a dúvida do próprio escritor, que não quer aceitar “coincidência ou intervenção sobrenatural para explicar factos reais”. Outro dado que poderia ser apresentado como contraponto caso alguém quisesse tomar sua palavra como “verdade”, seria uma entrevista onde, por exemplo, revela que Kibiaka foi uma personagem construída a partir da lembrança de um colega de infância.⁹⁴ Ao fazer isso, seria possível inferir que há a construção de contradições intencionais entre as versões narradas pelo escritor – que corresponderia, no plano real, ao procedimento que organiza ficcionalmente *De Rios Velhos e Guerrilheiros*.

Outra nota, seguinte, presente na página 59, recupera personagens reais, como o escritor angolano Pepetela, também ex-combatente, para emprestar lastro de realidade às notas. O próprio desenvolvimento interno delas, no entanto, apresenta contradições que impedem que sejam lidas como realidade empírica externa ao romance, o que aponta para um jogo proposto por um escritor que ficcionaliza a própria realidade o tempo todo e, por isso, poderia também ser lido como mais uma personagem da narrativa, conforme sugerido por Veiga (2015).

Assim, voltando ao trabalho de Norma Maria Jacinto da Silva nota-se que, ali, o problema que se apresenta é a falta de mediação no tratamento da memória como elemento narrativo. Ao longo de todo o texto a autora recupera estudos da memória – construídos para lidar com memórias de pessoas e não de personagens – e aplica à sua

⁹⁴ Em entrevista a Michel Laban, em 07 de abril de 1977, o autor afirma: “Kibiaka é um companheiro meu de escola cuja alcunha era realmente Kibiaka e que se chamava – era um mestiço muito escuro –, chamava-se Tristão. Nunca mais o vi, não sei o que foi feito dele, desde os tempos de escola...” (LABAN, Michel; VIEIRA, José Luandino. *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Edições 70, 1980, p. 41.

interpretação de Kene Vua, diversas vezes sem considerar explicitamente sua dimensão ficcional. O tratamento dado a uma memória ficcionalmente construída precisa considerar aspectos técnicos de composição de personagens⁹⁵ e, nesse caso em particular, também da construção da voz narrativa, uma vez que temos em cena um narrador-protagonista que incorpora outras vozes à sua ao deixar fluir suas memórias.

Há, ainda, certa mistura, ao longo do trabalho, entre a dimensão ficcional e a História angolana, tratadas, por vezes, de modo confuso ou indistinto. Seria importante notar que há um entrelaçamento entre a trajetória individual de Kene Vua – cuja identidade também se desdobra ao longo da obra – e a trajetória de Angola, a nação pela qual se lutava no momento rememorado e já independente no momento de publicação do romance, sem, no entanto, tratá-lo como personagem factual desta História, pois a abordagem leva a alguns equívocos de leitura e interpretação da obra.

Na página 48 de seu trabalho, a autora afirma que “[q]uando Kene Vua reflete acerca de suas vivências e experiências, o faz sempre de forma a denunciar o seu afastamento em relação à cena narrada, tanto do ponto de vista temporal, quanto ideológico” (2009). O registro narrativo, no entanto, que se caracteriza pela desorganização temporal e pela fusão de tempos, aprofunda a complexidade das reflexões do protagonista justamente ao não separar claramente as fronteiras. Ao contrário, no presente da ação rememorada a personagem já se questionava, mesmo no ápice da tensão concentrada no momento da execução, sobre a ação que deveria levar a termo. No presente da enunciação, que se caracteriza pela indagação, a personagem se questiona, pergunta se poderia ter cumprido sua função de modo diferente, mas muitas vezes acaba por justificar a execução de sua tarefa, embora nunca de modo simplista ou pacífico. Ou seja: ambos os tempos apresentam dúvidas da personagem, ambos demonstram defesa e questionamento de ideologias e, por fim, misturam-se no fluxo narrativo. A complexidade da obra está justamente na capacidade de entrelaçar aspectos inseparáveis da realidade construída ficcionalmente, que se pressupõem mutuamente, sem recair em dualismos. Há uma abordagem dialética da adesão militante do guerrilheiro, que compreende profundamente a necessidade da luta e, ao mesmo tempo, compreende tanto as marcas de violência que ficarão impressas nesses homens, quanto os limites e problemas forjados na guerra, a que se misturam ainda peculiaridades de cada personagem. Kene Vua, assim,

⁹⁵ Para um estudo essencialmente sobre construção de personagens, ver VEIGA, Luiz Maria, 2015.

é e não é o mesmo de outrora. Há uma proximidade entre presente e passado que torna difusas as fronteiras temporais que permitiriam uma leitura taxativa da diferença entre as posições da personagem. Além disso, o exemplo textual que é apresentado em seguida pela estudiosa não parece tratar do tema trazido na afirmação. A própria autora menciona em outro momento do trabalho que

A narração de Kene Vua rejeita a linearidade e rompe com concepções convencionais de tempo e espaço. É um exercício narrativo singular, que prevê a *simultaneidade temporal provocada pelas recriações da memória*, além do processo de questionamento identitário que circula por toda a obra: tal forma de narrativa exige uma participação efetiva do leitor interessado em penetrar num terreno altamente metafórico que precisa ser desvendado (2009, p. 53, destaque nosso)

Efetivamente, a leitura apresenta desafios que convocam o leitor à participação. Do contrário, é possível que a opacidade de uma linguagem poética que não facilita resulte em incompreensão. Nesse sentido, vale observar a análise dedicada à tensão linguística incontornável que constitui a obra, com momentos de atenção especial à construção de alguns recursos estilísticos, notando que as escolhas são enfrentamento direto à linguagem colonial:

Trazendo o quimbundo para dentro de um texto escrito em português, o autor subverte estruturas de poder, pois faz, da língua local, instrumento de denúncia, de luta e de defesa de um povo. Percebemos esse processo de rearticulação linguística, quando, vez por outra, o narrador formula expressões, recorrendo à adjetivação de substantivos e verbos; ao uso transgressor da concordância de algumas palavras; às construções invertidas; à ausência de artigos, de preposição ou da conjunção “que” em estruturas frasais; à substantivação de advérbios, ou de adjetivos ou de pronomes. (2009, p. 59)

em suas linhas narrativas, encontramos processos de semiotização, como ritmo, rima, figuras fônicas, sentidos metafóricos e simbólicos, poesia e musicalidade. São esses aspectos, entre outros, que também contribuem para que a construção romanesca de *De rios velhos e guerrilheiros – O livro dos*

rios se torne uma experiência única, fazendo de Luandino não somente um escritor de poesia-narrativa, mas um narrador-poeta. (2009, p. 99)

A autora oferece exemplos interessantes para justificar as afirmações. Há, no entanto, problemas quando a abordagem se refere às passagens em quimbundo presentes na obra, pois, em vez de tratá-las como invenção de Luandino Vieira, que mistura matrizes culturais e as transforma, a estudiosa as considera “ditos populares locais” (2009, p. 64). Um dos exemplos, que se refere ao *leitmotiv* “o caminho do homem na morte”, foi também explicado no trabalho de Luiz Maria Veiga (2015). Ao tratar das intertextualidades bíblicas presentes na obra, o estudioso afirma que o refrão resulta de uma passagem do *Livro dos Provérbios* “reescrita palimpsesticamente” (2015, p. 208):

No *Livro dos provérbios*, capítulo 30, versículos 18-19, encontramos: “Três coisas me são dificultosas (*de entender*), e uma quarta eu a ignoro inteiramente: O caminho da águia pelo ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade.” (Soares, p. 718) Em outras traduções as três primeiras coisas se mantêm, mas a quarta aparece como sendo “o caminho do homem com uma jovem” (Storniolo, Balancin, p. 857), “o caminho de um homem junto a uma jovem” (Castro, p. 814). Mas isso pouco importa, porque na reescrita luandina não será “o caminho do homem na sua mocidade” e tampouco “junto a uma jovem”, mas será “o caminho do homem na morte”. Esta relação intertextual só chegou a ser decifrada porque o próprio Luandino dá a referência, não n’*O livro dos rios*, mas em *Kapapa, pássaros e peixes*, na página 26. Embora em algumas das ocorrências intertextuais da citação no romance aproveitem-se os elementos constantes no texto bíblico e em outras não, a variação do verso final não é de estranhar porque o que está sendo respeitado e aproveitado é a forma mais ou menos fixa do provérbio ou máxima numérica. Mais adiante, nos versículos 24 a 28 do mesmo capítulo, podemos rever essa forma.

“Quatro coisas há sôbre a terra, que são muito pequenas, e que são mais sábias do que os mesmos sábios: As formigas, êsse fraco povo, que faz o seu provimento durante a messe; os coelhos, êsse povo tímido, que faz a sua habitação nos rochedos; os gafanhotos, que não têm rei, e que todavia saem todos ordenados em seus esquadrões; a saramantiga [lagartixa], que trepa com suas mãos, e que habita no palácio dos reis”. (Soares, p. 718)

José Luandino Vieira, portanto, está misturando as matrizes culturais de formação da personagem – que já aparece expressa na figura do avô, “o dono dos versículos e salmos pelos jangos das sanzalas das margens” (2006, p. 57), de “sabedoria quimbunda” (2006, p. 16) – e não reproduzindo ditos populares locais em sua forma original. O respeito à “forma mais ou menos fixa do provérbio ou máxima numérica” também recupera o padrão dos *ji-sabu*, conforme mencionado em subcapítulo anterior, configurando, assim, a mistura de referências que se apresenta ao longo das duas obras.

Trabalhando com uma citação escolhida pela autora, que considera que “[p]ara Walter Benjamin, cujo pensamento filosófico opera com fragmentos e rupturas, “os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça o muro.” (BENJAMIN, 1994, p. 221)” (SILVA, 2009, p. 104), seria possível afirmar que Luandino Vieira opera justamente com a recuperação de ruínas de antigas narrativas, mas, ao contrário de abraçar acontecimentos com qualquer “moral da história”, transforma os vestígios da tradição sedimentados pelos provérbios num sentido que os arranca ao conservadorismo, para continuar a dialogar com Benjamin, e os reverte em direção ao presente, visando à construção futura de possíveis formas de superação.

Assim, é possível afirmar que, mais uma vez, a dialética de recuperação de elementos passados em direção ao futuro – que caracteriza também boa parte da produção ficcional angolana contemporânea (CHAVES, 2004) – é explorada por Luandino Vieira na composição estética de sua obra, ao incorporar e misturar diversas matrizes de pensamento e expressão.

Tratando diretamente dos dois capítulos voltados à autorreflexão do narrador, o capítulo “Eu, o Kene Vua” abre com a retomada do *leitmotiv* “Três coisas maravilham na minha vida, a quarta não lhe conheço” (2006, p. 23). Logo a seguir, é narrado o episódio tenso da fuga dos fuzileiros no Kwanza, desenhando um trânsito pelo espaço natural que parece colaborar com a personagem, que consegue escapar e, ao se deitar, adormece e sonha. O tempo todo seu discurso é interrompido por associações livres, à maneira de um fluxo de consciência.

O narrador relembra, então, a voz de seu avô acerca do caminho do homem na morte durante sua fuga. Pensando sobre a própria morte, relembra algumas reflexões motivadas por discussões com Lopo Gavinho, capitão do *Ndalagando*, e seu pai,

Kimôngua Paka e chega ao episódio do quilunzeamento do amigo Soto, perguntando-se se “o tiro-a-tiro foi a única música que dei encontro para não assassinar o meu amigo, o Soto, morrê-lo só...” (2009, p. 31)

«— *Morrê-lo só...*» — me ensinou me sempre meu pai, Kimôngua, o falso bêbado, o verdadeiro amigo de Kilamba Kanguxi Ka Mulaula, de Kaxikane, que lhe pôs num livro de honra. «*Num homem não deve de se lhe matar; só mesmo o que lhe mata a ele, a gente temos de lhe retirar...*» E que era — primeiro que tudo — traição e cobiça; e, depois, crueldade e vingança; o terceiro — roubar no povo! Capitão Gavinho, aí, no roubar o povo, duvidava. Que o terceiro nunca que existia, povo kima kianhi? fantasia!, melhor era ser novo terceiro: faltar à palavra dada — e abria todos os ás para fazer ecos nas margens por cima do barulho das bielas e pistões do motor do barco pelejando contra a corrente dos elos de água.

Eu tinha só nove anos mas já sabia que não deve de se cuspir contra o vento — calava. Meu pai, vinha; o capitão era muito meticulento, tudo ele desfazia com devagar. «*Malembe-lembe...*» — ensinuava meu pai ao sentir o discurso. E Lopo Gravinho, preciosista, areava as balas, cinza e limão. Todas. Sentado num fardo de roupa usada, frente a frente com seu piloto negro de mãos atadas na roda do leme, areava meticulosamente as seis cegas balas do seu revólver. E ensinava: «*É preciso muito respeito pela vida que se quer tirar...*» Meu pai tossia de mentira, me olhava. E ele, o patrão do barco, passava sua mão calejada na minha carapinha e emendava: «*Não é lembelembe, que se diz. Vê lá se aprendes português!... É: com mil delongas, palavras de bento-petrunhas...*» Que até hoje eu não sei como era essas patrunchas, ele era natural de Portugal; só que, de sóis e sal do nosso mar das ilhas e do sujiverde das margens, cadavez o fumo do vapor fluviário, palúdico, tinha-lhe agarrado aquela cor de açúcar mascavado, se confundindo todo ele com esses brancos camurços, sulenhos da Umpata, xicoronhos das pedras, raciosos... (2009, p. 31 – 32)

É possível notar, nas passagens, não só as discussões éticas entre as duas personagens que foram referência na formação de Kene Vua, mas também a tensão linguística que expressa o poder efetivo que o capitão tinha sobre seu pai e ele. Muitos outros momentos de discussão abordarão temas como a luta de libertação, o próprio conceito de liberdade, portadoras de reflexões e ensinamentos profundos. Logo a seguir a este excerto, o narrador passa a descrever Lopo Gavinho, um branco que “tinha sempre

sal” (2009, p. 33), integrado de fato àquela terra, com todas as suas contradições, dotado de efetivo afeto pelo narrador, que “tratava de rapaz” (2009, p. 33). A esse respeito, é interessante alongar um pouco o debate acerca das possíveis interpretações da relação entre Kapapa e o capitão Lopo Gavinho. Algumas leituras críticas defendem que, na revisão da própria vida, Kene Vua amenizaria e relativizaria tensões, ao repensar o afeto que, de fato, havia na relação com o português.⁹⁶ A familiaridade com o contexto brasileiro, em que racismo e até mesmo a escravidão puderam também se combinar, durante tanto tempo, a afeto genuíno, construindo relações perversas de dominação,⁹⁷ propicia, contudo, que outro aspecto chame a atenção. Ao contrário de amenizar as tensões, percebe-se que, ao contrário, elas são potencializadas quando tratadas com complexidade e colocadas em cena, permitindo que a compreensão daquela realidade e da profundidade em que se instalam as marcas da violência humanize todos os sujeitos, sem qualquer idealização:

Não fiquei, saí do vapor, eu tinha de dar encontro em vida minha as maravilhas que meu avô falava, o caminho que esse branco sempre queria lhe pôr em boa lei, ordem e explicação. «Fica, rapaz... Vem comigo!...» — *ainda oiço e me dói aquela palavra, rapaz, de ele lhe dizer assim, sem sentir o que ela falava por dentro e eu ouvia.* E que era a distância da terra lá dele no norte da terra dele do rio dele até naquela beira-rio meu onde que rapaz, em meus ouvidos, sempre traduzo por filho, quem sabe tímida referência desse tuga meu amigo. A música que tinha por dentro dessa palavra era de outra canção: filho, eu ouvia, desafinado. Mas filho era coisa, palavra, eco, pensamento proibido em boca de branco, babando seu fio de triste solidão: «Fica, rapaz...» (2006, p. 34, destaque nosso)

⁹⁶ Um dos exemplos da abordagem, que não é o único, pode ser encontrado em MATTOS, Marcelo Brandão. *Um banho de rio nos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira: uma leitura de O Livro dos Rios*. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2009, principalmente a partir da p. 93.

