

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa

Heloá de Oliveira Carneiro

**ESCRITA E GUERRA EM *O LIVRO DOS GUERRILHEIROS*, DE LUANDINO
VIEIRA**

Belo Horizonte
2019

Heloá de Oliveira Carneiro

ESCRITA E GUERRA EM *O LIVRO DOS GUERRILHEIROS*, DE LUANDINO VIEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Terezinha Taborda Moreira.

Área de concentração: Identidade e Alteridade na Literatura.

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

C289e Carneiro, Heloá de Oliveira
Escrita e guerra em O livro dos guerrilheiros, de Luandino Vieira / Heloá de Oliveira Carneiro. Belo Horizonte, 2019.
85 f.

Orientadora: Terezinha Taborda Moreira
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Vieira, José Luandino, 1935- O livro dos guerrilheiros - Crítica e interpretação. 2. Literatura angolana (Português). 3. Narrativa (Retórica). 4. Memória coletiva. 5. Guerrilheiros - Angola. 6. Angola - História - Revolução, 1961-1975. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(673).09

Heloá de Oliveira Carneiro

**ESCRITA E GUERRA EM *O LIVRO DOS GUERRILHEIROS*, DE LUANDINO
VIEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Identidade e Alteridade na Literatura.

Prof^a. Dr^a. Terezinha Taborda Moreira – PUC Minas (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Cristina Maria da Silva - UFCE (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu – PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Vera Lopes - (Suplente)

Belo Horizonte, 01 de agosto de 2019.

A meus pais, Helio e Maria, e, em especial, a Jeferson, fonte de amor e inspiração.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, pela saúde, pela capacidade e por seu amor incondicional.

Aos meus pais, Hélio e Maria, por nos receber com alegria, eu e meu marido, em sua casa e pela dedicação desmedida, permitindo que eu pudesse estudar sem me preocupar com outros afazeres.

Ao meu maior presente, Jeferson, que veio para mim de forma inesperada e se tornou, além de marido, meu melhor amigo. Obrigada, por estar ao meu lado nos momentos mais delicados desse longo percurso de aprendizado, pelas palavras de apoio, por não permitir que eu desistisse, pelas horas de leitura compartilhada, pelas lágrimas de alegria, que foram muitas e renovadoras, por me amar apesar dos altos e baixos, por acreditar em mim e por completar a minha felicidade.

À professora Terezinha Taborda Moreira, que desvendou o universo das Literaturas africanas, e o fez tão bem e de forma tão encantadora que tive a ousadia de caminhar ao seu lado, para aprender mais dessa escrita tão rica e até então desconhecida por mim. Obrigada por ter me acolhido como sua orientanda, por ser firme nos momentos certos, pelo conhecimento partilhado e principalmente por sua generosidade e paciência.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, por serem mediadores competentes e pacientes. Alguns tive o privilégio de conhecer, outros tive o prazer de reencontrar, depois de nove anos da graduação, como Raquel Beatriz Junqueira Guimarães e Alexandre Veloso de Abreu.

A todos da secretaria do curso, sempre disponíveis e gentis, por todos os atendimentos feitos.

Aos colegas e amigos da Pós-Graduação, pela cooperação em meu crescimento.

Ao meu cachorrinho, Pingo, um amor com patas fundamental na vida.

Ao CNPq, pela bolsa, sem a qual não poderia cursar o mestrado e concluir este trabalho.

RESUMO

O presente trabalho visa analisar, a partir do estudo das representações da memória, o modo como são narradas as memórias de guerrilheiros que participaram do período traumático da Guerra pela Independência angolana pelo narrador Diamantino Kinhoka, ou Kene Vua, em *O livro dos guerrilheiros* (2009), de Luandino Vieira. Nessa obra, a luta armada se destaca como cenário exclusivo, abarcando os acontecimentos que a sociedade angolana seguiu entre 1961 e 1974, ligados à Guerra de Libertação e à história dos guerrilheiros. O processo de transformação da sociedade angolana iniciado pelo processo de colonização é encenado no romance, no qual se observa, portanto, o entrelaçamento entre História e ficção, entre memória (individual e coletiva) e a escrita. Luandino Vieira, ao reinserir a figura do guerrilheiro em sua obra, o qual exerce papel de destaque na narrativa, por meio de um discurso em primeira pessoa, faz emergir as contradições que motivaram a longa e dura Guerra Colonial e ainda repercutem no cotidiano do país.

Palavras-chave: Memória. Guerra. História. Ficção. Escrita.

ABSTRACT

This work aims to analyze, from the study of representations of memory, the way in which the traumatic period of the Angolan War of Independence is narrated and how the memories of guerrillas organized by the narrator Diamantino KINHOKA, or KENE VUA, in *O livro dos guerrilheiros* (2009), by Luandino Vieira. In his book, the armed struggle is the exclusive scenario, including the events that the Angolan society followed between 1961 and 1974, related to the Independence War and the history of the guerrillas. The process of transformation of Angolan society initiated by the process of colonization is portrayed in the novel, in which the interflow between History and fiction, between memory (individual and collective) and his writing, is observed. Luandino Vieira, reinserting the figure of the guerrilla in his work, which plays a prominent role in the narrative, through a first-person direct speech, brings out the contradictions that motivated the long and hard Colonial War and still reverberate in the daily life of the country.

Keywords: Memory. War. History. Fiction. Writing.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. O TRABALHO DE REMEMORAÇÃO FEITO PELO NARRADOR SUCATEIRO	15
1.1. Relembrando o herói dos cinco combates	22
2. MEMÓRIAS DE TRADIÇÃO	35
2.1. Entre o velho e o novo	40
2.2. O canto dos pássaros como arma de guerra	49
3. UMA HISTÓRIA DIFERENTE	58
3.1. A cumplicidade sobrenatural nas matas e a sua desintegração no pós-independência	58
3.2. O entrelaçar de perspectivas diferentes na construção de um novo lugar	73
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	83

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

José Vieira Mateus da Graça nasceu no lugarejo conhecido como Lagoa do Furadouro, em Portugal, em quatro de maio de 1935, filho de pais portugueses muito pobres, Joaquim Mateus da Graça Júnior e Maria Alice Vieira. A família mudou-se para Angola quando ele tinha pouco mais de um ano. Passou a fazer uso do nome Luandino Vieira em seus escritos, que tornava visível a sua identificação com a capital de Angola, país que adotou como seu.

Terminou os estudos em Luanda e posteriormente trabalhou em diversos ofícios. Pertence à geração de 1950, que vivenciou a colonização, e tomou parte dos conflitos sociais que deram origem as lutas pela independência angolana. Foi preso em 1961 por ações anticolonialistas e libertado apenas em 1972. A maior parte de sua pena foi cumprida no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, onde também estavam outros escritores nacionalistas angolanos.

A primeira narrativa escrita por Luandino Vieira foi “Inglês à hora”, em 2 de julho de 1954, e a última, “Estória de família sem histórias”, no período de 8 a 15 de maio de 1972. O escritor se encaixa na geração da *Cultura (II)*, que passou a existir no final dos anos de 1950, para estender a ação do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA, 1948) e da *Mensagem* (1951-52). O seu primeiro livro, *A cidade e a infância*, foi publicado em Lisboa, pela Casa dos Estudantes do Império, em 1960. Nesse livro, o escritor angolano cartografa várias características físicas, sociais, humanas da cidade de Luanda no sentido que será conhecido depois em consecutivos trabalhos ao longo de sua obra e, em especial, em *Luuanda* (1965) ou *Nós, os do Makulusu* (1975) (Ribeiro, 2012).

Quase cinquenta anos depois da publicação de *Luuanda*, a voz angolana que mais apregoou a esperança vem prestar homenagem a todos que, com a sua bravura, o seu sonho e igualmente os seus erros, batalharam em Angola e no mundo pela libertação de condições opressoras (Ribeiro, 2012). Luandino Vieira lança *O livro dos rios* em 2006, que abre a prometida trilogia *De rios velhos e guerrilheiros*, e *O livro dos guerrilheiros* em 2009.

O romance *O livro dos guerrilheiros* (2009) constitui o *corpus* deste trabalho. Nesta obra, a luta armada é o cenário exclusivo, abarcando os acontecimentos que

a sociedade angolana seguiu entre 1961 e 1974, ligados à Guerra de Libertação e à história dos guerrilheiros. Em suas obras anteriores, Luandino Vieira tratou intensamente da luta anticolonial nos espaços urbanos por excelência. O deslocamento no espaço pode ser observado no caminho percorrido pela personagem Kibiaka, integrante do quarteto de amigos protagonistas de *Nós, os do Makulusu*, tomado de volta em *O livro dos rios* e *O livro dos guerrilheiros*. No romance escrito em 1967 e publicado em 1975, Kibiaka deixa a área urbana de Luanda e vai para as matas (VEIGA, 2015). Nos dois romances que compõem a trilogia *De rios velhos e guerrilheiros*, ele é “Kibiaka, o parabelo, pássaro traquino” (VIEIRA, 2006, p. 39) e integra juntamente com o narrador o “grupo do comandante Ndiki Ndia, ou Andiki” (VIEIRA, 2009, p. 9).

Diamantino Kinhoka ou Kene Vua, ex-guerrilheiro, afastado temporalmente da atividade bélica, não somente rememora os episódios da luta, sejam lembranças relacionadas a si mesmo ou aos companheiros, mas também analisa, pondera e remói o passado, no intento de talvez repará-lo no presente e assim modificar esse mesmo presente.

Estabelecido o *corpus* e anunciados seu tema e a intenção do narrador Diamantino Kinhoka em *O livro dos guerrilheiros*, é necessário dizer os motivos que conduziram à escolha desse romance. O primeiro contato com um texto de Luandino Vieira aconteceu na disciplina ministrada pela professora doutora Terezinha Taborda Moreira, “Literaturas africanas de língua portuguesa: Literatura e melancolia”, no semestre inaugural do mestrado. Foram lidos e interpretados alguns contos do autor, mas um texto em especial chamou atenção e foi escolhido inclusive para a redação do trabalho final da disciplina, a saber, “A cidade e a infância”, publicado na coletânea *A cidade e a infância*. Nesse conto, a personagem Zito, muito doente e em fase terminal, evoca memórias de sua infância e juventude. A família reunida em torno dele o faz relembrar progressivamente um passado ao mesmo tempo feliz e triste. Trata-se de um texto memorialístico no qual se pode perceber como a revisitação ao passado, a qual traz à personagem protagonista mais tristeza do que alegria, é de certa forma um meio pelo qual a vida se refaz no delicado presente.

Na disciplina “Literaturas africanas de língua portuguesa: Literatura e ressentimento”, ministrada no semestre subsequente pela mesma professora, *O livro dos guerrilheiros* constava na relação de leituras obrigatórias do curso. A admiração

pela técnica narrativa empreendida por Luandino e principalmente pelo teor poético do conto “A cidade e a infância” e não menos pelas dificuldades ao longo de todo o processo foram fatores determinantes na opção, novamente, desta vez com desafios ainda maiores, pela escrita luandina.

Contar não é uma tarefa fácil, deixa claro o narrador de *O livro dos guerrilheiros*, e muito menos é suficiente para ordenar toda a verdade, pois ele afirma que é no narrar cotidiano e contínuo que se pode aproximar mais da verdade. No entanto, apesar da lacunosa arte de elaborar e narrar trechos de vida desses cinco guerrilheiros, ele prossegue em sua missão de dar forma à vida destes, narrando o período traumático da Guerra vivenciado por eles. Diante de um romance em que o narrador traz à superfície não somente os feitos de ex-combatentes de guerra, como também seus sonhos íntimos, abdicados em favor de um sonho coletivo, pode-se propor o seguinte problema de pesquisa: como o período traumático da Guerra é enredado na narrativa e como se manifestam as memórias dos guerrilheiros, inclusive a do narrador, na escrita literária?

O livro dos guerrilheiros, como já evidencia o próprio título, é um romance que reúne as curtas histórias de vida de cinco ex-guerrilheiros. A subjetividade deles é realçada, desde o relato de seus sonhos, em períodos de suas vidas anteriores à Guerra, até a descrição de sua atuação nas matas. Esses guerrilheiros, por sua própria voz ou pela do narrador, remontam a um tempo igualmente marcado por violências de ordem étnico-racial e social decorrentes do processo colonial. Trata-se de um romance em que a elaboração dos sujeitos e de suas memórias é priorizada, trazendo vozes silenciadas por questões do processo colonial e fatalmente pela Guerra da Independência.

Jeanne Marie Gagnebin (2006) discute, a partir de alguns conceitos filosóficos de Walter Benjamin, sobre o fim da narração tradicional. A autora parte de dois ensaios do autor alemão, “Experiência e pobreza”, de 1933, e “O narrador”, escrito entre 1928 e 1935. Em ambos os textos, constata-se semelhantemente o fim da narração tradicional, mas, no segundo ensaio de Benjamin, “O narrador”, propõe-se também um novo tipo de narração, “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.” (GAGNEBIN, 2006, p. 53). A autora ressalta que tal proposição nasce de uma

imposição ética e política, que consiste em não deixar o passado cair no esquecimento.

No romance de Vieira, tem-se um narrador que elege sujeitos sem prestígio e reconhecimento pela sua participação na guerrilha como os protagonistas da história. O narrador, eleito como escrivão do grupo, constrói a subjetividade desses sujeitos sem relevância e os enaltece por sua coragem e luta, tirando-os do anonimato. É importante salientar que o próprio narrador faz parte do grupo de ex-guerrilheiros, em sua maioria, mortos ou desaparecidos, que, assim como o narrador anônimo de Benjamim, recolhe os restos, os cacos, os detritos, tudo aquilo que aparenta não ter importância nem sentido, movido, para além da pobreza, pelo desejo de não deixar nada se perder.

O desejo de não deixar o passado se perder talvez seja o motivo central em se pretender pesquisar o processo de rememoração feito pelo narrador em *O livro dos guerrilheiros*. Para além de sua miséria, o narrador recolhe o que foi descartado, no caso, as pequenas histórias daqueles que foram a linha de frente do exército na Guerra, e constrói uma narrativa em que eles saem do esquecimento e são reconhecidos como figuras fundamentais no processo de libertação de Angola.

O presente trabalho tem por objetivo analisar o modo como é narrado esse período traumático da Guerra pela Independência e como se manifestam as memórias dos guerrilheiros, organizadas pelo narrador. Pretende-se também: refletir sobre o modo como o narrador estrutura o seu livro de memórias e como ele se posiciona na história; analisar recursos estéticos utilizados em cada narrativa que corroboram para a produção de sentido geral da obra; e observar a construção da personagem principal em cada narrativa, ou seja, a construção da imagem de cada guerrilheiro nas cinco narrativas.

Com o intuito de atingir os objetivos delineados, dividiu-se a dissertação em três capítulos. No primeiro, *O trabalho de rememoração feito pelo narrador sucateiro*, foram selecionados e analisados os dois primeiros capítulos do romance para facilitar o trabalho de análise sobre a representação da(s) memória(s) e o seu detalhamento na mesma: “EU, OS GUERRILHEIROS”, apreendido como um preâmbulo, e a primeira narrativa do livro, “CELESTINO SEBASTIÃO (KAKINDA), DE TENDA RIALOZO”.

No segundo capítulo, *Memórias de tradição*, esforçou-se fazer uma análise a partir das estratégias literárias pelas quais a memória, reveladora da tradição e de fatos históricos concernentes à Guerra, se manifesta no romance de Vieira. Esse capítulo é composto pelos estudos das narrativas “EME MAKONGO, MAU PÁSSARO, O MAU-DOS-MAUS”, que encena a imposição da língua do colonizador e o sofrimento causado por ela, e “KIBIAKA, A QUEM CHAMAVAM O PARABELO”, na qual o narrador empreende uma revisão do que foi deixado na memória do povo sobre a ação do guerrilheiro.

No terceiro capítulo, *Uma história diferente*, buscou-se explorar o percurso feito pelo narrador para superar velhas antinomias e propor novos laços e quem sabe um novo tempo. Para isso, foram analisados os três últimos capítulos: “ZAPATA, MELHOR DIZENDO: FERRUJADO E KADISU”, que traz a história de amizade entre Ferrujado e Kadisu; “KIZUUA KIEZABU, NOSSO GENERAL KIMBALANGANZA”, que traz a história de Job João; e “NÓS, A ONÇA”, no qual as vozes dos guerrilheiros, arranjadas nos capítulos anteriores, se imbricam.

1. O TRABALHO DE REMEMORAÇÃO FEITO PELO NARRADOR SUCATEIRO

Pretende-se analisar, a partir do estudo das representações da memória, as narrativas que compõem o romance *O livro dos Guerrilheiros*. Espera-se que a seleção do capítulo “EU, OS GUERRILHEIROS”, apreendido como um preâmbulo, e a primeira narrativa do livro, “CELESTINO SEBASTIÃO (KAKINDA), DE TENDA RIALOZO”, facilite o trabalho de análise sobre a representação da(s) memória(s) e o seu detalhamento no romance de Luandino Vieira. Na mesma direção de Fernanda Maria Diniz da Silva, entende-se a memória “como registro do vivido, preservação de imagens e reconstrução da experiência humana.” (SILVA, 2018, p. 21).

Antes de dar início a sua narração, Diamantino Kinhoka se refere ao resultado de seu trabalho como uma relação de histórias de guerrilheiros que, juntamente com ele, fizeram parte do grupo do comandante Ndiki Ndia, na missão ao Kalongololo, em 1971. Ele explica também sobre a composição do enredo, elaborado a partir da recolha de “NOTÍCIAS, MUJIMBOS E MUCANDAS E AINDA AS LEMBRANÇAS DE QUEM LHES ESCREVEU.” (VIEIRA, 2009, p. 10, grifos do autor).

A citação acima integra um único parágrafo, escrito todo ele em caixa alta, que vem logo abaixo do título “EU, OS GUERRILHEIROS”. O “eu” do narrador ainda não foi introduzido na história. Tem-se uma descrição sucinta em terceira pessoa que indica ao leitor o teor da obra, e, apesar do distanciamento do narrador nesse parágrafo, presume-se que seja ele o seu autor, o qual se comporta como um redator que elabora a sinopse de um roteiro. O narrador recorre a várias vozes para construir o seu livro de memórias. As vozes de seus companheiros de luta receberão destaque em seu discurso narrativo, bem como as vozes de seu pai e de seu avô, que trazem visões de mundo contrárias.

Nessa sinopse, aparece uma palavra que aponta para o resgate e o registro do vivido: “lembranças”. Diamantino Kinhoka explica a finalidade de seu roteiro, feito “PARA ALEGRIA DOS MENORES E TRISTURA DOS MAIS-VELHOS.” (VIEIRA, 2009, p. 10, grifos do autor). Tem-se, portanto, traços de uma obra que registra acontecimentos e fatos que vão trazer alegria para a nova geração, mas, ao mesmo tempo, tristeza aos mais velhos. Estes carregam as memórias de um longo período

de sofrimento iniciado pela colonização e prolongado pela Guerra de Independência de Angola e, como se sabe, pela Guerra Civil que ocorreu após a tão sonhada independência. As memórias daqueles que fizeram a revolução trazem consigo o “sangue do tempo” (VIEIRA, 2009, p. 12), afirma o narrador, assinalando assim um tempo passado marcado pelo derramamento de sangue de milhares de angolanos e portugueses.

O conceito de ‘rememoração’ proposto por Gagnebin, em oposição à atividade de ‘comemoração’, que, segundo a autora, se reduz a celebrações pouco significativas do passado realizadas pelo Estado, pode tornar mais compreensível o trabalho desenvolvido por Diamantino Kinhoka. Rememorar implica trazer ao presente o que ficou esquecido, o recalcado, uma ação que evita repetir aquilo que já se conhece e está registrado pela história, dizendo “com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras.” (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Gagnebin explica que o narrador dessa narrativa em “ruínas”, assumindo uma postura muito mais humilde, não tem por objetivo recolher os fatos extraordinários, antes, o que é descartado, aquilo que é deixado de lado pela sua aparente insignificância e irrelevância: o sofrimento inenarrável e aquilo e aqueles sem nomes, que não deixaram nenhum rastro. A autora salienta que “o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda.” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Diamantino Kinhoka reconhece o desafio de contar as histórias de vida e morte dos ex-guerrilheiros, e pensa até na recepção de suas histórias, prevendo possíveis críticas que poderá receber. Contudo, não se amedronta diante da impossibilidade de reproduzir fielmente os acontecimentos, pois tem convicção de que visitar o passado e a tradição é fundamental na construção da história de uma nação, “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.” (VIEIRA, 2009, p. 11).

Diamantino Kinhoka reitera a impossibilidade de se ordenar a verdade através de sua narração e fala sobre a sua real missão, a saber, dar forma às histórias de vida de homens que fizeram a Guerra. São as memórias dos guerrilheiros que carregam a história de sofrimentos do passado angolano, as quais

por isso devem ser ouvidas e não esquecidas, “[...] porque é dos livros da memória e tradição no nosso povo que aquele com quem tens de comer as folhas do macunde na tribulação, tem de ser aquele que repartes com ele o feijão na abundância.” (VIEIRA, 2009, p. 12).

Segundo Jacques Le Goff (2000), o conceito de memória se refere a um conjunto de funções psíquicas que possibilita ao indivíduo a atualização de impressões ou informações passadas, ou que ele interpreta como passadas. O estudioso francês aborda também o conceito de memória coletiva, a qual é composta por lembranças que podem ter sido vividas pelo indivíduo ou repassadas a ele, mas que não lhe pertencem exclusivamente, mas, sim, ao domínio de uma sociedade, de um grupo. Le Goff, ao discorrer sobre a importância da memória, afirma ser ela “um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (LE GOFF, 2000, p. 57, grifo do autor).

