

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Letras

Elisa Maria Taborda da Silva

**O LIVRO DOS RIOS: trauma e representação da voz subalterna na escrita  
literária de Luandino Vieira**

Belo Horizonte  
2016

Elisa Maria Taborda da Silva

O LIVRO DOS RIOS: trauma e representação da voz subalterna na escrita literária  
de Luandino Vieira

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

Orientadora: Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira

Belo Horizonte

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S586l Silva, Elisa Maria Taborda da  
O livro dos rios: trauma e representação da voz subalterna na escrita literária de Luandino Vieira / Elisa Maria Taborda da Silva. Belo Horizonte, 2016.  
114 f.

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

1. Literatura angolana (Português). 2. Trauma psíquico. 3. Memória coletiva. 4. Pós-colonialismo na literatura. 5. Poética. 6. Vieira, José Luandino, 1935- O livro dos rios – Crítica e interpretação. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(673).09

Elisa Maria Taborda da Silva  
Belo Horizonte, 19 de maio de 2016

**O LIVRO DOS RIOS: trauma e representação da voz subalterna na escrita literária de Luandino Vieira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e aprovada pela seguinte comissão examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Zilda Ferreira Cury – UFMG

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Nazareth Soares Fonseca – PUC Minas

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Terezinha Taborda Moreira – PUC Minas  
Orientadora

---

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu  
Suplente

Belo Horizonte, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Marques de Moraes

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, acima de tudo, pelas sucessivas oportunidades oferecidas para que eu me reinvente a cada dia, e por haver-me proporcionado o vasto caminho da pesquisa científica como veículo dessa reinvenção. Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos sem a qual tamanha dedicação à pesquisa teria sido impossível. Agradeço à minha grande mestra e orientadora, nos sentidos mais amplos e doces dessas palavras, a Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira. Sou profundamente grata também a todos os meus mestres, presenças luminosas que me guiaram desde a pré-escola até o dia de hoje.

Agradeço, por fim, à minha família: meus avós, Pedro Taborda Moreira e Maria das Dores Moreira, pela educação efetiva; às tias, tios, primos e primas, por cada encontro e cada desencontro; Aos meus pais, Marcílio Cosme da Silva e Elizabeth Taborda Moreira, por nunca desistirem de mim, pelo investimento de amor e material; ao Bruno, por todo o amor; aos trabalhadores d'Á Obra, pelo sempre presente apoio emocional e espiritual. Por todos vocês, eu renasço dessas páginas como um rio que finalmente encontra seu caminho para o mar.

À rebeldia do mundo, à revelia de conquistadores e degredados, brancos-de-quibuzo que nunca raspam a língua, nas suas águas claras por esse riozinho acima prosperavam clandestinas.

José Luandino Vieira, 2006.

## RESUMO

O conteúdo desta dissertação refere-se ao romance *O livro dos rios*, do escritor angolano José Luandino Vieira, publicado em 2006. Neste romance, o narrador Kene Vua conta-nos, através de fragmentos e repetições, cenas de seu passado que vão desde a infância até sua atuação como guerrilheiro na Guerra de Independência de Angola. Além disso, o narrador estabelece uma relação íntima entre sua história pessoal e a história de seu país. No que se refere à história pessoal de Kene Vua, a análise aqui proposta relaciona o tema e a forma dessa narrativa aos recentes estudos sobre ficção de trauma (*trauma fiction*), partindo da premissa de que a narrativa encena o processo de elaboração dos traumas de guerra do narrador, um processo tornado possível através do ato de narrar. No âmbito da representação da história de Angola, esta análise defende que a subalternização histórica de sociedades vítimas da colonização pode ser expressa na literatura enquanto trauma coletivo. Essa expressão estética do trauma parece expandir-se quando associada ao conceito de Poética da Relação, proposto pelo teórico Édouard Glissant (2013). A Poética da Relação, com seu compromisso de valorização da criouldade em detrimento da pretensão do pensamento monolítico, ajuda-nos a identificar em *O livro dos rios* um caminho possível para a expressão da voz dita subalterna.

Palavras-chave: Trauma. Subalterno. Poética da relação. Literatura pós-colonial. Luandino Vieira.

## ABSTRACT

The content of this dissertation refers to the novel *O livro dos rios*, from Angolan writer José Luandino Vieira, published in 2006. In this novel, through the use of fragments and repetitions, narrator Kene Vua shows us scenes from his past going from his childhood to his acting as a guerrilla in the war for the Independence of Angola. Besides that, the narrator establishes an intimate relationship between his personal story and the history of his country. On a personal level, the analysis proposed here relates the theme and the form of this narrative to the recent studies about trauma fiction, on the premise that the narrative stages the process of elaboration of the narrator's war traumas, a process that became possible through the act of narrating. Within the scope of the representation of the history of Angola, this analysis defends that the historical subalternization of societies that were victim of colonization can be expressed in Literature as a collective trauma. This aesthetic expression of the trauma seems to expand when associated to the concept of Poetics of Relation, proposed by Édouard Glissant (2013). Poetics of Relation, with its commitment of valorization of creolity to the detriment of the claim of monolithic thinking, helps us to identify a possible path to the expression of the subaltern voice in *O livro dos rios*.

Keywords: Trauma. Subaltern. Poetics of relation. Postcolonial Literature. Luandino Vieira.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>2 UMA PERFORMANCE PARA A REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA</b> .....	<b>21</b>
2.1 O livro dos rios .....	21
2.2 A performance que desvela a experiência .....	23
2.3 Eu, o Kene Vua: representações da perda traumática.....	31
2.4 Por uma estética do trauma .....	38
<b>3 DE KENE VUA A KAPAPA</b> .....	<b>45</b>
3.1 As emoções no controle da narrativa.....	45
3.2 O diálogo entre textualidades .....	50
3.3 Memórias que associam, questionam e resgatam .....	57
3.4 “Eu, o Kapapa”: a repetição feita caminho para a elaboração.....	62
<b>4 RIOS: DO TRAUMA COLETIVO A UMA POÉTICA DA RELAÇÃO</b> .....	<b>71</b>
4.1 “Rios, I”: o lado silenciado da memória coletiva .....	71
4.1.1 Hughes e a evocação de uma memória coletiva .....	73
4.1.2 A memória coletiva e as supostas minorias .....	76
4.2 “Rios, II”: uma estética que se rebela contra o silenciamento .....	83
4.2.1 A História como trauma coletivo.....	83
4.2.2 A estética do trauma estrutural: aceitando a alteridade .....	90
4.3 “Rios, III”: a Poética da Relação e a opacidade.....	98
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>111</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Existe um provérbio africano que diz que até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça. Através da metáfora, ele sugere algo que reconhecemos com facilidade na área dos estudos literários: a influência determinante que tem o ponto de vista do narrador sobre o modo como se dará qualquer narrativa. De fato, já há bastante tempo muitas suspeitas têm recaído sobre a instância do narrador nos estudos literários, e abundam estudos sobre suas intencionalidades. Contudo, o provérbio leva-nos a atentar não apenas para o potencial que o narrador detém de moldar a narrativa a seu favor. Ele nos diz também da reprodução, na narrativa, das hierarquias de poder externas a ela. Perante a impossibilidade de criar suas próprias narrativas de caça, a imagem dos leões que elas apresentem permanecerá sempre sujeita à opinião que os caçadores, seus antagonistas na caça, têm deles. Em um mundo dado às dicotomias, para que existam heróis é preciso que existam vilões, e assim o leão segue sendo mero objeto no discurso do caçador, este sim, ocupante do lugar de sujeito.

Será preciso, então, que alguns homens disponham-se a narrar o ponto de vista do leão, inaugurando assim novas narrativas de caça? Ainda que tenham as melhores intenções, dessa forma o leão permaneceria objeto de um discurso sobre ele. Em lugar disso, experiência mais rica seria talvez deixar que o leão se expressasse, sendo assim sujeito de sua narrativa. Porém... nós pouco conhecemos a linguagem dos leões.

Entre humanos, maior que a barreira da linguagem é a barreira que historicamente formaram as segregatórias hierarquias de poder social. A guerra e a dicotomia entre vencedores e vencidos serviram-nos por séculos para o estabelecimento de estados-nações, governos soberanos que sempre delimitaram suas comunidades com base em imaginários em comum, os quais combatiam tudo o que lhes era estranho, o Outro. É essa a lógica que deu origem à ordem política mundial que conhecemos hoje. Ainda que a lógica de mercado se tenha sobreposto à lógica de guerra, nossas instituições mais tradicionais permanecem reféns do pensamento dicotômico, que leva o Eu a só poder conceber o Outro na medida em que o aniquila, nega ou tiranamente assimila, através da imposição da cultura

dominante. Essa imposição, feita por meio da guerra ou da alienação cultural, transforma nações ditas marginais em mercado consumidor para as nações econômica e politicamente mais poderosas.

A assimilação cultural é sempre um processo violento, seja essa violência física ou psicológica. Processos de assimilação que atingem gerações, como foi o caso da colonização portuguesa em solo angolano, não apenas levam o indivíduo a crer que sua matriz cultural é fundamentalmente subalterna, mas convocam-no a atuar no mundo em favor de seus opressores, reproduzindo o discurso do dominador. Uma vez que o indivíduo subalternizado pela História, como o homem angolano, foi impelido a adotar a cultura de seu dominador, passando a falar e pensar como ele e, muitas vezes, a abominar suas origens, questionamos: ainda que seja-lhe permitido falar, seria-lhe possível exprimir uma voz que não repetisse a de seu dominador? Mais que isso: seria possível ao ocidente compreender essa voz Outra, vinda de outras matrizes ancestrais? Assim, em Angola e em outros países sujeitos à dominação, formaram-se sociedades pós-coloniais complexas, que repousam insones sobre o gigantesco trauma da subalternização identitária, quando não do efetivo silenciamento. Não será nosso objetivo, neste trabalho, analisar a condição pós-colonial de Angola como um todo, mas investigar, a partir do espaço da literatura, como se dá a expressão da voz do indivíduo dito subalterno, ou assimilado. Poderá o leão contar sua narrativa de caça?

Via de regra, no ocidente contemplamos o mundo através de olhos fundamentados no ponto de vista europeu e, mais recentemente, norte-americano. Em seu artigo *Pode o subalterno falar?* (1985) a teórica Gayatri Spivak atentava para o fato de que:

É impossível para os intelectuais franceses contemporâneos imaginar o tipo de Poder e Desejo que habitaria o sujeito inominado do Outro da Europa. Não é apenas o fato de que tudo o que leem — crítico ou não — esteja aprisionado no debate sobre a produção desse Outro, apoiando ou criticando a constituição do Sujeito como sendo a Europa. (SPIVAK, 2010 [1985], p. 45-46).

Gayatri Spivak considerava impossível que o homem ocidental, no trecho representado pelos intelectuais franceses, fosse capaz de compreender o poder e os desejos do homem dito subalterno. Na perspectiva da estudiosa, o intenso debate sobre o Outro impede que ele seja visto como é, na medida em que se sobrepõem à

sua maneira específica de ver o mundo as conjecturas e interpretações que se constroem a respeito dele. A perspectiva de romper esse comportamento especular para apenas ouvir a voz do subalterno pode parecer assustadora, uma vez que para isso seria necessário sujeitarmo-nos a estar na presença de matrizes culturais que, ou nossos preconceitos nos fazem optar por desconhecer, ou que são-nos realmente opacas, para sempre irreconhecíveis.

Em literatura, esse debate dá origem a uma infinidade de romances cujas estratégias estéticas colocam o ponto de vista dos narradores sob suspeita, e convocam vozes historicamente marginalizadas a fazerem seu traumático relato. Enquanto seguimos nos questionando sobre como fazer para contemplarmos o Outro subalternizado como ele realmente é, são eles mesmos, através de sua produção literária, aqueles que parecem apontar o caminho. Como, então, pode o subalterno falar dentro da produção literária?

É em direção à convergência com essa temática mais ampla que se desenvolve a análise aqui apresentada de *O livro dos rios*, romance do angolano José Luandino Vieira publicado em 2006. Ao sondarmos a linguagem literária angolana presente nesse romance, encontramos consonância imediata com a observação da própria Spivak: “o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo”. (SPIVAK, 2010, p. 57).

O narrador do romance, por volta do ano de 1965, relata-nos sua história perpassada pela guerra de libertação de Angola frente à dominação colonial portuguesa. Quando criança ele se chamava Kapapa, e vivia com seu pai, um piloto de barcos negro chamado Kimôngua Paka, além de conviver intimamente com o patrão e amigo de seu pai, o homem branco português Lopo Gavinho. Ambos contribuem para a formação identitária de Kapapa, juntamente com as recordações de seu avô KINHOKA Nzaji. A linguagem empregada por Kapapa está indelevelmente impregnada por elementos culturais autóctones e europeus, o que se expressa, por exemplo, através da língua crioula utilizada e das referências religiosas existentes: trechos da Bíblia e imagens autóctones como o Quinzári, uma figura mitológica quimbunda, entre outras.

Contudo, após a morte de seu pai e com o início da revolução, o jovem Kapapa decide abandonar Lopo Gavinho e juntar-se aos guerrilheiros angolanos nas matas. O leitor toma conhecimento desse fato através de uma cena emocionante,

que revela-nos a intensidade do trauma que essa separação instaura. Afinal, Kapapa perdera uma de suas figuras paternas para a morte, e agora deve abandonar a outra em razão do partido que toma na rivalidade instaurada pela guerra, mas resultante, também, do processo colonial.

No caminho para as matas, Kapapa é perseguido por tugas (soldados portugueses) e escapa por um golpe de sorte. Esse fato definirá seu nome de guerra, Kene Vua – o “Sem Azar”. Já como guerrilheiro do destacamento de Ndeki Ndia, o agora Kene Vua torna-se o intelectual do grupo, redator de atas e de perfil solitário e analítico. O julgamento do sapador do grupo, Batuloza, será vivido como mais um trauma para o narrador. Batuloza é acusado de traição, e após ser julgado pelo destacamento, Kene Vua é incumbido da execução do ex-companheiro por enforcamento. De acordo com a moral dicotômica da guerrilha, um traidor é ainda mais odioso que o inimigo.