⁹⁷ Um exemplo ilustrativo, que não deixa de se repor no presente, é o das amas-de-leite, que encontram hoje seu correlato nas babás que deixam de criar seus filhos para criarem os das patroas, com quem constroem vínculos de afeto genuínos – o que, no entanto, não deixa de ser um nexos perverso, misturando exploração do trabalho à informalidade, àquela “familiaridade sem família” a que se refere Schwarz (2012b, p. 150) e que dá margem a toda sorte de abusos que, como brasileiros, bem conhecemos.

A passagem em destaque é capaz de sintetizar sentidos de carga histórica poderosa, condensada no uso da palavra *rapaz*. Conhecendo a História da colonização portuguesa, sabe-se que “rapaz” era forma de tratamento reservada aos negros, que não reconhecia nesses sujeitos um estatuto humano igual, sendo, portanto, termo muito pejorativo naquele contexto. O uso insistente da palavra⁹⁸ pelo português explica a dor de Kapapa, que, de maneira ambígua, ouve o que a palavra “falava por dentro” e, ao mesmo tempo, reconhecendo a afeição, quer traduzi-la por “filho”, pensamento contudo “proibido em boca de branco.” O drama histórico a que as personagens estão sujeitas, à revelia de sua relação efetivamente afetiva, explica tanto a complexidade da tensão que se estabelece, em que aparece a aguda contradição insolúvel naquele momento, quanto a reação seguinte de Kapapa:

Não fiquei, muito rebelado saí do vapor: «E minha liberdade?!» — como se lhe xingasse família dele, réu revel. Eu tinha de dar lhe encontro em vida minha, esse caminho de mil pambos cruzilhados que aquele branco sempre queria pôr na desordem de sua lei e ordem. Repeti, com dedo acusador, caracara: «E minha liberdade, como é?!» — e senti então, como hoje vê melhor meu partido coração, os olhos daquele homem meu amigo, tão todos cegos do sol e chuvas, luas palúdicas de tantos cacimbos, as zumbidas neblinas plenas de miruins e silêncio, nosso Kwanza virando já o rio perdido de sua vida, última viagem. E meu coração cobardou, saiu o sangue entrou a raiva, fuafuavam na panela do meu peito meus antepassados: «Não sou escravo, porra!» (2006, p. 34 – 35)

Reconhecer que a raiva é alimentada pela desigualdade da relação, cuja ambiguidade naquele contexto não teria ainda solução, aprofunda o drama histórico que a personagem precisa repensar, contraditório porque também atravessado pelo afeto, o que humaniza as relações e dá a dimensão da complexidade violenta em que estão todos imersos – o que se desdobra em consequências que ainda marcam o contexto angolano. A compreensão da relação entre as personagens se adensa quando, para além de notar as

⁹⁸ A forma de tratamento (rapaz ou ‘paz) se repete 12 vezes dentro da obra. Conhecendo a minúcia do trabalho linguístico e poético de Luandino Vieira, sabe-se que, evidentemente, a insistência não é ocasional.

antíteses presentes nas formas de lembrar Lopo Gavinho, as contradições encenadas são observadas em seu potencial de síntese, cujas ambiguidades servem à necessidade expressiva do conteúdo correspondente à lógica de uma realidade social e histórica específica, cujo caráter paradoxal, ao ser desvelado, é também aprofundado. O narrador responde, em oposição ao rapaz, que é o *senhor* Kapapa (2009, p. 37), dono de si. “[E] fiz-lhe um manguito, mandei-lhe na puta que o pariu na terra dele, perdi-lhe na solidão das lágrimas para sempre” (2009, p. 37).

A seguir, Kene Vua passa a lembrar da execução de Batuloza, enforcado no pau de jirassonde, árvore que, quando cortada, produz uma imagem muito impressionante, pois a cor de sua seiva se assemelha muito à do sangue humano. Batuloza é pendurado de maneira a lembrar a famosa imagem da canção “Strange fruit”, composição baseada em um poema, muito conhecida na interpretação de Billie Holiday. Suas reflexões criarão muitos diálogos em projeção com a personagem já executada, lembrando também o episódio de seu julgamento, com passagens contundentes:

Mais tarde já, no julgamento do inquérito, eu o Kene Vua, mostrei, ventariei. expliquei – ele já estava nas cordas, acusei: “*Os bens cassumbulados que pertenciam, jus sangue e jus solo, à Região...*” vinham da Frente Interna, eram nacionais. Mas o Batuloza, conferido, negou e renegou: que não e nunca jamais e não admitia. Só que o pioneiro Mbuijito não precisamos lhe perguntar, ele mesmo disse: “*Eu mesmo lhe vi é esconder a essas mesmas imbambas neste mesmo aqui!*” O saporador mudou estratégica dele, difamou – que tinha informado no camarada comandante que ia separar uns teres e haveres, imbambas de sem valor, visto que sairia para lá do rio Mbrije, regresso a secção de origem. Sem mais pedido de guia ou explicação, indisciplinei, nem deixei nosso comandante se rebaixar a abrir a boca. Adiantei os considerandos do relatório em voz bem alta: bens do povo; bens da nação; bens da região; bens de primeira necessidade; bens trazidos do interior dos tugus; bens conseguidos pela frente interna com o sono e o medo de combatentes nocturnos das cidades. E pior agravante, o que fez lhe calar no julgamento, acobardar na sentença: ele era repetente, reincidente, irrecuperável, traidor reaccionário – roubou sal.

O sal da luta, exemplo.

Ia de dizer, mas.

Portanto, vistos os outros e os factos, sem mais considerandos, eu quis determinar meu direito: promoção no nome, mudar. Do que era, Kalunga queria ser; mas só Kapapa cabia ainda na estreita porta da minha luta – sair eu para mim mesmo, novo caminho. (2009, p. 50 – 51)

A pungência da descrição de como foram conseguidos os bens roubados leva o leitor a compreender a dureza do julgamento, embora pareça, de todo modo, uma sentença extrema. O sentimento de traição que contamina o grupo causa raiva e ódio que nublam o olhar. A execução da tarefa é atribuída ao narrador que, após executá-la, gostaria de mudar de nome, “Kalunga queria ser”. Passado o tempo, Kene Vua observa em retrospecto todos esses episódios com distanciamento que permite se indagar sobre o julgamento, sobre dilemas éticos que uma situação como essa inevitavelmente coloca e, por fim, sobre como conviver com a própria consciência diante das três mortes que foi levado a executar naquele duro contexto.

Em “Eu, Kapapa”, o narrador volta a se denominar conforme o nome recebido do avô na infância, próxima ao mar. Este capítulo, finalmente, explica o episódio do vôo da jamanta negra no ar da chuva. O fenômeno, raro, do salto do enorme animal é considerado agouro de morte, no entanto, salva a vida de Kene Vua, que recebe esse nome, “Sem-Azar”, em decorrência. Ele fogia de fuzileiros que são despistados pela arraia, permitindo que, então, fuja para a mata para se unir à guerrilha.

Os dois capítulos trazem muitos questionamentos existenciais e filosóficos, também ligados a indagações sobre a própria identidade – que, como a própria alteração dos nomes já permite entrever, não é una ou fixa e se transforma constantemente ao longo da obra. Por fim, retomando também por meio do recurso ao fluxo de consciência um procedimento comum à composição de toda a obra, une as reflexões sobre sua trajetória individual ao destino coletivo: “missão, agora, era de lhe dar encontro no princípio desse rio, nos seus três fios de água, lá nas altas serras do Bié — onde que o mundo acaba e todas as águas começam” (2006, p. 126). Fecha, assim, com olhos voltados ao passado, seu “livro primeiro dos rios” (2006, p. 126).

4. *De Rios Velhos e Guerrilheiros: O Livro dos Guerrilheiros*

Se *O Livro dos Rios*, conforme apontado, continha um sentido regressivo, como um passo atrás para dar novo impulso à caminhada, talvez seja possível afirmar que o avanço – formal – encontra-se em *O Livro dos Guerrilheiros*. Passo estético adiante, no qual se procura emular outras tantas formas narrativas e incorporá-las ao relato, dando uma dimensão mais evidente ao projeto de figurar a pluralidade de vozes no interior do texto, à diversidade de registros corresponde uma diversidade de maneiras de olhar para o mundo, que esse narrador busca convocar desde o início de seu percurso. Para isso, também aqui a linguagem incorpora o uso da parataxe, como no exemplo “[c]ontador de verdades por nossa própria invenção achadas” (2009, p. 41), embora aqui o encadeamento prosaico também se faça mais presente se comparado ao primeiro volume. Toda a análise acerca da construção do princípio formal de equivalência por meio da sofisticação da linguagem poética e da incorporação de referenciais culturais próprios das populações daquele território, no entanto, pode ser também aplicada a esta obra.

Para dar início às reflexões, interessa apresentar um excerto do trabalho de Rita Chaves que, se lembrado ao longo do percurso pela narrativa de *O Livro dos Guerrilheiros*, pode trazer contribuições à compreensão do exercício de composição de um coletivo que se desenha na obra. Tratando de uma passagem do primeiro capítulo, na qual o narrador anuncia as narrativas que se seguirão, a intelectual afirma:

A referência àquilo que os aproxima, mais ainda, os irmana – a luta de libertação – aponta para um nascimento coletivo e converte a luta numa espécie de rito de iniciação. E em cada capítulo podemos acompanhar o processo de integração de cada um na luta, seja pelo relato, seja pelo depoimento. Esse foco nos vários processos de desalienação faz lembrar a metodologia utilizada por alguns movimentos de libertação denominado

"narração de sofrimentos". No quadro da Frente de Libertação de Moçambique, a cerimônia assumia a importância de um ritual de passagem. Vista como uma forma de consolidar a unidade imprescindível num contexto especialmente caracterizado pela pluralidade étnica, ela é assim descrita por José Luís Cabaço: "Perante uma assembleia de todos os combatentes presentes no local, o elemento recém-chegado deveria declarar sua minuciosa identificação (nome, família, aldeia, chefe etc.) e narrar a própria história de vida, detalhando as motivações de sua decisão de se juntar à luta: as situações de opressão e exploração vividas, as humilhações sentidas, os sofrimentos físicos e psicológicos por que passara. Após sua apresentação, a assistência pedia esclarecimentos sobre algumas passagens e teciam-se comentários e declarações de apoio ou crítica" (2009, p. 298).

Muito embora esse tipo de procedimento não fizesse parte da prática do MPLA, o sentido de comunhão que se inscrevia como um dos objetivos da cerimônia para fazer frente à dominação era perseguido por todos os movimentos de libertação. Era importante criar em todos a consciência de que o sofrimento não era uma experiência individual, mas uma vivência coletiva, que ultrapassava as fronteiras da etnia, da raça e da região. Por isso, no discurso do guerrilheiro de Luandino, se a existência da ligação ancestral é um fato e se marca pela consideração dos "entepassados", o "quissoco" é dado pela participação na guerra anticolonial. É desse pacto que nasce o país que os transforma em irmãos, vinculando-os a uma identidade construída por eles mesmos, cujo processo será contado, transformando o fato em memória. (2012, p. 115 – 116)

Munida dessas considerações, a reflexão se debruçará, a seguir, sobre o segundo volume da prometida trilogia.

4.1. Massangano:⁹⁹ no encontro das águas

O Livro dos Guerrilheiros, segundo volume da trilogia, abre em maiúsculas:

EU, OS GUERRILHEIROS

PAUTA DE ALGUNS GUERRILHEIROS QUE TEVE NO GRUPO DO COMANDANTE NDIKI NDIA, OU ANDIKI; E QUE VIERAM NA MISSÃO QUE FOMOS NO KALONGOLOLO, NAQUELE ANO DE 1971. CONFORME NOTÍCIAS, MUJIMBOS E MUCANDAS E AINDA AS LEMBRANÇAS DE QUEM LHES ESCREVEU. ALGUNS SUCEDOS DE SUAS VALEROSAS VIDAS OU DE SUAS EXEMPLARES MORTES, PARA ALEGRIA DOS MENORES E TRISTURA DOS MAIS-VELHOS. (VIEIRA, 2009, p. 09)

A forma da abertura, se chama a atenção imediatamente pelo uso de maiúsculas, logo na primeira linha já introduz um estranhamento que parece estruturante de toda a narrativa: ao nomear o capítulo como “EU, OS GUERRILHEIROS”, o texto estabelece desde o início um jogo entre individualidade e coletividade no qual a tônica é a permeabilidade das fronteiras entre estes aspectos. O narrador que se apresenta, assim, em vez de propor uma versão fechada do relato, revelará ser muito mais uma espécie de mediador, que busca recolher vozes alheias e as transmitir ao leitor: irá “transcrever as mucandas ”(2006, p. 15) da história de Celestino Mbaxi, transmitir o relato da maneira como “assim contou no destacamento” (2006, p. 37) Makongo, “mui curtamente falar,

⁹⁹ Além de topônimo importante, a palavra tem o sentido de confluência (2009, p. 107).

não como contador de verdades por nossa própria invenção achadas, mas como peneirador de mujimbos” sobre Kibiaka (2006, p. 41), recuperar as informações que tinha como “meu privilégio de guardador de mucandas do grupo” (2006, p. 65) de Ferrujado e Kadisu, guerrilheiro Zapata e, por fim, ressoar o “[e]ra uma vez” (2006, p. 81) da trajetória de Kizuu Kiezabu.¹⁰⁰ O capítulo final, “Nós, a Onça”, abre com um lusona desenhado na areia da praia, convocando elementos de outra matriz cultural assentada naquele espaço, evocando ainda outro olhar e imaginário para contribuir com o coro de vozes. É, assim, como uma espécie de “tradutor cultural” de tantas formas plurais para a língua portuguesa – embora permeada também pela lógica de outros idiomas – que Kene Vua dará vazão ao seu discurso:

Entanto que ex-guerrilheiro, eu, Diamantino Kinhoka, ainda com a autorização que sempre a amizade e camaradagem aceitam, sendo quissoco nosso o da luta de libertação, não reivindico licença de mentir. Ainda mesmo companheiros de luta, compatriotas nados e crescidos nas mesmas sanzalas, próprias ou alheias de outra região — isto é: lá onde lhes nasceram seus entespados — não aceito crítica por adiantar contar os seus feitos, sucedos e vidas, e mortes, quando lhes tiveram já.