Luandino Vieira dá voz em seu livro a um narrador que, por meio da rememoração, garante a manutenção de uma individualidade que se pode dizer comum, a de ex-guerrilheiro sobrevivente da Guerra Colonial, e ainda garante a sobrevivência da história individual como lembrança, através de uma memória que se pode dizer coletiva. Às lembranças do narrador, conectam-se outras, convertendo-as, assim, em memória coletiva. Por meio do trabalho de lembrança feito por Kinhoka, tem-se acesso à memória coletiva de um país, revista e muitas vezes questionada por ele.

Eduardo Garcia Valle procede à análise do Holocausto na perspectiva da obra de Primo Levi. Este, em seus testemunhos, narra não apenas a própria experiência, mas fala também em nome de muitos que perderam o sentido da própria existência, antes da possibilidade de testemunhar (VALLE, 2011, p. 1). O estudioso em História chama a atenção para um dado importante relacionado aos sobreviventes dos horrores cometidos nos campos de concentração nazistas que decidiram dar testemunho de tal experiência. Ele explica que esses indivíduos, em sua maioria, eram presos políticos, pois tinham ciência da potência de seus testemunhos como armas de guerra contra o nazismo. Eles gozavam de certos privilégios em relação aos demais prisioneiros, o que lhes permitia analisar de uma

perspectiva mais ampla a totalidade dos acontecimentos. Os demais presos ou não tinham a intenção de relatar os horrores ou não tiveram tempo suficiente de vida para isso (VALLE, 2011, p. 1).

Deve-se destacar, a partir da consideração anterior sobre a condição dita privilegiada daqueles que testemunharam os horrores e decidiram relatá-los, que Luandino Vieira foi detido pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) pela primeira vez em 1959, e acabou sendo condenado a 14 anos de prisão, em 1961. Grande parte de sua produção literária se dá no cárcere (LARANJEIRA, 1995, p. 120-121).

Subtende-se que a escrita, no caso, a literária, foi para Luandino Vieira, nesse período, refúgio e ferramenta de denúncia contra as injustiças do governo português e, ao mesmo tempo, de idealização de uma Angola nova, que refletisse sobre o seu passado para renascer diferente. Observa-se também, em seu processo de escrita, a construção da identidade de um escritor que, como afirma Rita Chaves, sobretudo a partir de *Luuanda*, “exprimava uma forma de estar no mundo muito diversa daquela que os cantos do colonialismo apregoavam comum ao Império (tão empenhado em se eternizar).” (CHAVES, 2006, p. 249).

Silva (2018) analisa uma das narrativas que compõem *Luuanda*, uma das principais produções de Luandino Vieira escritas no cárcere, publicada em 1964, 11 anos antes de Angola conquistar sua autonomia política de Portugal. Ao fim de sua análise, a pesquisadora observa que ele utiliza a arte literária

como instrumento de libertação e de fortalecimento da identidade angolana, trazendo à tona também a necessidade de fortalecer laços identitários entre todos os povos que sofreram com o processo de colonização. (SILVA, 2018, p. 25).

Embora em contextos espaciais e temporais diferentes, percebe-se que tanto Primo Levi quanto Luandino Vieira se valem da literatura como arma de guerra, através da qual eles resgatam a memória para elaboração da história, compreensão do presente e arranjo do futuro. Luandino Vieira, ao reinserir a figura do guerrilheiro em sua obra, o qual exerce papel de destaque na narrativa, por meio de um discurso em primeira pessoa, faz emergir as contradições que motivaram a longa e dura Guerra Colonial e ainda repercutem no cotidiano do país. O retorno ao passado,

feito pelo autor, parece advertir que há ainda progressos a serem feitos nesse processo que apresenta avanços e retrocessos (CHAVES, 2006, p. 249).

Em relação ao caráter dos testemunhos narrados por Primo Levi, é interessante dizer que ele afirma que as verdadeiras testemunhas não puderam ser ouvidas. Ao ler as memórias dos outros e a sua própria, o autor italiano chega à conclusão de que eles não são as autênticas testemunhas, por não terem experimentado o extermínio, ou como ele diz, tocado o fundo: “Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar ou voltou mudo” (LEVI, 2004, p. 72).

Ainda sobre a verdade dos testemunhos de Primo Levi, o filósofo Giorgio Agamben (2008), que o considera uma autêntica testemunha, chama a atenção para o “paradoxo de Levi”, que consiste no fato de não haver veracidade em seus relatos sobre os campos de concentração, pois os que completaram a experiência de aniquilação não estão vivos para dar seu testemunho. Conforme esse “paradoxo”, as informações essenciais e completas sobre a experiência dos campos de concentração e morte não podem ser dadas (VALLE, 2011, p. 2).

Neste ponto da discussão, a propósito da verdade dos testemunhos de Primo Levi, deve-se destacar, no discurso inicial do narrador de *O livro dos guerrilheiros*, uma relação de proximidade com a declaração do autor de *É isto um homem?* sobre as verdadeiras testemunhas. Diamantino Kinhoka reconhece que é por meio do resgate das memórias dos ex-guerrilheiros que se pode aproximar mais da verdade, e por isso mesmo contá-la se torna impossível. Os guerrilheiros que passaram pela experiência de aniquilamento não estão vivos para contar o essencial, “Daí que a verdade de suas vidas sempre não é possível de escrever, ainda que desejada; mas, menos ainda, desejada se possível.” (VIEIRA, 2009, p. 12).

O narrador, mesmo diante da impossibilidade de ordenar a verdade, prossegue na sua missão de resgatar as memórias daqueles que foram aniquilados pela Guerra, recorrendo, como na primeira narrativa, a papéis recebidos de um jornalista, um dos quais traz a história de Celestino Sebastião, ou às suas próprias lembranças a respeito dos companheiros de luta. Diamantino Kinhoka, então, apresenta o seu objetivo: recuperar fragmentos da história de sujeitos que ocuparam a linha de frente da batalha pela independência e que não sobreviveram para dar seus testemunhos: “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. 12). Nessa declaração do narrador, há duas palavras que indicam o seu trabalho com a linguagem na construção de suas narrativas: “com-licença” e “formosura”. Elas revelam o empenho de um narrador-escritor que cria imagens, explora a sonoridade e o ritmo das palavras e também os sentidos humanos “para preservar a memória, [...] salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens.” (GAGNEBIN, 2006, p. 97).

Narrar as histórias de homens que, com a exceção de um guerrilheiro, não sobreviveram para contribuir na elaboração do livro de memórias não é uma tarefa fácil, como deixa claro o narrador em sua breve introdução, e muito menos é suficiente para ordenar toda a verdade. No entanto, ele afirma que é no narrar cotidiano e contínuo que se pode aproximar mais da verdade. Paul Ricoeur (1995) ressalta algo muito importante que se relaciona estreitamente com a afirmação de Diamantino Kinhoka sobre a importância da arte de narrar histórias. O filósofo francês realça que a memória é levada à linguagem por meio da narrativa, seja nas trocas da vida cotidiana, na História ou nas histórias ficcionais: “É, pois, ao nível da narrativa que se exerce primeiro o trabalho de lembrança.” (RICOEUR, 1995, p. 4).

Independentemente da lacunosa arte de narrar trechos de vida dos guerrilheiros, Diamantino Kinhoka prossegue em sua missão de fazer recortes da breve existência desses sujeitos. Assim, por meio de retalhos, o leitor tem acesso ao período violento da dominação portuguesa e da Guerra experimentado por eles, encenado por meio de questões individuais e anseios de homens que foram aniquilados e não deixaram rastros na Terra.

O narrador faz uma advertência importante aos escritores que pretendem conhecer a verdade sobre o colonialismo e a Guerra de Independência a partir das mortes ocasionadas por ambos os eventos históricos:

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 de governo, cadavez apenas nas estórias que contamos uns nos outros, enquanto esperamos nossa vez de dar baixa de nossas pequeninas vidas. (VIEIRA, 2009, p. 12).

O narrador desloca a autenticidade de documentos expedidos por uma instituição que cataloga dados relativos a elementos da sociedade para as histórias contadas continuamente por todos. Diamantino Kinhoka destaca, portanto, o caráter coletivo da busca por uma verdade histórica (SILVA, 2013, p. 87). É interessante observar que ele não se considera um verdadeiro escritor, que parece ser, segundo a sua fala, aquele que, seguindo uma visão conservadora da história, nega “estrategicamente a interação dialética entre memória e historiografia.” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79). No entanto, há nessa sua interpretação sobre “ser escritor” mais do que uma isenção de responsabilidade, mas um paradoxo, pois em sua escrita ele expõe fraturas de períodos importantes de Angola levando em consideração fatos descartados pela história oficial, mas que elucidam, com riqueza de detalhes, o impacto devastador do colonialismo e da Guerra sobre o país. Ele inclui também a crítica àqueles que se levantaram contra as injustiças dos portugueses no passado e que, no presente, se tornaram opressores.

O paradoxo de Diamantino Kinhoka consiste, portanto, no fato de não querer se reconhecer como um escritor, sendo-o, ou querer se diferenciar dos escritores que contam uma história sem levar em conta as histórias individuais dos atores envolvidos em um processo, bem como as percepções de outros a respeito dele. Reitera-se a declaração do filósofo Agamben (2008) a respeito do “paradoxo” presente na obra de Primo Levi, já que, apesar de não haver veracidade em seus testemunhos, ele conseguiu narrar a experiência de aniquilação experimentada pelos que não puderam testemunhá-la (VALLE, 2011, p. 2).

Fica evidente, na postura de Diamantino Kinhoka, uma preocupação em resgatar algumas perspectivas acerca do colonialismo e da Guerra de Independência de Angola, como se fosse esse o caminho certo para a busca da verdade e para a preservação da memória daqueles que participaram do longo processo de independência do país. Sobre a tarefa do historiador, Gagnebin demonstra ser “necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade.” (Gagnebin, 2006, p. 44). O trabalho de lembrança empreendido por Diamantino Kinhoka consiste em lutar contra o esquecimento das atrocidades do período colonial, em testemunhar para as novas gerações um período decisivo na história de

Angola e refletir sobre questões problemáticas do presente que se iniciaram com o início da luta armada.

Muitos pesquisadores têm se dedicado à investigação das representações que se fazem das catástrofes, os quais enfrentam uma dificuldade ligada à impossibilidade de representação dessas. A esse respeito, Márcio Seligmann-Silva (2003) analisa a literatura de testemunho produzida a partir de Auschwitz e observa que:

[...] na medida em que tratamos da literatura de testemunho escrita a partir de Auschwitz, a questão do trauma assume uma dimensão e uma intensidade inauditas. Ao pensar nesta literatura, redimensionamos a relação entre linguagem e o real: não podemos mais aceitar o vale-tudo dito pós-moderno que acreditou ter resolvido essa complexa questão ao firmar simplesmente que “tudo é literatura/ficção”. Ao pensarmos Auschwitz, fica claro que mais do que nunca a questão não está na existência ou não da “realidade”, mas da nossa capacidade de percebê-la e simbolizá-la. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 49-50).

Não é essencial atestar a realidade nas histórias produzidas a partir de eventos catastróficos, assim como adverte Seligmann-Silva (2003), mas, sim, refletir no modo como elas são percebidas e simbolizadas. O narrador, mesmo reconhecendo as dificuldades de representação das barbáries ocorridas no período colonial e nas guerras, decide percorrer os caminhos sinuosos da memória, utilizando o testemunho para passar adiante os horrores desse tempo.

A missão de Diamantino KINHOKA consiste em reinscrever os traços deixados pelo passado. Seligmann-Silva (2000) explica que a memória e a História somente existem graças à capacidade dos homens de reinscrever os traços deixados pelo passado. Ele adverte que a tarefa de rememorar um genocídio, como, por exemplo, o da Shoah, não é uma tarefa simples, pois a ausência de traços e cadáveres dificulta o trabalho do historiador e daquele que deseja rememorar uma catástrofe.

1.1. Relembrando o herói exemplar dos cinco combates

Na primeira narrativa, “CELESTINO SEBASTIÃO (KAKINDA), DE TENDA RIALOZO”, tem-se a história de um guerrilheiro exemplar, o qual relata como se deu o início da luta contra o colonialismo. Diamantino KINHOKA conduz a história de

Celestino, a voz narrativa não se desloca à personagem principal, como ocorre nas outras histórias. Por meio da reescrita de um papel timbrado que contém uma entrevista feita ao ex-guerrilheiro, o narrador conta a sua história. Através das respostas obtidas nessa entrevista, é possível acessar os momentos importantes na elaboração do ideal de nação livre que orientava o projeto nacionalista, bem como o caminho paralelo de um grupo de guerrilheiros que tinham interesses secundários na Guerra.

Kinhoka, como um *rapsodo*, que vai narrar os grandes feitos de um herói, inicia a história de Celestino Sebastião, exaltando a figura do guerrilheiro:

Cantarei o herói, o que sempre exemplificou seu povo, vida e morte e luta, o dos cinco combates. Mas quero depois esquecer tudo, não vou de reinventar a verdade. Tem documentos, papéis passados e guardados, recebidos nas mãos de um jornalista, um mulato oxigenado de sotaque português, na estrada que de Benguela sobe na Serra da Xicumá, naqueles dias ímpios de 75, quando nossa pátria, acantonada num quintal, era só de bandeira e hino. (VIEIRA, 2009, p. 13).

O narrador informa ao leitor o episódio de seu encontro com um jornalista, o qual lhe entregou papéis, aparentemente sem relevância e sem autoria, no ano de 1975. Tem-se, portanto, a marcação do tempo em que ocorre o encontro entre Kinhoka e o jornalista, época em que Angola alcançou a sua independência, e uma menção ao estado deplorável em que se encontrava o país naquele ano.

O contexto caótico em Angola nesse período é evidenciado também pelo pouco diálogo estabelecido entre o narrador e o jornalista e pela reação deste diante do horror que avista. O jornalista lhe entregou rapidamente os papéis e saiu desesperado mata adentro: “Da dor dele saiu embora o que deu-me: papéis e bússola e caneta, ficou com as lágrimas e saiu a pé pelo meio da noite, até hoje. Guardei, respeito meu.” (VIEIRA, 2009, p. 12). O narrador recebeu e guardou, em respeito ao jornalista, como ele faz questão de dizer, dois papéis. Em um deles havia um poema e em outro um roteiro de cinema, no qual se tem a transcrição de uma entrevista feita a Celestino Sebastião.

Walter Benjamin (1982)¹ afirma que o historiador materialista, ou seja, anti-historicista, tem como finalidade a construção de uma montagem ou colagem de escombros e fragmentos de um passado que se configura no presente como destroço. O preceito historicista visa restituir e representar a totalidade do passado. Graças ao conceito de memória, Benjamin e Maurice Halbwachs propõem a apresentação do passado e não a sua representação total, uma vez que este é construído a partir do presente (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 80). Halbwachs afirma que

em medida muito grande, a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimos ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada. (HALBWACHS, 2003, p. 91).

Através do exposto acima sobre a reconstrução do passado a partir das percepções do presente, percebe-se que o trabalho desenvolvido por Kinhoka em seu livro de memórias caminha ao lado das perspectivas de Benjamin e Halbwachs. Ele não se propõe a “reinventar a verdade” (VIEIRA, 2009, p. 13), ou, pode-se inferir, a representar o passado em sua totalidade, uma vez que tal representação é impossível (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 5). O seu objetivo consistiria em apresentar, construir, com os materiais de que dispõe no presente a história do primeiro herói. Ele constrói a sua primeira narrativa com papéis, aparentemente sem relevância e descartados, na construção de uma história oficial. A visão conservadora da história defende a separação fechada entre o trabalho da história e o da memória e procura estabelecer limites entre fontes não exatas e documentos oficiais, considerando que estes últimos fornecem informações precisas e objetivas na busca pela verdade. Isso pode ser ilustrado pelo fato de a utilização de testemunhos e da fotografia dos sobreviventes da Shoah pelo historiador e pesquisador do holocausto Daniel Goldhagen em sua obra “Os executores voluntários de Hitler: alemães comuns e o holocausto” ter sido muito questionada, por trazerem as marcas que não se podem apagar do trabalho de memória (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79).

¹ BENJAMIN, Walter. **Gesammelt Schriften**, vol. V: Das Passagen-Werk, org. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

Em *O livro dos guerrilheiros*, o narrador se dedica, antes de reescrever o poema, a fazer alguns questionamentos sobre este, que tem a letra “K”, maiúscula e sozinha, no título:

AQUELE GRANDE RIO K.

E como se navegássemos em teu nome, ó rio,
E vagamente acordassem nossas pupilas em tuas águas de sono

Ou em teu nome, ó rio,
Nossos gritos coassem a inchada água do esquecimento

Também em nosso sangue, ó rio,
Tuas águas ferozmente rugiram.

Ó rio amado, rio eterno!
Do fundo das nossas almas clamavam as águas.

De novo lutaremos (VIEIRA, 2009, p. 16).

O poema ganha, até pela ordem em que aparece na narrativa, pois é transcrito primeiro, destaque e superioridade em relação à entrevista, confirmados pela declaração do próprio narrador: “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” (VIEIRA, 2009, p. 13). Vê-se que o narrador questiona a veracidade do roteiro de cinema, uma vez que pode ter sido manipulado para a construção do filme, mas ressalta a sacralidade e verdade do poema, como se fosse uma representação fiel da realidade de algo e não uma simulação. O poema, para o narrador, é a forma genuína que traz a voz de um sujeito guerrilheiro que almeja a liberdade de sua pátria. Ele chega a afirmar que o papel que trazia o poema esteve guardado por muito tempo no bolso do lado esquerdo do peito de um camuflado, ou seja, no lado do coração.

O narrador faz especulações sobre a autoria do poema, levantando a possibilidade de tratar-se de um salmo copiado da Bíblia pelo pastor de sua comunidade, Matulu Ngonga, mas problematiza essa hipótese, por não estar no

título do poema a letra “J” de Jordão, “aquele grande rio de todos os versículos e lutas.” (VIEIRA, 2009, p. 15). Também indaga se poderia ter sido escrito por um guerrilheiro exilado e saudoso de sua terra, descrevendo ainda uma possível situação de escrita: “Qualquer um quanzista, camarada saudoso de seu rio, agarrado no frio de sua AK-47, nas noites planaltinhas plenas de pirilampus que o sono faz no negrume da noite alta?” (VIEIRA, 2009, p. 15). Por fim, indaga se o poema não poderia ter sido escrito pelo próprio jornalista, natural de Kalukembe, por onde correm vários rios.

O narrador também faz suposições sobre o nome do rio aludido no poema. O primeiro nome citado por ele é o grande rio Kwanza, mas logo questiona essa possibilidade, uma vez que o rio de Celestino Sebastião era o Ndanji, mas, assim, no título do poema estaria a letra “D., de Dande, como alcunham os brancos a nosso Ndanji.” (VIEIRA, 2009, p. 14). Depois faz referência ao rio Kapopa, que passava por perto da sanzala de Tenda Rialozo, onde nasceu Celestino. Observa-se, nessa postura investigativa do narrador, uma tentativa de relacionar o poema a Celestino, por ter sido entregue juntamente com o roteiro de cinema, que contém a entrevista feita ao ex-guerrilheiro. Porém, mesmo com a impossibilidade de se chegar a uma certeza sobre a autoria do poema e sobre o nome do rio, o narrador tem certeza de que o rio aludido no texto é de um grande rio: “Mas aquele K. grande, de rio grande era, menos do ribeiro Katumbela, riozeco sacarino...” (VIEIRA, 2009, p. 14).

Após a transcrição do poema, o narrador faz a leitura, em voz alta, como ele faz questão de ressaltar, do segundo papel, mas antes avisa aos seus ouvintes: “Dá para tudo – ver e crer, ler e acreditar. Mas quem que quer ver tudo, é quem é o pior cego – aviso que se dá antes de sua leitura.” (VIEIRA, 2009, p. 16). Neste momento da narrativa, Kinhoka se posiciona como um contador de histórias. Laura Cavalcante Padilha (2011) informa que, em Angola e na África em geral, território eminentemente não letrado, era pela voz dos contadores orais, ou seja, dos *griots*, que as histórias populares, designadas *missossos*, circularam por muitos séculos na África. A pesquisadora explica que contar *missosso*, no universo social de Angola, é

uma prática ritualística e gozosa pela qual os imaginários do contador e de seu(s) ouvinte(s) entram em interação prazerosa. Então, é a soberania da voz que comanda a festa do prazer do texto. (PADILHA, 2011, p. 21).

É importante ressaltar que o estudo histórico da memória coletiva começou a se desenvolver com a investigação oral dos *griots* da África Ocidental. Estes, respeitados pela comunidade, são encarregados da memória coletiva de suas tribos e comunidades. São eles que põem a circular

a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um *exercício de sabedoria*. (PADILHA, 2011, p. 35, grifos da autora).

Segundo Vima Lia Martin, “A memória coletiva de uma sociedade ancorada na tradição oral se perpetua através de relatos que reconstituem acontecimentos ou narrativas e atualizam-se no presente.” (MARTIN, 2008, p. 202).

A advertência ao seu ouvinte/leitor e a leitura em voz alta sugerem que o narrador deseja transmitir àquele sua sabedoria, especialmente, a sua qualidade de leitor crítico, que vem demonstrando desde o início da narrativa. Kinhoka compartilha, em todo o romance, sua sabedoria, sua reflexão sobre a vida, e faz isso predominantemente por meio de provérbios, como: “Mas quem que quer ver tudo, é quem é o pior cego” (VIEIRA, 2009, p. 16).