O desenrolar da narrativa, repleto de reflexões sobre sua história de vida e sobre a condição de seu país e povo, promoverá, para o narrador, a oportunidade de voltar-se novamente sobre o rio de sua vida, banhar-se no mesmo rio pela segunda vez, para assim compreender melhor seu passado e elaborar seus traumas. A narrativa do trauma pessoal de Kene Vua encerra-se em uma reconciliação com a imagem de Batuloza e também com a de Lopo Gavinho.

Contudo, enquanto o *tema* do romance leva o leitor a contemplar o exercício de elaboração do trauma de Kene Vua, a representação estética da narrativa de guerra é a *forma* que impele o leitor atento a reconhecer, na obra, o trauma coletivo angolano da histórica subalternização colonial.

O livro está dividido em cinco capítulos: “Rios, I”, “Eu, o Kene Vua”, “Rios, II”, “Eu, o Kapapa” e “Rios, III”. Enquanto os capítulos “Eu, o Kene Vua” e “Eu, o Kapapa”, tematizam preferencialmente a história de vida do narrador, os capítulos restantes voltam-se para Angola, seus rios, a diversidade de sua população e suas histórias. Esses apresentam também certa criticidade irônica em relação ao discurso histórico, ao mesmo tempo em que, através da linguagem empregada, desvelam o exercício de uma espécie de Poética da Relação (GLISSANT, 2013), mais afeita à conceituação movente e dialógica que às categorizações rígidas do pensamento.

Essa divisão do romance foi o ponto de partida para que fosse definida a organização desta dissertação. O capítulo I, intitulado “Uma performance para a representação do trauma”, destina-se à compreensão do romance em linhas gerais

e principalmente à elucidação de algumas teorias e conceitos que nos serão caros no decorrer da análise. Dentre eles, destacam-se o conceito de oralitura, especialmente na perspectiva abordada por Leda Maria Martins (1997), as múltiplas noções que cercam o conceito de realismo e a chamada estética do trauma, que abordaremos a partir dos estudos de Dominick LaCapra (1999), Cathy Caruth (1995) e Anne Whitehead (2004), e que, mais tarde, nos abrirá as portas para a aproximação com outra linha de pensamento, a poética da Relação, de Édouard Glissant (2013).

O capítulo II, “De Kene Vua a Kapapa”, pretende analisar a narrativa da história pessoal do narrador, as marcas de seus traumas pessoais que ela revela e o modo como o romance consegue representar esteticamente processos mentais comuns à subjetividade traumatizada. Esses processos passam pela repetitiva *encenação* da cena traumática, que assombra a mente do indivíduo, e mais tarde pela sua *elaboração* ou compreensão, que se torna possível através do ato de narrar.

Por fim, o capítulo III, “Rios: do trauma coletivo a uma Poética da Relação”, expande nossa análise da experiência do narrador negro angolano para a experiência de Angola. Buscamos contemplar as origens históricas das dores de Kene Vua, caminhando do micro para o macro da experiência traumática da subalternização. Vivida tanto no âmbito individual quanto no coletivo, vemos nascer dessa violenta gestação uma perspectiva relacional do discurso e também da estética; perspectiva essa tão heterogênea quanto a subjetividade angolana que lhe dá origem.

Em *O livro dos rios*, tanto no tema quanto na forma, a irremediável heterogeneidade cultural, que reside não apenas na sociedade angolana, mas principalmente no interior do homem angolano, parece nascer como violento trauma da colonização – individual e coletivo – para desaguar (já apropriando-nos da metáfora do rio) em uma poética que valoriza a mistura, a relação. Essa poética, que relaciona-se com o Outro aceitando sua diferença, surge em detrimento do pensamento monológico, cuja tendência é dominar e silenciar o diferente. Tanto a voz do narrador quanto a linguagem literária que lhe dá origem empenham-se no deslocamento de conceitos enraizados na dicotomia, no pensamento positivista e nas culturas pretensamente monolíticas.





## 2 UMA PERFORMANCE PARA A REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA

Só que, na guerra civil da minha vida, eu, negro, dei de pensar: são rios demais – vi uns, ouvi outros, em todas mesmas águas me banhei é duas vezes.  
José Luandino Vieira – O livro dos rios

### 2.1 O livro dos rios

No romance *O livro dos rios* (2006), o escritor angolano José Luandino Vieira dá voz a um ex-guerrilheiro angolano negro – e, através dele, a outras vozes – para narrar histórias do período da guerrilha pela independência, em uma representação cujas referências temporais apontam para os anos 60 e 70 da Angola colonial. Usando da rememoração cronologicamente desordenada, em uma narrativa pontuada por interrupções reflexivas, repetições e intertextualidades, o narrador Kene Vua compõe um relato que provoca no leitor as sensações de irrealidade e esfacelamento. Tais recursos estéticos e seus efeitos de sentido no romance serão analisados neste trabalho enquanto representações das experiências de trauma individual e coletivo.

Através de um processo acurado de leitura, é possível enxergar para além da narrativa da história de vida do personagem, analisando os recursos estéticos da obra luandina a que nos referimos acima. Para facilitar o domínio do leitor sobre essa análise, faremos agora um breve resumo dos acontecimentos narrados no romance.

Então chamado de Kapapa, nosso narrador passara a infância à beira-mar, na companhia de seu pai, o negro Kimôngua Paka, e do capitão português Lopo Gavinho. Seu pai era funcionário do português, e o menino Kapapa nutria por ambos um carinho filial, apesar das constantes e por vezes bem-humoradas discussões que eles empreendiam em decorrência das diferenças culturais. Outro registro da infância de Kapapa presente na narrativa é a lembrança de seu avô Kinhoka Nzaji, que décadas antes havia, também ele, sido um guerrilheiro cujos passos o narrador seguiria.

Após alguns anos, já na juventude, a morte de seu pai e o acirramento da luta pela independência colonial em Angola fazem com que Kapapa decida abandonar Gavinho, apesar das súplicas do português, para juntar-se à guerrilha. No meio do caminho, porém, Kapapa é perseguido nas matas por dois soldados portugueses, os

chamados “tugas”, e consegue escapar da morte quando uma jamanta-negra voa pelos céus e assusta os soldados, distraíndo-os. Kapapa foge pelas matas e é levado por um conhecido ao destacamento de guerrilheiros do brasileiro Henrique Dias, por vezes chamado de Andiki Ndia. É ao contar sua história de perseguição para o grupo que ele recebe a alcunha de Kene Vua.

Uma vez incorporado ao destacamento, Kene Vua torna-se redator das atas das reuniões, um dos homens de confiança de Ndiki Ndia. É descrito pelo companheiro Batuloza como “intelectual” e distante dos outros, um guerrilheiro observador e que sempre questiona os rumos da luta. Contudo, descobre-se que aquele mesmo Batuloza extraviara para si suprimentos ofertados pela população aos guerrilheiros, e seu julgamento envolve a todos os outros guerrilheiros. Kene Vua tem participação decisiva no processo ao ser escolhido para executar a sentença de morte do saporador, por enforcamento. Executada a sentença, Kene Vua pede ao comandante Ndiki Ndia que lhe permita trocar de nome, e após suas justificativas, volta a chamar-se Kapapa.

Não parece possível ao leitor determinar a distância temporal entre este último evento cronologicamente identificável na obra e o presente da narração, isto é, o *locus* temporal a partir do qual Kene Vua nos conta sua história. Contudo, o emaranhamento das categorias espaço e tempo é parte da proposta estética que identificamos neste romance, o que torna inadequado qualquer ressentimento relacionado à falta de linearidade na narrativa.

No que se refere ao modo como o romance se organiza, a narrativa inicia-se como uma exaltação à resistência anti-colonial do povo quimbundo nas matas. O primeiro capítulo, “Rios, I”, tem seu foco na aproximação afetiva com a geografia de Angola, através da sensível caracterização dos rios do país e da intertextualidade com o poema *The negro speaks of rivers*, do poeta norte-americano Langston Hughes. No segundo capítulo, intitulado “Eu, o Kene Vua”, desvelam-se para o leitor os episódios traumáticos vivenciados pelo narrador durante o período de guerra, sendo três deles priorizados pelo enredo, nesta ordem: a perseguição que Kene Vua sofrera por soldados portugueses, o abandono da vida litorânea ao lado do português Lopo Gavinho e, encerrando o capítulo, o julgamento e morte do saporador Batuloza, seguido da mudança de nome no narrador.

No terceiro capítulo, “Rios, II”, a narrativa deixa de focalizar a história de Kapapa para aproximar-se do discurso histórico em diferença, através de uma

paródia das narrativas das grandes navegações portuguesas, centrada na personagem Pedro Álvares Canhoto, e da reprodução de uma lenda autóctone. No quarto capítulo, “Eu, o Kapapa”, a história do narrador ex-guerrilheiro é retomada, e desta vez saberemos de que forma terminou sua fuga dos soldados portugueses. Neste capítulo, Kapapa também retoma cenas da sua infância e apresenta-nos melhor sua ancestralidade: avô, pai e capitão português. Por fim, o breve capítulo final, chamado “Rios, III”, traz a imagem da jiboia de três caudas e alguns parágrafos em quimbundo.

É deste modo, melhor ambientados ao enredo do romance e à sua organização, que passaremos, pois, a algumas observações a respeito da performance narrativa, para em seguida estabelecermos alguns fundamentos teóricos que delimitarão os caminhos desta análise.

## 2.2 A performance que desvela a experiência

Kene Vua é um narrador peculiar. Desde as primeiras páginas do romance, as primeiras descrições dos rios de Angola, deparamo-nos com uma narrativa em que revela-se a dificuldade de estabelecer fronteiras entre o mundo interior do ex-guerrilheiro e o espaço angolano. Consideremos aqui o conceito de *espaço* em conformidade com as reflexões de Milton Santos em sua obra *Metamorfoses do espaço habitado* – fundamentos teóricos e metodológicos da geografia (1997). O geógrafo defende que os espaços são sempre definidos ou caracterizados pelos discursos que os perpassam, e que esses discursos seriam o principal modo como temos acesso ao espaço. Sendo assim, a categoria espaço distancia-se da sua tradicional função de cenário estanque onde se encena a história da humanidade, uma vez que o olhar que lançamos sobre ele nunca é apenas voltado para a natureza de sua formação geográfica, mas sempre pautado por outras informações, de caráter sócio-histórico. Nas palavras do autor:

O espaço é formado por dois componentes que interagem continuamente: a) a configuração territorial, isto é, o conjunto de dados naturais, mais ou menos modificados pela ação consciente do homem, através dos sucessivos “sistemas de engenharia”; b) a dinâmica social ou o conjunto de relações que definem uma sociedade em um dado momento. (SANTOS, 1997, p. 111).

A Angola que encontramos em *O livro dos rios* é a Angola fruto da experiência de Kene Vua, seja do ponto de vista geográfico, cultural ou histórico. A narrativa é o sensível e poético exercício de uma representação estética profundamente marcada pela violência: violência velada ou desvelada dentro do contexto colonial angolano no qual Kene Vua foi criado; violência explícita dos cenários de horror deflagrados pela guerra de independência. Encontramos a alma do narrador entre as linhas da sua intrincada tessitura diegética, sendo ela o material mesmo de que o romance se serve para compor-se enquanto relato que parte de um lugar social específico: o do sujeito traumatizado e subalternizado pela História, que narra para compreender-se, rebelar-se e, finalmente, para forjar, por meio da narrativa, uma voz que diga da sua identidade.

Exemplo daquele imbricamento desvelado pela narrativa, que se dá entre o mundo interior de Kene Vua e o espaço angolano, é a descrição do rio Lukala presente no primeiro capítulo:

E começando por onde acaba, adianto o Lukala, em Massangano. Rio de caudaloso curso, tributo de imensas águas no nosso pai Kwanza. Que, de lagoas acima, hongas tem e terras arimadas, palmares de bananeira; de lagoas abaixo, muijes, esteiros, canais, bananal, muita água envolta. Dele guardo só o medo de sua raiva: Kalandula. Nas cabeceiras de origem pacífico – dizem! –, lá em águas rebeldes de uma lagoa, dembado de Kakongo ka Samba a Ngombe, matas pelas léguas adentro. Até sair num pé da serra da Kanganza, só; ou se escorrer nos morros do Kiseke, dizem outros. Até chegar então, jiboiar em ervanais de zungue nas alagadas terras desse Kalandula ka Kangombe, o bravo que deu lhe nome de esquecer ecos de outras águas. Porquanto, de margem a margens, muitos são rios e riachos que lhe tributam direitos; riachuelos até, mais de milhentos. Águas várias, vivas. Águas de muenangolas. Mas que sua raiva é o aviso: é voz das águas dum tempo que só espíritos avoejavam por cima delas se confundindo é com névoas e neblinas, cacimbosos paraísos. *Rivandu ria ngiji, nguzu ia jimbandu...* – meu avô Kinhoka, já descalço de seus versículos e tiros, esquecia os rios da Babilónia e, profetando pelas Margens, haverá de falar só sua sabedoria quimbunda: a rebeldia dos rios. E corrigia, m'apertava no nariz para mim fazer, e ele rir, pronúncia alheia, sulana: *Ngalandula!*...(VIEIRA, 2006, p.15-16).

A longa citação justifica-se pelo fato de que o trecho encerra certa riqueza de elementos que marcarão a mundividência expressa no romance. A descrição do rio Lukala, apesar de ter início nas características físicas do lugar (“de lagoas acima, hongas tem e terras arimadas”) logo volta-se para a impressão íntima que o narrador tem dele (“Dele guardo só o medo de sua raiva: Kalandula”). Essa impressão passa por um tipo de conhecimento coletivo acerca do rio (“Nas cabeceiras de origem pacífico – dizem! [...] ou se escorrer nos morros do Kiseke, dizem outros”). Poucas

linhas à frente, o conhecimento coletivo se revelará nos termos de uma sabedoria popular mística (“é voz das águas dum tempo que só espíritos avoejavam por cima delas se confundindo é com névoas e neblinas, cacimbosos paraísos”). Esta nasce da interação entre as culturas autóctones (“Rivandu ria ngiji, nguzu ia jimbandu...”) e a referência cultural cristã trazida pela violenta colonização (“meu avô Kinhoka, já descalço de seus versículos e tiros, esquecia os rios da Babilónia e, profetando pelas Margens...”).