Escrevo assim, porque na terra que nos nasceu, muitos séculos e tradição e lutas dão de gerar grande conformidade entre nosso entendimento das coisas e as próprias coisas dela, sejam vivas sejam mortas. Então, tendo que contar essas algumas coisas nossas, ou por gabo ou por maldizença, nunca lhes poderia diretamente contar. Porque, se dou gabo, sempre tem quem vai duvidar que foi mais do que poderia ser; se dou maldizer, sendo eu próprio ex-guerrilheiro, que são invejas do feito e vivido nos outros alheios.

E também, outrossim, porque é dos livros da memória e tradição no nosso povo que aquele com quem tens de comer as folhas do mucunde na tribulação, tem de ser aquele que repartes com ele o feijão na abundância. Daí que a verdade de suas vidas sempre não é possível de escrever, ainda que

¹⁰⁰ Conforme já fora notado por Luiz Maria Veiga em sua tese de doutorado, há também a presença do “eco dos romances de cavalaria e das canções de gesta da literatura medieval na proposição com que Kene Vua declara celebrar ‘ALGUNS SUCEDOS DE SUAS VALEROSAS VIDAS OU DE SUAS EXEMPLARES MORTES’ (LG, 9, assim mesmo, em maiúsculas) daqueles cavaleiros, melhor dizendo, guerrilheiros-andantes, constituídos em irmandade não pela demanda do cálice sagrado, mas pela luta de libertação e pela busca da independência nacional.” (VEIGA, 2015, p. 220)

desejada; mas, menos ainda, desejada se possível. A gente fizemos a revolução, nossas memórias têm o sangue do tempo.

Se os verdadeiros escritores da nossa terra exigirem a certidão da história na pauta dessas mortes, sempre lhes dou aviso que a verdade não dá se encontro em balcão de cartório notarial ou decreto do governo, cadavez apenas nas estórias que contamos uns nos outros, enquanto esperamos nossa vez na fila de dar baixa de nossas pequeninas vidas.

Quero então com-licença apenas para a formosura destas vidas; a das minhas palavras é muito duvidosa. E mesmo que não fosse, mesmo assim nunca ia bastar para ordenar a verdade. (VIEIRA, 2009, p. 11-12)

O relato inicia aparentemente com certa pretensão à verdade, uma vez que seu narrador diz não reivindicar licença de mentir e não aceitar crítica por aquilo que decidiu contar. Logo em seguida, no entanto, revela já uma compreensão muito mais aprofundada dos termos: revela que a História da “terra que nos nasceu”, que passou por muitos séculos de tradição e lutas, gerou “grande conformidade entre nosso entendimento das coisas e as próprias coisas dela, sejam vivas sejam mortas”. Ou seja, há uma compreensão dos acontecimentos que é capaz de notar a complexidade presente em cada um deles, que poderia ser contado tanto “por gabo ou por maldizença”, sem que nenhuma das duas escolhas fosse, por isso, mentirosa. Assim, compreende-se a “verdade” possível de ser assentada no discurso sempre como parcial, parcela que compõe uma verdade “total” inapreensível – dado que necessariamente sempre em movimento e devir, modificando-se como modificam-se os termos da História e, ao mesmo tempo, sempre contendo em seus momentos aspectos contraditórios indissolúveis que constituem a realidade. Se “[t]udo é e não é” (ROSA, 1976, p. 12), tudo contém em si seu oposto e, portanto, pode ser observado sempre por outro ponto de vista sem que isso falseie a verdade – uma vez que o engodo deliberadamente escolhido como tal, com o objetivo de falseamento, depende de afirmações de certezas estáveis, o que não é visto no movimento da obra, em que predomina, ao contrário, a presença da dúvida, estabelecida desde a composição da linguagem. Por isso a “verdade de suas vidas sempre não é possível de escrever”, porque muitas das complexidades em jogo são intraduzíveis em sua multiplicidade, contrariando qualquer possibilidade de serem encontradas em “balcão de cartório notarial ou decreto do governo”, uma vez que resultam de uma combinação complexa e contraditória entre

as muitas versões das “estórias que contamos uns nos outros, enquanto esperamos nossa vez na fila de dar baixa de nossas pequeninas vidas”.

O início, assim, concentra aspectos centrais que darão a baliza da narrativa: sem que haja abandono do conceito de verdade, conforme discutido anteriormente, ele será visto em sua profunda complexidade, abertura e irresolução, tratado com a liberdade que só a ficção poderia ter em seu tratamento, uma vez que pode inventar múltiplas versões de um mesmo caso e todas elas serem “verdadeiras” conforme a verdade estética que as organiza. Nenhum desses aspectos, portanto, elide o lado de adesão da narrativa, explicitamente vinculada ao imaginário múltiplo de um território que sofreu um processo colonial, com todas as violências herdadas, entranhadas em sua constituição, com as quais é preciso lidar.

As trajetórias pessoais de cada um dos guerrilheiros, que serão narradas a seguir, terminarão todas na dúvida. A irresolução que as caracteriza permite uma abertura à compreensão de que, assim como Kene Vua, cuja identidade se desdobra e se transforma ao longo de *O Livro dos Rios*, nenhuma personagem é igual a si mesma ao longo das narrativas, que seriam também intercambiáveis entre si. Como não é possível desdobrar uma abordagem alongada de cada capítulo em detalhe, a reflexão seguirá diretamente ao último capítulo da obra, “Nós, a Onça”, que faz uma espécie de balanço da trajetória dessa personagem individual e coletiva que constitui o pequeno grupo de guerrilheiros:

Quando, às vezes, ponho diante de meus olhos aos grandes erros e tribulações, aos muitos sofrimentos que por nós passaram e vejo a figura de tantas vidas, e não menos mortes, no livro da nossa luta, pergunto saber: vivem, nossos mortos, se vivos os vejo em meus sonhos?

E se duvido mais, sendo eu mesmo o ex-guerrilheiro Kene Vua, é porque essa nossa luta de libertação estava assim como um sonho — sonho onde que nos sonharam todos no sonho de cada qual. Sonho nosso era de uma onça ferida, perseguindo teimosamente seu trilho de muitos séculos, por matas e morros demarcados a sangue e luta. Uma onça orgulhosa de seu território, suas jimbumbas de caça; e nós, barrigas nuas e vazias, simples pintas só de sua pele mosqueada. (2009, p. 97)

A imagem da onça traduz, por meio de um imaginário cultural próprio – resultante

de todas as misturas que foram possíveis de acompanhar até aqui – o grande esforço de um corpo coletivo, que se movimentou como um enquanto todos sonhavam juntos no sonho de cada qual, com todos os erros e tribulações decorrentes de um processo tão doloroso como só poderia ser a reação de uma onça ferida que precisa lutar por seu território.

Por isso sempre os xinguilamos jovens, a nossos mortos.

Jovem, meu avô Kinhoka Nzaji, o bravo dos pés descalços, malha de pata de onça em movimento, com sua cropoxé derrotada mas nunca vencida, mancomunando por pedras e vales, com o bravo Kazuangongo — os que escolheram tomar armas contra o mar de injustiças e, ferro-com-ferro, acabar com elas.

Jovem, meu pai, o prudente dos pés calçados, pequena malha em cabeça de onça, armado de sua 3.^a classe condiscípula de Agostinho Neto, para toda a vida o escutador da palavra clara do Manguxi, que ele traduzia assim: «Sei pouco, muito pouco; porém, desconfio muito...» — e, quieto, vestiu sua dignidade de sofrer as porradas de pau e pedras, as chicotadas de um destino injusto, resistindo sempre.

E eu?

Com eles cheguei nas margens dum rio, rio de silencioso bungular, o que não tem dúvidas de sua foz — nós é quem éramos os apressados canoeiros.

E vi como a água fechava o rio. Como a chuva explodia em grossos estilhaços de luz. Como as matas riam sem rancura, e o cacimbo esfarrapava se de cordas, trepadeiras de sol e fumo de água descendo dos troncos, até as sombras brilhavam. Como essa água domesticava o rio. Como ele parava, primeiro; nos olhava de lá, assistia; e, de lento, vutucava sua marcha para as nascentes, estratégia de parar a chuva. (2009, p. 98 – 99)

A invocação dos entespassados, jovens, recupera suas trajetórias enquanto pintas dessa mesma onça coletiva da luta. O avô, malha de pata em movimento, junto aos seus que “escolheram tomar armas contra o mar de injustiças e, ferro-com-ferro, acabar com elas”, relê um dos maiores clássicos da literatura ocidental para subverter seu sentido: de modo muito diverso do existencialismo *avant la lettre* hamletiano, o sentido aqui é revertido à luta coletiva, não contra o “mar de angústias” (SHAKESPEARE, 2019, p. 76),

mas contra o mar de injustiças, historicamente situadas, enfrentadas de frente, “ferro-com-ferro”. A posição da pata que avança, combinada à bravura “nunca vencida”, empresta um ar voluntarista à figura do avô e seus “mancomunados”.

Em oposição ao avô bravo dos pés descalços, o pai jovem aparece “prudente dos pés calçados, pequena malha em cabeça de onça”, o que sugere uma posição mais ponderada do pai, meditada, intelectualizada, “armado de sua 3.^a classe condiscípula de Agostinho Neto” – a quem escutaria para toda a vida, traduzindo as palavras do Manguxi à la Guimarães Rosa (“*Sei pouco, muito pouco; porém, desconfio muito...*”). Não decidiu enfrentar o mar de injustiças, mas, quieto, vestiu sua dignidade de sofrer “chicotadas de um destino injusto, resistindo sempre”. Há edições de *Hamlet* nas quais o “destino austero” que consta na versão consultada aqui aparece traduzido como “destino injusto”: “Ser ou não ser – eis a questão: / Será mais nobre para a mente suportar / As fundas e flechas do destino austero, / Ou abrir fogo contra o mar de angústias, / E, relutante, dar-lhes fim? / Morrer, dormir (...)” (SHAKESPEARE, 2019, p. 76). Percebe-se, assim, que as duas personagens dialogam diretamente com o mais famoso monólogo shakespeariano, direcionando suas respostas a sentidos contrários.

Diante dos destinos de seus entespassados, com tantos aspectos comuns e opostos, “[e] eu?”, pergunta-se o narrador. Com eles, chegou nas margens de um rio “que não tem dúvidas de sua foz”, enquanto eles é que eram “os apressados canoeiros”, com suas “pequeninas vidas” (2009, p. 12) em comparação com o tempo da natureza dos rios. Diz, ainda, ter visto como a água da chuva “domesticava o rio. Como ele parava, primeiro; nos olhava de lá, assistia; e, de lento, vutucava sua marcha para as nascentes, estratégia de parar a chuva”. Se a chave que permite intercambiar homens e rios continua válida nesta narrativa, então é possível inferir, revisitando a narrativa da Guerra dos fazedores de chuva, também que, aqui, a estratégia de “parar a chuva” corresponderia àquela que, naquele texto, encerra a guerra. Continuando a navegação metafórica pela História angolana:

E uns de nós éramos já velhos e experimentados ximbicadores — mas nossas canoas, apodrecidas de tempo, não chegavam de tabucar, desconseguíamos: cheias de água, pesavam, as correntezas cruzadas das margens e muijes nos levavam nas pedras afiadas das mabubas, nossos corpos despedaçados viravam comida de jacaré nas baixas, estrume de hongas e

lavras.

E outros de nós assistíamos o naufrágio das velhas canoas. Sofríamos; verdade que sabíamos escavar canoas novas mas não chegavam de navegar os rios. Nossa mala arte de ximbicar, o corpo não aceitava. E, viradas, nossas canoas boiavam de barriga para cima nas correntes cruzadas, se dava encontro era com charcos e cacimbas, lagoas de águas paradas, boas canoas s'apodrecendo com seus inábeis ximbicadores. E tudo virava água gorda que o rio levava embora...

E assim estávamos: parados, os que sabiam ximbicar; calados, os que sabiam escavar canoas.

Até que tinha de suceder, um dia qualquer, está escrito.

Uma criança, da margem dos ximbicadores, viu uma criança igual, da margem dos construtores. E desobedecendo a quijilas, proibições e surras de seus mais-velhos, nadou para o meio do rio; e a outra criança igual, da margem dos construtores, pôs-se a falar com ela e se meteu a nadar até se darem encontro. Na futura margem do rio. Perceberam então, todos os seus mais-velhos, que era chegado o tempo da coragem. E se levantou aí, numa manhã, esse tempo novo, uma nova idade na nossa terra. (2009, p. 99 – 100)

Mais uma vez é composto um mussosso para narrar episódios históricos da maior importância àquele contexto, cifrando em passagens metafóricas os entraves de um cenário marcado pela fratura e incomunicabilidade que dificultariam a união entre “os que sabiam ximbicar” e “os que sabiam escavar canoas”. A coragem para desafiar as barreiras da distância novamente é atribuída às crianças, portadoras do futuro e, neste caso, também da desobediência que permitiu o gesto de encontro “[n]a futura margem do rio”. Os mais-velhos puderam, neste momento, contrariando a lógica cultural que conduz as narrativas tradicionais, aprender com as crianças que chegava um novo tempo, “uma nova idade na nossa terra”.

Resulta do gesto das duas crianças, nadando cada uma de uma margem oposta do rio em direção ao encontro, que

E se uns, sendo filhos dos homens que usavam sua cabeça baixa a levantaram; e outros, nunca mais tiraram chapéu às autoridades; se uns reivindicaram seu direito de ter funje para comer lhe com suas mãos e

reclamam a mínima dignidade, a de barriga cheia; ou uso e costume de se chamar seus velhos nomes vindos da cinza do tempo; ou mesmo atrevimento de formar nova geração de nomes, nascidos na barriga da luta — outros se apegaram a suas antigas linhagens e gloriosas famílias, a reinos, colonos e mafulos, fidalguias de que pouca memória era, para dignidade sim, mas de privilégio. E, mais tarde, muitos vão de exigir ser chamados excelência e excelentíssimos e de camaradas só tratam a motoristas de seus carros e seguranças de suas riquezas... (2009, p. 100)

O resultado efetivo do tempo da coragem permitiu que se contagiassem aqueles que “usavam sua cabeça baixa” a reivindicar direitos e dignidade. No entanto, como característico a processos sociais e sua carga de complexidade, houve também decorrências em sentidos opostos, em busca do apego a privilégios. A última frase da passagem empresta certa melancolia à compreensão das contradições do processo, uma vez que sugere que aqueles que se apegaram a privilégios não foram antigos antagonistas, mas camaradas, que deliberadamente “esqueceram” o sentido original do termo que irmanou tantos oprimidos num movimento que exigiu muitos sacrifícios e, em tese, buscava garantir a partilha das riquezas entre todos de forma mais justa. Essas contradições compõem as “pulgas” do pelo da onça:

Em sua bela pele mosqueada, beleza de nossa onça não deixava nos ver as pulgas de seu pelo — mas, ndokuetu!*¹⁰¹, adiante: já tabucámos lá no Kiauaba-Nzaji, nosso grupo desce para Kalongololo.