A esse respeito, Padilha chama a atenção para a importância desse tipo de construção na cultura de tradição oral, em Angola e em toda a África, a qual é peça de resistência na preservação da sabedoria angolana (PADILHA, 2011, p. 40). Durante a análise desta e das outras narrativas, a sabedoria do narrador, expressa através do uso de provérbios, ganhará destaque, por serem eles um tipo de construção textual que, no romance, recupera a voz da tradição ancestral.

Na entrevista, Celestino Sebastião relata cronologicamente os cinco combates em que se envolveu antes de sua entrada definitiva na guerrilha. O primeiro combate foi em 1939, quando ele tinha doze anos. Celestino convocou seus colegas e planejou uma emboscada para os cipaios que levavam presos os professores e o pastor para serem deportados. Eles apoiavam que deveria existir uma igreja protestante onde pudessem realizar os cultos, que eram feitos nas matas.

Celestino foi preso e castigado: “Quando m’agarraram, meu castigo foi de palmatórias e me mandaram na apanha do café nos Cunhas, dois seis meses.” (VIEIRA, 2009, p. 18). Foi considerado um inimigo político, por seu caráter de líder: “saliente, isto é, um político.” (VIEIRA, 2009, p. 18).

O segundo combate foi simbolicamente contra a igreja católica, em 1948, no qual se pode perceber a recusa à religião imposta pelo colonizador. O catequista andava a intrigar e perseguir aqueles que se reuniam nas matas para celebrar cultos, dizendo que iria denunciá-los ao padre para mandar recolher todas as bíblias. Tem-se encenada nesse combate a perseguição religiosa vigente no período colonial. O catequista ameaça recolher as bíblias e os chama de feiticeiros – “Que nós tínhamos reuniões nas matas, que éramos feiticeiros.” (VIEIRA, 2009, p. 19) –, trazendo em seu discurso o preconceito do colonizador em relação às religiões de matriz africana. Celestino e outras pessoas que participavam da escola dominical resolveram então queimar a sacristia da igreja. Somente Celestino foi preso e castigado, por ter se destacado, já no primeiro combate, como um líder em potencial, “Que metia o nariz onde não era chamado, que era intelectual.” (VIEIRA, 2009, p. 19). Ficou um ano preso, trabalhando na abertura de uma estrada. Depois foi aprender o ofício de marceneiro na oficina do mestre Palmeirim, um branco amigo seu.

Celestino decidiu refazer a sua vida e ter a sua própria lavoura, e essa decisão o levaria ao terceiro combate. Ele escolhe uma região que estava fora do domínio português, um terreno “na parte que fica junto com o palmar da sanzala, reserva nossa, parte de cima das hongas.” (VIEIRA, 2009, p. 19). A população desacreditava que ele conseguisse se instalar na região da sanzala Tenda Rialozo. Limpou o terreno, fez a sua demarcação e plantou café. Em 1951, os empregados de Zaquela, representante português nessa região, quando viram o espaço da mata limpo e o café crescendo, vieram com o capataz e colocaram tabuletas que anunciavam o novo proprietário. Em uma noite, Celestino prendeu um dos empregados que vinha até a sanzala para namorar e o amarrou nas tabuletas, para que os bichos lhe devorassem, mas nada aconteceu, e sua terra foi entregue ao novo proprietário. Celestino fugiu para Luanda, senão seria morto pelos brancos que vigiavam o terreno. Nesse combate, o desejo de Celestino, o qual contava com seus

24 anos, de ter um pedaço de terra para plantar a sua lavoura é destruído, episódio que o aproxima mais da guerrilha.

Em 1959, ele vai trabalhar como marceneiro no Banco de Angola, disfarçado de João Palmeirim, o qual lhe ensinara o ofício anos antes. Celestino diz que fazia o seu trabalho quieto e calado, e nele ainda havia o desejo de retornar à sua lavoura: “Sonhava voltar na roça minha, no Tenda Rialozo.” (VIEIRA, 2009, p. 20). Ele secretamente faz cópias de panfletos e as distribui, além de frequentar reuniões feitas pelos nacionalistas. Inesperadamente, ele é despedido por um motivo frívolo: “era amigo de mulatos e assimilados, músicos. Se queria ser calcinhas como eles? Insultaram-me de político da merda, com muita sorte.” (VIEIRA, 2009, p. 20).

O motivo da dispensa de Celestino parece ser a descoberta de seu envolvimento com aqueles que fomentavam clandestinamente a revolução. Na madrugada do dia 6 de fevereiro de 61, ele foge de Luanda com a ajuda do mestre Palmeirim. Veiga (2015) chama a atenção para o contexto de 1959, quando se iniciam as prisões políticas. E sugere que a sorte aludida por Celestino na sua expulsão – “Insultaram-me de político de merda, *com muita sorte.*” (VIEIRA, 2009, p. 20, grifos meu) – se deve ao fato de a personagem não ter sido presa nesse período.

Celestino descreve, antes de sua demissão, o trabalho que fazia em secreto na oficina: “No *clandestino* da oficina fiz um copiógrafo, usava gelatina e tinta roxa, um amigo trouxe receita numa revista de crianças.” (VIEIRA, 2009, p. 20, grifo meu). A palavra destacada na fala de Celestino parece também aludir ao contexto histórico dos anos 50 em Angola, período em que se intensificou a insatisfação contra o regime colonial português:

Foi em finais da década de 1950 que se verificou o aumento da contestação ao regime colonial em Angola, com o surgimento de vários movimentos de libertação. À medida que aumentaram as acções contra o regime colonial, aumentaram também as acções de repressão levadas a cabo pela polícia política, a PIDE/DGS. Vários nacionalistas foram presos, torturados e mortos por estarem envolvidos em acções clandestinas que visavam despertar a consciência dos angolanos, difundir os ideais de libertação e denunciar as atrocidades perpetradas pelo regime colonial em Angola. (CUNHA, 2011).

Na década de 1940, surgiu em Angola um grupo de intelectuais composto por negros, mestiços e brancos ligados, principalmente, às letras, com o objetivo de lutar contra o colonialismo português. A ideia de independência já fazia parte do imaginário desse grupo de intelectuais, mas ainda não poderiam tomar atitudes incisivas, uma vez que precisavam adquirir experiência política e conseguir aliados internacionais. Os protestos, por sua vez, eram feitos por meio da música e da literatura (CUNHA, 2011).

O movimento inicial de intelectuais em direção à independência é encenado no quarto combate. Celestino foi despedido da oficina justamente por andar com os músicos e assimilados, além de contribuir com eles distribuindo seus folhetos. Nesse momento, Celestino, que desde menino se destacou dos outros por sua personalidade hábil, tornou-se de fato um agente a serviço do ideal de uma Angola livre, encontrando em alguma organização política secreta o apoio de que precisava.

O quinto e último combate relatado por Celestino diz respeito ao ataque aos brancos, que ele descreve com riqueza de detalhes, e traz ainda a voz do comandante que liderava o grupo, que potencializa a efervescência da luta armada iniciada e anterior ao contra-ataque dos portugueses:

O último combate, o quinto. Onze de Abril de 1961, meio dia e meia. Por perto do Makondo. Atacámos; os brancos estavam nos esperar entrincheirados, sacos de areia e metralhadoras viradas às picadas que vinham das sanzalas. Pretos, só pelas picadas; a gente viemos pela estrada que saiu em Luanda. Combate valente. Nosso comandante, o camarada Kalembua recebeu um tiro do peito, lado-a-lado. Mesmo assim, berrou: "Vitória ou Morte! Venceremos." Combatemos horas e horas. Até que acabou; esvaziámos os armazéns, carregamos mantimentos e as munições nas viaturas abandonadas. (VIEIRA, 2009, p. 20).

O ano de 1961, que marca o último e quinto combate de Celestino, é um marco importante na luta pela independência. Após as prisões dos nacionalistas iniciadas em 1959, houve em diferentes regiões de Angola uma série de revoltas contra o regime colonial. O dia 4 de fevereiro de 1961 tem destaque por ser uma manifestação que pretendia libertar os nacionalistas. Em seguida aos acontecimentos de 1961, os angolanos perceberam que não haveria outro meio que não fosse a ação militar para conquistar a independência. Iniciou-se, então, um confronto que significou clandestinidade, fugas, ação militar, expatriação,

manipulações políticas e procura de apoios diplomáticos. A luta seria árdua e longa, atingindo seu auge com a independência em novembro de 1975 (CUNHA, 2011).

Celestino, após narrar os seus cinco combates, dá um panorama da Guerra, de como era a vida nas matas: “– Atacávamos os tugas, os tugas nos atacavam. É só miséria a guerra.” (VIEIRA, 2009, p. 21). Ele relata a fome, o abandono das lavras e das sanzalas e o modo de sobrevivência nas matas: “a orientação foi de fazer as lavras na própria mata, jinguba, batata-doce, milho.” (VIEIRA, 2009, p. 21). Fala também sobre a falta de organização inicial dos combatentes até a chegada dos desertores do exército português: “Cada sanzala, seu responsável político, militar” (VIEIRA, 2009, p. 21); das reuniões realizadas para o planejamento das ações: “Delegados de todas as sanzalas. Fazíamos comité de ação...” (VIEIRA, 2009, p. 22); do funcionamento de escolas nas matas: “Nas matas tem sempre escola. Cartilhas, professores. Recebem galinha no povo, pagamento. Mesmo exame tem.” (VIEIRA, 2009, p. 22); da presença de pastores e da realização de cultos: “Sempre tínhamos pastores. E cultos, em todos os lugares.” (VIEIRA, 2009, p. 22); do contato que mantinham a princípio com a União das Populações de Angola/Frente Nacional de Libertação de Angola (UPA/FNLA) e de seu afastamento posterior, devido à mudança de postura dessa organização política: “Eles, depois, massacravam, punham controles nos vaus, controlavam, roubavam. Se é para roubar as armas matavam mesmo.” (VIEIRA, 2009, p. 22); das doenças que acometiam os guerrilheiros: “Anemia e paludismo, diarreia de sangue, febres, chagas, reumatismo. As crianças morrem à toa.” (VIEIRA, 2009, p. 22); e, por fim, da perigosa experiência pela qual passou ao atravessar o norte de Angola em direção a Brazzaville em busca de reforço, esquivando-se de perseguidores portugueses e da FNLA: “O comité de acção reuniu, elegeu o camarada Domingos António para ir procurar o grupo de guerrilheiros. Eu fui com ele.” (VIEIRA, 2009, p. 23).

O narrador ainda faz a leitura de uma nota do jornalista, escrita à margem da entrevista, acerca dos lugares citados por Celestino. Ele explica que as sanzalas aludidas por ele não são as antigas, construídas em seu lugar de origem e que foram destruídas ou abandonadas há muitos anos, mas outras, levantadas nas matas ao longo da marcha e que mantêm os nomes das originais.

Há também outra nota, à margem, que o narrador pressupõe ser de um diretor, sobre a possível realização de outra entrevista ou a elaboração de novas

perguntas conforme as respostas já obtidas na entrevista feita a Celestino: “Refazer (ou desfazer?) a entrevista, compor perguntas cf. respostas já obtidas em 67.” (VIEIRA, 2009, p. 24). Há ainda orientações do possível diretor sobre a correta organização das sequências do filme e sobre o modo de filmagem: “Obter a presença do individual no coletivo sem a diluir ou sobrestimar.” (VIEIRA, 2009, p. 24).

Nesse momento da narrativa, logo após a última fala do provável diretor – “[...] Na dúvida, falar sempre comigo.’ *Segue-se uma assinatura também ilegível**.” (VIEIRA, 2009, p. 24, grifo meu) –, o narrador diz não conseguir ler a assinatura que vem após a fala e insere numa nota de pé de página uma terceira voz, identificada pela inicial A., a qual traz uma informação não conclusiva a respeito do paradeiro de Celestino:

*Nunca esta segunda entrevista chegou a ser feita. Em 27 de Maio de 1977, pelas seis horas e quarenta e cinco minutos da manhã, ao sair da sua casa sita na Rua das Flores, aos Coqueiros, Sebastião Kalinda, ex-guerrilheiro e monitor político do MPLA na 1º região, desapareceu antes de chegar ao “Baleizão” onde ia regularmente, pela porta do cavalo, buscar pão. Nunca mais foi visto, vivo ou morto. Se vivo for, algures, terá cerca de oitenta anos e muito que me contar; se for morto, seu espírito morará seguramente naquele pau de mutete grande, à esquerda da mata do Zaquela, onde fez tonga para roça própria, junto às lavras de sua família, na sanzala de Tenda Rialozo. Não lhe conheci pessoalmente; e a única vez que lhe vi foi em Luanda, em Agosto de 1975, ao pôr do sol. Estava a rir às gargalhadas para umas palavras d’ordem escritas na parede da igreja da Praia do Bispo. Uma dizia assim: “Holden, o Cristo de Angola!”; e, por baixo, a vermelho: “Se Deus existe, é do MPLA.” (N. do A.) (VIEIRA, 2009, p. 24).

A. tem conhecimento sobre o desejo do diretor em fazer outra entrevista a Celestino, a qual não se realizou, de acordo com a informação trazida por essa voz. Isso leva a crer, portanto, na ocorrência de um diálogo entre o narrador e A., pois este se refere a um dado da entrevista. O narrador parece fazer uma busca sobre o desaparecimento de Celestino, de maneira que possa dar um desfecho à história deste, no entanto, seu esforço é em vão, pois não consegue descobrir se Celestino está vivo ou morto.

Apesar de não esclarecer muito sobre o que houve com Celestino, há uma informação importante sobre a data de sua última aparição: dia 27 de maio de 1977. Nesse período houve em Luanda manifestações a favor de Nito Alves, ministro da

Administração Interna e membro do Comitê Central do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), partido que detinha o poder. As manifestações foram reprimidas por militares angolanos e cubanos e, em seguida, Nito Alves e seus apoiadores foram perseguidos. Agostinho Neto, o primeiro presidente de Angola e também do MPLA, denominou o grupo como “fracionistas” e as manifestações como uma tentativa de tomar o poder. Muitos angolanos foram torturados pela polícia e mortos sem ao menos serem julgados. Muitos até hoje não têm conhecimento sobre o que se passou de fato depois do dia 27 de maio de 1977 e ainda aguardam notícias de familiares desaparecidos (CARLOS, 2013).

A voz de A. ainda expõe uma atividade rotineira de Celestino, o qual buscava todos os dias a cavalo o pão num estabelecimento chamado “Baleizão”. Também informa o lugar onde morava e a única vez em que lhe viu, quando dava gargalhadas pelo que leu na parede da igreja: “Holden, o Cristo de Angola!”; e, por baixo, a vermelho: ‘Se Deus existe, é do MPLA.’ (N. do A.)” (VIEIRA, 2009, p. 24). Tem-se nessa inscrição a alusão à rivalidade entre dois movimentos/partidos políticos relevantes em Angola, a FNLA, fundada em 1954 por Holden Roberto, e o MPLA, que

foi-se formando pouco a pouco e a sua sigla parece resultar de uma expressão com que o poeta Viriato da Cruz fecha uma carta enviada a Mário Pinto de Andrade, em Paris: ‘É necessário — dizia Viriato — criar um amplo movimento popular para a libertação de Angola’. O movimento surge, já após o aparecimento público da UPA, de Holden Roberto, como resultado da unificação de pequenos grupos nacionalistas, entre os quais o Movimento para a Independência Nacional de Angola (MINA), o Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUA), e o muito fugaz Partido Comunista de Angola (PCA) (AGUALUSA, 1993, [s.p.]).

Além da alusão à rivalidade entre esses dois partidos políticos, a reação de Celestino quando este lê as duas frases chama atenção. Não por acaso, elas foram inscritas na parede de uma igreja, o que a princípio pode representar uma manifestação contra esta. Mas a disputa pelo poder em Angola, que começara antes mesmo de sua independência e culminaria com as perseguições e mortes de 1977, mostra que essas duas frases são representativas de um período conturbado e violento em Angola, decorrente da fragmentação interna do país nas lutas por poder entre movimentos representativos do próprio povo angolano. As gargalhadas de

Celestino são para Veiga (2015) uma demonstração inequívoca de seu humor, de seu gosto pela vida, que tantos anos de luta não foram capazes de suprimir. Ainda se pode dizer que o seu riso é uma forma de crítica à realidade. O que ele avista na parede da igreja é tão pitoresco quanto grave, e sua primeira reação é o riso, como se apenas ele desse conta do horror inscrito na parede. Angola deixaria simbolicamente de cultuar o Deus dos cristãos e se submeteria às intempéries de um futuro incerto marcado por violências relativas à disputa interna pelo poder.

Sabe-se que houve, desde o início da guerra, disputa de poder entre os principais partidos políticos em Angola (MPLA, FNLA e União Nacional para a Independência Total de Angola – UNITA) e morte de muitos angolanos, por suspeitarem da ligação destes com o governo português. José Eduardo Agualusa (1993) chega a afirmar que a Guerra Civil em Angola teve início com a primeira iniciativa armada contra a dominação portuguesa, em 15 de março de 1961. Nesse dia, e nas seguintes semanas, centenas de trabalhadores ovimbundus e alguns mestiços foram mortos pelos integrantes da UPA, acusados de colaborarem com os colonos. Isso mostra que a divisão em apenas dois grupos rivais, colocando angolanos de um lado e portugueses de outro, não é suficiente nesse contexto, pois interesses políticos dos partidos entraram em cena e muitas mortes de angolanos ocorreram, sem que se averiguasse de fato a vinculação deles com os portugueses.

Após sua suspensão para a leitura da nota de pé de página, o narrador retoma a narração e diz: “A verdade? Aqui me calo.” (VIEIRA, 2009, p. 24). O narrador prefere se calar, não trazendo nenhuma informação a mais sobre Celestino e nem comentando as informações trazidas pela voz de A., até porque não se tem por meio delas a confirmação de sua morte ou de seu exílio. Mas o contexto conduz o leitor para uma dessas hipóteses, igualmente injustas para alguém que lutou bravamente contra o domínio português, aquele a quem o narrador chama de “o herói dos cinco combates” (VIEIRA, 2009, p. 25). Ao silenciar-se, Kinhoka mantém a postura sugerida por sua fala, como narrador, antes da leitura da entrevista: “Dá para tudo – ver e crer, ler e acreditar. Mas quem que quer ver tudo, é quem é o pior cego – aviso que se dá antes de sua leitura.” (VIEIRA, 2009, p. 16).

2. MEMÓRIAS DE TRADIÇÃO

Jacy Alves de Seixas explica que, para Halbwachs², o ato de lembrar liga-se fundamentalmente à competência de “raciocinar e comparar, e de sentir-se em relação com uma sociedade de homens que pode garantir a fidelidade de nossa memória” (HALBWACHS, 1994, p. 21 *apud* SEIXAS, 2001, p. 100).

Seixas (2001) explana que, na concepção do sociólogo, a memória e o esquecimento significam uma reconstrução a partir de uma visão de mundo presente, sendo essa a sua tese central. A memória, seja ela individual ou coletiva, origina-se do presente, do conjunto de ideias e representações comuns, “da linguagem e pontos de referências adotados pela sociedade” (HALBWACHS, 1994, p. 21 *apud* SEIXAS, 2001, p. 101). Desse modo, os diversos grupos sociais têm a capacidade de constantemente construir e reconstruir seu passado, suas memórias (SEIXAS, 2001, p. 101).

Lembrar, explica Ecléa Bosi, na maioria das vezes, não é reviver, mas “refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho.” (BOSI, 1994, p. 55). Halbwachs conecta a memória do sujeito à memória do grupo, esta, por sua vez, conecta-se ao domínio maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade (BOSI, 1994, p. 55).

Na esteira do pensamento de Halbwachs, que estabelece a dependência da memória individual às instituições sociais, como a família, a classe social, a escola, a Igreja etc., pretende-se fazer uma análise das estratégias literárias pelas quais a memória, reveladora da tradição e de fatos históricos concernentes à guerra, se manifesta no romance de Vieira. O trabalho de memória feito pelo narrador Diamantino Kinhoka é uma jornada, a partir de seu presente, em que ele reconstrói e repensa as suas memórias, no intuito de não deixar cair no esquecimento o sofrimento causado pelo colonialismo e pela guerra. O seu trabalho também recupera as tradições ancestrais de sua terra, que no presente, segundo ele, são colocadas em segundo plano ou mesmo desconsideradas.

² HALBWACHS, Maurice. **Cadres sociaux de la mémoire**. Paris: PUF, 1994.

A memória das tradições ancestrais é assinalada quando se debate a oralidade e os rituais que a constituem. Padilha (2011), iniciando seu estudo sobre Angola e sua cultura nacional, traz a definição de Frantz Fanon³ sobre esta:

A cultura nacional é o caminho dos esforços feitos por um povo no plano do pensamento para descrever, justificar e cantar a ação através da qual o povo se constituiu e se manteve (FANON, 1979, p. 194 *apud* PADILHA, 2011, p. 37).

Desse ponto de vista, a oralidade é a base da cultura nacional angolana, embora tal cultura não seja um conjunto sólido e homogêneo. Padilha (2011) realça que praticá-la foi, além de um exercício artístico, um ato político de resistência e de autopreservação dos referenciais autóctones diante da força destruidora do colonialismo português. O enlace das fontes luso-europeia e angolana é um fato indiscutível, que se manifesta desde a utilização da língua do colonizador até nas manifestações da tradição oral na composição ficcional. Nas camadas populares, percebe-se, por meio da atividade cultural, o interesse em manter o saber próprio de sua cultura, que lhes confere identidade como povo, diferentemente das classes completamente assimiladas (PADILHA, 2011, p. 37). Boaventura de Sousa Santos define o assimilado como o “protótipo de uma identidade bloqueada, construída sobre uma dupla desidentificação: quanto às raízes africanas, às quais deixa de ter acesso direto, e quanto às opções de vida europeia, a que só tem um acesso muito restrito” (SANTOS, 2003, p. 44-45).