Todas essas informações, contidas no que poderia ser visto como uma simples descrição afetiva do rio Lukala, ajudam a exemplificar a presença da alma do narrador na narrativa luandina. Kene Vua compõe a caracterização espacial do lugar através não só de aspectos físicos da região, mas principalmente da sua experiência nele, marcada pela mestiça mundividência angolana. Dessa forma, expressa-se no romance uma confirmação das reflexões de Milton Santos acerca da forma como nos relacionamos efetivamente (ou seja, afetivamente) com os espaços.

A presença da subjetividade não marcará apenas as descrições espaciais. Observamos que grande parte da densidade dramática do romance como um todo deve-se à maciça presença da persona traumatizada de Kene Vua. Essa persona advinda do trauma será inclusive expressa graficamente, seja na frequente opção por frases curtas destacadas do corpo do texto, seja nos vazios entre parágrafos, sugestões de uma escrita hesitante e cheia de silêncios. Cada fato narrado ou descrição estática se dará sob a explícita égide daquele que fala e de como fala, de onde vem e por quais experiências passou. Mais que fatos ou descrições, será a encenação dessa subjetividade a principal narrativa proposta por Luandino Vieira n’*O livro dos rios*.

Seguindo o caminho desse narrador pelas margens do rio Lukala, atestaremos mais uma vez o modo como o desvelo do processo narrativo está indelevelmente associado à encenação da subjetividade do narrador, num processo criativo em que ambos transformam-se e complementam-se:

Mais tarde vi eu as águas largas, lentas, nas cataratas de Kalandula, nome que eu sinto com seus ventos remoinhando nas quedas; minha pronúncia também vira lenta, larga e renascem de novo, no óbito da noite, neblinas e nevoeiros, os cacimbos de mil cores, espuma de diamantes, bafijado o vento reverdecendo a verde terra, quilómetros e léguas e luas pela terra angolana, esse vento que se aquece todo no soprar de seu nome – Kalandula! O que eu quis um dia gritar nas matas do Kialelu, naquele

silêncio de capim seco que tem um corpo pendurado sem a música de um rio lhe acompanhando. O do ex-nosso, o sapador Batuloza, enforcado... Rio cego, rio lento depois, ambaquizado, pleno de cavalos-do-rio, eis deixo lhe ir, vai meu Lukala – até dar encontro em nosso Kwanza, todo ele de braços-abertos, nas três bocas de Massangano... (VIEIRA, 2006, p.16-17)

Observemos que Kene Vua localiza seu leitor no tempo do narrado através do uso da expressão de teor temporal “mais tarde”, num exercício que veremos ser recorrente na obra: o de trazer o leitor para dentro da experiência descrita, essa experiência de acompanhar o rio Lukala pelas margens, passando pelas cataratas de Kalandula. É claro que o leitor nunca estará realmente presente na cena descrita. Entretanto, a narrativa lançará mão de inúmeros recursos estéticos para propor com o leitor uma vivência virtual e íntima das cenas. E é ao efeito de sentido desse “como se” (ISER, 2002) que chamaremos aqui de experiência.

Nas linhas seguintes, todo o contexto enunciativo será gradualmente “devorado” pelo modo como a subjetividade do narrador vivencia essa espécie de passeio. Inicialmente, ele não apenas enuncia o nome das cataratas de Kalandula, mas sente-o. A bela imagem em que o narrador “sente” o nome daquele trecho do rio complementa-se pela sinestesia que relaciona essa sensação aos “seus ventos remoinhando nas quedas”. A sinestesia apresenta-se então como um artifício que impele o leitor a substituir a simples leitura por uma espécie de vivência distanciada da cena, tornando-se ele dessa forma parte integrante da experiência narrada.

Acirrando ainda mais esse processo narrativo que desvela a soberania da experiência do narrador, Kene Vua nos diz que, dada a natureza lenta e larga das águas do rio, sua “pronúncia também vira lenta, larga”. Neste romance luandino, tema e forma parecem convergir definitivamente. Como tematizar a experiência de guerra traumática de Kene Vua, ou a experiência do homem angolano frente à História, sem que para isso desenvolva-se uma escrita que seja ela mesma marcada por essas experiências? Nesse trecho específico d’*O livro dos rios*, observar a associação entre tema e forma significaria ver, no ponto-e-vírgula – que instaura um pequeno silêncio antes da expressão “minha pronúncia também vira lenta” – e na quantidade de vírgulas que ajudarão a enumerar as características da paisagem, a possível expressão escrita de uma pronúncia que é lenta como as águas do rio. Este e muitos outros exemplos nos ajudam a perceber, na escrita luandina, a preponderância da associação entre tema e forma como resultado de um esforço

estético, cujo objetivo parece ser permitir que o leitor se acerque cada vez mais da experiência que o narrador propõe-se a compartilhar.

Contudo, tampouco pode escapar-nos a escolha do vocábulo “pronúncia” em detrimento de qualquer outro que remetesse à escrita. As escolhas vocabulares e o próprio modo como o texto literário se organiza (ou desorganiza) levarão o leitor a alimentar a impressão de que Kene Vua não escreve, mas conta. Sabemos que as literaturas de matriz africana apresentam a recorrência de uma profunda conexão entre a escrita e a oralidade, graças à importância que as narrativas orais possuíam e ainda possuem nos espaços africanos, aos quais o homem ocidental teve acesso durante as invasões iniciadas no século XIV, denominadas pela História Oficial como o período das “Grandes Navegações”. As narrativas orais tinham e ainda têm marcadamente a função de estabelecer e reproduzir a memória coletiva, estabelecendo laços e disseminando a moral vigente.

Os estudos acerca das narrativas orais e sua presença nas literaturas africanas remontam a 1974, quando o haitiano Ernst Mirville usou o termo *oralitura* pela primeira vez para referir-se ao *contador crioulo* que enchia as noites nas senzalas das histórias de seu povo. Então, o termo desempenhava apenas a função de identificar, nessas histórias contadas, uma espécie de literatura, porém oral.

Desde então, contudo, estudiosos das literaturas de matriz africana vêm contribuindo para a expansão desse conceito e para uma mais clara compreensão do mesmo enquanto recurso narrativo. A reconhecida teórica Leda Martins, em *Afrografias da memória* (1997), concebe a oralitura como um recurso literário referente a:

a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (MARTINS, 1997, p. 21).

O trecho acima esclarece-nos o ponto de vista da estudiosa em relação ao termo. Longe de tratar-se da simples presença de palavras, expressões ou estruturas discursivas vindas da oralidade nos textos literários de matriz africana, o recurso da oralitura inscreve no texto a presença de um sujeito cuja forma de conceber o compartilhamento de experiências vem de outro território, de outra “nação”, que não esta familiar ao homem branco ocidental, qual seja, a

nação/território da escrita. Esse sujeito, que organiza suas memórias e a transmissão de conhecimento a partir de um foco oral/perfomático, insere-se na escrita através do exercício da oralitura, que dessa forma rasura a tradição letrada e abre espaço para a alteridade cultural não apenas no tema das narrativas, mas também em sua forma.

Isto posto, concluímos que a oralitura é um recurso estético que associa letra, voz e performance. Mas por que performance? Ora, o ato de contar histórias nunca é apenas uma expressão oral, mas também sempre um *ato*, onde as palavras são acompanhadas pelo componente gestual ou mesmo pela simples presença de um corpo que fala. Martins, em seu artigo “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória” (2003), informa-nos que, em uma das línguas bantu, do Congo, os verbos “escrever” e “dançar” possuem a mesma raiz linguística, *ntanga*. O passado das línguas, que são a um tempo agente e produto das conformidades sócio-culturais, ajuda-nos dessa forma a apreender culturas que, nas palavras de Martins, “nos remetem a outras formas possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance”. (MARTINS, 2003, p. 64-65).

A presença do corpo, sua posição em relação ao(s) ouvinte(s), tudo isso caracteriza a performance e toma parte no modo como o recurso da oralitura opera nos textos. Basta-nos voltar ao trecho em que o narrador Kene Vua nos fala do rio Lukala para observarmos esse processo: o narrador posiciona-se dentro da cena, utilizando-se dos dêiticos para localizar a si e a seu interlocutor no interior da cena discursiva. Procedimentos envolventes como esse serão marca das literaturas de matriz africana subsariana, e Martins (2003) chega a considerar que a oralitura seria a definitiva contribuição da autoria negra para uma poética literária que é escrita, oral e também performática.

Sendo assim, a performance oral na escrita literária de Luandino Vieira em *O livro dos rios* constitui-se enquanto traço cultural remanescente das negociações identitárias inerentes à sociedade colonial angolana. A escrita na língua trazida pelo colonizador transforma-se na escrita literária de Angola na medida em que expressam-se nela *formas*, e através dela *temas*, que remetem a matrizes culturais que dizem o Outro do Eu branco ocidental, e que entretanto residem no mesmo indivíduo, cuja identidade é fruto de tão recente crioulização cultural: a crioulização resultante do domínio português nesse país africano.



A opção por utilizar aqui o termo crioulização, em detrimento de termos mais ou menos sinônimos como mestiçagem, hibridismo ou mesmo imbricamento, revela uma postura ideológica. O termo crioulização é aqui utilizado em consonância com as conferências do teórico martinicano Édouard Glissant publicadas no Brasil na obra *Introdução a uma poética da diversidade* (2013). Glissant defende o uso do termo crioulização em detrimento do termo hibridismo em razão do componente conceitual biológico que este carrega: na Biologia, seres híbridos são resultado de misturas que poderiam ser quantificadas, de certa forma previsíveis e que apontam para certa harmonia no resultado da “mistura”. Ao optar por *crioulização*, assumimos o potencial inapreensível daquilo que resulta do contato entre culturas distintas, o caráter arbitrário e imprevisível desse resultado. A palavra refere-se aos *crioulos*, idiomas nascidos do contato entre idiomas europeus e nativos, em especial nos espaços ditos pós-coloniais.

De volta à nossa análise, Kene Vua deixa-nos ver então a presença da oralitura em sua narrativa através, por exemplo, do trecho “minha pronúncia também vira lenta”. O relato continua seu caminho no sentido de aproximar-se cada vez mais da experiência, ao enunciar que, após a pronúncia tornar-se lenta, “renascem de novo, no óbito da noite, neblinas e nevoeiros, os cacimbos de mil cores, espuma de diamantes...”. O poder transformador da linguagem aparece aqui como sendo capaz de fazer reviver o espaço descrito pelo narrado, e essa sensação de reviver memórias acompanhará o leitor durante todo o romance. Concluimos, pois, que o caminho que leva o leitor a perceber a leitura como uma experiência de íntimo contato com a subjetividade de Kene Vua passa pelo artifício estético da oralitura.

Entretanto, veremos mais adiante que aquele caminho não se encerra nesse artifício, mas, sobretudo, no desvelo desse e de outros artifícios da linguagem. A meu ver, mais que causar uma impressão estética, um dos objetivos mais flagrantes da obra aqui analisada é a *explicitação* dos artifícios que geram tal impressão estética. Esta análise específica será melhor analisada no capítulo três deste estudo.

Voltemos, então, ao relato de Kene Vua. No ponto em que, através da linguagem, Kene Vua faz renascer o momento do narrado, o leitor já se vê arrastado para dentro daquela tarde às margens do rio Lukala, e tem acesso a uma cena marcada por impressões íntimas e metáforas profundamente poéticas. Ao descrever o vento, por exemplo, o narrador diz: “bafijado o vento reverdecendo a verde terra,

quilômetros e léguas e luas pela terra angolana, esse vento que se aquece todo no soprar de seu nome – Kalandula!”. Mais uma vez, na imagem do vento que sopra o nome das cataratas, a compressão do signo, a presença da palavra que, levada pelos ventos, também é chamada a constituir a paisagem.

Contudo, no auge do compartilhamento dessa experiência entre leitor e narrador, num relato que se faz muito mais através de impressões que de ações, em meio ao bucolismo da cena, o sopro dos ventos e o barulho do rio são interrompidos pelo “silêncio de capim seco”, do qual irrompe “um corpo pendurado sem a música de um rio lhe acompanhando”. É o corpo do sapador Batuloza, aquele que traiu o destacamento de guerrilheiros do qual Kene Vua fazia parte, e cuja pena de morte por enforcamento havia sido executada por ele. A imagem chocante e silenciosa cruza a cena anterior e se esvai sem explicações, uma vez que, após breve interrupção, o texto segue seu caminho até o deságue do rio Lukala, “nas três bocas de Massangano”. (VIEIRA, 2006, p. 17).

O encerramento do primeiro capítulo é marcado não apenas pela irrupção dessa cena na voz oralitizada do narrador, mas pela referência a duas outras mortes de aliados, às quais Kene Vua também remeterá durante seu relato: a morte do fuzileiro Soto, fuzilado em frente a uma população que ao fato assistiu silenciosa, e a do “carcamano” Makenze, que havia morrido em seus braços. É também aí que aparece, pela primeira vez, a referência intertextual ao texto bíblico presente no livro de Provérbios de Salomão, nos versículos 18 e 19. Sua aparição se dá em quimbundo, *o njila ia diiala mu’alunga* (VIEIRA, 2006, p. 21), que quer dizer “o caminho do homem na morte”. O narrador informa-nos, através de algumas linhas destacadas do texto, entre parênteses, que o barulho das águas do rio Kwanza o adormecera, e parece que jamais saberemos se Kene Vua despertou para continuar sua história ou se, a partir dali, adentramos as águas de sonhos que se misturam às suas recordações. É a partir deste ponto do relato que o leitor – mantido em suspenso pelo choque das cenas de morte e questionando se seu interlocutor estará sonhando ou consciente – adentrará a experiência pessoal do narrador no contexto da guerra de libertação de Angola.

### 2.3 Eu, o Kene Vua: representações da perda traumática

O segundo capítulo do romance será aqui o tema de nossas reflexões. Intitulado “Eu, o Kene Vua”, ele está tomado por três contextos de ação temporalmente distintos: a perseguição sofrida pelo narrador anos antes; o momento em que o narrador abandona Lopo Gavinho; o julgamento e a execução de Batuloza. Cada um desses momentos nos dá a conhecer aspectos de um profundo sofrimento que tem sua origem na vivência da guerra. Veremos, através da análise temática e formal do texto, que essas experiências constituem-se na psique no narrador enquanto vivências traumáticas.