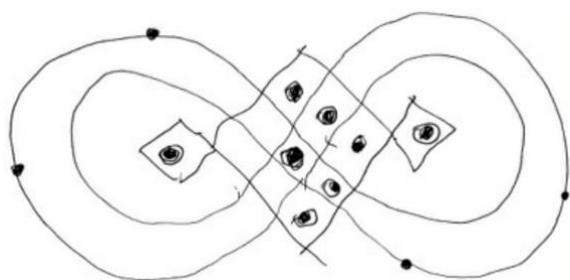
O céu é vermelho, fim do dia; negras, nesse sol de cazumbis, nossas figuras — eis o que seria nossa bandeira salpicada das frias gotas do ribeiro Kiauaba-Nzaji, como eu gostava de lhe desenhar, para sempre. Mas risco só nosso itinerário no caderno da capa verde das matas, por ordem da direcção, saída na Zona-A: um oito, placado, sempre alerta, voz de nosso comandante, camarada Ndiki Ndia, na gravura da memória.

Cuja a legenda é: de Kambandu Kangiji, (nossa base de belas águas, ardida) por Kididi Kitubia, lugar de mortes e tristeza, até no Kalongololo – e

¹⁰¹ * Vamos!

volta. Sem nunca mais poder esquecer o baloiçar de quem tinha sido nosso bom guia, o Batuloza, ventado agora e sempre em sua árvore final, na paragem do Kialelu. (2009, p. 101)

O itinerário descrito pelo fragmento, desenhado como um “oito, placado”, refere-se à imagem que abre o capítulo final, logo abaixo do título:



Sob a imagem, encontramos a legenda “Este desenho representa uma onça seguindo seus trilhos de caça com as sete pintas principais de sua pele. (Desenho infantil, na areia da praia.)” (2009, p. 95).

O desenho apropria-se de uma conhecida referência cultural do povo Cokve,¹⁰² que habita a região da Lunda, no nordeste de Angola, espalhando-se também pelo território da Zâmbia e do sul da República Democrática do Congo. Conhecidos como *sona*, plural de *lusona*, os desenhos traçados na areia da praia a partir de pontos cifram uma sofisticada tradição cultural que congrega narrativas orais a conhecimento matemático, de conteúdos como geometria e análise combinatória. A transmissão de conhecimento, assim, dá-se por meio de uma combinação entre imagem, raciocínio matemático e narrativa oral, que abre a percepção a uma lógica bastante distinta da separação disciplinar por área de conhecimento ocidental a que estamos habituados. Conforme um importante estudioso da área da matemática sintetiza:

¹⁰² Grafado de inúmeras maneiras muito distintas entre si, é possível encontrar a denominação do povo escrita como Tchokwe, Quioco e muitas outras formas.

Os Tchokwe são famosos pela beleza de sua arte decorativa (Bastin, 1961), que vai da ornamentação de esteiras e cestas entrançadas, trabalhos em ferro, cerâmica, cabaças esculpidas (Fontinha e Vieira, 1963) e tatuagens (Lima, 1956) a pinturas em paredes de casas (Redinha, 1953) e desenhos na areia (Fontinha, 1983). Quando os Tchokwe se reúnem no terreiro das suas aldeias ou nos acampamentos de caça, costumam, sentados à volta de uma fogueira ou na sombra de árvores frondosas, passar o seu tempo em conversações, que são ilustradas por desenhos no chão. A maior parte destes desenhos pertencem a uma longa tradição. Referem-se a provérbios, fábulas, jogos, adivinhas, animais etc., e desempenham um papel importante na transmissão de conhecimento e sabedoria de uma geração à outra (Fontinha, p. 37). Os desenhos devem ser feitos lisos e continuamente porque qualquer hesitação ou interrupção por parte do desenhador é interpretada pelo público como imperfeição ou falta de conhecimento e é acolhida com um riso irônico. Para facilitar a memorização dos seus pictogramas ou ideogramas padronizados, os “akwa kuta sona” – especialistas em desenho – inventaram um recurso mnemônico interessante. Após limpar e alisar o chão, começam por marcar com as pontas dos dedos uma rede ortogonal de pontos equidistantes. O número de linhas e colunas depende do motivo a ser representado.

(..)

Aplicando seu método – um exemplo de um uso antigo de um sistema de coordenadas – (cf. Santos, 1960, p.267) – os “akwa kuta sona” geralmente reduzem a memorização de todo um desenho àquela de, na maioria das vezes, dois números e um algoritmo geométrico. (GERDES, 1989, p. 02 – 03)

O artigo do pesquisador, que trata sobretudo do uso desses conteúdos em sala de aula para o ensino de matemática, tem contribuições muito interessantes ao revelar, por meio da apresentação do funcionamento dos sona, outra forma de pensar a relação entre as áreas de conhecimento.

Se Luandino Vieira explicitamente se apropriou da arte narrativa dos sona para criar um lusona que narrasse a trajetória do grupo de guerrilheiros, sintetizada nos trilhos percorridos pela onça, também é possível entrever mais uma mistura de referências na imagem. O “oito, placado” deitado, caminho por onde quissondeia o grupo em coluna, forma o conhecido símbolo do infinito. De origem incerta, é notório, no entanto, que o símbolo é evocado graficamente, também na forma de um desenho, no fechamento da narrativa de *Grande Sertão: Veredas*:

Cerro. O senhor vê. Contei tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.



(ROSA, 1976, p. 460)

O final da narrativa, bem como muitos outros elementos que a constituem, poderiam ser diretamente aproximados a elementos composicionais da obra de José Luandino Vieira, conforme já realizado por muitas pesquisas que compararam o trabalho dos escritores. Aqui, no entanto, cumpre apenas comentar a presença do rio, também de peso na economia narrativa do romance brasileiro e focalizar a última palavra: “travessia”. Como é de amplo conhecimento, o vocábulo, poderoso, ressoa em todas as pesquisas sobre o trabalho de Guimarães Rosa, ao ponto de até mesmo já haver sido apropriado pelo senso comum. A palavra seguida pela lemniscata leva a crer que as tantas travessias, ressignificadas ao longo da obra, compõem uma grande travessia infinita, por infinitos caminhos, dos quais não se pode apreender totalmente a raiz, o “olho d’água”. Conhecendo a relação, comentada anteriormente, da obra de José Luandino Vieira com a de Guimarães Rosa, é possível suspeitar que a utilização do símbolo do infinito também possa se fazer nesse cruzamento de referências, entre a cultura Cokve e a tradição letrada, para ressignificar a multiplicidade que constitui a cultura angolana.

A legenda atribuída à imagem em outra passagem, citada anteriormente, também traz indicação intertextual que, indiretamente, conduz à obra rosiana, reforçando a hipótese do diálogo: “a legenda é: de Kambandu Kangiji, (nossa base de belas águas, ardida) por Kididi Kitubia, lugar de mortes e tristeza, até no Kalongololo – e volta” (2009, p. 101). A obra *Desmedida*, de Ruy Duarte de Carvalho, tem como subtítulo: “Luanda,

São Paulo, São Francisco e volta”, explicitando a referência. A narrativa parte do relato de uma viagem que teve como motivação a vontade de conhecer

um vértice que é onde os estados de Goiás, de Minas Gerais e da Bahia se encontram, e o Distrito Federal é mesmo ao lado. Aí, sim, gostaria de ir... é lá que se passa muita da ação do *Grande sertão: Veredas*... e depois descer para o alto São Francisco, que é o resto das paisagens de Guimarães Rosa... (2010, p. 19 – 20)

A obra do conterrâneo percorre a geografia brasileira “a querer explorar este rio São Francisco e a tentar apreender os seus passados para ver se consigo situar-me nos seus presentes” (CARVALHO, 2010, p. 135) e declara: “de dados que vou retendo sustento a minha devoção pelo que Guimarães Rosa escreveu, e é a paisagens literárias que me remeto ainda” (2010, p. 135). A afirmação encontra eco no tratamento conferido ao espaço, conforme referido em capítulo anterior, que aproxima aspectos da obra de Luandino Vieira à rosiana. Assim, a menção intertextual ao subtítulo que, assim como os títulos *Grande Sertão: Veredas* e *O Livro dos Rios*, confere destaque ao elemento espacial – e, no caso de Ruy Duarte, também ao deslocamento – parece corroborar a hipótese de alusão também à travessia rosiana no símbolo elaborado por Luandino Vieira. Outra menção a Rosa na passagem, explícita, está no nado das crianças em direção à “futura margem do rio”, no meio dele.

O grupo segue “quissondeando sobre esse oito” (2009, p. 101). O narrador, que segue “fechando na retaguarda” (2009, p. 102), ouve chegar até ele, “malembinho” (2009, p. 101),

a voz do camarada Andiki, nosso comandante Ndiki Ndia. É ele quem sussurra na saudade das manhãs de seus domingos, canta desafinado mas os espíritos da mata ouvem lhe:

Ko kué Ngana ku tuadielela!

Muenhu uetu u tuabane kiá kua Ufolo

Nvunda jetu ji tualembuetu hanji!

Mba Eie-pe Ngana, u mulongidi ietu!

Akua-phulu abalukuta kiá, adibale.

Etu-pe tuabetuka, tua balumuka!

Mba Eie-pe Ngana, u mubidi ietu!

Ki tuexiletu ngó ifuba iatukujuka

Ifuba ietu iokune kala jimbutu!

Eie-pe Ngana, u mufundixi ietu!

Lumbilenu, o ifuba iatakujuka! **

A oração cantada em quimbundo tem a tradução trazida em nota de rodapé:

Em ti, Senhor, fazemos confiança! // A nossa vida já a demos à liberdade / Da nossa luta ainda não desistimos! // Mas tu, Senhor, é que és o nosso guia! // Os malvados já se curvaram, já caíram / Nós porém erguemo-nos, estamos de pé! // Mas tu, Senhor, é que és o nosso pastor! // Ainda não somos só ossos dispersos / Nossos ossos semeados como sementes! // Mas tu, Senhor, é que és o nosso juiz! // Vais tornar sagrados os ossos dispersos!

Os versos, muito poderosos, unem à fé religiosa sugerida na referência às manhãs de domingo a fé na causa coletiva, evocando a importância também das crenças e mesmo de algumas organizações religiosas na composição da luta. Ao sacrifício cristão se justapõe o sacrifício em nome da liberdade, que antecede a transformação em “ossos dispersos”. A imagem dos ossos dispersos é também aquela que encerra a obra, com muita

força. A ideia de prospecção, “ossos semeados como sementes”, futuramente tornados sagrados, no entanto, aparece apenas nessa passagem.

Assim, de meu desenho de nossa onça, nasce sua voz, central, seu riso quando nos falou em ordem de marcha:

– *Kibuka kietu, kia 'ngo!... Vamos, camaradas!*

– *Kana kibuka! Munona, munona ua 'ngo!... não aceitei, emendei logo-logo, de atrevida sem licença: que assim é que era nosso grupo, uma munona, não era mais quibuca, palavra enferrujada de escravos ou contratados, mesmo voluntários-da-corda, porque a gente éramos já homens livres.*

No que ele até parou. E desdenhou-se, calado, sorriu – mas aceitou. Por isso lhe ponho em meus riscos tal como ia, malha central, a maior, Kibanji Kionene, iluminando toda a pele de nossa onça. Só que, por ordem sua de comandante, fechasse eu a retaguarda, já agora, fosse então de muquila. E percebi o que ele não quis me criticar diante de todos: (2009, p. 103)

Avançando com o caminhar do grupo, Kene Vua continua a evocar a figura do comandante. A questão linguística, que evidencia seu peso político ao longo de toda a narrativa, é novamente evocado pelo atrevimento da contestação do narrador, que não aceita o uso da palavra “quibuca” para nomear a fila, uma vez que estava “enferrujada de escravos ou contratados”. A reação do comandante é seguida pela ordem de que o camarada vá fechar a retaguarda “de muquila”, rabo¹⁰³ da onça. Na sequência da passagem, Kene Vua explica o que o comandante não quis “criticar diante de todos”: na véspera, o comandante o havia encontrado cochilando no destacamento. Ele sentiu a presença e, assim que houve movimentação para tentar retirar sua arma, saltou “do coxilo em salto de onça” (2009, p. 104):

Me riu uma crítica de amigo:

– Camarada Kene Vua. *Eie uadimuka!... O 'ngo, se iala mu kilu, mukila mubekel'hanji....* *¹⁰⁴

¹⁰³ Rabo; cauda (cf. ASSIS JUNIOR, 1940, p. 302)

¹⁰⁴ * Tu és esperto... Mesmo a dormir a onça continua a mexer a cauda...

Por isso, dele guardo sempre sua voz de seminário mesmo que é no nosso quimbundo. E me coloco, no desenho, lá onde ele me mandou, na retaguarda sempre, morada de um futuro nome: o guerrilheiro que nunca desviglia, o rabo d'onça, o Mukilango.

O futuro nome, que se relaciona ao episódio narrado, determina a posição em que Kene Vua se coloca na malha do desenho que compõe para narrar a história de seus companheiros. As outras pintas negras na pele desenhada eram, à frente, ao lado do comandante, Makongo na esquerda e Mundo-Dorme na direita. Makongo, “filho de pássaro, uma sombra de anjo com asas, ele leva sua arma atravessada na nuca, os braços abraçados por cima” (2009, p. 104 – 105). É curioso notar, nesse momento, que Mundo-Dorme, logístico, não tem sua história narrada em *O Livro dos Guerrilheiros*, aparecendo apenas rapidamente em *O Livro dos Rios*,¹⁰⁵ mas ocupa lugar de importância, ao lado do comandante, entre as malhas da onça. Já Celestino Sebastião e Kizuua Kiezabu, que têm suas trajetórias narradas em detalhe, não estão entre as “sete pintas principais de sua pele” (2009, p. 95). Uma hipótese que poderia talvez explicar a ausência do general Kimbalanganza é sua mudança após a independência, conforme revelada na passagem do encontro na ilha do Mussulo. Não é possível compreender, no entanto, a ausência do “herói dos cinco combates” (2009, p. 13; p. 25), cuja trajetória recuperada pela obra parece exemplar da similaridade entre o recurso das “narraç[ões] de sofrimentos” (CHAVES, 2009, p. 298) e as vivências das personagens que provavelmente as levaram a compor a luta de que é parte o pequeno grupo de guerrilheiros que o leitor acompanha. Já a ausência de Batuloza é mencionada e justificada:

Pele de minha onça, uma malha só que está faltar: a que eu tive de apagar, naquele dia, naquela madrugada, naquela mata do Kialelu – mas sempre renasce em meus pesadelos: o cabeça da coluna, o ainda, ao-tempo,

¹⁰⁵ A personagem é mencionada brevemente durante o julgamento de Batuloza: “Mundo-Dorme, amigo meu, vinha do Luinha que ele teimava era o rio-dos-rios, coçou as barbas, tocou meu braço, falou: «Kene Vua...», isto era: eu — e eu não senti se era meu nome o chamado, se era mais é cuspo dele, desculpa de me falar à toa. Eu ou ele, as palavras não podiam mentir quando todos ali no maqui, guerrilheiros e partisanos, povo em geral, membros do comando da zona, responsáveis e comités, íamos votar a justiça: enforcar o ladrão do povo.” (2006, p. 39)

nosso bom sapador Amba Tuloza. Cheira o céu de olhos fechados; sua figura se desenha sempre de braço no ar, mão aberta, aviso de alto-alerta-silêncio: na vanguarda, cabeça de nosso grupo.