Bosi (1994), ao remeter-se à função social do velho de rememorar, corrobora o pensamento de Halbwachs sobre a regência da função social desempenhada no presente pelo sujeito na atividade mnêmica. O homem maduro, quando deixa de ser um membro ativo na sociedade, adquire uma função própria: a de lembrar. Ao homem velho caberia essa espécie singular de obrigação social de lembrar, que não carrega os homens de outra idade. Bosi (1994) adverte, no entanto, que os níveis de expectativa e cobrança dessa função social dos velhos não são os mesmos em toda parte, mas a hipótese geral é de que eles se tornam a

³ FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2. ed. Tradução de José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade. Bosi convoca Halbwachs⁴ para a discussão, o qual esclarece sobre a especial função dos velhos:

Nas tribos primitivas, os velhos são os guardiães das tradições, não só porque eles as receberam mais cedo que os outros mas também porque só eles dispõem do lazer necessário para fixar seus pormenores ao longo de conversações com outros velhos, e para ensiná-los aos jovens a partir da iniciação. Em nossas sociedades também estimamos um velho porque, tendo vivido muito tempo, ele tem muita experiência e está carregado de lembranças. (HALBWACHS, 1925, p. 142 *apud* BOSI, 1994, p. 63).

No enalço de Halbwachs e de Bosi, Padilha discorre também sobre a importância e a função social dos velhos na sociedade angolana. Eles desempenham a função de levar adiante as histórias, das quais são guardiões, e ainda são os condutores das cerimônias de iniciação pelas quais os iniciantes passam a conhecer os mistérios do novo mundo (PADILHA, 2011, p. 42).

Não obstante o prestígio da cultura escrita com o advento da modernidade, que assinala o culto à experiência individual, a oralidade tem, nos contadores de histórias, os *griots*, os seus mais importantes aliados, os quais recuperam narrativas que encerram os saberes antigos repletos na sociedade africana e contribuem, por meio da continuidade, a compor o curso da história (NASCIMENTO; RAMOS, 2011, p. 457).

A estima da tradição oral, na África, não é exclusivamente um canal de comunicação, manifestando-se principalmente como meio de manutenção da sabedoria da ancestralidade. A herança ancestral é repassada aos mais novos através da palavra transmitida na oralidade (NASCIMENTO; RAMOS, 2011, p. 457).

Rita Chaves afirma que “tão grave quanto a destruição das culturas provocada pelos séculos de colonialismo foi a interdição aos contatos entre as gentes que habitavam aquele continente.” (CHAVES, 2005, p. 249). O colonialismo impôs astuciosamente a separação dos povos africanos, a fim de apagar suas identidades, que poderiam ser nutridas por meio de vínculos, apesar das grandes diferenças entre eles.

⁴ HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Félix Alcan, 1925.

O início da atividade literária em países como Angola, Cabo Verde e Moçambique, a partir do século XIX, é marcado por uma produção literária que registra de “maneira densa o peso das contradições sobre as quais se estruturava a sociedade colonial e as suas repercussões no período que sucede à independência política conquistada nos anos 1970.” (CHAVES, 2005, p. 250). Vinculada fortemente à História, a literatura passa a refletir os grandes dilemas enfrentados pelos povos africanos, como “a relação entre a unidade e a diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade.” (CHAVES, 2005, p. 250-251).

Uma dessas contradições, de acordo com Chaves, seria a definição da língua portuguesa como instrumento de expressão. Mas a maior delas, mais dramática e anterior à definição da língua oficial, é o problema da escrita. A escrita, numa sociedade extremamente hierarquizada, mais que um meio de expressão e difusão cultural, tornou-se um elemento de distinção. O domínio dessa tecnologia é visto como um fator importante no delineamento do perfil social, “Em Angola, já no século XIX, o seu domínio funcionava como linha de fronteira entre a civilização e a barbárie.” (CHAVES, 2005, p. 251).

Nasce assim uma pequena elite africana, ou de origem africana, interessada em conduzir os caminhos das terras em que habitavam. A esse pequeno grupo, reconhecido pela historiografia como “Os velhos intelectuais de Angola”, coube o papel de vitalizar, na imprensa iniciante, o debate relativo à ordem social e a discussão sobre a nacionalidade, expressa nos esforços para a criação de uma literatura própria. Esses homens, movidos por um sentimento nativista, buscaram intensificar o debate cultural, estimulando a importante discussão sobre o lugar da cultura na formação da identidade angolana (CHAVES, 2005, p. 251).

Chaves cita Cordeiro da Matta para elucidar a conduta de um velho intelectual, o qual propunha que a identidade angolana incluísse elementos específicos que a diferenciassem em relação aos portugueses ali instalados. Sem abdicar de valores oriundos da colonização, o jornalista e escritor propõe o estudo no âmbito das línguas nacionais e do conhecimento fixado na tradição oral, uma maneira de considerar o aspecto africano no processo de elaboração da nacionalidade angolana. No entanto, as circunstâncias do desenvolvimento efetivado pelo sistema colonial não favoreceram a aproximação entre o mundo autêntico

africano e os bens adquiridos do contato com o mundo exterior, mas, antes, aumentaram a distância entre a tradição oral e o código da escrita, como meio de formulação e difusão do conhecimento (CHAVES, 2005, p. 252).

Tania Macêdo propõe que o estudo da Oratura, ou literatura oral, seja feito levando-se em conta a tradição colonial de vida e pensamento, uma vez que as manifestações culturais tradicionais sofreram influências europeias. Considerar as manifestações culturais tradicionais como “pura expressão” popular ou expressão de uma “idade do ouro” seria, no mínimo, encobrir a história (MACÊDO, 2007, p. 24, grifos da autora). A estudiosa sugere que se verifique a tensão existente entre a Oratura e a Escrita nas obras literárias de Angola, sobretudo no período em que se inicia o desenvolvimento de seu sistema literário (MACÊDO, 2007, p. 24).

Quando a prática literária se intensifica, em Angola e Moçambique, confirma-se a opção do português como instrumento linguístico e com ele a inserção de um repertório cultural primordial na formação do patrimônio africano (CHAVES, 2005, p. 254). Constata-se nessa literatura uma luta permanente no estabelecimento de uma forma peculiar de expressão. Os produtores letrados enfrentam a impossibilidade de se vincularem à Oratura dos contadores tradicionais, uma vez que ela sofreu marcas deixadas pelo processo colonial, “fato esse aliado à consciência de que a semiótica que preside a escrita é bastante diversa daquela do relato oral” (MACÊDO, 2007, p. 25).

A literatura angolana nasce do impasse gerado entre uma tradição silenciada pelo colonialismo e a renúncia de uma tradição imposta pelo colonizador, “em meio às adversidades, sob o signo da busca, na luta pela construção da independência (do país e de si mesma).” (MACÊDO, 2007, p. 25). O colonizado se torna o sujeito de sua própria história; a cultura tem novos objetivos e um deles é encontrar na oralidade as formas de transpor as dificuldades. Para isso, “expõe no corpo dos textos a matéria híbrida de que se constitui e, então, a fala se torna escrita. E a escrita, a fala ritualizada no papel.” (MACÊDO, 2007, p. 25).

A literatura contemporânea angolana encontra no repertório da cultura tradicional uma das formas de realizar a revitalização da escrita. Isso surge em consequência de um enunciador que se comporta, não raramente, como um *griot* da atualidade. Desse modo, a atemporalidade dos provérbios e de algumas histórias

tradicionais torna-se um símbolo do presente da enunciação, estimulada pelos conflitos da situação colonial (MACÊDO, 2007, p. 24).

2.1. Entre o velho e o novo

Na segunda narrativa, “EME MAKONGO, MAU PÁSSARO, O MAU-DOS-MAUS”, o narrador conta a história de Makongo Kamona Ka Kanjila, evidenciando um trauma de sua infância relacionado ao tempo de escola:

Eu sempre descia no final da tarde (da escola), as orelhas cheias de porrada, quatro vergonhas dentro das mãos inchadas nos bolsos: pronúncia, que a professora queria desarredondar com seus dedos estragando minha boca, aquele cheiro d’alho-e-louro nas unhas; meus quedes velhos cheirando a fumo de lavar e secar, todos os dias tinham de sair limpos do pó da picada; a bata, curta, quase meia-manga, recebida de favor no filho do gerente, caridoso de merda. A quarta, pior de todas: O Felito, filho do capataz, saía na bicicleta, da casa da roça na escola porta com porta, em seus oito e ésses xingava nossa humilhação de quietos, a ver passar:

– Pretos a pé!... (VIEIRA, 2009, p. 31-32).

Esta narrativa tem um tom especialmente melancólico, pois traz eventos relativos à infância de Eme Makongo. Ele tinha apenas nove anos “quando chegou o mujimbo da revolução saído em Luanda” (VIEIRA, 2009, p. 32). Era violentado pela professora, devido à sua pronúncia, e humilhado constantemente por Felito, filho de um capataz. O menino, que morava ao lado da escola, usava sem necessidade a sua bicicleta para ir ao encontro dos que vinham da sanzala a pé até a escola e humilhá-los. Durante todo o trajeto, Felito gritava: “– Pretos a pé!...” (VIEIRA, 2009, p. 32).

A distância entre a sanzala e a escola marca, além do afastamento espacial, a fragmentação de uma sociedade sujeita ao regime colonial. A hierarquia entre colonizados e colonos é bem estabelecida: “E a escola ficava lá em cima, no morro; nossa sanzala, aos pés do rio, para chegar no bê-a-bá sempre era a subir.” (VIEIRA, 2009, p. 31).

A escola pode ser vista como um espaço simbólico de extrema importância na dominação colonial, onde se impunha e ensinava a língua do colonizador. A professora Zeza Barros não permitia que se falasse o quimbundo durante as aulas, desqualificava a língua e ainda agredia verbal e fisicamente Eme Makongo, quando este tentava participar das aulas. Em uma delas, a professora Zeza enumerou justificativas para desqualificar o quimbundo:

Disse então a professora Zeza Barros, contando pelos dedos:
Polegar: que a nossa língua não prestava, soava mal;
Indicador: que a nossa língua não adiantava, era de matumbos;
Médio: que só tinha as palavras podres, asneiras malcriadas;
Anelar: que não pode-se dizer lanche, recreio, aula...
E aí, saliente, saltei eu de mindinho levantado no cu do ar:
– Pode-se dizer professor: *mesene!*
– Isso é professor de protestante, Judas! – ela gritou.
E o Felito, com riso dos outros todos, bombiadores da sua bicicleta, riu:
– É língua de cão. Nem pode-se dizer bicicleta!
Que tínhamos de dizer xikeleta, xika, bina, biscla. (VIEIRA, 2009, p. 34-35).

Percebe-se no trecho anterior o desejo de interagir de Makongo, que trazia à sua classe um conhecimento seu, e de seu grupo, sobre a língua que a professora menosprezava. Sem intenção explícita de defender a sua língua, ele o fazia e aguçava assim o ódio na professora, uma assimilada que deveria cumprir a sua obrigação de suprimir o quimbundo em detrimento do português.

Na introdução desta narrativa, o narrador traz duas vozes contrárias, que apresentam versões diferentes da história do guerrilheiro. A primeira voz é a de seu avô, KINHOKA Nzaji, que recupera a tradição oral pertencente à sociedade angolana, e a segunda voz é a de seu pai, KIMONGUA Paka, que traz a visão de um escolarizado, já alfabetizado e representante da modernidade. A história contada pelo avô traz um elemento fantasioso à história do guerrilheiro Eme Makongo: “Vou contar do Makongo Kamona Ka Kanjila. Ia à escola. Ia às lavras. Quando ia para a escola encontrou uma caveira. A caveira perguntou: o que é que queres?...” (VIEIRA, 2009, p. 28).

Já a versão do pai é mais concreta e traz ainda um juízo de valor em relação ao guerrilheiro: “Era uma vez um menino de mau coração chamado Makongo. Ia para a escola. Encontrou uma bicicleta...” (VIEIRA, 2009, p. 28). Posteriormente à apresentação dessas versões, o narrador contextualiza a história do guerrilheiro: “Só que isto tinha que ser no era uma vez no tempo que não tinha minas nas picadas, a gente ainda andávamos descalços de medo.” (VIEIRA, 2009, p. 28), ou seja, a história remonta ao período do colonialismo, anterior à explosão da Guerra.

Ao recuperar essas duas vozes e perspectivas distintas sobre a história de Eme Makongo, antes de narrar o episódio único do diálogo com Makongo, Kinhoka exibe uma atitude não autoritária e cuidadosa, pois elege contar ao outro as histórias do passado considerando “contá-las também do ponto de vista do outro – outro, meu amigo ou meu adversário.” (RICOEUR, 1995, p. 4). No entanto, o narrador apresenta predileção pela versão, ou, pode-se dizer, pela sabedoria do avô, ao dizer que somente este poderia esclarecer a história de um pássaro que se tornou criança e que voltou a ser pássaro: “Só ele, muito analfabeto, é quem pode subir, adiantar me explicar se como era pássaro que vira criança, que vira pássaro.” (VIEIRA, 2009, p. 28).

É importante destacar que a introdução da história de Makongo contada pelo avô está escrita em quimbundo e a do pai em português. Esse detalhe, de certa forma, aponta para a questão central da segunda narrativa: a imposição da língua do colonizador e o sofrimento causado por ela, como adverte o tio de Makongo, em um diálogo com o sobrinho sobre a existência da palavra bicicleta em quimbundo: “Temos todas as palavras, meu filho, todas!... Temos suficiente sofrimento para isso...” (VIEIRA, 2009, p. 36), disse o tio muito sério e triste.

A visão do avô de Kinhoka acaba sendo corroborada por Makongo quando, por exemplo, ele conta o episódio que ocorre logo após a vingança de sua família, que mata o menino Felito e toda a família dele: “Que era de Solongongo, filho de pássaro da fome, por isso que o holococo tinha piado por todos os lados do céu e da mata e nossa mãe fugiu e eu fiquei para ali, no terreiro do café, a xinguilar pó e vômito.” (VIEIRA, 2009, p. 32).

O narrador nesta narrativa traz uma memória íntima do guerrilheiro, não confiada antes a ninguém: “Ele, afinal, falava o eu, eme, ngi? De si, único? Por detrás do bigode, ele era sério, era simples e forte. Vi e calei, sorrir era proibido,

falar muito menos.” (VIEIRA, 2009, p. 30). Kinhoka, ao ouvir a confidência de Makongo, tem uma reação de espanto, pois o máximo que dizia de si era: “– Eme Makongo, mau pássaro, o mau-dos-maus... – O máximo que ele se falava, isto era. De resto, só plural de todos, nósoutros.” (VIEIRA, 2009, p. 29).

Além do espanto de Kinhoka diante da fala inesperada de Makongo, percebe-se, em sua descrição de comportamento adequado naquele contexto, o sentimento de constante apreensão em que viviam. Um ambiente não propício a diálogos, muito menos a risos, brincadeiras, movimentos bruscos, que fogem aos limites de atuação dos combatentes, podendo obviamente colocá-los em risco.

Foi em um destacamento na região do Kitote e junto ao narrador que Makongo, de repente, diz: “Kene Vua?! Eu sofro...” (VIEIRA, 2009, p. 30). Eles estavam juntos justamente na região que reconhecia Makongo como o guerrilheiro precursor na base Tomás Ferreira: “Até hoje, ali, neste destacamento do Kitote, sou o guerrilheiro Makongo, cresci pioneiro da revolução na base ‘Tomás Ferreira’...” (VIEIRA, 2009, p. 33). O *eu* introduzido pelo guerrilheiro impressiona o narrador e, então, tem-se o relato de mais um homem que teve a sua história marcada pela violência do colonialismo e da Guerra. A voz do menino ganha destaque na narrativa, permeada pelo sentimento de mágoa de um homem endurecido por tantos sofrimentos. A Guerra fica em segundo plano, evidenciando-se assim um trauma de infância relacionado com a discriminação racial e a imposição da língua do colonizador. O período infantil se torna o centro da narrativa de Eme Makongo. Esse enfoque amplia a dimensão da violência no período colonial e choca ainda mais o leitor, pelo fato de encenar, com riqueza de detalhes, o sofrimento de uma criança negra.

Makongo confia ao narrador um fato traumático de sua vida, evocando também a família e, em especial, o tio Kanhengente, que o salvou da emboscada dos brancos após a vingança de sua família: “Saiu na tonga, veio, voou de volta, me trouxe nas costas até nas matas do Kialelu – se não ia ficar para ali, para sempre, para me matarem também nos brancos saídos no Sasa.” (VIEIRA, 2009, p. 33). A partir desse momento, o guerrilheiro é iniciado na Guerra, rompendo precocemente o período infantil: “– Corri matas e muxitos. Até no Zaquela cheguei de chegar. Travessei tantos rios, para cima e para baixo, já nem sei mais seus nomes...” (VIEIRA, 2009, p. 33).

A infância ainda era um período de comunhão para Eme Makongo, em que o convívio familiar e o sentimento de pertencimento predominavam, mesmo e apesar da violência sofrida. Por isso, no presente, ele dirá: “Kene Vua!... Sofro, camarada. Saudade de bicicleta...” (VIEIRA, 2009, p. 33). Observam-se em sua fala sentimentos contraditórios: a dor e a saudade. Espera-se que não haja saudade de um tempo ruim e que se queira esquecê-lo, mas Makongo parece sentir falta do período em que tinha a família por perto, antes do início da Guerra. O despontar desta é o ápice da violência que estraçalha por completo a sua história. Ele passa a fazer parte da revolução e o seu *eu* é apagado em prol de um objetivo coletivo.

O narrador conta um momento singular da vida de Eme Makongo. Ao fazê-lo, uma memória subterrânea e íntima é trazida ao presente e, dessa forma, pode-se pensar no renascimento do sujeito até então apagado. Nesse sentido, a ação do narrador dialoga com a afirmação de Márcio Seligmann-Silva de que: “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de renascer.” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 66). O narrador, ao recuperar a história do guerrilheiro, faz emergir um sujeito silenciado e, assim, inscreve a história de Makongo, agindo contra o esquecimento de um tempo que causou tanto sofrimento. Kinhoka também, de certa forma, problematiza a visão simplista de seu pai Kimongua Paka a respeito de Makongo, por julgá-lo, sem considerar a sua história de vida.

A história de Makongo contada por Kinhoka dá continuidade às versões do avô e do pai, que são interrompidas na narrativa pelo emprego das reticências, mostrando um lado frágil de um guerrilheiro sério, de poucas palavras e que gostava de tomar a frente do exército. Esse lado sensível de Makongo, que foi sendo minado com as humilhações sofridas, invalida a ideia negativa do pai de Kinhoka sobre a sua índole. Makongo, insatisfeito com a vingança de sua família, que matou Felito e toda a família dele, destrói a bicicleta: “Só a bicicleta estava viva, me esperava. E eu fui buscar faca da cozinha, rasguei pneus, parti-lhe toda a martelo, pau e pedra. Até ficar com o garfo dela, só. O que ficou espetado no peito do meu inimigo até hoje.” (VIEIRA, 2009, p. 32).

A atitude tomada por Makongo, que destroça a bicicleta e enfia uma parte dela no peito do menino já morto, não pode ser classificada simplesmente como uma ação maldosa, mas, sim, como um ato simbólico de resistência. Trata-se de

uma resposta a um longo processo de “desfiguração sociocultural e histórica de Angola.” (PADILHA, 2011, p. 86), que culmina na narrativa com o levante contra o colonialismo. Depois desse episódio de vingança, Makongo passa a viver com os guerrilheiros.

A bicicleta, na narrativa, é tanto o veículo utilizado por Felito para perseguir os negros que caminhavam em direção à escola por não terem condições financeiras para ter uma, quanto o significante que gerou na personagem uma ferida que nunca mais se fechou. Felito, emendando a fala depreciativa da professora a respeito do quimbundo e expondo Makongo ao ridículo, por trazê-lo às aulas, disse: “– É língua de cão. Nem pode-se dizer bicicleta! Que tínhamos de dizer xikeleta, xika, bina, biscla.” (VIEIRA, 2009, p. 35).

Felito, ao dizer que não havia em quimbundo palavra para designar bicicleta, retira de Makongo a possibilidade de simbolizar o objeto. Observa-se uma dupla falta, a material e a linguística, indicando uma suposta incompletude e apagamento do quimbundo e dos sujeitos que o têm como língua própria. Além de não poder se divertir em uma bicicleta, foi-lhe questionada a possibilidade de representá-la.

Essa narrativa encena principalmente a problemática da desvalorização do quimbundo no período colonial. Padilha afirma que o quimbundo, introduzido na materialidade discursiva da ficção literária angolana a partir do século XX, “é visto como ‘não natural’ e cujo uso precisa ser explicitado, prova de sua não valorização no reino da expressão literária sedimentada em letra, que é o livro.” (PADILHA, 2011, p. 90, grifo da autora). Acrescenta a estudiosa que o destaque textual dado ao quimbundo implica que, na percepção do produtor do texto, os seus interlocutores dominem a língua portuguesa, com os termos em quimbundo incorporados ao português de Angola, tendo o cuidado em fornecer a explicação da língua “não natural” nas notas de rodapé. A língua do colonizado é, assim, dicionarizada, tornando-se estranha em seu próprio mundo (PADILHA, 2011, p. 90).