O capítulo inicia-se propondo o diálogo com o texto bíblico. Nele Kene Vua enuncia pela primeira vez o mote aprendido com o comandante português Lopo Gavinho de Caminha. Esse mote será recuperado em diferença várias vezes ao longo do romance. Observemos o trecho do romance e o provérbio bíblico:

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

Estas três coisas me maravilham; e quatro há que não conheço: O caminho da águia no ar; o caminho da cobra na penha; o caminho do navio no meio do mar; e o caminho do homem com uma virgem. (Provérbios 30,18-19).

Na citação bíblica, o “voo da jamanta-negra no ar de chuva” corresponde à imagem da águia no ar. Do mesmo modo, o “rasto da jiboia no sussurro da pedra” ocupa o lugar da cobra na penha; “sombra das águas em fundo de mar” é a imagem que substitui o caminho do navio no meio do mar. Por último, o que na Bíblia aparece como sendo o caminho do homem com uma virgem torna-se, no romance, “o caminho do homem na morte”. Está claro que o narrador aprendeu com Lopo Gavinho a citação bíblica literal. Contudo, ele apropria-se em diferença daquilo que lhe fora ensinado pela presença portuguesa em sua vida. Assim como os termos em quimbundo e as referências ao pensamento místico autóctone (como a descrição do encontro de KINHOKA com o quinzári-de-branco no primeiro capítulo), a inserção de referências bíblicas ao longo do texto luandino serão apresentadas como parte da composição cultural do narrador-personagem, e no capítulo três desta dissertação veremos como esse modo de compor a mundividência de Kene Vua comunica-se com os objetivos do projeto literário que identificamos na narrativa.

Kene Vua começa a contar, entre palavras e silêncios. Sua voz abre a narrativa da experiência dizendo: “Porque era aquele dia”. (VIEIRA, 2006, p. 23). Em seguida, um silêncio se intercala com a voz do narrador. O silêncio é representado pelos espaços vazios que se interpõem entre as orações que trazem a voz do narrador e parágrafos seguintes. Assim se vai constituir sua fala, entrecortada por pausas e silêncios, os quais, às vezes, são anunciados pela própria voz do narrador, como nesse exemplo: “Como vai rolar. Mas não agora, ainda.” (VIEIRA, 2006, p68). Aqui, o “mas não agora” protela uma narrativa que não poderá compor agora o sentido do que se fala. Protela também a construção de sentido do leitor, que, em função disso, vai encontrar-se sempre em estado de suspensão. Esse estado de suspensão é aquele mesmo em que o narrador se encontra, impossibilitado de encontrar o sentido do “caminho do homem na morte”. Representa-se, assim, a suspensão do sentido que emerge da condição de trauma.

A cena que começa a descrever remete a fevereiro de 1965, quando, após a infância vivida no barco de Gavinho, seguida da morte do pai, Kimôngua Paka, Kene Vua (ainda Kapapa) decide tornar-se guerrilheiro. Após abandonar a companhia do velho português, o narrador fora perseguido pelos tugas (soldados coloniais) e conseguira sobreviver, tendo sido apadrinhado por outro guerrilheiro, Zéviesda, e levado por este para a base de guerrilha do comandante brasileiro Henrique Dias, também chamado de Andiki Ndia.

Na sequência desses acontecimentos, e por conta de sua história de sobrevivência antes de chegar ao acampamento, Kapapa receberá dos outros guerrilheiros o nome de Kene Vua (“o sem azar”), e tornar-se-á tradutor de quimbundo para o comandante e redator das atas das reuniões. Apenas anos mais tarde, em 1971, o narrador e seus companheiros se deparariam com a traição de Batuloza e o condenariam à força.

O relato do ex-guerrilheiro dobra-se e desdobra-se sobre si mesmo, obedecendo a uma temporalidade que não se constrange pela concepção racional de linearidade do tempo. Kene Vua começa a contar sua história a partir de uma cena de fuga, porém veremos que o narrador não consegue – ou não tenciona – impedir que esse relato seja sucessivamente solapado por experiências vividas em outros tempos. Todas as sequências de ação estão fragmentadas. Um exemplo marcante dessa fragmentação inicia-se exatamente no capítulo que ora analisamos, na página trinta e um do romance. Kene Vua iniciara este capítulo, como vimos,

contando do modo como fora perseguido pelos soldados portugueses. Escondido e em silêncio, é assim o final de sua descrição deste momento:

O céu virava casco ferrugento (nosso *Ndalagando* subindo meu Kwanza com seus fumaçares negros do tabaco-de-quimbundo de seu capitão, lenha de paco das fornalhas...) onde que a invisível mão de um pintor punha mãos de zarcão sem brilho nem regra: só os relâmpagos azulavam a pintura da tarde. E nem voos de outros meus pássaros, os quinguarinhas – voo de tropa formada, desordem unida, brancos e coloridos, daquele cor-de-rosa flamingueado, espenujando-se no cacimbo da memória, glorioso sol do meu Mussulo... Não vai sair esse voo, nem voo da jamanta-negra – eu ainda não merecia salvação dos ares. Talvez, um dia, na hora de espreitar por alça-e-mira nos olhos do comandante, meu camarada comandante, mas isso vai ser é mais tarde, tarde de mais. Estarei sentado nos meus calcanhares, escorregam as águas que têm de descer sobre as águas que vêm por Massangano, pendurarei a minha calaxe, calada. (VIEIRA, 2006, p. 31).

Escondido, Kene Vua observava o céu. A metáfora que utiliza para descrevê-lo, “casco ferrugento”, acaba por remeter-lhe ao barco de sua infância, o *Ndalagando*. Essa metáfora funciona como uma espécie de chave, ou portal, que transporta o narrador para as impressões geradas por um outro tempo, em um outro espaço. O texto entre parênteses nos diz dessas impressões, a sensorial lembrança da fumaça (ou “cacimbo”) expelida pela embarcação, e as reticências reforçam no leitor a aura de rememoração afetiva presente no trecho.

As intromissões de outros espaços e tempos na matéria narrada, tão frequentes no texto, dão-nos a impressão de que eles dizem de emoções fortes demais para não serem introduzidos no relato, no momento mesmo em que emergem na consciência do narrador. Eles referem-se a lembranças que surgem e não podem ser silenciadas, e este é um dos recursos narrativos que tornam *O livro dos rios*, a meu ver, uma espécie de manifesto contra o silenciamento. Kene Vua não se esforça para manter a linearidade de seu relato, e sequer parece ter controle sobre a forma como essas lembranças emergem. Assim, a narrativa segue o curso das emoções que o próprio relato suscita em seu narrador, e veremos adiante que uma das características das narrativas de trauma é ser comandada por emoções que suplantam a linearidade discursiva.

Kapapa segue sua descrição marcadamente sensível e pessoal: “a invisível mão de um pintor” parece-lhe a responsável por aquele céu. Os pássaros são descritos em suas formas e cores, e surgem para o narrador “espenujando-se no cacimbo da memória”. Kene Vua não apenas divide conosco o conteúdo de sua

rememoração, mas também revela-nos como ela se dá: os pássaros surgem entre brumas e fumaças, o “cacimbo da memória”.

A fragmentação mais interessante, porém, por tratar-se de uma suspensão do enredo cara à experiência de identidade fragmentada que este narrador imprime em sua narrativa, aparece nas últimas linhas da citação. Sabemos que Kene Vua fora poupado da sanha dos tugas pelo que nos poderia parecer um golpe de sorte, mas que para o narrador parece constituir um evento profundamente místico de livramento, um salvamento que vem dos céus. Quando os soldados portugueses estavam próximos de descobrir seu esconderijo, o voo de uma jamanta-negra os havia surpreendido, e eles voltam suas atenções para o animal, dispostos a matá-lo. Nessa altura de seu relato, entretanto, Kene Vua não nos apresenta esse desfecho da história: “Não vai sair esse voo, nem voo da jamanta-negra – eu ainda não merecia salvação dos ares”. O homem que ele é neste ponto de sua narrativa, segundo sua própria afirmação, não é ainda merecedor da salvação mística que ele recebera tempos atrás. Só no quarto capítulo do romance, “Eu, o Kapapa”, é que o leitor terá conhecimento de como terminara a perseguição. Essa interrupção do fluxo narrativo me parece a mais significativa da obra, uma vez que Kene Vua parece experimentar a suspensão de uma sua experiência passada, a do suposto salvamento, em decorrência do que me parece ser a culpa que o acompanha: culpa pela morte de Batuloza, culpa por haver abandonado Gavinho, a “culpa da sobrevivência”, que o teórico Márcio Seligmann Silva cita em seu artigo “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”: “o sobrevivente [de catástrofes] vive o sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência” (SELIGMANN SILVA, 2008, p.75).

Kene Vua, sentindo-se culpado por sobreviver – afinal, por que ele dentre tantos que pereceram na guerra? – assume a certeza de que só voltará a merecer salvação dos ares depois que contar sua história.

Através dessa interrupção, já nos parece claro que Kene Vua revela o modo como sente-se indigno da “salvação dos ares” (VIEIRA, 2006, p.31), que o poupara da morte antes de iniciar sua participação como guerrilheiro na luta pela independência. Neste ponto do relato, pois, ele sugere ainda não ser merecedor da salvação que considera haver sido divina. Porém, está inscrita na narrativa de Kene Vua a perspectiva de que o decorrer do relato poderá modificar essa condição. Ele afirma, a respeito de seu merecimento: “Talvez, um dia, na hora de espreitar por

alça-e-mira nos olhos do comandante, meu camarada comandante, mas isso vai ser é mais tarde, tarde de mais”. Segundo Kene Vua, talvez um dia ele seja de novo merecedor de salvação, e esse provável momento é associado por ele a uma cena que se dará bem à frente em sua narrativa, quando na manhã seguinte à morte de Batuloza o ex-guerrilheiro encontrava-se acorocado perto de um rio, na companhia do comandante Andiki Ndia. Este será o momento da troca de nomes, quando Kene Vua pede ao comandante para voltar a ser Kapapa.

O momento da troca de nome, signo de redenção na obra, será o momento em que novamente o narrador considerar-se-á merecedor do salvamento vindo dos céus. Concluimos então que, na página trinta e um do romance, o narrador põe em suspensão a história da perseguição, interrompendo-a com outras reminiscências que deverão ser contadas como uma espécie de expurgo da dor, utilizando assim um recurso estético que tem por objetivo aproximar o leitor da experiência de culpa pela qual passa Kene Vua, a ser elaborada através de seu contar. Neste ponto, o ato de narrar mostra seu potencial para o expurgo e a elaboração dos traumas, potencial este já abordado por Paul Ricoeur no artigo “O perdão pode curar” (2012). Voltaremos a esse tema no fim do capítulo dois desta dissertação, quando analisaremos o capítulo do romance “Eu, o Kapapa” já de posse das reflexões teóricas acerca da narrativa de trauma e suas características.

O enredo entrecortado por interrupções e sucessivos retornos a espaços-tempos já visitados, como falamos anteriormente, mantém-nos em constante estado de suspensão. Não sabemos o que esperar da narrativa, e apenas podemos seguir seu fluxo, como o do rio Kwanza: por vezes calmo e lírico, outras vezes violento como as cataratas, repleto de bifurcações, pedreiras e desvios. Às vezes, o leitor presenciará inclusive a subversão do fluxo das águas... contudo, ele fora avisado: em um dos primeiros de muitos diálogos intertextuais que a obra evidencia, ainda na primeira página do primeiro capítulo, Kene Vua mostrara sua aptidão para a reflexão filosófica, ainda que no âmbito de uma apropriação do discurso em diferença. Ao afirmar que “em todas mesmas águas me banhei é duas vezes” (VIEIRA, 2006, p. 15), Kene Vua convoca a presença do filósofo pré-socrático Heráclito, para informarmos sobre mais um aspecto importante de seu discurso. O filósofo é conhecido por haver postulado que é impossível banhar-se no mesmo rio duas vezes, uma vez que as águas de um rio estão sempre em movimento e jamais retornam. Sua intenção

era a de exaltar a vida enquanto fluxo contínuo, feita de momentos que nunca se repetem. Qual seria então o objetivo do narrador ao afirmar que ele, sim, banhou-se em todas mesmas águas duas vezes?

Parece-me estar aí expressa uma informação importante sobre a leitura que apenas iniciamos. O livro dos rios será composto pelas memórias e reflexões desse ex-guerrilheiro, que, como dissemos, dobra-se sobre o passado em uma tentativa de conferir-lhe o sentido de um rio, de um caminho, “o caminho do homem na morte” (VIEIRA, 2006, p. 23). Essa imagem do homem que caminha para a morte permeará toda a narrativa, sendo esse caminho não outra coisa senão a busca de sentido para a vida. É buscando dar encontro ao sentido de sua vida que Kene Vua tece sua narrativa de memórias, indo e voltando do presente ao passado, tornando-se novamente presente em cada um dos momentos passados e nebulosos de sua experiência guerrilheira, através da linguagem.

Notamos que esse exercício não se faz através da simples lembrança dos fatos, mas da re-inserção do narrador em tempos e espaços rememorados, possibilitada pela literatura por meio de metáforas, verbos no presente e pronomes dêiticos que o realocam, pelo discurso, em cenários de passados longínquos e recentes, confundindo um qualquer leitor que busque na cronologia algum apoio para o entendimento da leitura. É dessa forma que Kene Vua desafia esteticamente a proposição de Heráclito e banha-se infinitas vezes nas mesmas águas passadas do rio de sua vida.

De volta ao segundo capítulo do romance e à cena da perseguição, perguntamo-nos que motivos levam o narrador a iniciar seu relato por esta cena, uma vez que a suposição de uma justificativa cronológica não se aplica. Encontraremos essa resposta no próprio corpo do texto.

Kene Vua está dentro do rio, apenas a cabeça fora d'água, observando o revoar dos pássaros e um fim de tarde cinzento de chuva. O narrador descreve a si mesmo com a poeticidade característica do relato:

Eu sempre olho o céu desde criança, o mundo para mim é muito vazio, nem meu peito enche de ar. Levanto os olhos sempre, mesmo caminhando nas matas, tropeçar é mais melhor que arrastar os pés, xacato de em frente marcha. (VIEIRA, 2006, p. 23).