E Kibiaka, então? No assobiador de passarinhos não posso lhe ver na sua figura, é borrão total, tronco estreito de alta copa de seu sacador, imbambas na cabeça. Se ouve é uma árvore cheia de música que caminha e assobia todos os pássaros de sua folhagem. Vai na minha frente, como sempre.

Agora sim, posso apagar meu desenho, final. E, por isso mesmo, fechar meus olhos, dormir, esquecer – quem sabe? – morrer.

Assim foi que fomos homens: guerrilheiros; assim foi que ficámos – ossos dispersos. (2009, p. 105 – 106)

Kene Vua, ao final do ciclo narrativo composto pelas duas obras, vai apagar o infinito sulcado na areia da praia, os trilhos de caça da onça, marcas da travessia do grupo. Assim, quem sabe, afinal, completar seu destino ecoando o mesmo monólogo de *Hamlet* que o pai e o avô, à sua própria maneira – “Morrer, dormir...” (SHAKESPEARE, 2019, p. 76). Restarão apenas os ossos dispersos, integrados ao ciclo natural como sementes, sagradas, quem sabe de um outro futuro. O narrador procura, vislumbrando o fim de sua vida, reconciliar-se com a própria história, a própria consciência, lembrar os seus – para poder quem sabe morrer pacificado diante de “tantos miseráveis ribeiros de sangue” (2006, p. 75).

O fechamento da narrativa, assim, parece constituir uma espécie de síntese negativa, que se faz no despedaçamento dos próprios corpos; fragmentação que assinala a síntese impossível – por enquanto. Uma vez que os ossos virarão sementes, o sentido prospectivo está guardado, como esperança talvez frágil neste momento... mas quem, além da própria natureza, sabe quanto tempo pode demorar a germinação de sementes tão profundas?

4.2. Fixi:¹⁰⁶ um romance de formação... coletiva

Ao narrar a história de Ferrujado e Kadisu, “Guerrilheiro Zapata”, há um momento no qual o vale do rio Loji, local de nascimento das duas personagens, é evocado com referência a Goethe, conforme já referido na sinopse da obra:

Conheces tu a terra onde que brilham, na verdescura folhagem as laranjas de ouro? E, pelos morros, nas encostas, arde a neve nos cafezeiros em flor!*

É o vale do rio Loji. (2009, p. 59)

A passagem que ressoa o conhecido “Kennst du das Land (...)” (2020, p. 151) refere-se aos versos de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* até mesmo no original em língua alemã no destaque em nota de rodapé:

* Ponto-de-ordem a propósito do modo invulgar como o ex-guerrilheiro Kene Vua sempre começava esta estória, com o insólito «conheces tu...». Num dez de dezembro, em 1983 ou 84, estávamos no Mussulo com os camaradas Toka, Dibala e Pepetela — todos ex-combatentes — mais um amigo deles, professor, um mestiço natural de Kindambiri. Eu estava a contar a estória do Zapata com aquelas falas que o meu amigo Kapapa jurava serem de seu sempre idolatrado comandante Ndiki Ndia: «conheces tu a terra onde brilham as laranjas de ouro...», etc.

¹⁰⁶ Bacia ou nascente de rio (Cf. ASSIS JUNIOR, 1940, p. 36)

Visivelmente enciumado, e sem pedir licença nem obter permissão, o professor interrompeu-me para dizer que era um plágio indecente, má cópia, no mínimo tradução espúria; que sabia muito bem — porque não era ex-aluno do Liceu Salvador Correia, tinha estudado na Alemanha — que eram versos de um grande poeta (disse o nome, difícil de ouvir tanto mais de falar!). E para que dúvidas não houvesse logo ali recitou, em língua alemã, os versos que Pepetela — paciente e quizombeteiro como sempre! — copiou para mim num papel que guardo: *Kennst du das Land wo im dunkeln Land die Goldorangen glühn?*

Ainda bem que o Kapapa já tinha saído embora na canoa com o comandante Rui de Matos, buscar garopas nas pedras da Kazanga para almoço nosso de feijão-e-mufetes. Senão ia sair porrada de certeza: ele não ia deixar traduzir assim, à toa, em língua de dar-ordem-e-obedecer, as falas de nossos heróis. (*N. do A.*)” (VIEIRA, 2009, p. 59)

A nota tem muita relevância na economia textual. Sendo referência explícita a um grande clássico da literatura “universal”, inverte a relação usual entre a língua de prestígio de Goethe, “de dar-ordem-e-obedecer”, e “as falas de nossos heróis”, além de se apropriar da referência alemã ao ponto de modificar ligeiramente o próprio original dos versos de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: “Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, / Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn (...)” (GOETHE, 2000).

Os versos são utilizados para descrever a beleza daquela terra em que abundam as laranjeiras, conforme aparecerá também em outros momentos das narrativas, mas sua apropriação formal explícita filia a obra a uma tradição literária que importa referir com maior minúcia. Em primeiro lugar, vale mencionar uma referência indireta: os versos são epígrafe da famosa “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias que, conforme mencionado no capítulo que trata da tradição romanesca, foi glosada por um dos primeiros escritores angolanos conhecidos e dialoga com o desenvolvimento da tradição literária local, que bebeu muito no Romantismo brasileiro. A referência a uma terra de natureza exuberante, da qual era preciso se apropriar literariamente, também comum à tradição brasileira, é outro dado que importa mencionar. Na obra do romântico brasileiro, os versos selecionados são apresentados desta forma, também ligeiramente diferente do original:¹⁰⁷

¹⁰⁷ Conforme consta em nota de rodapé da edição brasileira de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2020, p. 151 – 152), o original seria: “Kennst du das Land, wo die Zitrone blühn, / Im dunkeln Laub die

Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
 Im dunkeln die Gold-Orangen glühen,
 Kennst du es wohl? - Dahin, dahin!
 Möcht ich... ziehn.
 — Goethe

Como pode-se notar, a epígrafe suprimiu alguns versos da primeira estrofe do poema sem título que abre o primeiro capítulo do Livro III de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. O original, que pode ser conferido em nota de rodapé, foi traduzido desta forma na edição brasileira da obra:

*Conheces o país onde florescem os limoeiros,
 Em meio à folhagem escura ardem os pomos de ouro,
 Uma brisa suave sopra no céu azul,
 E o mirto e o louro em silêncio crescem?
 Não o conheces?
 Pois lá, para lá,
 Quisera contigo, meu bem-amado, ir!*
 (GOETHE, 2020, p. 151)

A tradução permite notar o motivo da apropriação dos versos por aquele que é reconhecido como primeiro poeta romântico brasileiro, dado que tematiza a fuga romântica para o espaço natural, visto como exuberante. Embora seja possível, portanto, que a referência dialogue também, indiretamente, com a “Canção do Exílio”, o aspecto

Gold-Orange glühen, / Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, / Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht? / Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin / Möcht' ich mit dir, O mein Geliebter, ziehn!”, ligeiramente diferente também da maioria das versões online, mesmo a de domínio público do Projeto Gutenberg, que traz as grafias “Zitronen” e “Goldorangen”.

mais importante da indicação contida na “Nota do Autor” é explicitamente indicar a referência a Goethe.

Para além do aspecto romântico contido nos versos que, conforme referido, importou ao desenvolvimento da literatura angolana, a referência explícita a *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* faz pensar num importante diálogo intertextual que estaria para muito além da incorporação de aspectos temáticos. Como é de amplo conhecimento, o *Bildungsroman*, “romance de formação”, é um conceito que nasce com esta obra. Sua definição mais usual caracteriza o gênero como aquele que trata da formação e desenvolvimento pessoal de uma personagem principal, cuja trajetória também remete ao seu contexto de aprendizagem em sentido amplo, conforme abarcado pela complexa definição de *Bildung* na tradição filosófica alemã. Luandino Vieira, ao apresentar as trajetórias pessoais dos guerrilheiros, iluminando o percurso que levou cada um deles à luta, parece propor uma inovadora apropriação do gênero que o transformaria profundamente ao apresentar, por meio de uma linguagem extremamente sintética, uma pluralidade de percursos que desaguam em um projeto comum, na guerrilha, tornado espaço de aperfeiçoamento conjunto, em processo, com muito de tentativa e erro. Nesse sentido, seria proposto um romance de formação *coletiva*, o que subverte a tradição mesmo das inúmeras reapropriações que este gênero vem sofrendo ao longo do tempo, não só do ponto de vista da organização formal, que se desloca do olhar voltado ao indivíduo para a focalização de um grupo, mas também até mesmo dos sentidos que poderiam ser atribuídos à palavra “formação” – uma vez que o aprendizado das personagens decorre sobretudo de vivências duríssimas que pouco têm em comum com a matéria histórica que enforma a *Bildung*. Levadas pela falta de alternativas a engrossar uma luta armada, a experiência coletiva de sobreviver às misérias que caracterizam uma guerra de guerrilhas oferece formas de conhecimento do mundo que nenhum percurso de emancipação no interior da lógica burguesa poderia proporcionar, aproximando-se talvez de formas de desenvolvimento cultural à semelhança daquelas pensadas por Frantz Fanon (2005, p. 280) e Amílcar Cabral (1980, p. 91).

“Romance de formação”, em sua denominação original *Bildungsroman*, é uma das formulações teóricas mais conhecidas acerca do romance moderno. Contribuição alemã às teorias e historiografias literárias, em *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000), Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas explica que as “historiografias literárias originaram-se, sem exceção, do projeto romântico de

construção de uma identidade nacional” (2000, p. 12). No caso da Alemanha, as “circunstâncias de origem do *Bildungsroman* são contemporâneas desse esforço pela atribuição de um caráter nacional à literatura de expressão alemã”. “Trata-se de uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vincadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu” (2000, p. 13). Embora tenha sido forjado como conceito para circunscrever uma forma literária “tipicamente alemã”, o *Bildungsroman* espalhou-se de modo a ser utilizado para a caracterização de romances produzidos nos quatro cantos do mundo. A intelectual explica que a formação da palavra, bastante simples de compreender, resulta da justaposição de *Bildung* (formação) e *Roman* (romance), duas palavras ligadas ao imaginário burguês, uma vez que

a formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como classe, coincidem historicamente com a "cidadania" do gênero romance. Na Alemanha, é apenas no fim do século XVIII, quando nomes como Goethe passaram a se dedicar ao gênero, que o romance deixa de ser considerado literatura trivial e de má qualidade.

Criado pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern em 1810, o termo *Bildungsroman* emerge para o discurso acadêmico por meio da obra do filósofo idealista Wilhelm Dilthey *Das Leben Schleiermachers* [A vida de Schleiermacher], de 1870 (pois a repercussão dos trabalhos de Morgenstern foi reduzida (...)) (2000, p. 13 – 14)

Dilthey denomina *Bildungsroman* romances que mostrem o aperfeiçoamento humano ao longo da vida, filiando-se, assim, ao modelo do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe – que, a partir de então, é tornado paradigma do gênero. Segundo a professora, Renato Janine Ribeiro considerou a obra de Goethe inclusive um dos elementos constitutivos do mundo burguês (2000, p. 14), uma vez que apresenta motivos temáticos e estruturais “em sintonia com uma época em que a transformação do homem pela cultura passou a ser tônica dominante” (2000, p. 14 – 15):

A educação e a formação do jovem burguês passaram a ser, nos inícios da época moderna, a ferramenta para a transição de uma cultura do mérito herdado para a cultura do mérito pessoal adquirido.

Bildung (formação), *Erziehung* (educação) e *Ausbildung* (formação especializada) são instâncias que permeiam a trajetória do protagonista Wilhelm Meister (2000, p. 15)

Nota-se, portanto, que a possibilidade de ascensão social, prerrogativa do mundo burguês, determina em grande parte o funcionamento do *Bildungsroman*, surgido como mecanismo de legitimação de valores da burguesia incipiente (2000, p. 21), e marcará sua trajetória, transformada em contato com novos espaços e formações sociais. Embora seja muitas vezes compreendido como termo canônico atemporal e a-histórico (2000, p. 23), essa compreensão distorceria justamente seus elementos definidores, muito ligados à experiência histórica específica que lhe deu origem, além de excessivamente associado ao modelo de Goethe e de maneira predominantemente conteudística em detrimento de olhares mais atentos às questões formais (2000, p. 63):

Essa conjunção entre conceito e obra resultou em um problema para a crítica e a teoria literária. A grande circulação do termo *Bildungsroman* pelas literaturas nacionais européias, e, mais recentemente, também pelas americanas, levou a uma superexposição do conceito. O recurso ao *Bildungsroman* passou a ser uma estratégia teórica e interpretativa capaz de abarcar toda produção romanesca na qual se representasse uma história de desenvolvimento pessoal.

O problema se constrói na medida em que a classificação de obras únicas sob o gênero *Bildungsroman* deve ainda considerar o cânone mínimo constituído por *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, mesmo que não mais compartilhem das condições originais de seu surgimento. A pergunta que se impõe é: quais são as conseqüências, para os estudos literários, da utilização demasiada de um termo tão impregnado de circunstancialidade e historicidade? É possível efetivamente reconhecer a existência de um gênero literário chamado romance de formação, para além das circunstâncias peculiaríssimas de sua origem, entre as quais se encontram mesmo cenas fundamentais da constituição do nacionalismo moderno e da emancipação burguesa? (2000, p. 24)

A preocupação da autora parece dialogar diretamente com a “hipertrofia semântica”¹⁰⁸ (MORETTI, 2020, p. 41) atribuída ao romance de formação pelo olhar de Franco Moretti, além da contestação direta apresentada por Manoela Hoffman Oliveira em “Crítica ao conceito *Bildungsroman*” (2013), para quem o conceito “jamais foi convincentemente definido” (2013, p. 02); “uma inexatidão que beira dois séculos de existência” (2013, p. 25), uma vez que se confundiria com as próprias definições de romance moderno desde o trabalho de Hegel (2013, p. 06).

Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, no entanto, também pondera, considerando a existência do *Bildungsroman* como gênero “possível apenas se admitirmos uma contínua alteração de seus pressupostos, a qual se desenha a partir de um programa narrativo básico”. Esse programa, “conforme a própria definição que Jacobs indica, constitui-se necessariamente a partir do romance de Goethe” (2000, p. 63):

A história do *Bildungsroman* pode ser compreendida a partir da dialética entre suas circunstâncias de origem, extremamente localizadas, e sua expansão. É possível falarmos hoje de uma história do gênero para além do ambiente cultural e literário alemão, seja no eixo eurocêntrico, seja nas literaturas norte e sulamericanas. (2000, p. 242)

Assim, a autora defende a ideia de que o *Bildungsroman* deveria ser compreendido como “um signo literário, construído pela conjunção do termo *Bildungsroman*, criado por Karl Morgenstern em 1803, ao romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*” (2000, p. 261), constituindo, portanto, um fenômeno em constante movimento, definido tanto por “sua inteireza de “entidade literária” como pela discursividade que dele se vem ocupando desde a criação do termo” (2000, p. 261), o que permite que seja apropriado e reinventado em diversos contextos. Somente o compreendendo como “objeto formado predominantemente por manifestações discursivas que se poderá

¹⁰⁸ “Tal hipertrofia semântica não é fruto do acaso. Embora o conceito de *Bildungsroman* tenha se tornado com o tempo cada vez mais aproximativo, é claro, no entanto, que com ele buscamos apontar uma das mais harmoniosas soluções nunca antes apresentada a um dilema inerente à civilização burguesa moderna: o conflito entre o ideal de “autodeterminação” e as exigências, igualmente imperiosas, da “socialização” (MORETTI, 2020, p. 41)

legitimar a existência de um *Bildungsroman* diferente a cada período histórico-cultural, a cada núcleo formador de significado” (2000, p. 262), conferindo, assim, dinamismo ao conceito. Destarte,

O *Bildungsroman* mostra-se, portanto, paradoxalmente, como um conceito facilmente identificável, em razão dos pressupostos extremamente datados que permeiam sua gênese, e ao mesmo tempo como um conceito de difícil apreensão, em virtude do processo de vinculação aos diferentes núcleos discursivos que dele se apropriam.