Padilha recorre a Albert Memmi, em *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, para falar sobre a desvalorização do quimbundo, explicando que: “a língua do colonizado, aquela que é nutrida por suas sensações, suas paixões e seus sonhos, aquela pela qual se exprimem sua ternura e seus espantos, aquela enfim que contém a maior carga afetiva, essa é precisamente a menos valorizada” (MEMMI, 1977, p. 97 *apud* PADILHA, 2011, p. 90).

Após o relato da cena de humilhação envolvendo a palavra bicicleta, Makongo fala da recorrência da imagem do menino ferido andando de bicicleta em sua memória, que sinaliza a existência do trauma: “Chorei de raiva. Por isso ele sangra sempre em meus olhos de água, pedalando sua bicicleta.” (VIEIRA, 2009, p. 35). Makongo fala também dos sonhos contínuos com a bicicleta, em que ele está andando nela e surgem bocas nos pedais e no guidão, abocanhando-lhe os pés e as mãos. Fica evidente nessas imagens que se repetem a fratura importante decorrente da desvalorização do quimbundo no regime colonial, dialogando com a afirmação de Memmi, citado por Padilha, que a “dilaceração essencial do colonizado encontra-se particularmente expressa e simbolizada no bilinguismo colonial” (MEMMI, 1977, p. 96 *apud* PADILHA, 2011, p. 89).

Makongo, não convencido com a afirmação de Felito, pergunta ao tio se haveria a palavra bicicleta em quimbundo. O tio, então, o ensina: “Kadimbula, karimbula...” (VIEIRA, 2009, p. 36), e ainda complementa: “Temos todas as palavras, meu filho, todas!...” (VIEIRA, 2009, p. 36). No dia seguinte, Makongo fala a palavra que aprendera com o tio na escola e, novamente, passa por mais uma cena de humilhação. A professora colocou-o de castigo e ainda o feriu com a palmatória. O menino Felito, como de costume, aproveitou-se da situação para constranger ainda mais Makongo: “Carimburro é que tu és, escarumba!” (VIEIRA, 2009, p. 37). Por fim, Makongo pronuncia as suas últimas palavras a Kinhoka, antes de se calar para sempre: “Nunca mais vais falar assim, é pena: gostava de lhe matar eu mesmo; sempre; todos os dias.” (VIEIRA, 2009, p. 37).

Kinhoka recebe uma missão e, antes de partir, tenta se despedir de Makongo, o qual lhe vira as costas, sem dizer uma única palavra. Kinhoka nunca mais o encontra. O narrador informa sobre o que ficou registrado da morte de Makongo: “Escreveram que morreu em combate, na Frente Leste, sem deixar cadáver.” (VIEIRA, 2009, p. 37). O fato de não ter sido encontrado o corpo do guerrilheiro permite a Kinhoka supor, anos mais tarde, que Makongo pudesse estar vivo. Ele leu em uma notícia de jornal que um ex-guerrilheiro tentou se matar jogando-se de um terraço. O ex-guerrilheiro teria gritado seu nome de “Kinjila Kadimbula”, que não foi compreendido, por estar em outro país, e ainda dito que iria voar. Caiu em cima de um colchão, não morreu, mas perdeu uma perna. Ele usava uma prótese de madeira, esculpida inteira por ele mesmo com penas de águia. O

nome do ex-guerrilheiro que tentou se matar provavelmente fez Kinhoka se lembrar da bicicleta, em quimbundo, “kadimbula”.

O trabalho feito pelo narrador para contar a história de Eme Makongo, bem como a dos outros guerrilheiros, o aproxima das características apontadas por Walter Benjamin, em seu ensaio “O narrador”, escrito entre 1928 e 1935. O narrador benjaminiano não tem por alvo recolher os grandes feitos, os grandes atos, os quais a história oficial já sedimentou, mas, sim, tudo aquilo que foi deixado de lado por ser insignificante. Ele apanha “tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer.” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Diamantino Kinhoka decide narrar uma confidência inesperada de um homem negro e comum, que sofreu com o racismo e com a pretensão em dizer o quimbundo, uma vez que a língua dominante era o português. Esse é mais um exemplo típico que retrata a segregação racial e a imposição do português como língua pátria na colonização. A destruição decorrente do colonialismo em Angola, bem como da Guerra de Independência, são fatos registrados pela história oficial. Mas a narrativa de sofrimento de um homem chamado Makongo Kamona, que aos nove anos se juntou aos guerrilheiros e ficou até morrer, não sendo enterrado pelos seus familiares ou com honrarias por ter lutado em prol da independência de seu país, não é interessante para a construção da história oficial, que prefere poupar o sofrimento ou dizê-lo de forma genérica. É esse trabalho de revisitar o passado considerando as memórias subterrâneas de sujeitos que “não deixaram cadáver” que aproxima Diamantino Kinhoka do narrador benjaminiano. Agindo assim, Kinhoka dá nome aos que não tiveram direito à lembrança, inscrevendo a história de cada um em seu livro de memórias.

Michael Pollak, em “Memória e identidade social”, trata do problema da ligação entre esses dois fenômenos. Ele explica que *a priori*, a memória parece ser um fenômeno individual, mas ressalta o seu caráter coletivo e social, citando Maurice Halbwachs, que, nos anos 1920 e 1930, já havia sublinhado a importância de se conceber a memória como algo fundamentalmente coletivo, ou seja, “como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.” (POLLAK, 1992, p. 2). A história de Eme Makongo, trazida pela memória de Kinhoka, que se pode dizer genérica, um relato típico de uma

infância na situação colonial, possibilita a manutenção de uma individualidade e a sobrevivência da própria história como lembrança, através de uma memória coletiva. Tem-se, portanto, uma versão subjetiva da história.

Pollak aborda também a ligação entre a memória e o sentimento de identidade, o qual é concebido por ele neste momento como “o sentido da imagem de si, para si e para os outros.” (POLLAK, 1992, p. 5). Pollak diz que

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 5).

A narração das memórias de seus companheiros de luta e de sua própria memória é um meio pelo qual o guerrilheiro-narrador mantém a sua continuidade e coerência no presente em relação às convicções do passado e às suas raízes. Vê-se que, nesta narrativa, o narrador faz uma contraposição entre seu avô, o qual representa os contadores das histórias orais, e seu pai, o qual representa a nova geração. Ele retoma a dúvida sobre a possibilidade de Eme Makongo ser ou não o pássaro holococo e traz a resposta favorável de seu avô: “Claro que sim. A pessoa é pássaro, o pássaro é pessoa...” (VIEIRA, 2009, p. 39). Mas também retoma a negativa de seu pai, “Kana, ngana [Não, senhor]: não pode. Um homem honesto não voa...” (VIEIRA, 2009, p. 39). O pai utiliza o quimbundo em sua resposta, por ser bilíngue, mas nega a proposição do avô, denegando a ancestralidade. Encena-se a contradição entre a tradição e a modernidade.

Percebe-se um tom mais filosófico e poético na fala do avô e um mais superficial e objetivo na fala do pai, o qual parece revogar o conjunto de ideias e valores dos mais velhos. O narrador volta para si mesmo e se questiona sobre a problemática levantada desde o início da narrativa: “E eu, que lhe conheci? Vejo rio e chuva, a vida dele escorrendo dentro dessas águas; ouço o eco de sua tosse nas matas da minha vida. Murmuro só: – Aba!...[Certamente.../Quem sabe...]” (VIEIRA, 2009, p. 40).

Ele termina a narrativa sem uma resposta definitiva, o que ressalta a característica de um narrador que não pretende assegurar uma verdade, mas trazer

visões de uma mesma história, refletir sobre elas e inserir a sua percepção. Com esse desfecho, ele enfatiza a importância da memória no resgate dessas vidas aniquiladas pela guerra e na retomada das tradições dos mais velhos: “Respeito meus mais-velhos: as lições da infância têm de estar sempre bem sabidas, agora e na hora da nossa morte.” (VIEIRA, 2009, p. 40).

2.2. O canto dos pássaros como arma de guerra

A terceira narrativa traz a história de “KIBIAKA, A QUEM CHAMAVAM O PARABELO”. Trata-se de um guerrilheiro que não questionava os perigos que poderia enfrentar nas missões recebidas, nem as condições de cumpri-las, e “[...] sempre deu exemplo de coragem modesta e sacrifício.” (VIEIRA, 2009, p. 42). Kibiaka dividia a sua experiência com todos, até cigarro encontrado e tudo o que poderia ser fumado compartilhava, exceto a sua arma de fogo, uma pistola Parabellum de nove milímetros, mantida em um esconderijo e com a qual preservava uma relação de afeto.

Diamantino KINHOKA inicia a narrativa dizendo o motivo pelo qual ele deve contar a história de Kibiaka, uma razão nobre que, de certo modo, justifica a penosa trajetória e o triste fim do guerrilheiro:

Se a morte do homem que, cansado de humilhação, envereda pelo caminho certo, pode acelerar a mudança de uma justiça velha e injusta para uma injustiça nova mas justa, então, aqui, neste livro e devida vénia, tenho de falar vida e morte e fama do camarada Kibiaka, herói da nossa região (VIEIRA, 2009, p. 41).

Observa-se que o narrador alude concomitantemente à injustiça do passado e do presente, com a diferença de que no passado os angolanos estavam sob o domínio colonial. Sendo assim, torna-se necessário trazer à superfície a trajetória de mais um herói, que teve seu sonho interrompido pela Guerra.

KINHOKA pretende recordar o exemplo de dedicação desse guerrilheiro para o conhecimento de jovens e velhos que sabem ler. Mesmo sendo seu coparticipante na Guerra, ele afirma saber menos a respeito da história de Kibiaka que o povo

analfabeto, referindo-se à forma da tradição oral de acúmulo e transmissão do conhecimento, na qual a memória é um campo singular e os mais velhos são os atores principais (MACÊDO, 2007, p. 15).

O narrador intenciona ser breve em seu discurso e avisa aos seus ouvintes/leitores que não se trata de uma história imaginada, pois seu objetivo é justamente rever o que foi deixado na memória do povo sobre a ação do guerrilheiro: “Ora assim é que nossa intenção vai ser de 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” (VIEIRA, 2009, p. 41).

O narrador retoma a história de Kibiaka para averiguar os mujimbos, isto é, boatos que correm a seu respeito, mas em seguida deixa evidente a impossibilidade de ordenar o passado de forma exata e precisa. Em suas teses “Sobre o conceito da história”, escritas em 1940, Walter Benjamin⁵ afirma que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (BENJAMIN, 1974 *apud* GAGNEBIN, 2006, p. 40). Gagnebin esclarece que, de acordo com Benjamin, nós podemos articular o passado, e não o descrever como um objeto físico (GAGNEBIN, 2006, p. 40). Nas palavras de Kinhoka: “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.” (VIEIRA, 2009, p. 41-42). Desse prisma, é a partir da experiência de vida e das trocas cotidianas que se pode aproximar cada vez mais da verdade. Kinhoka alerta, na introdução “EU, OS GUERRILHEIROS”, aos verdadeiros escritores de sua terra que a verdade se encontra nas histórias que contamos continuamente uns aos outros até o fim de nossas vidas. Assim pode-se apreender que a experiência mencionada pelo narrador acima tem a ver com a sua vivência na Guerra, que lhe permitiu estabelecer contato com os guerrilheiros e outras pessoas, como o jornalista, por exemplo, na narrativa sobre Celestino Sebastião, recolhendo os materiais necessários para passar adiante as histórias destes.

5 BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. In: **Gesammelte Werke**, vol. 1-2. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974. p. 695 e 701.

Kinhoka diz ter conhecido o guerrilheiro de três formas: por fama, ou seja, através de sua reputação; na Guerra; e, por fim, em sua morte, na missão em que que foram no rio Kwanza. Kinhoka explica que são muitas as histórias sobre ele, algumas servem até para embalar o sono de crianças; outras, não levantam suspeitas até nos mais velhos. Ele opta por contar uma história incontestável, intitulada “Estória de como os passarinhos dão poesia de luta” (VIEIRA, 2009, p. 43).

O narrador fala sobre a habilidade do guerrilheiro de imitar o canto de diversos pássaros. A habilidade de Kibiaka se torna um recurso de defesa, por meio do qual enganava e desviava os inimigos:

Seus assobios-de-pássaro inocentavam o ar das matas, adormeciam desconfiança sempre acordada de quem anda perseguir nos guerrilheiros dos maquis. Porque se tem pessoa, em suas árvores e iangos passarinho alerta, cala o bico de primeiro, esvoaça a fuga depois, pia o silêncio. (VIEIRA, 2009, p. 44).

O narrador realça o vínculo do guerrilheiro com os pássaros ao relatar sobre o seu comportamento quando, no destacamento, deveriam fazer um abrigo. Kibiaka não agia de forma rápida como os demais, ele era minucioso ao procurar capim e paus para construir o lugar onde ficariam:

cortar os iangos para teto ele queria todos do mesmo tamanho, em feixe ou molhada, nada de acertar já debaixo da chuva; nos paus jimalados cortados tortos, cheios de nós, recusava, assobiava, recitava:

Os passarinhos

Mesmo estouvados

Fazem os seus ninhos

Com mil cuidados... (VIEIRA, 2009, p. 45).

O narrador insere em sua narração opiniões sobre o guerrilheiro. Alguns diziam que ele tinha dois feitiços, um que lhe protegia quando estava em grupo, “herância ou manigância de bom quimbanda⁶” e o “outro, de crime devia de ser,

⁶ “Curandeiro; adivinho.” (VIEIRA, 2009, p. 108).

proteção d'ele sozinho, só ou ausente, de ninguém nem nada lhe dar encontro, saber se vivo ou morto: o tremento feitiço da quipa⁷” (VIEIRA, 2009, p. 46). Kinhoka não acredita de imediato nos rumores acerca de Kibiaka e questiona a veracidade destes: “O que também podia ser só mujimbo das matas, que são muitas e escuras de tantos verdes.” (VIEIRA, 2009, p. 45).

O narrador introduz duas histórias semelhantes à de Kibiaka na narrativa. A primeira é a do falecido guerrilheiro Vutukakiá: “Tinha seu feitiço, sua técnica e experiência de tantos anos de maquis que, em recuo de emboscada, ele e sua secção flanqueavam, reemboscavam, movimento que dava-lhe seu nome.” (VIEIRA, 2009, p. 46). Kinhoka questiona se essa história seria mesmo de Vutukakiá: “Contudo duvido: assim, só? Muondona⁸ de cada qual é de cada um, os ilundos⁹ é que são de geração...” (VIEIRA, 2009, p. 46). A suspeita levantada pelo narrador é respondida por ele mesmo através de uma máxima que aponta para a existência de um espírito protetor que acompanha cada família de geração a geração.

E a segunda é a de Kitalelu, “o homem-do-feitiço-do-espelho – nome que lhe sussurravam mais tarde o povo miúdo em suas sanzalas aldeadas de arame farpado” (VIEIRA, 2009, p. 47). Percebe-se um cruzamento de histórias semelhantes atribuídas a guerrilheiros diferentes, recuperadas pelo narrador para mostrar talvez a impossibilidade de se chegar a uma verdade plena sobre a história de Kibiaka, uma vez que são muitas as histórias presentes no imaginário sobre os dias de luta.

O narrador questiona como Kibiaka adquiriu este feitiço: “Mas feitiço de dar-a-volta na cara dos inimigos – comprou onde? Lhe pagou como? Matou parente, rival? Apenas o branco abusador de sua irmã, alguém falou de uma vez e calou para sempre.” (VIEIRA, 2009, p. 46). Alguém disse uma única vez que Kibiaka matou um homem branco que teria estuprado sua irmã. O narrador não comenta nada a esse respeito e narra em seguida a cena do confronto entre Kibiaka e o flexa Macio, em que o leitor, através do embate dos dois, descobre o seu segundo feitiço, o feitiço-do-espelho. O flexa Macio se dirigia à senzala do Nzambila para namorar e, de

⁷ “Processo usado pelos feiticeiros, em que estes fazem crer que se transformam em seres falecidos ou animais, conseguindo assim acalmar as angústias e os medos das pessoas que os procuram.” Dicionário Infopédia (QUIPA, [s.d.]).

⁸ “Espírito tutelar”, segundo o vocabulário anexo à obra de Vieira (2009, p. 108). “Felicidade; sorte”, no dicionário Infopédia (MIONDONA, [s.d.]).

⁹ “Espírito” (VIEIRA, 2009, p. 107).

repente, “como relâmpago antes da chuva” (VIEIRA, 2009, p. 47), Kibiaka o encontra e inicia a sua transformação:

Na luz fusca só viu seu brilho, olhos se fecharam de pasmo e medo. Quando lhes abriu o Kibiaca virara o chimpanzé macacão, nu pelota, só uma trouxinha de pano na cintura; as pernas, tudo eram cascas de lama, cabelo em pé, de pó e piolhos; os olhos, as brasas. Todo ele muito magro, carne de ossos só. E o que ele vestia eram dois cacetes, ramos quebrados de um pau, um cada mão. Aí a pele dele começou de nascer pintas, manchas, pintura de pemba sem que ninguém põe os riscos, os jinzevos do muezio levantando por cima de seus muzumbos naquele sorriso que todo o quinzar¹⁰ tem... (VIEIRA, 2009, p. 47).

A habilidade de imitar todos os pássaros com maestria também era aceita como mágica. Veiga explica que, “como todos fazem parte do mesmo universo cultural e compartilhavam das mesmas crenças, as capacidades mágicas, os feitiços são verdadeiros” (VEIGA, 2015, p. 479). O próprio guerrilheiro consultou um adivinho antes de se juntar à guerrilha, o qual lhe disse que o feitiço era dele mesmo: “tinham-lhe nascido com esse feitiço-do-espelho.” (VIEIRA, 2009, p. 51). O flexa Macio e alguns soldados portugueses testemunharam o feitiço de Kibiaka:

A prova ninguém que pediu. Todos sempre lembravam a emboscada, na curva por perto do tabo da Matenda: os tugas viram mesmo na sua frente os três guerrilheiros e um era o Kibiaka; fizeram fogo, de rajada, os tiros bateram nas figuras parecia eram lençol e logo-logo estavam atacados pela retaguarda – os mesmos três guerrilheiros que estavam no meio da estrada. O alferes, ferido, aos berros no meio do pó, jurava depois, com as mãos juntas, que os três da frente todos tinham as armas na mão esquerda e os três de trás nas mãos direitas. Lhe evacuaram de héli, deportado na terra dele, maluco de mau exemplo. (VIEIRA, 2009, p. 51).

Discutindo as formas da narrativa na tradição oral angolana, Padilha explica-nos que o missosso, “dentro do quadro da tradição oral autóctone, é aquela forma narrativa percebida pela cultura local como sendo totalmente ficcional, no sentido em que se vê nela um produto apenas do imaginário, algo não acontecido no real empírico, pois pertence apenas à ordem da fantasia.” (PADILHA, 2011, p. 40). A autora, em relação às personagens do missosso, explica que elas podem ser, assim

¹⁰ “Monstro sanguíneo, meio onça meio homem, na mitologia popular.” (VIEIRA, 2009, p. 108).

como nos contos infantis, seres humanos ou animais humanizados ou seres sobrenaturais, no interior da estrutura do pensamento animista. Ela recorre a Bruno Bettelheim¹¹, o qual assinala que, no pensamento animista:

Acredita-se que [...] o que quer que tem vida, tem vida muito parecida com a nossa [...]. Já que tudo está habitado por um espírito semelhante a todos os outros espíritos [...] é natural que o homem possa se transformar num animal ou o contrário (BETTELHEIM, 1980, p. 60-61 *apud* PADILHA, 2011, p. 46).

Os missossos podem ter ainda como personagens os monstros, geralmente antropófagos. Destacam-se os *quinzáris*, que “possuem corpo de fera (onça ou pantera), mas com pés humanos – metamorfose obtida por magia concedida para o efeito.” (RIBAS¹², 1997, p. 249 *apud* MACÊDO, 2007, p. 21).

Kibiaka se configura um *quinzári*, mas sua história não é da ordem da fantasia, trata-se de um evento real. Sendo assim, esta narrativa, bem como as outras, não podem ser classificadas como missossos, mas, sim, como *maka*. De acordo com Héli Chatelain (1964)¹³, que propõe a classificação, Padilha define a *maka* como “a ficcionalização de uma estória tomada como verdadeira” (PADILHA, 2011, p. 40). Padilha conclui que há, entre o missosso e a *maka*, uma linha sutil que os afasta (PADILHA, 2011, p. 40).

A partir dessa sucinta descrição do missosso e da *maka*, pode-se afirmar que há, em *O livro dos guerrilheiros*, o evidente resgate da tradição oral. Diamantino Kinhoka, como um contador de histórias, narra a breve existência de notáveis guerrilheiros e o caminho percorrido por eles, incorporando ao seu texto a sabedoria obtida de sua experiência de guerra e de seu avô Kinhoka Nzaji, por meio do emprego de provérbios, da poesia e da música.

Já no final da narrativa, o narrador relata que encontrou o corpo do guerrilheiro “morto e nu, nada que guardava com ele” (VIEIRA, 2009, p. 53). Macio o

¹¹ BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. 3. ed. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

¹² RIBAS, Oscar. **Dicionário de regionalismos angolanos**. Matosinhos: Contemporânea, 1997.