Kene Vua olha o céu, observa os arredores, é analítico e isso o distingue dos demais. Durante as difíceis trilhas nas matas, observa a natureza e não se preocupa em tropeçar. Veremos que seu grupo o tem como intelectual, na fala de Batuloza por ele reproduzida: “o Batuloza me xingou de intelectual. Que eu pensava muito demais; sempre com mania de olhar o céu e o ar e as coisas à toa, comia à parte; ficava calado...” (VIEIRA, 2006, p. 44). Essa natureza reflexiva do narrador, sempre à parte dos demais guerrilheiros, condiz com a natureza problematizadora do seu relato: porta-se de modo semelhante a um intelectual que busca compreender o tema de seus estudos, através da reflexão questionadora.

Em seguida, uma vez mais a cena converte-se de bucólica em ameaçadora:

Eu sabia o azul por dentro daquela escuridão, não mentia. Aí, de novo, fechei meus olhos, apertei de esmagar as meninas deles, queria ouvir as vozes outra vez. Mas só um sol negro se apagou por dentro da água na minha volta, pepetelou uma sanzala de estrelas e ouvi, como hoje agora lá, um tiroteio, a meia-rajada espicapar o pau de acácia na margem do rio. Meu coração coaxa nas águas dentro da boca, ouvidos limpos, olhos fechados, e um calor me subiu pelas pernas, era o mijo a amarelar meu respirar, acobardou toda a água do rio. Esperei a música do silêncio, fumo sem pólvora, até meu coração ritimar – afinal que era só o passarinho-sumbo, o tal tiroteio. (VIEIRA, 2006, p. 24).

Kene Vua ainda não havia iniciado sua participação ativa na guerra, enquanto guerrilheiro. O leitor saberá, páginas adiante, que ele está sendo perseguido por soldados portugueses e esconde-se dentro da água do rio, cobrindo-se de lama e aguardando silenciosamente. Porém, não é assim que ele opta por contar sua história. A história da perseguição emerge no relato na cena em que ele confunde o cantar de um passarinho com um tiroteio, e essa ilusão o paralisa e amedronta a ponto de urinar. O texto torna-nos íntimos às sensações do narrador, antes mesmo de explicar-nos o que de fato está acontecendo. O coração descompassado, a urina, o pavor que o faz confundir o canto do pássaro com tiros, essas são as informações essenciais que o narrador quer compartilhar.

É o medo que o então Kapapa sentira naquele momento, e não a sequência dos fatos em si, o ponto de partida para suas reflexões sobre a própria história. Seria esse modo de contar a representação de uma escolha consciente do narrador? Parece-me que estamos frente à representação da cena traumática. Dedicamo-nos agora, pois, a compreender o que seria de fato uma narrativa de trauma: partiremos das demandas que surgem do realismo romanesco para compreender como ela

emerge, e quais os recursos utilizados para sua representação em literatura. Desse modo, no capítulo seguinte, poderemos focalizar a experiência que Kene Vua divide conosco, à luz de tais reflexões.

## 2.4 Por uma estética do trauma

Desde as primeiras reflexões da crítica literária que se seguiram à segunda guerra mundial, o trauma coloca-se como um problema para a literatura. Seu potencial para desconstruir a narratividade tradicional estava presente nas observações de Walter Benjamin em seu ensaio “O Narrador”, quando o filósofo assim se manifesta sobre a narrativa: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. (BENJAMIN, 1994). Apesar de não tratar especificamente do trauma em sua reflexão, Benjamin identificou a cisão entre a experiência traumática e a discursividade canônica, cujas bases estão firmadas sobre o pensamento racional ocidental. Se contar é partilhar experiências, como partilhar experiências de profundo horror e violência, inerentes à vivência da guerra? Benjamin chega a decretar o fim da narrativa, uma vez que a linguagem não parece ser capaz de traduzir o elemento bárbaro característico do conflito bélico, e que marca também, de forma indelével, aquele que o vivencia.

Contudo, é sempre preciso contar histórias. Seguiu-se ao período das guerras a publicação de uma profusão de relatos pessoais, e a crítica literária passou a buscar compreender essas expressões. A Escola de Frankfurt, cujos fundamentos teóricos têm origem no marxismo, na psicanálise e no antipositivismo, trouxe contribuições inestimáveis às ciências humanas, e à teoria literária em particular, para a compreensão desse período histórico. Essas contribuições, que tomaram forma na produção intelectual de afiliados como Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Jürgen Habermas, tratam, dentre outros temas, da fragmentação da subjetividade experimentada pelo sujeito contemporâneo. Um dos elementos que concorrem para essa fragmentação é, talvez, a mais reconhecida consequência traumática da ascensão nazista na Alemanha: o Holocausto. Não por coincidência, grande parte da teoria literária do trauma será inicialmente desenvolvida por judeus e sobre judeus. A esse respeito, o teórico Kwame Anthony Appiah dirá, em sua obra *Na casa de meu pai* (1997):

A lição que os africanos aprenderam com os nazistas – a rigor, com a Segunda Guerra Mundial como um todo – não foi o perigo do racismo, mas a falsidade da oposição entre uma “modernidade” europeia humana e o “barbarismo” do mundo não-branco. Soubéramos, no passado, que o colonialismo europeu podia devastar as vidas africanas com despreocupada facilidade; nesse momento, soubemos que os povos brancos podiam tomar os instrumentos mortíferos da modernidade e usá-los uns contra os outros. (APPIAH, 1997, p. 24, grifos do autor).

Podemos dizer com Appiah que, na África, a grande descoberta propiciada pelo Holocausto não foi a de que o racismo poderia dizimar milhões. Na África isso já era sabido desde o advento da colonização e da escravidão negra, que dizimou populações inteiras e provocou um holocausto de proporções transcontinentais, cujas consequências ainda hoje são silenciadas, privadas do reconhecimento da dor, ignoradas. A real descoberta advinda desse episódio lamentável, que Appiah atribui aos africanos, mas que ousou estender ao mundo ocidental pretensamente branco, foi a de que o homem branco podia ser tão bárbaro com seus semelhantes brancos quanto o havia sido desde sempre com os negros. Pensando assim, a imagem do Holocausto configurar-se-ia como trauma, que supera em mídia e reconhecimento qualquer outro massacre da história da humanidade, porque fora ali que, pela primeira vez após a difusão do pensamento iluminista, o homem branco, que supostamente distinguia-se do negro por seu componente civilizado e racional, maculou seu próprio corpo com a barbárie.

É compreensível então, dada sua visão apenas parcial da experiência humana, que a teoria literária branca e ocidental que conhecemos volte-se para a expressão narrativa do trauma apenas a partir do Holocausto. Mantendo essa ressalva em mente, que pretende preservar-nos de qualquer perspectiva que generalize ou simplifique o estudo das narrativas de experiências traumáticas, voltarmos-nos, neste trabalho, para alguns conceitos defendidos pelos teóricos do trauma Dominick LaCapra (1999), Cathy Caruth (1995) e Anne Whitehead (2004) dentro dos estudos literários.

O trauma é definido, no pensamento psicanalítico, como uma experiência de choque com o real: a literalidade brutal de um momento vivido pode ultrapassar nossa capacidade de compreensão ao ponto de impedir-nos de adentrar com ele no plano do simbólico, plano onde ocorre a transformação do real em narrativas acessíveis e intercambiáveis. Se os fatos que ocorrem em nossa vida passam sempre pelo crivo da compreensão de suas motivações racionais ou emocionais, o

trauma seria então a impossibilidade desse processo. Sendo assim, a cena traumática permanece na memória tal qual foi apreendida no momento em que ocorreu, repetindo-se frente aos olhos do ser traumatizado, em um estado que suspende qualquer significação possível.

O trauma vive, então, na memória. Mas em que consiste a memória? Antes de avançarmos, é importante ter em mente que a memória não será referenciada aqui como uma qualquer espécie de arquivo de imagens pertencentes ao passado e, por isso, estanques. Em consonância com os estudos de teóricos como Michael Pollak, Fernando Catroga e Joel Candau – aos quais nos deteremos ao tratarmos das relações entre a memória individual e a memória coletiva, no capítulo III –, basta-nos por hora conceber a memória como um processo fundamentalmente dinâmico. Para os fins deste trabalho, tomamos a memória como o resultado da contínua atualização de imagens do passado e das conexões entre elas, compondo-se então de um exercício interpretativo contínuo da consciência. O homem que recorda hoje uma cena de seu passado interpreta-a sob a influência de tudo o que aconteceu em sua vida após aquela cena. Ele busca uma narrativa coesa que diga da sua identidade, uma vez que a identidade baseia-se em nossa crença naquilo que fomos, somos e projetamos que seremos.

Contudo, há imagens que resistem à interpretação, dado o choque e a incompreensão que resultaram de sua vivência. É o que acontece com a cena traumática, que permanece encriptada na consciência ou na inconsciência (como em episódios de amnésia dissociativa, quando indivíduos bloqueiam à consciência o acesso à cena traumática), impedida de ser interpretada, compreendida. Dominick LaCapra, em seu artigo “Trauma, absence, loss” (1999), define o ser traumatizado como alguém possuído, assombrado por seu passado. Seu estudo parte da distinção presente nos estudos de Sigmund Freud entre as expressões de luto e melancolia, duas manifestações emocionais cabíveis ao evento traumático. Enquanto o luto caracteriza-se por ser o trauma de uma perda que sabemos qual foi – a de um ente querido, por exemplo –, a melancolia distingue-se dele por tratar-se de um trauma de ausência indefinível, representação de uma falta que o indivíduo não consegue definir exatamente de onde vem. Segundo LaCapra, perdas particulares são experienciadas de formas diversas frente a uma catástrofe histórica como a guerra. Essas perdas podem ser vivenciadas enquanto luto, o que não implicará em uma condição emocional patológica, uma vez que o luto encerra-se

após um período determinado. Porém, uma vez que as perdas são convertidas, ou melhor, “encriptadas” no formato de ausências, deparamo-nos com o impasse da melancolia perene, do luto impossível e da aporia interminável, em que qualquer processo de simbolização do passado ou das perdas históricas é encerrado ou prematuramente abortado. (LACAPRA, 1999, p. 698).

Após essa distinção entre as manifestações emocionais de luto e melancolia, LaCapra passa a descrever a ação mental do indivíduo traumatizado em sua relação com a cena traumática. Para ele, a melancolia seria uma ação do tipo *acting-out* – “encenação”, na tradução de Denise Borille de Abreu em sua tese de doutorado *Nas tramas do trauma: as mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa* (2016) –, enquanto o luto seria uma forma de *working-through* – “elaboração” – também na tradução de Denise Borille de Abreu. A encenação melancólica tem lugar quando o indivíduo não consegue superar a repetição da cena traumática, seja essa a repetição mental da cena ou mesmo a re-encenação, em sua vida, de episódios semelhantes àquele que levou ao trauma. A interrupção desse processo, através da reconfiguração do quadro traumático, só se daria através da elaboração propiciada pelo luto reconhecido e legitimado.

Uma última distinção interessante presente neste texto de LaCapra é aquela que posiciona o trauma em relação à sua historicidade. Para o teórico, a perda é um trauma situado no nível histórico, uma vez que podemos localizá-la temporalmente, como no caso da morte de um ente querido. Em contrapartida, a ausência é vivida no nível por ele chamado de trans-histórico ou estrutural. Aqui, o trauma pulveriza-se na existência do indivíduo, que sente falta de algo que não reconhece. Mais que isso, o trauma estrutural pode superar essa mesma existência, e sua elaboração poderá exigir a capacidade de compreender todo um contexto sócio-histórico que tenha gerado traumas em razão de sua estrutura. Dessa forma, familiarizamo-nos com a ideia de que o trauma expresso em narrativas poderá dar conta não apenas da encenação ou elaboração de fatos violentos do passado de um indivíduo, mas também do passado de toda uma sociedade ou etnia. Trataremos melhor do tema do trauma coletivo no capítulo III desta dissertação.

O caráter irremediavelmente individual do trauma chama a atenção para a forma literal como a imagem traumática imprime-se na memória do indivíduo, cabendo a ele as possibilidades de interpretação desta, ou no mais das vezes a sua

impossibilidade. Concebemos a memória como o processo através do qual recriamos repetidamente nosso passado através de imagens que suscitam narrativas. Essas narrativas serão sempre da ordem da criação, como compreendemos a partir da leitura do capítulo “Memória”, da obra *História e Memória*, de Jacques Le Goff (1994). Contudo, uma vivência resistente à simbolização, como o é o trauma, carece ainda dessa transposição para a linguagem. Como representá-la então, dentro da linguagem literária? Veremos que expressões estéticas como a que emerge do romance *O livro dos rios* preocupar-se-ão em preservar essa vivência em sua integridade, o que visa garantir seu caráter de experiência única, impedindo a banalização da violência que a originou. Para isso, novas formas de representação devem ser experimentadas.

Em sua obra *Trauma fiction* (2004), Anne Whitehead volta-se diretamente para as implicações da experiência traumática no interior da narrativa de ficção. Ela inicia suas reflexões com um questionamento, que traduzo:

O termo “ficção de trauma” representa um paradoxo ou contradição: se o trauma comprime um evento ou experiência que subjuga o indivíduo e resiste à linguagem ou à representação, como então isso poderá ser “narrativizado” na ficção? (WHITEHEAD, 2004, p. 3, grifos da autora, tradução nossa).<sup>1</sup>

Parece-me que encontramos-nos, mais uma vez, com uma concepção da narrativa que é tida como possibilidade de se contar apenas os fatos que “fazem sentido”, que obtém significação dentro do universo simbólico do homem. O estudo das narrativas que encenam o trauma, porém, parece contribuir para ampliar o escopo dessa concepção, na medida em que se propõem a ler e analisar o que é “anti-narrativo” nessas obras. Elementos que apontam para uma forma de “anti-narratividade” serão elencados por Whitehead em sua caracterização das por ela chamadas ficções de trauma.

Uma vez que o trauma funciona como uma quebra da discursividade, da possibilidade narrativa, é de se esperar que as ficções de trauma apresentem, segundo a teórica, a problematização de suas propriedades formais. (WHITEHEAD, 2004, p. 83). Para a teórica, essa problematização pode acontecer em três níveis. No nível das referências, a narrativa poderá propor a questão de sua relação com a

---

<sup>1</sup> The term ‘trauma fiction’ represents a paradox or contradiction: if trauma comprises an event or experience which overwhelms the individual and resists language or representation, how then can it be narrativised in fiction? (WHITEHEAD, 2004, p. 3)

realidade, dado o sentimento de “irrealidade” que marca a lembrança do trauma; no nível da subjetividade, pode questionar a inteireza identitária, uma vez que o indivíduo vivencia sua fragmentação entre o que é pré e pós-traumático; por último, no nível do enredo, na medida em que uma personagem tomada – ou, nas palavras de LaCapra, “possuída” (LACAPRA, 1999, p. 699) – pelo trauma poderá apresentar-se à mercê dos fatos narrados, e não no controle deles.