(...)

A decorrência teórica desse fato é um realinhamento do instrumental de abordagem ao *Bildungsroman*, realinhamento que privilegia o estatuto dos objetos de estudo da teoria e história da literatura como instituições social-literárias. (2000, p. 263 – 264)

Por fim, ao tratar do Brasil, considera que

Se na literatura européia, o conceito de *Bildungsroman*, a despeito de todas suas variações e diferentes abordagens críticas, constituiu-se pedra angular, em referência prolífica e essencial na história da narrativa, tendo mesmo suas origens confundidas com a própria origem do romance como gênero, na literatura de língua portuguesa, mais especificamente na literatura nacional do Brasil, o conceito permaneceu como referência erudita e pouco produtiva. (2000, p. 244)

Embora, para a autora, o conceito não tenha se desdobrado produtivamente no país, há alguns trabalhos que ela própria apresenta que leem, por exemplo, *Jubiabá* como *Bildungsroman* operário ou procuram conceituar o *Bildungsroman* feminino por meio da análise de obras de diversas escritoras brasileiras.

Por sua vez, em *grandesertão.br*, Willi Bolle considera *Grande Sertão: Veredas*, “mais do que um romance de formação individual, o *romance de formação do Brasil*” (BOLLE, 2004, p. 379, destaque do autor). O professor apresenta a tradição alemã que gerou o conhecido conceito *Bildungsroman* e defende que, ao contrário do que a maior

parte da crítica buscou afirmar a respeito desta definição, ela não deveria excluir a dimensão de romance social

que foi soterrada como por uma convenção, por autoridades críticas de resto tão diferentes como Morgenstern, Dilthey, Lukács e Benjamin. Trata-se de mostrar que *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, longe de focalizarem apenas a trajetória de formação do herói, são baseados numa profunda reflexão sobre a sociedade, sacudida pela Revolução de 1789. (BOLLE, 2004, p. 379 – 380).

Concebida em 1919 por Karl Morgenstern, a definição se consolidou tomando a obra de Goethe como protótipo em oposição tanto à epopeia quanto ao romance social. Impregnado do contexto conservador em que foi forjado, o conceito valorizaria excessivamente a formação do indivíduo em detrimento da formação da vida social (2004, p. 380), esquecendo o salto qualitativo capaz de combinar o romance de formação individual ao social – que já teria sido dado por Goethe. (2004, p. 381). Segundo o crítico, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* “apresenta um projeto mais arrojado que a mera formação individual. A ideia de que a pessoa se forma num campo de energias sociais e políticas é sustentada estrategicamente pela figura do narrador, que realiza um complexo trabalho de mediação entre os diferentes discursos sociais” (2004, p. 382). Embora Goethe não mirasse uma Revolução e buscasse construir “diálogo entre as classes em conflito” (2004, p. 382), Bolle salienta que a ideia de *formação* com que o escritor trabalhava, muito discutida no meio intelectual à época, pretendia abarcar todo o “povo” e mesmo se estender à “humanidade”. Por isso, considera que

Como se fosse uma ilustração da ideia goethiana de *Weltliteratur*, o romance de Guimarães Rosa ajuda a resgatar o sentido original do *Bildungsroman*. Trata-se, sem dúvida, também de um romance de formação do indivíduo, mas dentro de um projeto mais arrojado: a construção de uma cultura coletiva, incorporando as dimensões políticas da esfera pública, da cidadania e dos conflitos sociais. (2004, p. 382)

Além disso, o romance de Rosa também reflete profundamente sobre o conceito de *formação*, muito discutido pela intelectualidade brasileira desde os anos 30. A tese do professor, que defende *Grande Sertão: Veredas* como romance de formação do Brasil, também busca observar os elementos composicionais da obra para sustentar seu argumento. Assim, acredita que elementos como o “texto difícil”, certa incomunicabilidade, “a forma despedaçada e criptografada em que é narrada a história do Brasil” (2004, p. 384), a investigação do uso da língua como forma de pensar o país e a forma de mediação do narrador corroboram sua visão.

No caso do romance de Guimarães Rosa, a dificuldade de compreensão expressa um problema que não é apenas literário ou estético. A obra coloca em cena uma falta de entendimento que é social, histórica e política. O pseudodiálogo entre o narrador sertanejo e o interlocutor letrado – que é na verdade um imenso monólogo – é uma encenação irônica, com papéis invertidos, da falta de diálogo entre as classes sociais. O descaso dos donos do poder para com o povo humilde, em que pesam quatro séculos de escravidão, representa um imenso atraso para a emancipação efetiva do país. (2004, p. 385)

A discussão do crítico, assim, passa a explorar aspectos formais da obra para explicitar as relações entre a esfera formativa individual da trajetória de Riobaldo e a história coletiva na qual se insere, demonstrando que a obra rosiana também possuiria a intenção de desvendar momentos decisivos da História do país, seguindo de perto as grandes obras de interpretação do pensamento social brasileiro, situando-se, assim, “na tradição brasileira do ‘romance [como] verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país’”¹⁰⁹ (2004, p. 401). Para a “reescrita da história do Brasil” (2004, p. 445) que constrói, a reinvenção linguística rosiana é elemento central:

É a estratégia de Guimarães Rosa como pensador do Brasil de distanciar-se das “formas do falso”, que marcam tão profundamente a linguagem pública do país. Diferentemente das retóricas oficiais da “miséria melhorada” (cf. GSV: 321), o romance *Grande Sertão: Veredas* não propõe meta nenhuma para o

¹⁰⁹ Aqui o crítico cita o professor Antonio Candido (2007), em texto também já referido anteriormente no corpo deste trabalho.

futuro. Apenas uma revolução de linguagem, que é utopia, advertência e exemplo. Utopia, porque esse tipo de comunicação entre as classes não existe no Brasil real; advertência, porque o choque entre as diversas culturas de classe pode tornar-se explosivo; e exemplo, porque mostra que o trabalho de mediação é necessário e possível. (2004, p. 445)

Assim, para o intelectual, é sobretudo no trabalho com a linguagem que se expressa a contribuição rosiana à recuperação do conceito de *Bildungsroman*, compreendido, portanto, como capaz de ultrapassar a dimensão da formação individual.¹¹⁰

Dando relevo a outros aspectos,¹¹¹ Franco Moretti considera o romance de formação “forma simbólica da modernidade” (2020, p. 29) que, “[n]a fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra”, como escreve Bakhtin, o romance de formação posiciona-se também no ponto de passagem entre duas classes sociais: entre a burguesia e a aristocracia” (2020, p. 13).

Uma vez que a modernidade é um processo “fascinante e perigoso” (2020, p. 29), caracterizado pelo dinamismo e instabilidade, elege como “concreto signo sensível”

¹¹⁰ Formulação que dialoga também com observações do trabalho apresentado anteriormente: “Na verdade, a compreensão da trajetória de Wilhelm Meister como um processo de formação “basicamente individual” é problemática, e deixa de contemplar um dos aspectos mais importantes na constituição do *Bildungsroman*: a possibilidade do individual-universal, a possibilidade de representação dos ideais de formação da humanidade por meio do desejo individual pela formação universal”. (MAAS, 2000, p. 251)

¹¹¹ Embora também parta de considerações semelhantes às dos teóricos apresentados previamente: “*Bildungsroman*. Um certo magnetismo paira em torno desse termo. Daquela composição irregular que chamamos “romance”, o *Bildungsroman* sobressai como o mais visível dos (poucos) pontos de apoio de que dispomos. Exerce um papel central nas investigações filosóficas sobre o romance, na *Estética* de Hegel, em Dilthey e em *A teoria do romance* de Lukács; é encontrado nos grandes quadros históricos de Bakhtin e Auerbach; e ainda é reconhecível nos modelos de enredos narrativos elaborados por Lotman. Reaparece sob várias dicções (“romance de formação”; “de iniciação”; “de educação”) nas maiores tradições literárias. Até mesmo aquelas obras que, sob todos os aspectos, *não* são romances de formação, só conseguimos percebê-las em contraste com esse horizonte conceitual: e assim falamos de “iniciação fracassada” ou “formação problemática”. Expressões de duvidosa utilidade, como todas as definições em negativo, mas que confirmam a influência dessa imagem sobre nossos procedimentos de análise.” (MORETTI, 2020, p. 41)

(2020, p. 30) a juventude que, para o autor, é “digamos, a modernidade em estado puro, sinal de um mundo que busca o seu sentido no futuro em vez de buscá-lo no passado” (2020, p. 30). Buscando adequar-se à nova dinâmica, as formas literárias sofrerão transformações: “era impossível colocar-se espiritualmente no ritmo do tempo sem aceitar o ímpeto revolucionário: uma forma simbólica incapaz disso teria sido completamente inútil. Mas, se por outro lado soubesse fazer apenas isso, teria arriscado autodestruir-se enquanto forma” (2020, p. 30).

É por essa razão que o autor considera a lógica interna do romance de formação estruturada numa contradição formal:

Se insatisfação interior e mobilidade tornam, portanto, a juventude dos romances “símbolo” da modernidade, estas impõem-lhe ao mesmo tempo a “*formlessness*”, a multifacetada indefinição da nova época. Para que a juventude se torne uma “forma”, deve emergir dela uma característica diferente e, aliás, oposta àquelas há pouco descritas: a ideia, muito simples e até um pouco filisteia, de que a juventude não “dura eternamente”. É breve ou, de todo modo, tem um término, e permite assim, ou melhor, obriga a fixar a priori um vínculo formal à representação da modernidade.

(...)

Dinamismo e limite, irrequietude e “sentimento do fim”: construída desse modo, sobre drásticas antíteses, a estrutura do romance de formação só pode ser *intimamente contraditória*. O que impõe problemas de grande interesse para a estética — o romance como a forma mais “exposta a perigos” do jovem Lukács — e de interesse ainda maior para a história da cultura.” (2020, p. 31)

Se a lógica pré-moderna determinava a posição social dos sujeitos de acordo com sua origem, restando pouco espaço à mobilidade, a modernidade configura um novo momento histórico no qual se apresentam promessas de liberdade vinculadas à lógica burguesa. Resultam mudanças na relação entre o indivíduo e a sociedade, uma vez que as promessas entrarão em conflito com as expectativas previamente construídas socialmente. Os enredos que se organizam em torno da trajetória de um herói jovem que busca se constituir enquanto sujeito, portanto, buscarão conciliar “a tendência à ‘individualidade’, que é o fruto necessário de uma cultura da autodeterminação, com

aquela oposta, a tendência à normalidade, que é a consequência inevitável do mecanismo da socialização” (2020, p. 42):

Embora o conceito de *Bildungsroman* tenha se tornado com o tempo cada vez mais aproximativo, é claro, no entanto, que com ele buscamos apontar uma das mais harmoniosas soluções nunca antes apresentada a um dilema inerente à civilização burguesa moderna: o conflito entre o ideal de “autodeterminação” e as exigências, igualmente imperiosas, da “socialização”. (2020, p. 41)

Logo, romances de formação usualmente narram trajetórias de heróis que, ao fim de seus percursos permeados por antíteses, buscam uma reconciliação com a sociedade para a qual se formaram. O limite, socialmente necessário, ao exercício da liberdade leva à conclusão das obras; o fim do percurso formativo. Nota-se que o romance de formação, assim, é uma forma marcadamente histórica, atravessada pelos elementos que a geraram. As reapropriações pelas quais passará ao longo do tempo, transformando as possibilidades formais do gênero, assim, também constituem índices de transformações históricas.

Se até mesmo o próprio romance tem teorias controversas acerca de suas origens,¹¹² não seria diferente com o romance de formação. Foco de diversos embates teóricos, foi possível notar, mesmo por meio de apenas alguns exemplos de tratamentos oferecidos ao conceito, que sua definição continua incerta. Embora haja aspectos comuns

¹¹² Como exemplifica, por exemplo, a discussão acerca da existência do “Romance Antigo”, que seria uma espécie de “pré-história” do romance moderno, conforme defendido por Bakhtin, na obra já citada anteriormente, e pela professora Adriane Duarte, entre outros intelectuais. Algumas referências acerca do assunto: BAKHTIN, M. O romance grego; Apuleio e Petronio. In: *Teoria do romance II. As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018, 11-70; BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora da UNB, 2005.; DUARTE, A. S. Dez textos para conhecer o Romance Antigo. In: FARIA, J. R. (ed.) *Guia bibliográfico da FFLCH*. São Paulo: 2016. Publicação online acessível em [http:// https://www.fflch.usp.br/sites/fflch...](http://https://www.fflch.usp.br/sites/fflch...); IPIRANGA JUNIOR, P. O romance antigo: teorização e crítica. In: *Eutomia*, 14 (1), 2014, 45-65.; SANO, L. Prazer e utilidade na leitura do romance grego. In: BROSE, R.; ARAÚJO, O.; POMPEU, A. M. C. (orgs.) *Oralidade, Performance e Escrita na Antiguidade*. Fortaleza: Núcleo de cultura clássica da UFC, 2013, 106 – 124.

às abordagens apresentadas, também é possível notar que as discussões que se multiplicam em torno do conceito demonstram que não é possível chegar a consensos.

O núcleo comum que é possível perceber nas inúmeras perspectivas acerca do *Bildungsroman*, tanto naquelas que buscam adequação ao conceito quanto nas que buscam construir sua argumentação apontando os elementos que, nos objetos literários específicos, fogem a ele, é o tratamento tomado sempre em relação a uma trajetória individual. Este elemento, aliás, é também apontado por Hoffman (2013) como passível de questionamento, uma vez que a definição clássica do gênero romanesco, construída por Lukács com inspiração hegeliana, aponta na mesma direção, possibilitando certa indistinção, portanto, entre o romance de formação como gênero específico e a própria definição de romance.