¹³ CHATELAIN, Héli. **Contos populares de Angola**. Tradução de Maria Garcia da Silva. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1964.

matou covardemente, cortando seus lábios para levar com ele “o feitiço do canto dos passarinhos” (VIEIRA, 2009, p. 54). O narrador diz que esse feitiço poderia ser adquirido por meio de um trabalho bem-sucedido de feiticeiro experiente. Contudo, enfatiza que o outro, o de “sombra-de-espelho”, jamais, “vinha de outro mundo, próprio dele mesmo, duma dignidade que lhe nasceram com ela, crescida na dura vida e na luta, mais o facho do seu emblema, no desejo de ser homem livre.” (VIEIRA, 2009, p. 53-54). O narrador afirma que o feitiço do espelho só poderia ser recebido em uma parceria de luta, nunca poderia ser cobrado, apenas pago e sempre com a própria vida.

Para destacar ainda mais a subjetividade de Kibiaka, que tinha o seu próprio anseio, o narrador, mesmo recuperando histórias atribuídas a outros guerrilheiros, diz que: “No bando dos gunguastros, nossos pardais selvagens e guerreiros, o voo é só um, o voar é que é de cada qual.” (VIEIRA, 2009, p. 52).

Kinhoka tomou a liberdade de escrever que Kibiaka foi um herói, não com a intenção de que ele recebesse do governo algum tipo de reconhecimento em datas comemorativas, mas para honrar a memória do guerrilheiro que tinha o desejo de ser homem livre. Kibiaka recebeu, ironicamente, de seus companheiros o cognome de “o Parabelo”, por talvez não compreenderem o motivo pelo qual ele carregava uma inútil arma sem munição. A presença dessa arma na narrativa é muito simbólica, pois ela funciona como uma espécie de amuleto para Kibiaka, um objeto que o conectava ao passado, lembrando-lhe do amigo que o presenteara e, ao mesmo tempo, remetendo-lhe ao futuro, fazendo-o pensar em seu único anseio.

O dom de imitar o canto dos pássaros não parece ser o único que ele possui, pois o modo como ele manuseava a arma, em dias tranquilos, faz pensar em uma aptidão para a música, interrompida pela guerra:

Guardada num escondi-te só dele, ia-lhe buscar nesses dias de quieto e calado; limpava-lhe de pau fininho pelas ranhuras e juntas, com unha ou fio de capim rijo. Oleava; *segurava-lhe parecia era um quissange*¹⁴, *dedilhava orelhas da culatra, o nariz da alça com seus grossos pelegares*. E se lhe perguntavam saber como, onde, de quem recuperara, respondia virado a Luanda como se falasse a alguém do outro lado da mata (VIEIRA, 2009, 52-53, grifo meu).

¹⁴ “Instrumento musical” (VIEIRA, 2009, p. 108).

O narrador traz ao leitor poucas explicações sobre a origem da arma. É pela voz do próprio guerrilheiro Kibiaka que se tem um único esclarecimento: “– Recebi-lhe no natal de 63, num menino-jesus meu amigo...*” (VIEIRA, 2009, p. 53).

Numa nota de rodapé, desta vez não subscrita pela voz de A. (*N. do A.*), como acontece numa nota sobre o guerrilheiro Celestino Sebastião, na primeira narrativa, tem-se a voz do escritor de *Nós, os do Makulusu*, Luandino Vieira. Em seu comentário, o leitor toma conhecimento de uma suposta coincidência que deixa o escritor intrigado:

Quando ouvi, pelo ex-guerrilheiro Kene Vua – o meu amigo Diamantino 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 isso 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 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? (VIEIRA, 2009, p. 53).

Luandino Vieira, “autor empírico” de ambos os romances, ou seja, aquele que “possui existência como ser biológico e jurídico-social” (SILVA, 1988, p. 227-228), insere-se no plano interno da narrativa, reforçando assim o fenômeno do retorno ao passado. Ao incorporar Kibiaka, uma importante personagem em *Nós, os do Makulusu*, em *O livro dos guerrilheiros*, e aprofundar a “atmosfera de tensão tão forte nos anos 1960, o escritor parece advertir-nos de que ainda há muito a conquistar nesse processo que tem conhecido avanços e recuos.” (CHAVES, 2006, p. 249).

O diálogo entre Diamantino KINHOKA e Luandino VIEIRA é, portanto, um diálogo textual que implica uma mensagem do autor que, no entender de Zoraide Portela Silva, “revela os procedimentos de estratégias textuais do discurso – são mostras da consciência e intencionalidade autoral.” (2013, p. 146), além de evidenciar que o projeto ficcional de Vieira sempre refletiu sobre aspectos sociais, políticos e culturais de Angola (SILVA, 2013, p. 147).

A proposição de KINHOKA de que a construção da história seja um ato coletivo e contínuo é corroborada com o testemunho de VIEIRA, que traz um fato novo à história de KIBIACA, uma coincidência solucionada por KINHOKA pela voz da ancestralidade, que sopra a Vieira a história do guerrilheiro. O leitor, de certo modo, é convidado a ler a obra na qual se encontram informações de KIBIACA anteriores ao seu ingresso na Guerra, preenchendo, assim, algumas lacunas de sua história presentes em *O livro dos guerrilheiros*.

3. UMA HISTÓRIA DIFERENTE

3.1. A cumplicidade sobrenatural nas matas e a sua desintegração no pós-independência

A quarta narrativa, “ZAPATA, MELHOR DIZENDO: FERRUJADO E KADISU”, traz a história de amizade entre Ferrujado e Kadisu. Diamantino Kinhoka parece aludir ao dogma da Santíssima Trindade, em que Pai, Filho e Espírito Santo representam o único Deus, ao afirmar que os guerrilheiros Ferrujado e Kadisu formam a “santíssima dualidade” (VIEIRA, 2009, p. 63), constituindo um só guerrilheiro, chamado Zapata. O narrador compreende o vínculo dos dois amigos e diz, fortalecendo a doutrina da “santíssima dualidade”: “Não tinha mais ali Mateus Vélinho perdido na sombra de Moisés Mezala, não tinha mais cada um, um só eram.” (VIEIRA, 2009, p. 68).

Moisés Mezala, o camarada mais velho Ferrujado, e Kadisu, que não lembrava mais de seu antigo nome Mateus Vélinho Madeira, nasceram no vale do Loji, ou Loje. Em regiões diferentes, em períodos afastados, mas no mesmo vale. Moisés Mezala “era de Tundamunjila, nome em tempo de paz de um quimbo¹⁵ onde que fora nascido” (VIEIRA, 2009, p. 61), em 1935. Mateus Vélinho Madeira nasceu em 1952, dezessete anos depois de Ferrujado, e vinha “de Kunga Mabaia, nome de tempo de guerra, sanzala ardida e abandonada.” (VIEIRA, 2009, p. 61).

Moisés Mezala participou dos ataques no norte de Angola, em 1961,¹⁶ fato que gera admiração em Kinhoka, devido ao grande número de mortos, “vinha de 61 e ainda estava vivo!” (VIEIRA, 2009, p. 67). Tinha vinte e seis anos e trabalhava para um patrão que maltratava tanto Emiliano de Jesus Júnior, o seu capataz branco, quanto seus trabalhadores negros. O capataz chegou ao vale do Loji em 1910 e se tornou um grande amigo de Moisés. Foi alcunhado pelos negros de

¹⁵ “Quimbo: Pequena povoação; aldeia.” (VIEIRA, 2009, p. 108).

¹⁶ No norte do território angolano, a União das Populações de Angola (UPA), que se dedica, sobretudo, à guerrilha rural, desencadeou vários ataques contra a população branca (SAMPAIO, 2013).

Kazutu. Vivia com uma mulher negra e tinha três filhos mestiços, dos quais se orgulhava, por terem cursado o ensino primário e se tornado tratoristas.

Moisés Mezala previne por três dias e três noites Emiliano sobre o ataque e chega até a propor a morte do patrão ao amigo, mas este dá uma resposta vaga, não diz sim nem não, demonstrando todo o seu desprezo pelo patrão: “*Sô Kazutu, és capaz de matar teu patrão?... – interroga agora Moisés Mezala. – Perguntas mais?!... Tem homens que valem menos que um molho de capim. Nem uma cabra alimentam...*” (VIEIRA, 2009, p. 70, grifos do autor). Os filhos já tinham fugido para Luanda antes do ataque.

Emiliano se recusa a fugir e, já tendo a mulher morta, planeja a própria morte, pedindo ao amigo que o matasse. Moisés chega a hesitar, mas acaba cumprindo o desejo do amigo, caso contrário, os dois poderiam morrer: “o Kazutu já virara mais xalado, iria de disparar ele mesmo e tudo se explodia e ardia, morriam os dois” (VIEIRA, 2009, p. 74).

Moisés vai para a luta, em 1961, levando o que Emiliano deixou para ele, um pouco de dinheiro, o caderno de anotações da cantina, que pertencia ao capataz, e a sua espingarda caçadeira. Embora não soubesse ler, levou consigo o livro, como descrito no trecho:

[...] chegara de noite, bem vestido de calçado, trazia então Moisés Mezala debaixo do braço a velha caçadeira [...] e uma caixa de cartuchos; um relógio, roscófe, [...] e, embrulhado em folhas de bananeira, como quicuanga pouco redonda, pacote misterioso, um livro. (VIEIRA, 2009, p. 74).

Em 1966, Moisés chega ao quartel de Ngalanza, trazendo consigo o guerrilheiro Kadisu:

Tinham chegado juntos em 1966, no nosso quartel de Ngalanza. Evadido da “maca da bandeira”, lá na base upista do Kinguari-Kandua, 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 os dentes: camuflado, cantil e cartucheiras, sua quilunza era uma *Thompson*, americana. (VIEIRA, 2009, p. 63-64, grifo do autor).

Kadisu era curioso, interessado em aprender tudo, lia com entusiasmo uma cartilha de instrução para a guerrilha. Num diálogo entre o rapaz e o mais velho, o primeiro lê em voz alta uma pergunta da cartilha sobre a rainha Jinga e logo depois a resposta:

“Quem foi a rainha Jinga?” – e a pergunta virava logo-logo resposta dele mesmo, de cor, resposta de cartilha fechada: “...fez a unidade dos povos de Angola, se aliou mesmo com os flamengos para lutar contra o colonialismo português. Lutou toda a sua vida de 100 anos até na hora da morte.” Nosso camarada Ferrujado, na caladez dele, sempre não desmentia pergunta-e-resposta; corrigia só, quase medroso de sua analfabete: “Nzinga!” Sorria, o outro guardava a cartilha no sacador. “*Não é Jinga... É Nzinga Mbande a Ngola Kiluanji Kia Samba.*” Calava, parecia silêncio de pedir desculpas, autocrótica. (VIEIRA, 2009, p. 67, grifos do autor).

Como se pode perceber, Ferrujado, a figura do Velho, o detentor da voz ancestral, não se sobrepõe ao mais novo e ao modo como ele tinha acesso ao conhecimento, isto é, pela leitura. Antes, corrigia, emendava com a sua sabedoria em quimbundo. Nesse instante, a cartilha era guardada e assim a voz da ancestralidade era recebida e admirada pelo mais novo.

Os dois guerrilheiros queriam sempre estar juntos, “Viviam assim, conjuntados. Tudo se repartiam, mesmo nódoa de seu simples pingó de café. E queriam se chamar de um só nome de guerrilheiro: Zapata.” (VIEIRA, 2009, p. 62). Esta narrativa se inicia com a história do guerrilheiro mexicano Emiliano Zapata, que foi contada pelo comandante Ndiki Ndia a Kadisu, no mesmo ano em que ele e Ferrujado chegaram à base de Ngalanza. Veiga adverte sobre a possibilidade de Ferrujado, ao “ter escolhido, em sua associação com Kadisu, o nome Zapata, tenha se lembrado daquele outro Emiliano, que tinha o mesmo primeiro nome do revolucionário mexicano.” (2015, p. 494). Veiga (2015) assinala nesse episódio a percepção do guerrilheiro de que o conflito não estava circunscrito à cor da pele, pois havia homens brancos, como o branco seu amigo Emiliano, que mereciam respeito e não se configuravam inimigos.

Quando eram chamados individualmente, não atendiam, pois queriam ser chamados por um único nome, Zapata. Se algum superior chamasse: “Guerrilheiro Kadisu?!...” ou “Camarada Ferrujado?!”,

eles se olhavam um no outro, olhavam nos outros, os outros – nós! – neles e o vento ficava-se a ouvir levar voz e eco dos camaradas responsáveis. Nosso comandante, o camarada Ndiki Ndia, dessorria então de seu bigodinho, berrava voz de ordem:

– Guerrilheiro Zapata!

E se levantavam logo-logo os dois. Vinham os dois; recebiam os dois a fala, a crítica, coisa de ouvir ou calar; ou recado ou tarefa. (VIEIRA, 2009, p. 62).

Quando a tarefa se destinava a apenas um deles, eles esperavam o comandante Ndiki Ndia escolher quem iria, “ficavam ali, quietos; mudos e surdos, esperavam. De sozinhos, eles mesmos não aceitavam se escolher: estragava a amizade.” (VIEIRA, 2009, p. 63). O escolhido pelo comandante saía para cumprir a tarefa e o que ficava no acampamento não conseguia fazer nada sem a presença do outro, “não servia para nada, estava morto, ia com quem ia a alma dele.” (VIEIRA, 2009, p. 63). Somente quando o designado a cumprir a missão voltava e tocava no companheiro, este voltava a falar, trabalhar etc. A amizade entre os dois extrapolava a Guerra. Apesar desse contexto, os guerrilheiros parecem encontrar um no outro a força para resistir e sobreviver.

Ferrujado perde, de forma trágica, Kazutu, seu único amigo, antes de partir para a Guerra, e Kadisu vem, de certa forma, preencher o vazio deixado pela morte do amigo. Kadisu foi encontrado por Ferrujado sozinho, abandonado e ainda mutilado. Como um bom samaritano, Ferrujado se compadece de um português desamparado no caminho e o leva com ele. Esse ato de amor, numa sociedade dividida, pode ser considerado o maior ato de heroísmo do guerrilheiro. Os dois se encontram em uma situação improvável e de extrema vulnerabilidade e iniciam um elo que excede a qualquer explicação racional. A amizade extrapola a questão colonial, enquanto angolanos e portugueses travavam a Guerra pela independência.

Um adolescente de catorze anos e um homem de trinta e um iniciam uma amizade e cumplicidade que os salvam por um período na Guerra, dando a eles força para prosseguir na luta e alívio nos momentos em que não combatiam. As diferenças geracionais não são um obstáculo na comunhão dos dois, eles se complementam. Ferrujado, analfabeto, é a voz da tradição; Kadisu, alfabetizado, representa a modernidade. Veiga ressalta que

Uma das características dessa relação parece ser a complementaridade. Enquanto o jovem Kadisu, em sua curiosidade pelo conhecimento que a leitura pode lhe dar, mostra-se ligado ao novo, ao moderno, o analfabeto Ferrujado reequilibra o moderno com o peso da tradição (VEIGA, 2015, p. 495).

Diamantino Kinhoka explora nas possibilidades de amizade até descobrir uma que melhor define a união do guerrilheiro Zapata:

Que não era só amizade de luta e camaradagem, a de todos, simpatia de juntos vivos ou mortos. E não era amizade-de-irmão, a que pode ainda dar peleja, fraternidade; menos aquela só amizade de lutar juntos, solidariedade nas disputas. E um não era igual do outro; nem um era como o outro ou contra o outro seu contrário; menos o de um a favor do outro – cumplicidade. Amizade deles era lisa, descomplicada fuba. Só dizer uma palavra (esta, de fuba, por exemplo) já complicava. Porque tudo o que passava era só assim, mais nada, era como era, mais nada. Como dois bichos, humanos animais, de *antes de se saber falar e discutir*: eles ainda se tiravam piolho um no outro, sem cafunar nem nada. Assim: animais da mesma ninhada. (VIEIRA, 2009, p. 67-68, grifo meu).

O narrador compreende a simbiose entre Ferrujado e Kadisu retirando deles a língua e a origem, que seriam complicadores nessa união. Num contexto de disputa pelo poder, em que angolanos se opunham aos rivais portugueses, os dois se encontram, a rivalidade e os interesses políticos deixam de existir e a humanidade prevalece, pois ambos não pertenciam a polos opostos.

A Guerra acaba por separar definitivamente esses dois guerrilheiros, “Porque, naquela manhã do ataque traiçoeiro dos flechas no Kididi Kitubia, Ferrujado morreu.” (VIEIRA, 2009, p. 75). O narrador imagina o luto de seus parentes: “Em Tundamunjila estarão as mulheres a arranhar as faces de dor xinguilando o chão pátrio delas, frente à casa órfã, meio construída de adobes enfubados secos de pouco sol, nunca habitada.” (VIEIRA, 2009, p. 75). A casa não finalizada e ocupada por Moisés Mezala é símbolo de um sonho interrompido, é ruína de um guerrilheiro a serviço, na ausência de seu corpo, da memória.

Kadisu consegue fugir do ataque ao acampamento improvisado no Kididi Kitubia. O narrador não consegue dar notícia exata sobre ele. Em 1976, na festa da Independência, soube que tinha uma livraria, o quiosque “Sagrada Esperança”, no

Uíge, a única informação certa a respeito do guerrilheiro. Anos depois, Kinhoka vai à procura dele no quiosque, que encontra vazio e abandonado. Ninguém dava informação sobre o que teria acontecido com Kadisu, “Nos que perguntei saber me olhavam com coração desconfiado” (VIEIRA, 2009, p. 77). Kinhoka já havia passado pelo vale do Loji, todavia não encontrou a senzala Kunga Mabaia, queimada pelos portugueses em 1962, pela FNLA em 1935, pela UNITA em 1982. No Uíge, foi então perguntar a um agente da Informação e Segurança sobre o guerrilheiro, que se mostrou também receoso, assim como aqueles aos quais Kinhoka havia perguntado anteriormente:

Tive de ir no Zeca d'Olim, da DISA [Direcção de Informação e Segurança] local. “*Procuras quem? ...?... E por quê? ... Praquê? ...*” Mal que disse o nome, devolveu-me: “*Porra, esse?! O camarada Kadisu? Lhe faleceram no Leste em 68, junto no comandante Hoji la Henda...*” (VIEIRA, 2009, p. 77, grifos do autor).

A informação dada pelo agente não é verdadeira, pois o último contato de Kinhoka com o guerrilheiro foi em 1971, “Como então talvez? Podia, em 68, morrer em combate, lado a lado com Hoji ia Henda e em 1971, lado a lado comigo fugir no ataque dos flechas na base improvisada do Kitubia?” (VIEIRA, 2009, p. 79-80).

O esforço de Kinhoka para encontrar Kadisu foi em vão e o deixa sem esperança. Ele ainda pensa na possibilidade de o guerrilheiro, “zarolho-camões, buliçoso e estreito cambuta, estudioso de tudo o que é papel escrito” (VIEIRA, 2009, p. 80), estar vivo e no seu aparecimento. “Para felisfim e em faz-de-conta de camaradagem, aceito. Mas até hoje, oiço muito bem o que falou meu amigo Zeca d'Olim: ‘*Perigooso!... É perguntador demais, incorrigível...*’” (VIEIRA, 2009, p. 80, grifos do autor). Veiga (2015) ressalta que o narrador, ao enfatizar a fala do agente da DISA, que realça a personalidade de Kadisu, considera a onda de repressão que se seguiu aos acontecimentos de maio de 1977 e a possibilidade do guerrilheiro ter sido morto, “A morte, afinal, deve ter lhe corrigido.” (VIEIRA, 2009, p. 80).

Chaves (2005) explica que a ideia de libertação no processo literário angolano é atravessada pelo desejo de resgatar um passado distante, anterior ao período colonial, ou num tempo cuja dominação não era tão intensa. Voltar no tempo seria uma forma de compor uma identidade fundada na diferença. Num cenário de

muitas rupturas, a vinculação a certos traços da tradição institui-se como proteção de uma identidade admissível.

Chaves cita, como exemplo dessa conduta, o poeta Viriato da Cruz, que valorizou imagens que integram a natureza e as formas de cultura popular: “a mulemba, o imbondeiro, as frutas da terra, as músicas, as danças etc.” (2005, p. 49). Não por acaso, o poeta Viriato da Cruz é mencionado na narrativa, trazendo a sua apreciação das laranjas típicas do vale do Loji: “– *Dulcinérrimas...*’ – assim classificadas ficaram na clemente palavra de um inspetor agrícola [...], que tinha sua veia de poeta” (VIEIRA, 2009, p. 70, grifo do autor). As laranjeiras, segundo o dono da fazenda para quem trabalhavam Emiliano e Moisés Mezala, teriam vindo da China: “*Mandei-as vir da China...*” (VIEIRA, 2009, p. 69, grifo do autor). Em rejeição à afirmação de seu patrão, Moisés Mezala informa a verdadeira origem das laranjeiras: “vieram todas do Luango, nativas das terras dos tótilas e manis” (VIEIRA, 2009, p. 70).

Após a independência, associa-se ao passado pré-colonial a época colonial. A exaltação da vitória transforma em passado o próprio período colonial, com o intuito de engrandecer o presente. As antinomias se ampliam no êxtase da conquista. Aos heróis do passado longínquo aliam-se os heróis que colaboraram na construção desse presente, em contraste ao discurso colonialista que os apresentava como vencedores do mal. Instrumentos musicais, como a marimba e o quissange, o carnaval, “as tradições” incluem-se como mostras da identidade planejada, num procedimento equivalente ao que mobilizava a escolha dos codinomes dos guerrilheiros na batalha real. Extraídos das línguas africanas, a definição desses nomes fazia da Guerra pela Independência política uma luta pela estruturação da identidade cultural. Hoji Ya Henda, Ndunduma, Kissange, Pepetela, são alguns exemplos dessa opção (CHAVES, 2005).