Esses exercícios de problematização das propriedades formais do texto narrativo sinalizam para o leitor que ele está frente à expressão de uma ruptura na ordem simbólica. Nessas narrativas, e traduzo de Whitehead, “o real não pode mais aparecer diretamente ou ser expresso de um modo realista convencional”. (WHITEHEAD, 2004, p. 84, tradução nossa).<sup>2</sup> Na sequência dessa reflexão, a autora recorre a Michael Rothberg (2000), autor que cunhou o termo “realismo traumático”<sup>3</sup>, para confirmar sua tese de que os textos que encenam o trauma estão em busca de novos realismos capazes de expressar novas realidades.

Em diálogo com a teórica, podemos dizer que, ao questionar os limites do projeto realista, essas narrativas não sugerem que devemos desistir do conhecimento racional, mas sim que o conhecimento do trauma pede elementos a mais, e só poderá ser comunicado através da distorção do primeiro. Apesar de admitir que não é possível elencar uma lista de características estéticas dessas ficções de trauma – uma vez que fazê-lo seria colocá-las no molde mesmo contra o qual elas se revoltam –, Whitehead apresenta, como procedimentos-estilísticos-chave dessas narrativas, a repetição, a intertextualidade e uma voz narrativa dispersa ou fragmentada.

A dispersão ou fragmentação da voz narrativa associa-se à necessidade de reelaboração identitária que advém do trauma, além de representar esteticamente a perda de controle do narrador sobre a própria história, numa sensação de perda de autonomia típica em subjetividades traumatizadas. A intertextualidade, segundo Whitehead, denuncia a presença da memória no texto, uma memória que opera livres associações e recupera diálogos através de seus rastros ou fragmentos. Por

---

<sup>2</sup>The real can no longer appear directly or be expressed in a conventional realist mode. (WHITEHEAD, 2004, p. 84)

<sup>3</sup> Michael Rothberg (2000) has coined the term ‘traumatic realism’ to describe the range of innovative formal devices which are used in narratives of trauma to try to make us believe the unbelievable. Rothberg argues that traumatic texts, including trauma fiction, search for a new mode of realism in order to express or articulate a new form of reality. (WHITEHEAD, 2004, p. 84)

último, as repetições no texto literário serão a resposta imagética do texto à repetição do episódio traumático vivenciada pelo indivíduo. É à luz dessas três características marcantes da ficção de trauma que prosseguiremos com a análise do romance de Luandino Vieira.



### 3 DE KENE VUA A KAPAPA

por perto só o girassonde onde que seu corpo gira, de lento, ainda hoje em vida minha.

Passado, é remorso?

José Luandino Vieira – O livro dos rios

#### 3.1 As emoções no controle da narrativa

Entendemos, em um primeiro momento deste trabalho, que a narrativa da história pessoal de Kene Vua, concentrada nos capítulos “Eu, Kene Vua” e “Eu, Kapapa”, apresenta-se no formato de uma ficção de trauma de guerra. O narrador conta-nos sua história através de uma estética marcada pelo efeito de diminuição da sua autonomia em relação ao narrado – causado pela dispersão temática protagonizada pela voz narrativa –, pela repetição e pela intertextualidade.

Através da narrativa, o ex-guerrilheiro parece manifestar três experiências que identificamos como traumas de perda, uma vez que podem ser localizadas temporalmente na história de vida do narrador: a perseguição sofrida no rio, quando o narrador perde a inocência da vida pregressa e adentra a guerrilha; o abandono de Lopo Gavinho, uma vez que a visão dicotômica propiciada pelo estado de guerra os colocou em lados distintos; a morte de Batuloza, quando Kene Vua viu-se responsável pela morte de um companheiro em decorrência do código de guerrilha. LaCapra dirá que, no âmbito da narrativa literária, traumas de perda são comumente utilizados como motes para a abordagem dos traumas de ausência. (LACAPRA, 1999, p. 700). Estes últimos são estruturais e de mais difícil aproximação, uma vez que sua origem pode encontrar-se atrelada a toda uma sociedade e ser maior que a própria vida do indivíduo, como nas experiências traumáticas de racismo e homofobia.

Em *O livro dos rios*, parece-nos que os traumas de perda dominam a temática do romance. Porém, a própria estrutura formal do texto denuncia a presença pulsante de traumas estruturais, marcados pelo sentimento de ausência. Uma vez que neste capítulo propomo-nos a tratar da história pessoal de Kene Vua, de suas perdas e do modo como estão expressas no romance, o capítulo seguinte dedicar-se-á ao estudo da presença dos traumas estruturais na tessitura discursiva.

Voltemos então à cena que abre o segundo capítulo, onde encontramos Kene Vua submerso nas águas do rio Kwanza. Na angustiante e solitária espera de seus

algozes, os fuzileiros portugueses, até mesmo o canto de um passarinho lhe parecem tiros, e ele urina de medo. Mais à frente, ele constatará que seu coração bate forte através de uma metáfora: “A mina do peito explodiu, terror.” (VIEIRA, 2006, p. 25). Percebemos que o imaginário deste narrador está profundamente marcado pelas imagens da guerra, e a forma como consegue traduzir suas emoções passa sempre por essas imagens, que não só emergem em seu vocabulário como determinam seu olhar sobre as situações. A guerra de libertação de Angola se faz presente não apenas naquilo que o narrador conta, mas também na atmosfera de violência e medo que captamos em seu relato.

Também a descrição do espaço contribui para que o leitor capte com facilidade a atmosfera em que o narrador encontra-se imerso:

O céu escurentava mais, ia sair a noite – naquele dia não podia morrer, não pode se morrer dentro de água num dia de chuva, é pecado, eu sei que pensei vendo as nuvens desfilando de novo do mar para a boca do Kwanza, por cima da ilha. Acinzentavam para cor de carvão as mais baixas, e mais azul de papel-de-seda aluminava do céu para cima. E as esbranquiçadas mais para dentro, camisinhas rendadas na tarde chuviosa, embranqueciam de tanta luz. Tudo se maravilha nesse antigamente mas tenho de sair embora nesta água de meu rio. E ouço de novo aquele silêncio perigoso do barco de borracha: calou. (VIEIRA, 2006, p. 24-25).

A descrição do espaço é majestosa e emotiva, o narrador perde-se em suas descrições da natureza. Utilizando os verbos no passado, “escurentava”, “podia”, “acinzentavam”, e também estruturas dêiticas como “naquele dia”, Kene Vua deixa claro que fala de um tempo distante. Mais uma vez, como ocorrera no fim do primeiro capítulo, o bucolismo é interrompido, desta vez pela consciência da própria voz narrativa: “Tudo se maravilha nesse antigamente mas tenho de sair embora nesta água de meu rio”. O verbo torna-se presente, “tenho de sair”, e o pronome dêitico na expressão “nesta água” reinsere o narrador na cena discursiva. Logo saberemos porque: ele está novamente frente ao real traumático de sua perseguição: “E ouço de novo aquele silêncio perigoso do barco de borracha”. Até então, Kene Vua mostrava-se capaz de contar sua história com o distanciamento que a narrativa tradicional pede a um narrador onisciente. Porém, ao tratar da cena de pavor que estava vivendo no momento, não consegue contar de fora. Vimos que uma imagem não simbolizada, ou seja, uma imagem traumática, permanece estática e literal na mente do indivíduo tal como ocorreu, uma vez que à psique traumatizada parece impossível compreendê-la ou discursar sobre ela.

Na linguagem literária, essa estaticidade da cena traumática toma a forma de uma presentificação posterior ao narrado: para contar daquele horror, Kene Vua transporta-se novamente para aquele momento, e de novo sente que deve sair do rio, e de novo ouve o silêncio do perigo que o cerca. Ambos, presentificação e silêncio, já haviam sido recursos utilizados antes, quando da descrição dos rios no capítulo anterior surge a silenciosa cena do enforcado Batuloza. Encena-se assim o retorno à cena traumática, que pede que o leitor aproxime-se da experiência ao ponto de estar inserido nela, junto ao narrador. Ela só pode ser contada a partir de dentro, uma vez que parte da psique de Kene Vua nunca realmente conseguira sair daquele rio, onde esperava pela morte na companhia de sua sabedoria ancestral: “Encruzilhada morta e abandonada de quimbandas e muxacatos, um pambo, meu caminho do destino era naquela hora”. (VIEIRA, 2006, p. 25).

Estamos então frente à representação estética da condição de literalidade da cena de horror que caracteriza o trauma. De certa forma, Kene Vua ainda está lá, preso ao rio e à espera dos fuzileiros. Contudo, ser capaz de narrar exige sempre certo distanciamento emocional dos fatos. Para ver a tela inteira, é preciso distanciar-se da pintura. Um discurso pautado pela racionalidade sempre se servirá do distanciamento afetivo, para ser capaz de organizar-se de forma linear. Essa premissa está na base do pensamento iluminista e cartesiano. Esse é exatamente o distanciamento impossibilitado pela ruptura traumática, a qual instaura a condição de se usar outras vias, que não a do racionalismo impresso na narrativa tradicional, para acessar a memória.

Quando contamos uma história ou conversamos com amigos, acessamos imagens que pareçam pertinentes ao relato e servimo-nos delas, que são reapropriadas de acordo com esse novo contexto de fala. Assim a memória vai-se modificando ao longo do tempo, e ao mesmo tempo fixando em nós uma consciência de identidade que resulta das experiências vividas. Kene Vua, porém, não parece estar no controle deste processo. Quando a mina do peito explode e ele xinga seu coração amedrontado – “Calma, porra!” (VIEIRA, 2006, p. 25) – sua narrativa salta imediatamente da cena de sua perseguição para um passado longínquo, quando o capitão português Lopo Gavinho o ensinava, ainda rapaz, a atirar. A pequena distância entre os parágrafos é suficiente para arrancar o leitor da cena do rio e transportá-lo, sem prévias ou posteriores explicações, para um

momento de contato afetivo e ensinamentos entre Kapapa e o português, que figura no texto como uma de suas referências ancestrais:

*Calma e pontaria baixa, rapaz!... – era a voz da alma naufragada, capitão Lopo Gavinho me ensinando artes e palamentas da vida. – Para cobra, um dia são seis meses... Que era preciso era mudar a pele, muita mais paciência. Sair de dentro da pele e olhar o alvo, só. Sem pressa; respirar para fora tudo o que a gente sabíamos, se esvaziar. Esquecer o que sempre não se sabe, o que nos conhece – nascer de novo, sem mistura de ontem, a cada tiro da vida. (VIEIRA, 2006, p. 25-26)*

O belo ensinamento de Gavinho, que será determinante para o desenrolar da história de Kene Vua, surge para o leitor evocado pela exclamação que o narrador faz a si mesmo no rio: “Calma”. Este vocábulo funciona neste trecho como uma chave que abre as portas para um outro tempo e espaço, para a rememoração. Entretanto o narrador não parece ter controle sobre essa memória, ela simplesmente emerge no texto, atendendo à evocação representada pelo termo “calma”. Assim, a calma que Kene Vua recomenda a si mesmo no momento da perseguição conecta-se pela memória à calma que um dia Lopo Gavinho lhe recomendara, e rouba o narrador do presente de sua narrativa para o passado do tempo narrado. É como se estivéssemos frente a um processo posterior ao da narrativa propriamente dita, aquele momento em que cada um de nós encerra-se em seus próprios pensamentos e salta de um episódio a outro do passado, sem preocupações que visem situar um qualquer interlocutor.

A memória de Kene Vua seguirá por todo o relato saltando de um episódio a outro, partindo cenas ao meio para que nesse “lugar entre” surjam rastros de um outro episódio que o completa ou nega. Forma-se assim uma narrativa cujo controle não está nas mãos do narrador, mas entregue a esse processo de rememoração rebelde e repetitivo. Esse processo denuncia, no e pelo discurso, a condição de trauma: uma vez que a compreensão da cena traumática é suspensa pelo distanciamento ao qual o terror o impele, Kene Vua recorre a outros espaços e tempos que o ajudem a contar daquele horror que passou. A esse respeito, dialogo mais uma vez com Cathy Caruth (1991). A autora destaca que a conexão com o trauma se dará sempre de forma indireta, pois no momento do evento o esquecimento nos protege, e a latência posterior do trauma nos leva a nos distanciarmos dele inconscientemente. Uma vez que não o simbolizamos totalmente no momento em que ocorre, o trauma só se tornará completamente evidente em sua

conexão com um outro lugar e outro tempo. (CARUTH, 1991, p. 187). O trauma instauraria então uma tal proximidade emocional com o fato vivido, que torna-se impossível o distanciamento necessário ao pensamento racional para que essa vivência seja transposta para o âmbito da linguagem, do simbólico, e assim possa ser assimilada pelo sobrevivente. Sendo assim, nosso narrador buscará, através da narrativa literária, associar as sensações vividas na cena traumática a outras, vividas em outro espaço e tempo – um espaço e tempo mais familiar, mais acessível à psique – que o ajudará a ter acesso às sensações da cena do trauma, agindo como quem vê Medusa através do espelho de Perseu. Referimo-nos assim à metáfora abordada por Márcio Seligmann Silva:

A teoria freudiana da tragédia como ritual de exorcismo do assassinato do pai pela horda primeva é apenas uma das inúmeras versões da teoria estética que vê as artes como uma espécie de escudo de Perseu. Neste escudo miramos os olhos da Górgona que, segundo Primo Levi, matou ou emudeceu aqueles que chegaram ao fundo do sistema concentracionário e se deparam com eles. Para muitos sobreviventes, como é o caso de Jorge Semprun (1994), a pessoa que melhor pode escrever sobre os campos de concentração é quem não esteve lá e lá entrou pelas portas da imaginação. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70-71)

A imaginação, o “como se” (ISER, 2002) característico das artes em geral é enunciado aqui como o modo mais fidedigno de se abordar a encriptada cena traumática. Ela resiste à interpretação, à narrativa. É preciso buscar meios para contá-la que preservem a singularidade da experiência. Utilizando-se como exemplo das narrativas de holocausto judeu, Seligmann-Silva ensina-nos que, uma vez que a cena traumática não nos fornece nada que possa ser narrado – como Medusa não pode ser olhada – as artes, com seu potencial para imaginar e associar imagens, funcionarão como o espelho de Perseu que nos permitirá, enfim, narrar – ou olhar para a Medusa. Acreditamos que é nesse movimento que reside a possibilidade de elaboração do trauma.