Se já havia fissuras no conceito, escritores situados nas periferias dos sistemas literários, que olhavam com distanciamento para as promessas de *Bildung* de nações que nunca ofereceram outra coisa que não violência aos espaços a que chegaram, podem ter intuído maneiras de se apropriar das contradições da forma literária trazida também pela colonização que possuía, entretanto, certa maleabilidade para ceder a pressões e reinvenções. Conforme também lembra Franco Moretti, a forma parece propícia a tal exercício:

Se pensamos que o romance de formação — a forma simbólica que melhor do que qualquer outra representou e promoveu a socialização moderna — é também a forma simbólica *mais contraditória* do nosso tempo, supõe-se, no fim das contas, que o mesmo processo de socialização consiste, há tempos, não tanto *na submissão a uma constrição*, quanto na interiorização da *contradição*. E em aprender não a resolvê-la, mas a conviver com ela, transformando-a em instrumento de vida. (2020, p. 37, destaques do autor)

Aquilo que a crítica pode não ter visto por estar perto demais das próprias contradições teria se revelado mais nítido ao olhar colonizado, habituado a desconfiar dos discursos que se apresentam excessivamente coerentes, servindo, todavia, à manutenção de opressões variadas. Assim, haja ou não adequação na escolha do uso do conceito para denominar a obra de Goethe e todas as torções ao seu paradigma que se seguiram no interior da tradição letrada, o fato é que seu questionamento se desdobra, possibilitando

que frutifique criativamente de maneiras surpreendentes, imprevistas, no tratamento das contradições tornadas “instrumento de vida” em contextos diversos.

Empregando um aspecto do núcleo comum dos debates, por exemplo, no qual se entrevê certo embate entre aspectos de procura por liberdade e aspectos da socialização na trajetória das personagens, é possível deduzir que uma substância histórica absolutamente distinta daquela que originou as discussões, como a angolana, na qual imperava a ausência total de horizonte de liberdade em descompasso com outros contextos do mundo literário, poderia fazer a balança da representação pender em direção a aspectos de socialização de uma maneira que a imaginação moderna não alcançaria, culminando numa forma literária capaz de apreender e representar a formação de um coletivo.

O próprio conceito de liberdade, nesse contexto, pôde então ser reimaginado e, se foi coletivamente perseguido, no momento em que se travavam batalhas na realidade social pela conquista do direito à libertação também foram privilegiadas visões da liberdade menos individuais e mais comuns, de modo a garantir o funcionamento da guerrilha – o que, conseqüentemente, acabava também subvertendo hábitos mentais burgueses ao apresentar elementos novos forjados pelo contexto de luta.

Correspondendo no plano ficcional à complexidade e particularidade do cenário, em *O Livro dos Guerrilheiros* a ênfase no indivíduo é tão escassa que na obra não só nenhum indivíduo é igual a si mesmo – não mantendo sequer um único nome próprio que o identifique, transformando-se diante de nossos olhos em direções incertas, plantadas em dúvidas insolúveis mesmo ao fim da leitura –, como também as trajetórias são apresentadas de maneira a possibilitar que sejam intercambiáveis entre si, de modo que é impossível saber qual seria versão “verdadeira” de cada uma, conforme é possível notar desde as sinopses apresentadas.

Se o eixo em *Nós, os do Makulusu*, por exemplo, era um sujeito, ainda que sua voz incorporasse tantas outras que a compunham à enunciação, em *O Livro dos Guerrilheiros* é outro o movimento que se apresenta, buscando radicalizar o exercício: a ousadia de buscar um romance em que não haja um protagonista, mas muitos, cujas trajetórias são organizadas por um narrador que as reúne, cheio de incertezas, como se fosse uma espécie de editor, e as “rodeia”, como o Kwanza rodeia a pátria da luta. A ousadia formal, sustentada por um lastro histórico muito particular, impõe questões novas

à definição do gênero – não apenas o gênero romance de formação, especificamente, mas, como visto, também o próprio romance, que com ele partilha pressupostos –, deslocado em suas bases definidoras. É possível concluir, portanto, que a obra constitui um avanço formal – que, neste caso, foi forjado pelo descompasso em relação aos países colonizadores, dado que foi a necessidade de uma luta tardia pela libertação que ofereceu lastro histórico à sedimentação desta forma. O olhar voltado atentamente à refinada composição artística do ciclo narrativo *De Rios Velhos e Guerrilheiros* permite, portanto, que se modifiquem os ponteiros usualmente utilizados como parâmetros para a compreensão da realidade, revelando sentidos que não iluminam apenas a posição angolana no quadro global, mas também aspectos do próprio sentido de desenvolvimento contemporâneo.

5. Descer o rio de costas na foz

O percurso pela hidrografia das obras começou pela nascente – como não poderia deixar de ser, buscando “a raiz das coisas” –, passando pelo marulho que rodeou a publicação (parcial) da trilogia para “remoinhar nas quedas” da voragem que permeia a procura por desentranhar elementos que possam favorecer a leitura e compreensão dos textos. Nesse ximbicango, permeado de obstáculos, importou destacar alguns elementos relevantes ao exercício da crítica literária, buscando mostrar as contribuições formais que as obras de José Luandino Vieira oferecem à tradição romanesca. Talvez valha agora, por fim, apontar uma brevíssima reflexão sobre a literatura de forma mais ampla.

Em um artigo publicado na Folha de São Paulo em dezembro de 2022, denominado “Literatura que deixa de contrariar abandona diálogo com o mundo”,¹¹³ Bernardo Carvalho convoca aspectos comuns entre a extrema-direita brasileira e os cidadãos comuns que não aceitam ser contrariados para revelar que “aí o negacionismo ganha um sentido mais abrangente e literário: é a abolição das contradições”. Recorrendo os *Ensaio*s de Montaigne, o escritor brasileiro lembra que

No capítulo "A cólera", o filósofo cita uma anedota relatada por Sêneca a propósito do jantar entre um orador suscetível às emoções fortes e um homem que, para não o contrariar, concorda com tudo o que ele diz. O orador acaba explodindo, de qualquer jeito, colérico: "Discorde de alguma coisa, pelo amor de Deus, para que sejamos dois!".

A contradição é a condição da companhia, do diálogo, do contato com o outro. Sem contradição, jantamos sós. Não há conversa nem, em princípio, literatura. A menos que o escritor, como o conviva do jantar citado por Sêneca, seja (ou

¹¹³ O texto completo pode ser encontrado no anexo ao final do trabalho.

queira ser) eco e espelho não exatamente do leitor, mas do que o leitor quer ser ou acha que é. É aí que mora o diabo.

(...)

O narcisismo está associado à infância, mas a ficção não tem necessariamente a ver com um mundo de fantasia. Contra as ideias feitas, ela também trabalha no campo da verdade, que é o campo das contradições.

Ao contrariar a presunção do sujeito de uma realidade fantasiosa e onipotente que lhe corresponda, a ficção abre o campo da dúvida, do outro, do diverso, pela multiplicidade de perspectivas contraditórias não só sobre o mundo, mas também sobre a suposta autonomia e integridade de quem narra ou fala.

Montaigne diz que a mentira, ao contrário da verdade, que é uma só, tem 100 mil faces e um campo indefinido que nos impede de tomar por verdadeiro o oposto do que diz o mentiroso. Por outro lado, não há mentira sem algum tipo de crença ou certeza. Não há mentira na dúvida. O impostor trabalha contra a contradição e a dúvida. Não há como distinguir a verdade da mentira num mundo sem contradição. Quanto menos confrontado com as contradições, mais vulnerável às crenças estará o espírito.

(...)

A literatura traz o monstro que nós somos, diversos e desconhecidos da nossa presunção. É por isso que ela precisa agir numa margem estreita de tensão em que a contrariedade, o prazer e a surpresa de descobrir-se outro se sobrepõem e se confundem.

Assim como o desacordo é a base do avanço do conhecimento e do pensamento coletivo, princípio fundamental ao desenvolvimento de todas as ciências, a contradição é o que nos pode mover em frente conjuntamente como humanidade. É por essa razão que a própria existência de qualquer coletivo pressupõe dissonância – talvez seja essa também uma das razões que tornam tão difícil a figuração literária de coletivos.

É muito interessante a passagem do texto na qual Bernardo Carvalho afirma que a literatura também trabalha no campo da verdade, “que é o campo das contradições”. Uma vez mais, encontramos eco das reflexões que buscaram compreender a ideia de verdade como um conjunto de possibilidades contraditórias em disputa, de pontos de vista parciais que contêm cada qual parcelas da verdade e que, ao contrário dos falseamentos, está e se coloca sempre em dúvida e em movimento, sempre aberta à elaboração e reelaboração. A verdade em aberto é uma procura sempre em devir que, tal como o

horizonte, afasta-se de nós a cada passo dado em sua direção. Diria Walter Benjamin que “a verdade não é o desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça” (2011, p. 19).

Se não é possível “arrendar a verdade e carregá-la no bolso”, conforme defende Roberto Schwarz em entrevista indicada na epígrafe deste trabalho, o que pode resultar, então, de um esforço investigativo que, ainda que não tenha a pretensão de encontrar a verdade, caminha tateando à procura de algumas respostas, mesmo se parciais?

Observando em retrospecto, como quem desce o rio de costas na foz, é possível afirmar que a literatura de José Luandino Vieira ensinou e ensina profundamente o exercício da dúvida. Seus achados formais para a figuração da complexidade de seu espaço de adesão possibilitaram que fossem compreendidas mais a fundo as dimensões das contradições plantadas naquele chão, não por meio de uma reflexão teórica, mas por meio da exigência de que se construa outro olhar, mais atento e mais paciente, para adentrar seu território cultural. Nesse percurso, ao mesmo tempo que requisitam este olhar mais sofisticado de seus leitores, as obras, como característico ao exercício da dialética, também oferecem ferramentas que os ajudam a formar o próprio repertório e aprender como percorrer esse caminho. Se só é possível às pessoas que aprendam e se formem em relação, conforme ensina Paulo Freire,¹¹⁴ ao convidar o leitor ao exercício exigente de decifração, a obra alcança, por fim, mais uma dimensão do significado de “romance de formação *coletiva*”: aquela que convida também o leitor a aprender em conjunto e em movimento como ximbicar por tão desafiadoras torrentes.

¹¹⁴ Uma vez que “ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 1987, p. 44).

Referências

ABREU, Márcia et al. Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX. *Caminhos do romance*, 2005.

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma Criança sob o Protetorado Britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1993.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1991.

ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. *Novos Estudos - CEBRAP*, v. 14, p. 2-15, 1986.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos - CEBRAP*, v. 77, p. 205-220, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo, 1992.

- ARCINIEGAS, Germán; PIRES, Paulo Roberto. *Nossa América é um ensaio. Doze ensaios sobre o ensaio: antologia Serrote*. São Paulo: IMS, 2018.
- ASSIS JUNIOR, A. de. *Dicionário kimbundu-português – Linguístico, Botânico, Histórico e Corográfico*. Luanda: Edição de Argente, Santos e C.^a L.^a, 1940.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BALANDIER, Georges. A Noção de Situação Colonial. In: *Cadernos de Campo, ano III, nº 3*. Antropologia-USP, São Paulo, 1993.
- BARBEITOS, Arlindo. Tradição, modernidade e mudança social em Angola. *Mulemba – Revista Angolana de Ciências Sociais [online]*, 4 (8), 2014. DOI: <https://doi.org/10.4000/mulemba.211>
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CABRAL, Amílcar. In: COMITINI, C. *A Arma da Teoria*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos (1750 - 1880)*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. *Remate de Males*, Campinas, SP, 2012. DOI: 10.20396/remate.v0i0.8635983

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004b.

CARVALHO, Ruy Duarte de. “Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” ainda existe antes que haja só o *outro*”, 2008.

Disponível em: <https://proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-ainda-existe-antes-que-haja-so-o-outro>

CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia, 2008.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Actas da Maianga [dizer da(s) guerra(s) (,) em Angola (?)]*. Lisboa: Cotovia, 2003.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

CHAVES, Rita; CABAÇO, José Luís. Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Margens da cultura: mestiçagens, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; SECCO, Carmen Lúcia Tindó (Eds.). *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. A propósito da narrativa contemporânea em Angola: notas sobre a noção de espaço em Luandino Vieira e Ruy Duarte de Carvalho. SECCO, Carmen Tindó et al. *África: escritas literárias*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2010.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. 1, 1999.
- CHAVES, Rita. A narrativa em Angola: espaço, invenção e esclarecimento. In: *África-Brasil: caminho da língua portuguesa*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- CHAVES, Rita. Das águas antigas e dos mapas reiventados em *O livro dos rios*, de José Luandino Vieira. *Via Atlântica*, n. 9, 2006.
- CHAVES, Rita. Literatura angolana contra a (des)ordem colonial. In: BRYAN, N. A. P.; BARBOSA, W. do N.; ALMEIDA, W. G. de. (Orgs.). *África: passado, presente, perspectivas. Aportes para o ensino de História e Culturas Africanas*. Uberlândia: Navegando Publicações, 2020.
- CHAVES, Rita. *Narrativa e espaço: Angola, Moçambique e alguns ecos do império*. Tese de livre-docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- CHAVES, Rita. O passado presente na literatura africana. *Via Atlântica*, 1(7), 147-161, 2004. <https://doi.org/10.11606/va.v0i7.49794>
- COMBE, Dominique. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. In: *Revista USP*, n. 84, São Paulo: 2009-2010, pp. 113-128.
- DAVID, Débora Leite; VENTURA, Susanna Ramos. Conversa com o escritor angolano José Luandino Vieira, que gentilmente nos recebeu da tarde do dia 27 de fevereiro de 2006, em sua casa no convento de São Payo, Vila Nova de Cerveira (Portugal). *África*, n. 27-28, 2007.
- DAVIDSON, Basil. *O fardo do homem negro – Os efeitos do estado-nação em África*. Porto: Campo das Letras, 2000.

DIAS, Gonçalves. *Primeiros Cantos*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1846.

DIOP, Majhemout et al. A África tropical e a África equatorial sob domínio francês, espanhol e português. *História Geral da África VIII: África desde 1935*, UNESCO, 1993. Disponível em <https://doi.org/10.34024/9786500181180>

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 4a. edição, s/d.

FANON, Frantz. *Em defesa da Revolução Africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980.

FANON, Frantz. *Escritos políticos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Edições UFJF, 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAULKNER, William. *Palmeiras selvagens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *José Luandino Vieira - fios de memória e estórias*. Templo Cultural Delfos, maio/2015. (Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2015/05/jose-luandino-vieira.html>, acessado em agosto de 2017).

FERREIRA, José da Silva Maia. *Espontaneidades da minha alma – às senhoras africanas*. Reprodução fac-similada da edição de Luanda de 1849. Porto: Sombra pela cintura, 2018.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. Autonomia Literária, 2020.

FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018.

FONTES, Virgínia. História e verdade. In: *Revista Ciências & Letras n. 18*, FAPA, Porto Alegre, 1997.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GERDES, Paulus. *Desenhos da África. Coleção Vivendo a Matemática*. São Paulo: Scipione, 1993.
- GERDES, Paulus. Desenhos tradicionais na areia em Angola e seus possíveis usos na aula de matemática. *Bolema - Boletim de Educação Matemática*, v. 4, Rio Claro, SP, Brasil, 1989. e-ISSN:1980-4415. Disponível em:
<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/bolema/article/view/10778>
- GERDES, Paulus. *Geometria Sona – Reflexões sobre uma tradição de desenho em povos da África ao sul do Equador*. Maputo: Universidade Pedagógica, 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Projekt Gutenberg (DE)*, Drittes Buch, Erstes Kapitel, 2000. Disponível em <https://www.gutenberg.org/> (última consulta em janeiro de 2023).
- GOULART, Rosa Maria. Escritas Breves: O Poema em Prosa. *Revista forma breve*, n. 2, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.
- HOBBSAWM, Eric. *A era do capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios: 1878-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOBBSAWN, Eric. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2006.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- JAMESON, Fredric. *O Inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, trad. Maria Elisa Cevasco. Ática, 1997.