Inocência Mata discorre sobre a construção de uma trama de memórias, inscritas numa série representativa que centraliza a memória do tempo de infância, metáfora de um tempo harmonioso, ainda de igualdade inconsciente, em oposição ao desequilíbrio do presente “e outras séries antinômicas como asfalto/musseque, negro/branco, patrão/contratado...” (MATA, 2001, p. 64). A subversão é construída mediante a atração pela nostalgia.

As antinomias angolano/português, negro/branco, velho/novo são superadas nesta narrativa. A amizade sobrenatural entre Ferrujado, um velho angolano, e Kadisu, um menino português, que constituem o guerrilheiro Zapata, supera a rivalidade entre angolanos e portugueses, o racismo e a guerra, transcendendo as divisões estanques presentes na literatura angolana no período pós-colonial.

Na próxima narrativa, dois veteranos se encontram vinte anos após a independência. O país é outro, longos anos de Guerra Civil e interesses internos e externos discrepantes do projeto de um país para o povo separaram aqueles que lutaram juntos em prol de um ideal. Não há mais espaço para as velhas antinomias, pois o capitalismo será o novo divisor de águas, instaurando outras fronteiras.

Na quinta narrativa, “KIZUUA KIEZABU, NOSSO GENERAL KIMBALANGANZA”, é narrada a história de Job João. Seu pai era Marcos Gaspar, “homem tímido mas muito trabalhador, temeroso de Deus e das autoridades portuguesas, [...] [p]rotestante e agricultor, pouco assimilado.” (VIEIRA, 2009, p. 80). Sobre a mãe, Dona Isabel Gaspar, não se fala muito, apenas que consentiu fugir com os filhos. Ao todo, eram cinco filhos, Isaac, o primogênito, Jacob, casado com Rute, Job João, o filho caçula e duas irmãs, mais novas, Judite e Kikulu.

A vida corria aparentemente bem, até chegar “o Março de 59. E assim, porque era Páscoa, qualquer um teria de trair. Choveram as prisões. Não adiantava jurar inocência sem culpa.” (VIEIRA, 2009, p. 82). O primeiro a ser preso foi o cunhado de Marcos Gaspar, Lucas Ngombe, “inocente, morrera de porrada e sede nas pescarias do Sul, voluntário-de-castigo nas salinas dos brancos. Seus pulmões de ar verde arderam no salgado ar do mar.” (VIEIRA, 2009, p. 82-83).

A vida na senzala não foi a mesma depois desse acontecimento, “cresceu o medo de tudo e de nada.” (VIEIRA, 2009, p. 80). Os habitantes da senzala acusaram Marcos Gaspar de ter denunciado seu cunhado para tomar posse de sua lavoura, “[e]scurecida a vida do povo com uma nuvem de mentiras e mujimbos, acusaram a Marcos Gaspar de bufo ser, que era para cassumbular nas lavras do irmão da mulher.” (VIEIRA, 2009, p. 80).

Depois desse relato, tem-se a primeira fala de Marcos Gaspar registrada na narrativa:

Então, frente a seus filhos mais velhos, lamentou: “Pobre de mim! O dia em que me nasceram, Deus devia de riscar do calendário. O mundo ia ficar mais perfeito...” E respondeu seu cassule, Job João: “Por acaso foste o primeiro homem a nascer?” (VIEIRA, 2009, p. 82).

Observa-se, no diálogo anterior, o enfrentamento de Job João com seu pai. Ele é o único filho que censura o pai, demonstrando uma personalidade diferente da dele. Nesse trecho, o pai se mostra vulnerável diante das acusações que lhe haviam feito, e em vez de contestá-las e provar a sua inocência, ele se lamenta e se coloca como vítima.

Depois de 4 de fevereiro de 1961, início da Luta Armada de Libertação Nacional, veio um mensageiro de Kambondo e avisou à família que prenderiam Isaac. “E Marcos Gaspar não creditou, esperou para ver, confiava em Deus.” (VIEIRA, 2009, p. 81). Verifica-se na atitude de Gaspar a sua personalidade débil, um homem que parecia estar alheio ao contexto da Guerra. Isaac foi levado “nas cordas, ruscado e porradado.” (VIEIRA, 2009, p. 81).

Há, depois da captura de Isaac, mais lamento por parte de Marcos Gaspar:

Então Marcos Gaspar reuniu seus filhos restados, lamentou: “Pobre de mim! Não posso desobedecer a Deus sacrificando meu primogênito...” Mal acabara de falar se irou contra seu pai o cassule, disse: “Por que não discutes com o chefe-de-posto? Acaso ele é Deus?” (VIEIRA, 2009, p. 83).

Job João desta vez interrompe a fala do pai e se ira contra ele, criticando a sua obediência às autoridades portuguesas. Gaspar demonstra em seu discurso uma preocupação maior em desobedecer a Deus, ao ver seu filho primogênito ser levado, numa atitude muito suspeita. É reiterada a falta de iniciativa e energia do pai diante dos acontecimentos. É interessante pontuar que o temor em desagradar a Deus não o impele a tentar lutar pela vida do filho.

Desde o início da narrativa, nota-se a intertextualidade com o texto bíblico, desde os nomes dos filhos e da nora até a postura servil de Marcos Gaspar ante os acontecimentos da Guerra. Rute, a nora de Gaspar, decide acompanhar a família do marido já morto na fuga e não abandona a sogra. Mesmo depois de sua morte, a nora decide esperar a própria morte ao lado do corpo da mãe do marido. Rute,

personagem bíblica, foi uma mulher moabita que decidiu seguir a Deus e cuidar de sua sogra.

O ano de 1961 foi emblemático da luta pela libertação de Angola. Esse ano foi referido também na quarta narrativa, em que o guerrilheiro Ferrujado vai à luta e sai vivo dela, fato que gera admiração no narrador. A carnificina de 61 é descrita detalhadamente por Kinhoka:

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. (VIEIRA, 2009, p. 83-84).

Nesse tempo de muitas mortes, todos da senzala que sabiam ler e escrever foram convocados por milícias desarmadas para uma reunião na igreja católica de São Roque. Job João advertiu o pai sobre a cilada e chamou toda a família para fugir. Gaspar não aceitou ir com a família e se declarou inocente: “*Nunca ofendi a Deus, nunca roubei os homens. Vou declarar-me inocente até meu último suspiro...*” (VIEIRA, 2009, p. 85, grifos do autor). O restante da família fugiu e ainda pode ver Gaspar entrar na igreja para nunca mais sair. Ao entrarem todos na igreja, “as portas foram pregadas e das matas saíram os outros milícias com suas carabinas e caçadeiras. Ardeu a igreja entre tiros e gritos, os ecos para sempre no coração do povo em fuga.” (VIEIRA, 2009, p. 85). Após a carnificina, o narrador conta que a senzala foi destruída, “a lâmina empurrou para o esquecimento o quanto era cinzas e ossos.” (VIEIRA, 2009, p. 85). Todos, inocentes ou não, católicos ou protestantes, brancos ou negros, foram varridos da memória para sempre, apenas os gritos que saíram da igreja ficaram gravados na memória daqueles que fugiram para as matas.

Job João viu sua mãe morrer de fome, “no fim de seus poucos dias comiam jindungo¹⁷, só” (VIEIRA, 2009, p. 87), a sua cunhada Rute, que estava ao lado da sogra, esperando a sua morte, foi encontrada e levada por upistas, “levaram-lhe de cartar imbambas usar e abusar” (VIEIRA, 2009, p. 87) e a sua irmã, ao fugir deles, morreu afogada. Job João conseguiu guardar a sua vida e a da irmã Kikulo, além de preservar o quimbo [aldeia] de sua família. Soube da morte de seu irmão Jacob Gaspar e ficou orgulhoso em saber como ele morreu, “Jacob Gaspar (Kimamuenhu) tinha morrido lutando em combate, numa recuperação de armamento, lá Zona-A, travessia do Mbridje, ia o rio cheio e perigoso.” (VIEIRA, 2009, p. 87). Toda a família, exceto o pai, que seguiu suas convicções religiosas e pessoais, aceitando o destino, lutou para sobreviver e não se render às falácias das autoridades. Foi somente em 1966, quando Job João saiu para apanhar lenha e, em cima de uma grande pedra, admirava o seu quimbo, que avistou os homens chegarem, incendiarem tudo, roubarem as criações e ainda levarem sua irmã, “levada de galinha carregada na carroçaria, para lá das demarcações novas da Companhia.” (VIEIRA, 2009, p. 87).

Job João ficou escondido nas pedras até ao anoitecer, esperando que todo perigo se afastasse definitivamente. Desceu das pedras, pendurou a machadinha na cintura, segurou a catana com a mão esquerda “e se meteu no princípio escuro até nos lados do Kadiabu. Entrou essa mata” (VIEIRA, 2009, p. 88). Sentiu as lágrimas caírem em seu rosto e as secou, dizendo as quatro palavras das quais tiraria o seu nome de guerra: “– Kizuua, Kieza-bu; Kivituilu, Kieza-bu!”, trecho traduzido em nota de pé de página como “O dia chegou; a desforra (vingança), chega(rá).” (VIEIRA, 2009, p. 88). Esta narrativa é dividida em duas partes. A primeira parte é a narração do período de guerra e todas as implicações desta na vida de Job João. Veiga chama essa parte da história da personagem de “narração de sofrimentos” (2015, p. 505).

A primeira parte da narrativa de “Era uma vez um homem” (VIEIRA, 2009, p. 81) é deixada para trás e se passa para a segunda parte, após a independência de Angola: “Era outra vez, era outro homem.” (VIEIRA, 2009, p. 89). A segunda parte da narrativa não tem como tema a ação do guerrilheiro Kizuua-Kiezabu vinculado à Guerra de Libertação. Versa sobre o encontro de dois antigos guerrilheiros, em

¹⁷ “Planta da família das Solanáceas, de pouca altura, folhas ovais, flores brancas e bagas em forma de fuso, vermelhas e por vezes amarelas; malagueta.” (JINDUNGO, [s.d.]).

1991, vinte anos depois da missão no Kalongololo, Kene Vua e Kizuua-Kiezabu. Nesse ano, a República Popular de Angola converteu-se apenas em República de Angola, “abandonando qualquer pretensão ao socialismo ou ao comunismo e abandonando-se às práticas do capitalismo selvagem.” (VEIGA, 2015, p. 505).

Observa-se a demarcação de um espaço de tempo que separa Job João Gaspar, transformado no presente no general Kimbalanganza, do guerrilheiro Kizuua-Kiezabu. O tempo como guerrilheiro será apenas uma lembrança, um passado muito distante da sua atual situação. Job João ficou rico, possuía muitas casas, na cidade, nos subúrbios, nas ilhas, e passava um tempo em cada uma delas, “só não aceitava de formar quimbo, com família.” (VIEIRA, 2009, p. 89). Essa é a sequência textual do capítulo de Job João. Dividida em duas partes, a narrativa mostra a transformação do ex-guerrilheiro, que se afasta de sua origem, e de Angola no pós-independência, que também se desvincilhou de seus ideais de justiça.

Kene Vua, agora o Kapapa, encontra-se com Job João em uma de suas propriedades e se admira diante do que vê:

Nesta, quando lhe dei encontro agora, era na ilha do Mussulo. Era uma casa tão branca e tão grande que tinha quintal de mar. Guardado em quatro bóias, proibido navegar chata, dongo, canoa, tudo que flutuava com gente. Criança de pneu-de-bóia, até. (VIEIRA, 2009, p. 89).

E foi em um barco pequeno que KINHOKA entrou na área delimitada do mar privado de Job João. O tipo de embarcação usada pelo narrador foi motivo de provocação: “Não tens vergonha de andar numa chata?!...” (VIEIRA, 2009, p. 92), disse o general, ao que responde o narrador: “– Tenho! Mas é pró camarada general andar de iate. Senão, não dava!... O mar não cabia para os dois...” (VIEIRA, 2009, p. 92). SILVA (2013) observa, nas entrelinhas desta narrativa, uma desaprovação no tocante ao comportamento de alguns que participaram na elaboração do país recentemente independente, era necessário acabar com a lógica de parte da população que pensava somente na acumulação de riqueza.

Esse é um momento de tensão entre os dois ex-companheiros, que antes lutavam por um ideal comum, mas no presente estão separados por classes sociais e interesses diferentes. A resposta de Diamantino KINHOKA, ou Kene Vua, suscita no

general um sentimento de pesar e nostalgia do tempo de cumplicidade que havia nas matas e que desaparecera para sempre:

E então o general Kimbalanganza, quando ouviu estas palavras, pôs uma sua má caradura mas entristeceu. Falou, quase calado, e eu senti que também ele não gostava ser nosso general, naquela hora:

– Kene Vua, meu kamba! Podes me tratar por tu... *tuala kumoxi!*... [Estamos juntos!...] (VIEIRA, 2009, p. 92, grifos do autor).

Antes de se entristecer com a resposta do narrador, o general esboça um semblante de ira, talvez inerente à postura que seu posto exige ou mesmo por se sentir afrontado por um subalterno. Somente depois ele sente saudade do companheirismo que havia entre os guerrilheiros e, com voz baixa, talvez para que ninguém percebesse a sua proximidade com Kinhoka e a tristeza em não poder ser o mesmo camarada de antes, devido às restrições de sua posição, pede a ele que o chame por “tu”. O general tenta assim diminuir a distância entre eles.

As respostas que Kinhoka pensa em dizer, mas não o faz, após a última fala do general, demonstra a sua consciência da distância social que os separa no presente: “*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.” (VIEIRA, 2009, p. 92, grifos do autor). O narrador decide não desafiar mais o antigo guerrilheiro, a memória do passado em comum não é suficiente para uni-los outra vez, uma vez que os interesses capitalistas prevalecem.

Antes de ir embora, ele joga para Kinhoka uma lata de cerveja, recebida por ele sem nenhum prazer: “Agradei, mas abri-lhe como quem descavilha uma granada.” (VIEIRA, 2009, p. 92). Veiga chama a atenção para as palavras empregadas pelo narrador relativas ao contexto de guerra, modo pelo qual “a passada vida guerrilheira é revivida, talvez ele dissesse recuperada.” (VEIGA, 2015, p. 507). Ele manipula a cerveja como quem desarma uma granada e a toma para engolir as palavras “emboscadas” em sua garganta.

A predominância da personalidade do general em detrimento do guerrilheiro é percebida também quando uma das mulheres que estavam a bordo com ele disse: “– Um homem tem que ter ao menos uma corda para amarrar as calças...” (VIEIRA,

2009, p. 89). A humilhação sofrida pelo narrador não suscita no general nenhuma reação de defesa a seu favor e contra a atitude da mulher, “Ouvii só uma diarreia de riso na boca podre de nosso general, mostrava aquelas misérias da nossa vida nas matas que lhe fizeram cabobo.” (VIEIRA, 2009, p. 91).

O contraste entre os dois tempos se manifesta, como se pode perceber no trecho anterior, na aparência do ex-guerrilheiro. Diferente de seu iate magnífico, o maior de todos, “Branco igual da casa” (VIEIRA, 2009, p. 89), era a aparência do general, sua boca sem dentes era uma marca indelével do tempo de sofrimento na guerrilha.

O narrador, para legitimar o seu desprezo pelo general Kimbalanganza, pensa em respondê-lo utilizando as palavras de um amigo seu, “um camarada, um mulato sangazulo, escritor e amigo” (VIEIRA, 2009, p. 92). A resposta apenas cogitada pelo narrador, “*Mas não misturados...*”, seria dada ao general quando este tenta uma aproximação: “*tuala kumoxi!... [Estamos juntos!...]*”. As palavras são do escritor Manuel Rui¹⁸, autor do conto “Mulato de sangue azul” (RUI, 1978, p. 23-24), identificado pouco depois por Diamantino Kinhoka (VEIGA, 2015).

Veiga (2015) correlaciona a história de Job João com outro texto de Manuel Rui¹⁹, o romance *Rioseco*. Neste, situado no mesmo Mussulu, onde acontece o encontro entre os dois ex-guerrilheiros, há uma personagem, a mais-velha Noíto, que tece um comentário similar à resposta de Kinhoka sobre as limitações do mar. Noíto, ajudada pelo próspero general Kanavale, no passado, comandante guerrilheiro, busca explicações para as diferenças sociais: “Deve estar muito rico. Afinal, lutámos para ele ficar rico. Se calhar não podiam ficar todos. É por isso. Uns ficaram ricos, outros ficaram pobres e sem pernas.” (RUI, 1997, p. 335 *apud* VEIGA, 2015, p. 507).

Terezinha Taborda Moreira procede à análise do romance *Rioseco*, a fim de compreender a ligação entre as personagens Diamantino Kinhoka e Noíto. Esta, explica Moreira, “faz uma dura crítica à reorganização política do país empreendida pelos antigos combatentes da guerra colonial.” ([s.d.], p. 14-15). O narrador, assim como Noíto, tece uma crítica feroz ao que ocorreu em Angola após a independência.

¹⁸ RUI, Manuel. **Regresso adiado**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1978.

¹⁹ RUI, Manuel. **Rioseco**. Lisboa: Cotovia, 1997.

A resposta dada por Kinhoka ao general: “O mar não cabia para os dois...”, e a cogitada por ele: “*Mas não misturados...*”, revelam

a consciência do narrador sobre a divisão de classe que se instala no país depois da guerra civil. Revela[m], ainda, sua consciência crítica em face das divisões que justificaram as duas guerras que devastaram o espaço angolano. Ao retomar a reflexão crítica da personagem Noíto no presente do romance *O livro dos guerrilheiros*, o narrador redime do esquecimento não apenas as ruínas e os destroços da guerra colonial, mas também os da guerra civil. (MOREIRA, 2019, p. 15).

O fim do colonialismo, que poderia ser visto como avanço, não trouxe a liberdade da forma como fora sonhada ao longo da Guerra. Chaves aborda sobre o desencantamento logo nos primeiros anos que sobrevieram o período colonial. Os anos 1990 consolidaram a sensação de perplexidade diante da impraticabilidade do projeto cultivado. Novamente, volta-se ao passado, desta vez não para engrandecer o presente e preencher o vazio deixado pela independência, “o passado não é nem glorificado, nem rejeitado. Transforma-se em objeto de reflexão mesmo para quem tão vivamente participou desse itinerário.” (CHAVES, 2005, p. 57).

Os planos da “geração da utopia” (PEPETELA, 2013)²⁰, aquela que decidiu lutar contra a política colonial e que se engajou na construção de uma sociedade socialista, são interrompidos (LIBERATO, 2015, p. 34)

com o início da guerra civil, que conduzirá o país a uma situação difícil, com a saída de quadros e recursos humanos essenciais para o desenvolvimento destes mesmos projectos (HODGES 2002), com a destruição das suas infraestruturas e da sua estrutura económica (FERREIRA 1993-1994; FERREIRA 2002), dando lugar a uma outra geração: *a geração armada e militarizada*. Ainda durante este período tem lugar a assinatura dos Acordos de Bicesse, em Maio de 1991, pondo fim à guerra civil e ao modelo socialista, que dá lugar à implantação do multipartidarismo e liberalização da economia. (LIBERATO, 2015, p. 34-35, grifos da autora).

A escolha de Kinhoka por contar a história do general Kimbalanganza, o único ex-guerrilheiro vivo, parece demonstrar o seu compromisso ético em fazer uma advertência ao presente. O ex-guerrilheiro Kizuua Kiezabu é o único que não

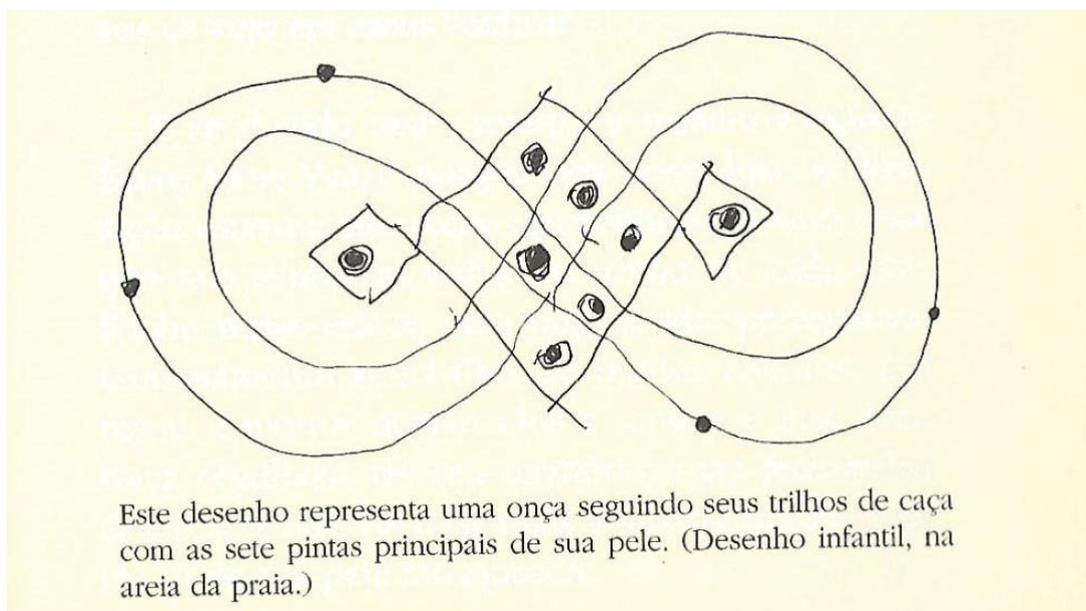
²⁰ PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 2013.

recebeu honras do narrador pela sua participação na guerra. A sua vida não é ceifada pela guerrilha, a morte do guerrilheiro se efetiva com o afastamento de sua origem e a conseguinte identificação daí proveniente, manifesta em sua nova função, seu novo nome e sua nova condição social. O general Kimbalanganza representa a geração “armada e militarizada”. Ele espelha, no presente, como afirma Moreira, “uma Angola que precisa mergulhar em si mesma para buscar uma maneira de lidar com as alternâncias que sua própria história lhe impõe.” ([s.d.], p. 15).