É este exercício de elaboração através do ato de narrar que acreditamos estar sendo representado na narrativa *O livro dos rios*. A mente traumatizada do narrador, para ser capaz de narrar aquele momento de perseguição, associa-o a outro momento do passado. A calma necessária ao jovem Kapapa para aprender a atirar era a mesma calma que Kene Vua buscava na cena do rio, e Kene Vua precisa recorrer à primeira para ser capaz de transmitir-nos o tamanho da agitação

que lhe ia no peito na segunda. Ao mesmo tempo, a lembrança do ancestral Lopo Gavinho o acalma, pois remete a um tempo no qual a ruptura traumática ainda não existia.

Concluimos, então, que Kene Vua torna-se presente nas cenas traumáticas e recorre à rememoração para ser capaz de acessá-las conscientemente e, assim, contá-las. Pela forma abrupta como essas rememorações acontecem repetidamente ao longo da narrativa, e pela alternância dos tempos dos verbos que parecem misturar-se, depreendemos que Kene Vua não está no controle do que conta, mas é levado a contar. Ele parece sempre levado a contar as cenas que emergem de sua consciência (ou inconsciência?), pois a voz de Gavinho surge como “a voz da alma naufragada”, assim como mais tarde a narrativa da perseguição será interrompida por uma lembrança do avô Kinhoka Nzaji: “a rajada de palavras de aviso, meu muito avô Kinhoka Nzaji, pelos quimbos da memória, revoltava no meu sonho”. (VIEIRA, 2006, p. 29). As névoas da memória trazem o avô do narrador, em lugar de ser uma invocação provocada por este. Assim, acredito, representa-se na obra literária a sensação de perda de autonomia ou controle que assombra a mente traumatizada. A voz narrativa fragmenta-se na sua relação com tempos e espaços, guiada principalmente pelas emoções que tais tempos e espaços provocam, convertendo sua narrativa no incontrolável rio que carrega a seu bel-prazer a história de vida do ex-guerrilheiro.

### **3.2 O diálogo entre textualidades**

Sabemos que, a priori, todo texto é um intertexto. A produção textual é sempre um processo que se desenvolve tendo em vista nossas leituras anteriores, nosso arquivo pessoal de referenciais teóricos e literários. Em um sentido mais amplo, podemos incluir nessa espécie de arquivo a leitura que fazemos de textos não verbais, e também dos diversos discursos que habitam a sociedade em que estamos inseridos. Trataremos aqui da intertextualidade como sendo a segunda das características observadas em ficções de trauma, dentre as três que identificamos no final do primeiro capítulo desta dissertação. Para tanto, faz-se necessário recuar não só às origens desse termo, nos estudos de Julia Kristeva (1974), mas também aos estudos de Mikhail Bakhtin (2008) sobre dialogismo. Isso porque entendemos a intertextualidade como uma noção conceitual e um operador de leitura que explica e

localiza, na materialidade do texto, a visão mais abstrata de dialogismo que encontramos em Bakhtin.

A noção de intertextualidade de que partiremos para os objetivos deste trabalho nasce da visão de Mikhail Bakhtin acerca do que chama de dialogismo. O conceito de dialogismo permeia sua concepção de discurso, segundo a qual nenhum discurso é individual, pois se dá a conhecer pela interação entre no mínimo dois indivíduos sociais, além de interagir com uma infinidade de discursos outros que o precederam. (BAKHTIN, 2008). O dialogismo entra então como a condição de sentido de todo discurso, uma vez que o discurso traz sempre consigo sua opinião contrária, em função da qual se erige. É expressão da inata dupla presença, o Eu e o Outro, no interior de todo discurso. Tendo isso em vista, a rigor poderíamos dizer que o monologismo não existe, que é fruto da anulação do Outro só possível no nível da abstração. Contudo, a insistência no pensamento monológico, de onde nasce a pretensão à Verdade Absoluta, tem sido forte aliada histórica dos centros de poder, não só para a difusão das “narrativas da nação”, como para a manutenção da estrutura hierárquica que define o lugar social das identidades ao redor do globo, até os dias atuais.

A conceituada teórica Julia Kristeva partiria dessa noção de dialogismo para pensar o texto na sua interação com outros textos. Sendo o texto tomado como uma unidade de significação verbal, sua definição clássica de intertextualidade será a de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA, 1974, p. 64).

No âmbito da produção textual, a intertextualidade pode ser pensada como a expressão da memória no texto, através da reprodução de trechos de outros textos que irão dialogar com as ideias expressas naquele que se produz. Na literatura, a intertextualidade é tradicionalmente encontrada nas epígrafes, no uso estilístico de recortes de outras obras, ou na reapropriação de personagens de antigos textos. Outras vezes, a representação da memória do narrador poderá compor-se como uma complexa trama de discursos, como acontece em *O livro dos rios*. Poderíamos chamá-la de uma “trama intertextual”? Acreditamos que, a rigor, isso não seja possível, uma vez que a memória não pode ser definida como texto. Isso porque a definição de texto como “unidade de significação verbal” é objetiva, e refere-se à existência de uma materialidade discursiva. A memória, sabemos, é um processo

complexo e subjetivo, que, portanto, não condiz com essa conceituação. Entretanto, apesar de constituir-se enquanto representação da memória de Kene Vua, o relato presente em *O livro dos rios* é, este sim, um texto. Mais que isso, um texto profundamente marcado pela representação da memória.

Em seu artigo “Memória e história” (2001), o historiador Fernando Catroga destaca uma distinção interessante referente ao conceito de memória, extraída da obra *Memória e identidade* (2011), de Joel Candau. Ele concorda com a existência de três tipos de memória. A primeira, a chamada *proto-memória*, fruto da socialização e fonte de nossos automatismos no agir social. A segunda seria a *memória propriamente dita*, onde residem nossas recordações e reconhecimentos. A última, a chamada *metamemória*, referir-se-ia às representações que fazemos de nossa própria memória, ao modo como nos filiamos ao nosso passado e, sendo assim, parte do modo como construímos nossa identidade e a distinção desta em relação aos outros. Voltaremos a este texto de Candau no capítulo três desta dissertação, quando trataremos da possibilidade de uma memória coletiva. Por hora, basta-nos localizar na *metamemória* nossa atividade crítica em relação ao que lembramos. Aqui a visão que temos de nossas memórias é confrontada com discursos externos – dos familiares, das instâncias de poder sociais, etc. – para compor o que será nosso próprio discurso, sempre em construção, acerca do que vivemos.

Esse exercício de *metamemória* está representado no romance, uma vez que o texto memorialístico de Kene Vua não é composto apenas por seu ponto de vista. Seu discurso a respeito de si e dos fatos de sua vida compõe-se também de outros discursos que, no texto de Kene Vua, se concretizam a partir de suas três referências ancestrais: o avô Kinhoka, seu pai Kimongua Paka e o português Lopo Gavinho. Esses outros discursos interagem com o discurso de Kene Vua no texto do romance, distinguindo a visão de mundo de cada personagem e encenando seus embates. Na organização do texto memorialístico de Kene Vua, esses discursos se destacam como *textualidades* que interagem para compor a representação da memória do narrador. Vejamos, então, como se dá a interação do discurso do narrador com as outras textualidades que com ele emergem no romance:



Para Ela o dia sempre não nascia – era. Cuquiavam os passarinhos?  
*O njila ia dijala mu'alunga...* – a rajada de palavras de aviso, meu muito avô  
 Kinhoka Nzaji, pelos quimbos da memória, revoltava no meu sonho. (VIEIRA,  
 2006, p. 29).

Na sessão anterior, falamos sobre o modo como a representação do trauma na escrita deste romance produz um efeito de falta de controle do narrador em relação ao que conta, à ordenação dos fatos, e como essa falta de controle provoca a fragmentação narrativa. O relato de Kene Vua parece sempre desenrolar-se à revelia da consciência, numa representação estética da persona “assombrada” pelo trauma. É obedecendo a esse princípio de perda da autonomia narrativa que, com frequência, emergem no texto outras vozes, quase sempre identificadas pelo uso do recurso gráfico itálico. Elas nunca são convidadas, mas irrompem em meio à história do narrador pelos quimbos (névoas) da memória, em forma de “almas naufragadas” do passado, verdadeiros fantasmas que dialogam com o narrador a todo tempo. O trecho acima exemplifica um momento de emergência de uma dessas vozes.

Kene Vua está descrevendo a imagem feminina que figurava em um sonho recorrente seu. Irrompe no sonho a frase em quimbundo que seu avô Kinhoka Nzaji repetia. Eram “palavras de aviso” provenientes de uma textualidade outra, de um ponto de vista outro em relação à imagem que não o de Kene Vua. Por isso, ela inscreve-se no texto em itálico. O ponto de vista do narrador, escrito em língua portuguesa e com grafia normal, apresenta-se em interação com o modo de ver de Kinhoka, cuja voz, escrita em quimbundo e em itálico, inscreve, no texto da memória do narrador, um discurso típico da textualidade oral tradicional angolana. A escrita em quimbundo inscreve no texto o avô e a textualidade oral da tradição angolana, torna-os presentes na memória do narrador, demarcando seu lugar de alteridade na subjetividade fragmentada, plural e dialógica de Kene Vua.

Fernando Catroga (2001), a respeito da interação entre memória e alteridade, recordará as palavras de Paul Ricoeur (*Entre Mémoire et Histoire*, 1996-1997) ao dizer que recordar é, em si mesmo, um ato de alteridade: “Ninguém se recorda exclusivamente de si mesmo, e a exigência de fidelidade, que é inerente à recordação, incita ao testemunho do *outro*”. (CATROGA, 2001, p. 45, grifos do autor). Vemos, então, que toda memória traz em si um elemento dialógico em sua concepção. Porém, *O livro dos rios* explicita os elementos dialógicos a partir dos quais se estrutura ao distingui-los como componentes de um texto que se constrói

como encenação dialógica de discursos representativos de várias visões de mundo. Outro exemplo pode ser encontrado na descrição que Kene Vua faz de seu pai:

– Kimôngua, o Paka da ilha do Cabo e das cabras: que, por que, por quanto, como que, já que, visto que, visto como... – virava-lhe meu pai piloto, um sábio iletrado de segundo-grau e que andou na escola com Agostinho Neto. *Ignorantear, eu?! Tu é que és mas é um desconvenido! O senhor já viu que para vocês brancos tudo é só: mar!! É mar alto; é mar bravo; é mar chão; é mar oceano, mar vazio, mar cheio! Não tem mais palavras na vossa língua?!...* (VIEIRA, 2006, p. 105).

Nesse trecho o narrador descreve a relação de seu pai, Kimôngua, com o português Lopo Gavinho. A voz de Kimôngua, homem das ilhas, assimilado, emerge nesse trecho para expressar sua indignação frente ao modo de falar português de Lopo: “*Ignorantear, eu?!*”. O neologismo escrito em itálico marca a alteridade de Kimôngua no texto, distinguindo seu discurso em relação àquele proferido tanto pela tradição oral, representada pela voz do avô, quanto pelo de Lopo Gavinho, cuja voz inscreve no texto a cultura portuguesa. E o conteúdo de seu discurso é revelador nesse sentido. Sua fala repleta de neologismos não apenas rasura o modo de falar de Lopo e da língua portuguesa que ele representa, mas também critica um valor extremamente caro à cultura portuguesa: sua relação com o mar, a qual define a própria identidade portuguesa. O piloto, “um sábio iletrado de segundo-grau e que andou na escola com Agostinho Neto”, por meio de sua voz assimilada e, conseqüentemente, de sua identidade cindida, questiona a língua e a cultura portuguesas, relativizando as relações identitárias que elas propõem. Ao fazê-lo, inscreve-se no texto como uma alteridade que interage com as demais personagens, negociando com elas sua diferença. Concluímos então que, neste romance, vozes distintas da de Kene Vua não são apenas rastros ou percepções do narrador sobre elas, mas falas de Outros que negociam com Kene Vua espaços de reconhecimento e visibilidade na complexa trama textual que conforma a pluralidade caracterizadora da voz do narrador. Veremos que esse modo de apresentar a interação entre os discursos condiz perfeitamente com a proposta mais ampla de relação com a alteridade que identificamos em *O livro dos rios*, da qual trataremos no último capítulo desta dissertação. O argumento é claro: a voz do Outro não deve diluir-se e tornar-se amorfa dentro do discurso de um indivíduo, mas ser respeitada em sua diferença para que a interação se dê de modo democrático e respeitoso.

Outro recurso interessante na obra, que também visa delimitar a fala do Outro em relação ao discurso do narrador, inclusive graficamente, é o uso de trechos destacados do texto, entre parênteses, presentes, por exemplo, entre as páginas quarenta e quarenta e três, quando Kene Vua nos conta do julgamento de Batuloza. Ali, o dialogismo resulta da intromissão das vozes dos guerrilheiros, como também dos discursos que elas representam, no corpo do texto que materializa a narrativa de Kene Vua.

O sapador Amba-Tuloza, responsável pela segurança dos caminhos escolhidos, havia roubado, para seu uso individual, recursos doados aos guerrilheiros pelo povo, tais como roupas e alimento. Sendo assim, e de acordo com a disciplina da guerrilha, Batuloza será sentenciado à morte, não sem antes receber um julgamento. A voz narrativa, que conta-nos desse julgamento através da perspectiva do narrador, está focada nas expressões de Batuloza, em seu comportamento rebelde e de certa forma misticamente possuído. Ela ocupa-se também do exercício da *metamemória*, em momentos como o seguinte, em que Kene Vua reflete sobre os acontecimentos, inclusive sobre o enforcamento, temporalmente posterior à cena que ali se desenrola, na medida em que conta:

Se ladrava para dentro daquela sua almazita já sem espíritos lhe protegendo, fora do sítio onde que fora nascido, por perto só o girassonde onde que seu corpo gira, de lento, ainda hoje em vida minha. Passado, é remorso? (VIEIRA, 2006, p. 42).