KACZOROWSKI, Jacqueline. Cacimbo e chuva e madrugada, noite e dia, desde o princípio do mundo, nosso sagrado espaço: palmilhando *O Livro dos Rios*. *I-LanD Journal - Identity, Language and Diversity* – Espaços de escrita, escritas do espaço: as geografias literárias africanas de língua portuguesa em discussão, 2018, p. 34 – 50. DOI: 10.26379/IL2018001_010.

LABAN, Michel; VIEIRA, José Luandino. *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Edições 70, 1980.

LABAN, Michel. *Angola - Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991.

LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Editora Puc Minas, 2003.

LEITE, Ana Mafalda; OWEN, Hilary; CHAVES, Rita; APA, Livia. *Nação e narrativa pós-colonial*. Edições Colibri, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003

LEITE, Ana Mafalda. *Modelos críticos e representações da oralidade africana*. *Via Atlântica*, v. 1, n. 8, p. 147-162, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. Perspectivas teóricas e críticas nas literaturas africanas & a perspectiva pós-colonial. *Revista Diadorim*, v. 18, p. 142-149, 2016.

LOPES, Carlos. África e os desafios da cidadania e inclusão: o legado de Mário de Andrade. *CLIO: Revista de Pesquisa Histórica*, n. 26.1, 2010.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932 – 1967*. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, György. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LUKÁCS, György. Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilização (volumes I e II)*. Salvador: EDUFBA, 2003.
- MAAS, P. Wilma. *O Cânone Mínimo. O Bildungsroman na História da Literatura*. São Paulo: Unesp, 2000.
- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. O romance de formação (*Bildungsroman*) no Brasil. Modos de apropriação. *Caminhos do Romance*, 2005.
- MABEKO-TALI, Jean-Michel. *O MPLA perante si próprio. Ensaio de História Política (1962-1977)*. Lisboa: Mercado das Letras Editores, 2018.
- MACÊDO, Tania Celestino de. *Da inconfidência à revolução: (trajetória do trabalho artístico de Luandino Vieira)*. 1984. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- MACÊDO, Tania Celestino de. Os anos de pólvora: ficção, história e memórias em narrativas de Angola e Moçambique. *Anais*. Belo Horizonte: ANPOLL, 2008.
- MACÊDO, Tania; CHAVES, Rita. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Angola*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.
- MACÊDO, Tania. Itinerários da memória na escrita da literatura angolana contemporânea. *Revista Cerrados*, v. 19, n. 30, 2010.
- MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda: Nzila, 2008.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Acerca del colonialismo*. Moscú: Editorial Progreso, s/d.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura (Textos escolhidos)*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, Karl. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do Capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MATA, Inocência. A periferia da periferia. *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*, p. 27-36, 1995.
- MATA, Inocência. Géneros narrativos nas literaturas africanas de língua portuguesa – entre a tradição africana e o “cânone ocidental”. *Scripta*, v. 19, n. 37, p. 81-96, 2015.
- MATA, Inocência. Literatura e política em Angola, hoje: uma leitura da produção ficcional contemporânea. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 19, n. 31, 2012.
- MATA, Inocência. O universal e o local nas literaturas africanas: uma dicotomia sem suporte. *Revista ECOS*, v. 1, n. 2, 2006.
- MATTOS, Marcelo Brandão. *Um banho de rio nos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira: uma leitura de O Livro dos Rios*. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2009.
- MAUSS, Marcel. Introdução. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MEDINA, Cremilda. *Sonha mamana África*. São Paulo: Edições Epopeia, 1987.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- MEMMI, Albert. *Retrato do descolonizado árabe-muçulmano e de alguns outros*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.
- MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. *Novos estudos CEBRAP*, 85, 2009.
- MORETTI, Franco. *O romance. A Cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- MOUTINHO, José Viale. *Contos populares de Angola – folclore quimbundo*. São Paulo: Landy Editora, 2000.
- MURARO, Andrea. *Luanda: entre camaradas e mujimbos*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2012.

- NKRUMAH, Kwame. *A Luta de Classes em África*. Lisboa: Ed. Sá da Costa, 1977.
- NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- OLIVEIRA, Manoela H. Asserções de Lukács (1814-15, 1832, 1836) sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe. *Anais do Colóquio Marx e os Marxismos* (LEMARX, DS-USP), 2013.
- OLIVEIRA, Manoela H. Crítica ao conceito *Bildungsroman*. *Revista Investigações*. Vol. 26, n.1, Janeiro, 2013.
- PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (Ed.). *Lendo Angola*. Edições Afrontamento, 2008.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Da construção identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 73, p. 03-28, 2005.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Ficção angolana pós-75: processos e caminhos. *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*, p. 89-100, 1995.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Guerra, poesia, estilhaç[ament]os – um olhar para Angola. *Revista Mulemba*, v. 1, n. 1.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Luandino, sua «Luuanda» e os «sonoros corações da [sua] terra». «Colóquio/Letras». Lisboa, v. 188, p. 130-140, 2015.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Edipucrs, 2002.
- PADILHA, Laura Cavalcante. O movimento programático do anticolonial no âmbito da literatura angolana. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 7, p. 117-130, 2006.
- PADILHA, Laura. Cartogramas: ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 7, p. 139-148, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PINTO, Alberto Oliveira. *História de Angola: da pré-história ao início do século XXI*. Lisboa: Mercado de Letras Editores, 2017.

- PINTO, Alberto Oliveira. Representações culturais da Rainha Njinga Mbandi (c. 1582-1663) no discurso colonial e no discurso nacionalista angolano. *Estudos Imagética*. Rio de Janeiro: UERJ / CH-FLUL, 2014.
- PIRES, A. D. Poema em Prosa e Modernidade Lírica. *Texto Poético*, 3(4). <https://doi.org/10.25094/rtp.2007n4a175> , 2014.
- PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. *Itinerários*, Araraquara, n. 24, 2006.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Boitempo Editorial, 2015.
- RAMA, Ángel. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- RIBAS, Óscar. *Missosso: literatura tradicional angolana*. Luanda: Tipografia angolana, 1964, 3 v.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Malhas que os impérios tecem. Textos anti-coloniais/Contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. "Orphée noir". *Situations III*, Paris: Gallimard, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *Colonialismo e neocolonialismo (Situações V)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas* 30 anos: crítica da cultura e processo social. Entrevista a Lília Schwarcz e André Botelho. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 23, n. 67. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092008000200011> (última consulta em janeiro de 2023).
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.

- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. Brasiliense, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. Um avanço literário. *Literatura e Sociedade*, n. 15, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p234-247>
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. A memória como " lugar de escrita" em dois romances angolanos contemporâneos. *Via Atlântica*, v. 1, n. 27, p. 45-56, 2015.
- SECCO, Carmen Tindó. A literatura e a arte em angola na pós-independência. *Revista Conexão Letras*, v. 8, n. 9, 2013.
- SERRANO, Carlos. *Angola. Nascimento de uma nação: um estudo sobre a construção da identidade nacional*. Luanda: Kilombelombe, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- SILVA, Norma Maria Jacinto da. *Os Fios da Memória e da História em De Rios Velhos e Guerrilheiros: O Livro dos Rios*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- SOUSA, Nardi. A questão racial em Angola nas últimas décadas do colonialismo (1947-1973): interações entre brancos, indígenas e “segundos europeus”. *Revista cabo-verdiana de ciências sociais*, ano 2, n.º 2 e 3, 2014 – 2015.

TAVARES, Ana Paula. Texto de apresentação do romance *O Livro dos Rios* em Lisboa. Lisboa: Sede da Editorial Caminho, 19 dez. 2006. Texto generosamente cedido pela autora.

TAVARES, Ana Paula. *História e Memória: estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola*. Lisboa, 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

UNESCO. *História Geral da África*. (Todos os volumes da coleção disponíveis em: http://portal.mec.gov.br/?option=com_content&view=article&id=16146).

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. A rota dos romances para o Rio de Janeiro no século XIX. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 8, n. 9, p. 49-64, 2017.

VEIGA, Luiz Maria. *De armas na mão: personagens-guerrilheiros em romances de Antonio Callado, Pepetela e Luandino Vieira*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-09102015-152258/pt-br.php>, consultado em janeiro de 2023.

VEIGA, Luiz Maria. *Retratos do colono, do colonizador, do cidadão: a representação literária da minoria branca em Nós, os do Makulusu e em outras narrativas angolanas*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

VIEIRA, Daiana Lucas. As cartas do Dembo Caculo Cahahenda: um pouco da História dos Dembos e da relação destes com as autoridades portuguesas situadas em Angola (1780-1850). *Veredas da História*. Ano VII, Edição 1, 2014, disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/48671/26379> (última consulta em janeiro de 2023).

VIEIRA, José Luandino. “A Literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor”. Entrevista concedida à Joelma G. dos Santos. *Revista Investigações: Linguística e Teoria Literária*, v. 21, Rio de Janeiro, 2007.

VIEIRA, José Luandino. *De Rios Velhos e Guerrilheiros. I. O Livro dos Rios*. Lisboa: Caminho, 2006.

VIEIRA, José Luandino. *De Rios Velhos e Guerrilheiros. II. O Livro dos Guerrilheiros*. Lisboa: Caminho, 2009.

VIEIRA, José Luandino. *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa: Caminho, 2004.

VIEIRA, José Luandino. *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu: estórias*. Lisboa: Caminho, 2006b.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006c.

VIEIRA, José Luandino. *No Antigamente, na Vida*. Lisboa: Caminho, 2005.

VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004.

VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. São Paulo: Kapulana, 2019.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As Revoluções Africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. Coleção Revoluções do Século XX. São Paulo: Unesp, 2012.

WARMENHOVEN, João. *Vocabulário da língua do kimbundo de Angola*. Gemert, Nederland: Missie Informatie Dienst da Congregação do Espírito Santo, 1994.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WATT, Ian. Canhestro e deteriorado: as realidades do realismo. *Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 14, 2010. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i14p186-203.

WHEELER, Douglas & PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117 – 132, set. 2006.

Anexo

Literatura que deixa de contrariar abandona diálogo com o mundo

Nos 'Ensaaios' de Montaigne, o negacionismo emerge em sentido mais abrangente e literário, como abolição das contradições

Bernardo Carvalho

Folha de São Paulo, 02 de dezembro de 2022.

O que há em comum entre o trapaceiro, o mau perdedor e o negacionista? Entre uma deputada correndo pelas ruas com uma arma na mão, gente ajoelhada diante de quartéis, o militar incapaz de reconhecer suas incapacidades, o motoboy que avança o sinal, buzinando e xingando, porque você trocou de faixa 200 metros à frente dele, e o empresário sonegador de impostos?

Se você respondesse que, apesar de integrarem campos aparentemente diversos e classes outrora antagônicas, são todos eleitores da extrema direita, provavelmente não estaria errado. Mas o mais correto seria dizer que nenhum deles suporta a contrariedade. Não suportam a lei (a lei vale para os outros) nem o real. E, nesse sentido, têm coisas em comum com muita gente.

Vencidas as eleições, fui buscar nos "Ensaaios" de Montaigne um pouco do bom senso que a cacofonia inercial do bolsonarismo insiste em negar. E aí o negacionismo ganha um sentido mais abrangente e literário: é a abolição das contradições.

No capítulo "A cólera", o filósofo cita uma anedota relatada por Sêneca a propósito do jantar entre um orador suscetível às emoções fortes e um homem que, para

não o contrariar, concorda com tudo o que ele diz. O orador acaba explodindo, de qualquer jeito, colérico: "Discorde de alguma coisa, pelo amor de Deus, para que sejamos dois!".

A contradição é a condição da companhia, do diálogo, do contato com o outro. Sem contradição, jantamos sós. Não há conversa nem, em princípio, literatura. A menos que o escritor, como o conviva do jantar citado por Sêneca, seja (ou queira ser) eco e espelho não exatamente do leitor, mas do que o leitor quer ser ou acha que é. É aí que mora o diabo.

Uma literatura da identidade e do reconhecimento, por mais agradável e natural que pareça, é um paradoxo cujo efeito tenderá a ser o oposto do bem que ela promete. Se a literatura deixa de contrariar, se deixa de ser diferença, é porque já faz parte de uma relação que não supõe nem diálogo nem confronto com o mundo.

A ideia de uma literatura que não ofende nem fere, antes abraça e afaga, fingindo que traz o mundo em si, ganhou impulso — com a cumplicidade das vendas, é claro — no rastro da mudança de paradigma operada pela internet: com o mundo ao alcance das mãos, agora o que te contraria você deleta, cancela. Uma relação narcisista de espelhamento — o mundo como afirmação de si e da autoimagem — suplanta a lei que, ao contradizer a fantasia onipotente infantil deveria formar o adulto, ser social, cidadão com deveres e responsabilidades.

O narcisismo está associado à infância, mas a ficção não tem necessariamente a ver com um mundo de fantasia. Contra as ideias feitas, ela também trabalha no campo da verdade, que é o campo das contradições.

Ao contrariar a presunção do sujeito de uma realidade fantasiosa e onipotente que lhe corresponda, a ficção abre o campo da dúvida, do outro, do diverso, pela multiplicidade de perspectivas contraditórias não só sobre o mundo, mas também sobre a suposta autonomia e integridade de quem narra ou fala.

Montaigne diz que a mentira, ao contrário da verdade, que é uma só, tem 100 mil faces e um campo indefinido que nos impede de tomar por verdadeiro o oposto do que diz o mentiroso. Por outro lado, não há mentira sem algum tipo de crença ou certeza. Não há mentira na dúvida. O impostor trabalha contra a contradição e a dúvida. Não há como

distinguir a verdade da mentira num mundo sem contradição. Quanto menos confrontado com as contradições, mais vulnerável às crenças estará o espírito.

Montaigne também associa o monstruoso à diversidade, ao espanto com o desconhecido e o novo. "Chamamos 'contranatura' o que surge contra os costumes", o que não reconhecemos, o que não é espelho. "Contranatura" é na verdade o que nos contradiz quando nos assumimos como padrão da natureza, norma, gente de bem, eleitos de Deus ou o que quer que seja.

A literatura traz o monstro que nós somos, diversos e desconhecidos da nossa presunção. É por isso que ela precisa agir numa margem estreita de tensão em que a contrariedade, o prazer e a surpresa de descobrir-se outro se sobrepõem e se confundem. E que é o contrário da onipotência infantilizada sobre a qual se ergue e se sustenta a autoimagem da extrema direita.

Se há uma força política da literatura, ela está menos na afirmação heroica de si, no alívio de contos edificantes de superação, por mais comovedores e bonitos que sejam, do que na ambiguidade do herói, na coragem e no desprendimento de se pôr à prova e em dúvida.

(In: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bernardo-carvalho/2022/12/literatura-que-deixa-de-contrariar-abandona-dialogo-com-o-mundo.shtml>)