3.2. O entrelaçar de perspectivas diferentes na construção de um novo lugar

Ao término da narrativa do general Kimbalanganza, encerram-se as histórias dos guerrilheiros. No último capítulo, “NÓS, A ONÇA”, as vozes dos guerrilheiros que, enquanto estratégias discursivas, foram arranjadas nos capítulos anteriores, se imbricam. Como epígrafe, a narrativa apresenta a seguinte ilustração:

Figura 1 – Epígrafe do capítulo “NÓS, A ONÇA”



Fonte: VIEIRA, 2009, p. 95.

A imagem, como informa a legenda, representa uma onça com as sete pintas principais perseguindo sua caça. Mais adiante na narrativa, o narrador relaciona Angola a uma onça e diz que a beleza de sua pele impediu que vissem as pulgas escondidas em seu pelo: “Em sua bela pele mosqueada, beleza de nossa onça não deixava nos ver as pulgas de seu pelo – mas, ndokuetu! [Vamos!]” (VIEIRA, 2009, p. 101). Esse desenho, com as sete pintas principais mais quatro ao redor, totalizando doze, pode simbolizar a força do coletivo. O sonho de emancipação abarcou muitos angolanos e tornou-se realidade com a sua perseverança. Assim como uma onça ferida não desiste facilmente de sua caça, os angolanos perseguiram o caminho da resistência, tendo que identificar e se livrar daqueles que se nutriam de sua terra e de seu povo.

Essa imagem, explica Silva (2013), reporta a uma antiga tradição do povo *quioco*, que habita o nordeste de Angola, cujos desenhos são em geral feitos na areia da praia por um narrador durante a contação de histórias, lendas e adivinhações. O desenho feito “na areia da praia” (VIEIRA, 2009, p. 95), que pode ser desfeito pelas mãos ou pelas ondas do mar, é metáfora da instabilidade e fragilidade da memória, ou seja, a imagem, mesmo sendo fixada em um momento por um símbolo, pode sofrer algum tipo de influência externa e cair no esquecimento. No entanto, apesar do perigo iminente da interferência humana ou natural, que pode apagar o desenho feito na areia, as histórias, segundo a tradição oral dos povos angolanos, permanecerão na consciência de seus ouvintes. Diamantino KINHOKA, durante a evocação de suas últimas lembranças, faz um desenho na areia, recuperando uma antiga prática do povo *quioco*, para ilustrar o trajeto feito pelo grupo de guerrilheiros em direção a Kalongololo.

No fim de sua última narrativa, Diamantino KINHOKA apagará o desenho feito por ele na areia, pois finalizou a sua narração, cumpriu a missão de dar forma às histórias dos guerrilheiros: “Agora sim, posso apagar meu desenho, final. E, por isso mesmo, fechar meus olhos, dormir, esquecer – quem sabe? – morrer.” (VIEIRA, 2009, p. 106). O narrador tem consciência da necessidade de revisitar as memórias de sofrimento e luta, para que as futuras gerações possam avançar nessa batalha, que não teve fim com a conquista da independência. Diamantino KINHOKA narra com a intenção de não imortalizar a opressão de outrora, como adverte Arthur Nestrovski e Seligmann-Silva: “não contar / perpetua a tirania do que passou” (2000, p. 9). Na

última imagem apresentada em *O livro dos guerrilheiros*, “NÓS, A ONÇA”, “a esperança estará, portanto, na geração futura que deverá receber a herança da luta de libertação e abrir um tempo” (RIBEIRO, 2012, p. 164).

Logo no princípio da narrativa, o narrador Diamantino Kinhoka expõe a penosa atmosfera das lutas pela independência de Angola:

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 vivo os vejo em meus sonhos?

E se duvido mais, sendo eu mesmo 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. (VIEIRA, 2009, p. 97).

Observa-se no fragmento supracitado o caráter coletivo do sonho pelo ideal nacionalista. No passado, diversos grupos e muitos homens fizeram frente ao regime prevalecente. A voz do narrador exprime a utopia característica do momento da revolução, quando ainda havia perspectiva para o futuro. O narrador utiliza a imagem de uma futura margem do rio.

Nos fragmentos a seguir, Diamantino Kinhoka apresenta, de um lado, a imagem de uma geração que participou da luta de libertação e, do outro, a nova geração. Ambas possuem competências diferentes. O narrador vislumbra a confluência entre essas gerações por meio do encontro de duas crianças provenientes de margens opostas, estabelecendo uma nova margem que mostra o nascimento de um “tempo novo” (VIEIRA, 2009, p. 100), que será elaborado pelas futuras gerações:

E uns de nós éramos já velhos e experimentados ximbicadores – mas nossas canoas, apodrecidas de tempo, não chegavam de tabucar, desconseguíamos:

E outros de nós assistíamos o naufrágio das velhas canoas. Sofríamos; verdade que sabíamos escavar canoas novas mas não chegavam de navegar os rios.

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

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. (VIEIRA, 2009, p. 99-100).

Compartilhando o pensamento de Silva, a imagem “de uma onça ferida” (VIEIRA, 2009, p. 97) “simboliza o momento de gestação do país por uma liberdade tão desejada” (SILVA, 2013, p. 99). No entanto, os sonhos e a euforia dos anos iniciais de independência desapareceram diante de comportamentos individualistas, como mostra Diamantino Kinhoka:

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... (VIEIRA, 2009, p. 100).

Verifica-se no olhar crítico do narrador ex-guerrilheiro Kene Vua que as rupturas, os impasses surgidos com a independência, mostram-se cada vez mais implacáveis. O sonho de igualdade social tão pleiteado não se concretizou, pois muitos guerrilheiros, após atingirem o poder, exigiriam um tratamento diferenciado, tornando-se no presente os opressores.

O narrador, escriba e memória viva do grupo, encerra o segundo livro do ciclo *De rios velhos e guerrilheiros* referindo-se ao passado em que eles atravessaram como guerrilheiros e questionando o que eles são no presente ou serão no futuro. Ele recorda a vida passada dos guerrilheiros e os muitos mortos deixados pelo percurso, e que ainda poderão ser deixados, recuperando a canção sussurrada pelo comandante Ndiki Ndia em quimbundo durante a marcha que ficou desenhada na areia como manchas na pele de uma onça percorrendo trilhas de caça:

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!
(VIEIRA, 2009, p. 102).

Ao relatar a história dos guerrilheiros, o narrador parece manifestar preocupação em contar os acontecimentos aos encarregados de dar sequência à história do país. O mais notável é que os fatos são narrados pelas vozes daqueles que fizeram a guerrilha, ou seja, pelos próprios angolanos. Albert Memmi já havia evidenciado, na década de 1970, a exclusão dos angolanos na construção de sua própria história:

A mais grave carência sofrida pelo colonizado é a de estar colocado *fora da história e fora da cidade*. A colonização lhe veda toda a participação tanto na guerra quanto na paz, toda decisão que contribui para o destino do mundo e para o seu próprio, toda responsabilidade histórica e social (MEMMI, 1977, p. 86-87, grifos do autor).

Na obra de Vieira, o protagonismo é dado ao angolano, em especial, aos guerrilheiros, que ficaram como “ossos dispersos” (VIEIRA, 2009, p. 106). A História é recontada por vozes até então sufocadas. Os personagens apresentam-se, ao olhar atento do narrador, como sujeitos da História: daquela que participaram e da que é contada. A história, transferida para o universo ficcional, funde-se às subjetividades do narrador e das personagens, “compondo certamente um quadro maior do que o oferecido por uma eventual descrição ou mesmo análise de dados extraídos da sequência de fatos” (CHAVES, 2005, p. 59).

Pela voz do narrador, Luandino transporta os heróis guerrilheiros e o tema da luta de libertação para o espaço ficcional e, assim, retorna ao passado conflituoso e concomitantemente prevê uma inevitável reflexão sobre a conjuntura atual de Angola que, em plena Guerra de Libertação contra o colonizador, já se fragmentava. O que se encontra no romance de Luandino Vieira ultrapassa a exposição de um passado “como ele de fato foi” (BENJAMIN, 1986, p. 224), confirmando a memória coletiva de uma geração que se destacou na luta emancipatória e efetivou a libertação angolana. Trata-se de um testemunho. E, conforme Marc Zimmerman, em um testemunho não se pode aguardar a verdade absoluta dos fatos históricos nele

representados, pois se trata de uma entre as muitas versões relativas àquele episódio (ZIMMERMAN, 2004).

A narrativa testemunhal teria importância, sem deixar à parte seu valor estético e ficcional, como representação efetivada por um sujeito subalterno, “na medida em que parece colocar em evidência sua condição frente a determinado evento social ou histórico.” (PEREIRA; ESLAVA, 2008, p. 217). Na narrativa de Luandino Vieira, a memória individual do narrador Diamantino Kinhoka conecta-se a indivíduos e eventos sucedidos no meio social angolano, o qual, por sua vez, segundo as concepções de Jöel Candau (2014), incorpora-se ao conjunto simbólico do grupo de guerrilheiros para assumir e sustentar uma outra identidade social e cultural para Angola.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O testemunho, segundo Márcio Seligmann-Silva, “se apresenta como condição de sobrevivência”, como “uma atividade *elementar*, no sentido de que dela depende a sobrevivência” de pessoa que experimentou uma “situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar”. O autor declara a possibilidade de que, a partir disso, “o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo, de reconstrução de sua casa. Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de renascer.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66, grifo do autor).

O narrador Diamantino Kinhoka, ao recuperar fragmentos da história de sujeitos que ocuparam a linha de frente da Guerra de Independência e que não sobreviveram para dar seus testemunhos, com a exceção do ex-guerrilheiro Kizuua Kiezabu, fortalece o pensamento de Seligmann-Silva. A partir de seu trabalho de rememoração, ele pode assim dar continuidade a sua existência, conectando-se ao mundo novamente e reconstruindo a sua casa. A literatura, com seu alto teor testemunhal, é concebida nesta pesquisa como arma de guerra, através da qual a memória é resgatada para elaboração da história, compreensão do presente e arranjo do futuro. Nesse entendimento, o narrador declara no preâmbulo de seu livro de memórias: “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.” (VIEIRA, 2009, p. 11).

Observa-se que em *O livro dos guerrilheiros* o narrador vai tecendo uma escrita em que seus pensamentos, suas lembranças e experiências constituem o seu discurso, revelando e denunciando as sequelas da Guerra deixadas na sociedade angolana. Pode-se dizer que o seu discurso é resultado de uma conveniência individual e coletiva, proveniente de uma exigência em testemunhar um tempo singularmente penoso para um grupo de pessoas que renunciou a própria vida por um objetivo coletivo, única e incerta forma de no futuro retomá-la. Nesse processo de idas e vindas, Diamantino Kinhoka faz emergir as contradições que motivaram a longa e dura Guerra Colonial e que ainda repercutem no cotidiano do país.

É, pois, na narrativa, por meio da qual a memória é levada à linguagem, seja nas trocas da vida cotidiana, na História ou nas histórias ficcionais (RICOEUR, 1995), que o narrador passa adiante os anos de sofrimento de homens simples, que projetaram seus sonhos na conquista da independência. A sua escrita, matéria híbrida, “fala ritualizada no papel” (MACÊDO, 2007, p. 25), é a forma encontrada por ele para trazê-los à vida novamente, ou para reinscrever seus nomes na memória do povo angolano, na contramão do esquecimento. Nessa ocasião, os dizeres de Seligmann-Silva vêm prestar, mais uma vez, auxílio na relevância da literatura (da ficção) na elaboração do trauma: “A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Há também, em *O livro dos guerrilheiros*, o evidente resgate da tradição oral pertencente à sociedade angolana. Diamantino Kinhoka, como um contador de histórias, incorpora ao seu texto a sabedoria obtida de seu avô Kinhoka Nzaji, “o mais-velho”, representante daquela tradição. Por esse grupo de pessoas ele presta a sua reverência no decorrer de toda a narrativa e que pode ser sintetizada na seguinte declaração: “Respeito meus mais-velhos: as lições da infância têm de estar sempre bem sabidas, agora e na hora da nossa morte.” (VIEIRA, 2009, p. 40).

Luandino Vieira dá voz em seu livro a um narrador que, por meio da rememoração, garante a manutenção de uma individualidade que se pode dizer comum, a de ex-guerrilheiro sobrevivente da Guerra Colonial, e ainda garante a sobrevivência da história individual como lembrança, através de uma memória que se pode dizer coletiva. Às lembranças do narrador, conectam-se outras, convertendo-as, assim, em memória coletiva. Por meio do trabalho de lembrança feito por Kinhoka, tem-se acesso à memória coletiva de um país, revista e muitas vezes questionada pelo narrador.

O narrador desenvolve sua narrativa, ou narrativas, a partir de textos anônimos recebidos em circunstâncias improváveis, como aqueles recebidos de um jornalista e utilizados na composição da história de Celestino Sebastião; de histórias contadas sobre os ex-guerrilheiros, retomadas e problematizadas por ele; de vozes de alguns familiares dos combatentes, como a do tio de Eme Makongo, Kanhengente, figura simbólica na construção da história e na vida de Makongo; da voz de seu pai, que traz a visão de um escolarizado, já alfabetizado e representante

da modernidade; da voz do capitão Andiki, ou Ndiki Ndia; das vozes dos heróis da nação; das vozes de escritores amigos seus, como Luandino Vieira e Manuel Rui etc. Esse amálgama implementado pelo narrador não o caracteriza como um sujeito autoritário, disposto, antes de mais nada, a recolher o que foi descartado para construir uma história, “CONFORME NOTÍCIAS, MUJIMBOS E MUCANDAS E AINDA AS LEMBRANÇAS DE QUEM LHES ESCREVEU.” (VIEIRA, 2009, p. 10, grifos do autor).

O narrador protagonista Diamantino Kinhoka não detém a onipresença, nem a onisciência de um narrador em terceira pessoa, conhecido também pelo nome de narrador observador (GANCHO, 2006); ele é, antes, um sujeito atencioso, que reverbera todas as vozes gravadas em sua memória, cumprindo assim a missão de retornar ao passado de forma reflexiva, o que, segundo Gagnebin, “pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Narrar as histórias de homens que, com a exceção de um guerrilheiro, não sobreviveram para contribuir na elaboração do livro de memórias não é uma tarefa fácil e muito menos é suficiente para ordenar toda a verdade. Independentemente da lacunosa arte de narrar trechos de vida dos guerrilheiros, Diamantino Kinhoka prossegue em sua missão de fazer recortes da breve existência desses sujeitos. Assim, por meio desses retalhos, o leitor tem acesso ao período violento da dominação portuguesa e da Guerra experimentado por eles, encenado por meio de questões individuais e anseios de homens que foram aniquilados e não deixaram rastros na Terra. Retomando as palavras de Diamantino na introdução de seu livro: “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. 12).

Gagnebin (2009) destaca uma questão fundamental ligado ao trabalho de rememoração, que pode, inclusive, condensar o objetivo principal do narrador de *O livro dos guerrilheiros*:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir

sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

O fim do colonialismo não trouxe o sonho de igualdade idealizado e reivindicado por aqueles que lutaram por ele. Dessa forma, é necessário retornar a um período histórico distante, que parece ter sido superado, em que foi alcançado o objetivo em tornar independente o país, pois, desde a guerra colonial, este já se fragmentava por interesses individualistas. Com as palavras de Luandino Vieira finaliza-se esta pequena pesquisa, apenas uma primeira impressão para outras possíveis leituras do complexo livro do autor, o qual afirma que “não se pode construir o futuro – como tinham tanto nas longas noites da guerrilha – mas tem de se continuar a lutar no presente para que o nosso futuro não nos seja mais construído pelos outros” (VIEIRA *apud* RIBEIRO, 2012, p. 165).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha: homo sacer III**. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGUALUSA, José Eduardo. Tentativa de explicação de Angola: a componente etno-cultural da guerra civil. **Política Internacional**, Lisboa, v. 1, n. 6, p. 1-9, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.
- CARLOS, João. **Falta saber a verdade sobre o 27 de maio de 1977 em Angola**. (2013). Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/falta-saber-a-verdade-sobre-o-27-de-maio-de-1977-em-angola/a-16831125>. Acesso em 19 maio. 2019.
- CHAVES, Rita. Angola e Moçambique: o lugar das diferenças nas identidades em processo. *In*: CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. p. 247-261.
- CHAVES, Rita. O passado presente na literatura angolana. *In*: CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. p. 45-62.
- CHAVES, Rita. Das águas antigas e dos mapas reinventados em o livro dos rios, de José Luandino Vieira. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 9, p. 249-252, 2006.
- CUNHA, Anabela. “Processo dos 50”: memórias da luta clandestina pela independência de Angola. **Revista Angolana de Sociologia**, Luanda, n. 8, p. 87-96, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. 223 p.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- JINDUNGO *In*: **Infopédia: dicionários** Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/jindungo>. Acesso em: 15 jun. 2019.
- LARANJEIRA, Pires; MATA, Inocência; SANTOS, Elsa Rodrigues dos Santos. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória: IIº volume memória**. Tradução de Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, [2000]. 246 p. (Lugar da História; v. 58).

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. 2. ed. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LIBERATO, Ermelinda. O antes, o agora e o depois: Angola 40 anos depois. **Mulemba - Revista Angolana de Ciências Sociais**, Luanda, v. 5, n. 10, p. 31-51, 2015.

MACÊDO, Tania. Tradição oral. *In*: SANTILLI, Maria Aparecida; FLORY, Suely Fadul Villibor. **Literaturas de língua portuguesa**: marcos e marcas. São Paulo: Arte e Ciência, 2007. p. 15-33.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e marginalidade**: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda, 2008.

MATA, Inocência. O tema da identidade nas (modernas) literaturas africanas – memória histórica e identidades reconstruídas. *In*: MATA, Inocência. **Literatura angolana**: silêncios e falas de uma voz inquieta. Lisboa: Mar além, 2001. p. 59-71.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Tradução: Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1977.

MIONDONA *In*: **Infopédia**: dicionários Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/miondonga>. Acesso em: 14 jun. 2019.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Escrita e testemunho em *O livro dos guerrilheiros*, de Luandino Vieira. **Revista Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**. v. 11, n. 22, p. 27-38, 2019.

NASCIMENTO, Lidiane Alves do; RAMOS, Marilúcia Mendes. A memória dos velhos e a valorização da tradição na literatura africana: algumas leituras. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 6, n. 2, p. 453-467, 2011.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. *In*: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 7-12.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2. ed., rev. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011. 255 p.

PEREIRA, Luciara; ESLAVA, Fernando Villarraga. A narrativa de testemunho: um caso exemplar. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 213-223, 2008.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

QUIPA *In*: **Infopédia**: dicionários Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/quipa>. Acesso em: 14 jun. 2019.

RIBEIRO, Margarida Calafate. De rios e guerrilheiros por José Luandino Vieira. *In*: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.). **África: dinâmicas culturais e literárias**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2012. p. 151-169.

RICOEUR, Paul. O perdão pode curar (1995). *In*: LUSOSOFIA, [s.d.]. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2017.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento (2003). *In*: **Textos traduzidos de Paul Ricoeur**. IEF: Coimbra, [s.d.]. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: 8 ago. 2017.

SAMPAIO, Madalena. Cronologia 1961-1969: Início da Guerra Colonial e viragem no destino das colónias. **DW: Made for Minds**, 10 dez. 2013. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/cronologia-1961-1969-inicio-da-guerra-colonial-e-viragem-no-destino-das-colonias/a-17280932>. Acesso em: 15 jun. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre o Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. **Novos Estudos**, v. 2, n. 66, p. 23-52, 2003.

SEIXAS, Jacy Alves de. Halbwachs e a memória-reconstrução do passado: memória coletiva e história. **História**, São Paulo, n. 20, p. 93-108, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Auschwitz: história e memória. **Pro-Posições**, Campinas, v. 1, n. 5, p. 78-86, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho da Shoah e literatura. *In*: **Portal Rumo à tolerância**. Aula ministrada no curso Panorama Histórico do Holocausto em 2008. Disponível em: <http://www.rumoatolerancia.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf>. Acesso em 05 fev. 2019.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. Literatura e memória em Luandino Vieira e Mia Couto. **Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões**, Ilhéus, v. 8, n. 2, p. 21-29, 2018.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.

SILVA, Zoraide Portela. **José Luandino Vieira: memórias e guerras entrelaçadas com a escrita**. 198 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo – USP, São Paulo. 2013.

VALLE, Eduardo Garcia. História, memória e literatura de testemunho: uma análise do Holocausto na obra de Primo Levi. Simpósio Nacional de História – ANPUH, XXVI., São Paulo. **Anais...** São Paulo, p. 1-13, jul. 2011.

VEIGA, Luiz Maria. **De armas na mão: personagens-guerrilheiros em romances de Antônio Callado, Pepetela e Luandino Vieira**. 541 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2015.

VIEIRA, José Luandino. **De rios velhos e guerrilheiros: o livro dos rios**. Luanda: Editorial Nzila, 2006.

VIEIRA, Luandino. **O livro dos guerrilheiros**. Lisboa: Caminho, 2009.

ZIMMERMAN, Marc. **Rigoberta Menchú, David Stoll, narrativa subalterna y la verdade testimonial**: una perspectiva personal, 2004. Disponível em: <lstmo@acs.wooster.edu>. Acesso em: 13 maio. 2019.