Enquanto a narrativa de Kene Vua se ocupa dos elementos daquela cena que de fato chamavam sua atenção à época do acontecido – o comportamento de Batuloza amarrado ao chão, bradando contra os outros, e sua fisionomia –, ao mesmo tempo em que reflete sobre aqueles acontecimentos e sua participação neles, os textos impressos entre parênteses contam-nos do que acontecia ao redor, que extrapola as impressões íntimas do narrador, isto é, dizem das impressões dos guerrilheiros à sua volta, que tentavam decidir qual a melhor forma de matar Batuloza:

(Que morte por chicotes não, nunca! – ele já tinha sido nosso esperto sapador, sabotador de caminhos e picadas, desde muito tempo útil: se já tinha sido livre na luta de nosso povo não podia mais receber morte de escravo...) (VIEIRA, 2006, p. 43).

Aqui, o diálogo intertextual destaca, por meio do uso de parênteses, a perspectiva dos guerrilheiros sobre o comportamento em guerrilha e, a partir dela, a análise das ações que geraram a condenação de Batuloza. Com isso lemos, nas vozes dos guerrilheiros, os preceitos éticos que, ao que parece, regulam o movimento e orientam sua conduta, como, por exemplo, a morte por chicote não ser adequada a Batuloza pelo fato de ele já ter prestado vários serviços importantes para o movimento guerrilheiro; a morte por chicote destinar-se a escravos; Batuloza, como guerrilheiro, ser homem livre; a luta pelo povo conceder ao homem negro angolano a liberdade, dentre outros.

Assim, o leitor tem acesso à cena do julgamento de Batuloza através de duas perspectivas que, inclusive, se mostram graficamente distintas. Ainda que ambas se construam sob o domínio da voz narrativa de Kene Vua, vemos que os textos entre parênteses trazem as vozes dos guerrilheiros e informam-nos sobre o discurso que orienta sua conduta, enquanto nos dizem das opiniões externas a Kene Vua. Já o texto principal mantém-se focado na experiência íntima que o narrador vivenciou naquela cena, seus olhos vidrados na figura de Batuloza e no julgamento de Kene Vua quanto aos atos do prisioneiro: “coração de alma podre entortou o que era a direita justiça e misericórdia de nossa luta – onde só tinha sabedoria, ele leu ignorância...” (VIEIRA, 2006, p. 41).

Já refletimos sobre como a performance narrativa em *O livro dos rios* privilegia a extrema intimidade com a vivência dos fatos experimentada por Kene Vua. Mais que contar fatos do passado, o narrador conta sua impressão mais íntima deles. Portanto, o que é exterior a essa vivência, ou seja, o fato de que, para além da subjetividade de Kene Vua, havia um grupo de pessoas decidindo como morreria Batuloza, neste trecho é representado por meio do cruzamento de discursos. O foco narrativo desdobra-se em dois, e embora ambos sejam contados por Kene Vua, eles informam-nos sobre situações distintas que desenrolam-se num mesmo contexto. Desvela-se assim, esteticamente, a presença de duas perspectivas que dizem de uma mesma cena sob focos distintos, um interior e outro exterior à subjetividade de Kene Vua. Cumpre-se, assim, um certo mecanismo que revela o modo como a narrativa se constrói, irremediavelmente, sobre bases dialógicas, intertextuais e polifônicas.

### 3.3 Memórias que associam, questionam e resgatam

Vimos que os ensinamentos dos ancestrais que o narrador elege contaminam a voz narrativa como expressão revelada do diálogo intertextual. Esse diálogo serve no romance aos objetivos da *metamemória*, que impele o narrador ao exercício recorrente de reflexão acerca das cenas que emergem do passado, que vão “espenujando-se no cacimbo da memória, glorioso sol do meu Mussulo”. (VIEIRA, 2006, p. 31). A presença do discurso dos Outros de seu passado em sua narrativa, por vezes, é também oportunidade para Kene Vua apresentar-se ele mesmo como sujeito plural, resultante do contato entre discursos diversos. Não se esperaria outra coisa da representação estética de uma subjetividade nascida em Angola, sujeita ao traumático processo de crioulização cultural advindo da colonização portuguesa.

Contudo, no início desta sessão dissemos que todo texto é intertextual, assim como, se olharmos a História desde seus primórdios, chegaremos à conclusão de que toda cultura é crioulizada. Talvez nos seja mais apropriado, então, questionar quais os efeitos de sentido criados pelo diálogo intertextual dentro da obra literária em estudo. Em outras palavras, se todo texto é dialógico, intertextual, por que deixar clara, inclusive graficamente, a construção dialógica e intertextual do discurso de Kene Vua neste romance? Que efeito estético resulta da exacerbação dessa *metamemória* intertextual, ou seja, desse narrador que deixa clara a presença da fala do Outro em sua voz, ao mesmo tempo em que reflete sobre ela? E para concluir por hora nossos questionamentos, o que esse efeito estético nos diz da crioulidade identitária desse narrador?

Anne Whitehead (2004) afirma, em seu capítulo “Othello in the ghetto: trauma and intertextuality in Caryl Phillips’s *The Nature of Blood*”, que, assim como o trauma, a intertextualidade traz em si a capacidade de romper com a temporalidade. Ambos dizem do acesso a uma imagem do passado trazida para o presente em busca de ressignificação. Ambos criam a oportunidade de se rever e criticar noções passadas. No trauma, porém, esse processo não é claro para o indivíduo, uma vez que ele não tem controle sobre a forma como essa atualização da cena passada se repete em sua vida. A intertextualidade, contudo, é o processo consciente de deslocamento de uma imagem ou discurso vindo de um espaço/tempo outro, deslocamento que por si só já instaura estranheza em relação à sua aceção

original. Intertextualidade e trauma são desafios à temporalidade, e, caso a subjetividade traumatizada seja capaz de elaborar seu trauma, transformando-o de cena estática e alienante em uma experiência que a linguagem alcança, dar-se-á um processo de ressignificação semelhante ao que acontece quando tomamos emprestado um significante e a ele associamos novo significado. A diferença é que, no trauma, o significante do passado permanecia sem significados possíveis, uma vez que o horror da cena impedira seu acesso a uma qualquer linguagem.

Em *O livro dos rios*, a relação do narrador com o patrão de seu pai, Lopo Gavinho, parece exprimir claramente a função da intertextualidade na representação das perdas traumáticas de Kene Vua. Lopo Gavinho, como sabemos, era capitão do barco em que Kimôngua trabalhava, e nutria pelo narrador uma afeição paternal. Dois elementos dessa relação ajudam-nos a identificar este homem português como um texto/discurso à parte, ainda que em íntimo diálogo com a voz do narrador. O primeiro deles diz respeito à sua ferrenha oposição aos dialetos locais:

*Não é lembelembe que se diz. Vê lá se aprendes português!... É: com mil delongas, palavras de bento-petruilhas... Que até hoje eu não sei como era essas patrulhas, ele era natural de Portugal... (VIEIRA, 2006, p. 32). Soavam então, de novo, as cornetas de metal amarelo dos botões da farda, Lopo do peito feito: Maré, meu homem! Não é trabalho do mar a encher-e-esvaziar. É: maré! Rolava os ás como a onda rola as conchas na praia. Preamar! – se exclamava. E meu pai, eu: Kizezu! E ele: Baixamar! E ele, o outro: Kukoboloka! Renhiam, batiam de punho e caneca, o marufo entornava, enchia o dicionário dos dias daquele perfume amarelado. [...] Mais tarde, sol-pôr, aceitava paz de bandeira-branca, papel e lápis. Traduzia, às boas. (VIEIRA, 2006, p. 106).*

Presente em uma narrativa onde o quimbundo é abundante e essencial na constituição identitária do narrador, a resistência de Gavinho se insere inicialmente como nota dissonante. A infância de Kene Vua é marcada pelas tentativas de Gavinho em substituir o vocabulário quimbundo do menino pelo idioma português, como vemos na primeira citação. Ela é também marcada pelas vezes em que o menino presenciou debates entre seu pai e Gavinho, discussões como a que aparece na segunda citação, em que cada um deles quer fazer prevalecer sua língua no vocabulário marítimo. Nessa disputa, o menino Kapapa identificava-se com seu pai e com o idioma quimbundo (“E meu pai, eu: *Kizezu!* E ele: *Baixamar!*”). Essa identificação ficará clara em sua decisão de abandonar Gavinho, após a morte de Kimôngua, para juntar-se à guerrilha de libertação.

Contudo, a natureza de sua narrativa impossibilita quaisquer interpretações dicotômicas. Ainda que a representação da *memória propriamente dita* de Kene Vua no narrado aponte para a negação da identidade portuguesa, em favor de seus ancestrais biológicos – o avô Kinhoka e o pai Kimôngua –, a *metamemória* expressa pelos comentários reflexivos do narrador chama Gavinho a compor a ancestralidade de Kene Vua, pelas vias da afeição. O comentário afetivo/irônico do ex-guerrilheiro (“Que até hoje eu não sei como era essas patrulhas”) é exemplo das marcas de cumplicidade entre eles que abundam no texto. O modo sensível e poético como ele reflete sobre a discussão acerca do vocabulário marítimo (“enchia o dicionário dos dias daquele perfume amarelado”) e seu posterior apaziguamento (“aceitava paz de bandeira-branca, papel e lápis”) também expressa a complexidade das relações étnicas e raciais no contexto da Angola colonial. O “texto/discurso” que a presença portuguesa representa na vida de Kene Vua relaciona-se com sua ancestralidade quimbunda de modo tão intenso que fragmenta seu coração e sua identidade, dando origem ao indivíduo criouloizado, que demonstra, com e por meio de seu próprio texto/discurso, ter ciência da complexidade de suas origens.

Exemplo maior disso é o trauma da perda que reconhecemos na despedida entre Gavinho e esse narrador emocionado. Uma vez que nossa leitura do romance concebe a narrativa como um exercício de elaboração do trauma, a descrição daquela despedida, abundantemente povoada pela repetição, como um eco, da súplica de Lopo Gavinho (“*Fica rapaz!*”), permite-nos reconhecer nesta cena uma perda emocional profunda propiciada pela guerra:

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

Como dissemos anteriormente, a rememoração também é sempre um ato de alteridade, uma vez que raramente nos lembramos apenas de nós mesmos, mas de relações. Nesse trecho de sensibilidade infinita, apreendemos pela via da emoção

aquela que acredito se a maior crueldade presente nos contextos de guerra: a impossibilidade de se erigir um lugar de fala que esteja “entre” um lado e outro da guerra. A possibilidade de novas significações a partir do diálogo, da interação com o diferente suspende-se, ou é atingida pelo medo, uma vez que na guerra é preciso escolher lados. Kene Vua quer fugir da “lei, ordem e explicação”, marcas do discurso ocidental representado por Gavinho, para dar encontro à vida guerrilheira em prol do povo angolano, já outrora protagonizada por seu avô. Para isso, porém, vê-se impelido pelo contexto a abandonar aquele que também forma uma parte sua, contaminado que está pela consciência social combativa que marcava aquela época. Ele diz: “*E minha liberdade?*” “*Não sou escravo, porra!*” (VIEIRA, 2006, p. 34-35), uma vez que o momento histórico de Angola pedia dele um posicionamento dicotômico. A isso, Gavinho respondia: “*Todos somos, sem um amigo...*” (VIEIRA, 2006, p. 35).

Hoje, debruçando-se sobre seu passado, o narrador refaz os caminhos da memória para questionar a moral bélica que o afastou de um amigo, e que também destinou-o a matar um companheiro, Batuloza. Longe de ignorar as tensões raciais e a ordem social colonial que subjugava a ele e a seus ancestrais – uma vez que, a despeito da amizade, Gavinho continuava sendo o branco patrão de seu pai, que não podia chamá-lo de filho – a narrativa desse ex-guerrilheiro não encontra aí seu foco, dedicando-se, em lugar disso, a perscrutar, dentro da alma de Kene Vua, os efeitos dessa ordem social e seus abalos a partir da guerra de independência. O processo de colonização e descolonização, como nos mostra esse narrador crioulo, e ainda que pela via da extrema violência, incluiu no panteão da ancestralidade a figura indelével do homem português, de sua língua, de sua cultura. Essa presença, descrita no romance envolta em tamanha dor e confusão emocional, compõe, junto com a herança quimbunda, o grande diálogo intertextual que paira sobre o texto, e que busca, pelos veios de sua escrita, as novas significações que forjam o cidadão angolano contemporâneo.

Ao produzir uma narrativa de trauma essencialmente intertextual, o narrador insurge-se contra aquele medo, contra aquela suspensão intertextual que a violência exigira. Seu texto é tão português quanto quimbundo; Kene Vua repete incessantemente o provérbio bíblico ensinado por Gavinho, ora em português, ora em quimbundo, ora resultante de uma mescla dos dois, como nas vezes em que substitui os animais bíblicos pelos de sua terra. Não por coincidência, o provérbio



nos diz do “caminho do homem na morte”, que sintetiza a reflexão de Kene Vua para compreender o caminho de sua própria vida. Ou quem sabe o caminho da vida do homem, sempre dividido, sempre plural, intertextual? Seja como for, longe de ser uma tentativa de apaziguamento das diferenças, esta narrativa dá visibilidade à complexa e íntima rede de relações que se estabelece no contexto colonial. Trata-a de modo tão sensível que sua sensibilidade opõe-se tacitamente àquele discurso bélico de ódio e bilateralidade, que subjaz como intertexto à narrativa do começo ao fim.

Acredito que agora nos seja possível responder às questões anteriormente propostas, referentes aos possíveis efeitos de sentido provocados pela insistência em marcar as vozes do Eu e do Outro na narrativa aqui analisada, bem como a exacerbação do exercício de uma *metamemória* intertextual. Kene Vua é uma persona traumatizada pelos efeitos da guerra em sua vida. Esses efeitos estão presentes em seu texto na imagem de duas perdas: a morte de Batuloza e a renúncia à companhia de Gavinho. À época, o narrador obedecia à moral social que se instala nos períodos de guerra, moral esta que suprime a negociação, o espaço “entre”, a partir da necessária tomada de partido. Não era o momento de questionar, mas de obedecer aos princípios da revolução. Ninguém melhor que o próprio Kene Vua para dizer-nos desse período:

Não fiquei, não sou rapaz, sou o senhor Kapapa, jurei! – e fiz-lhe um manguito, mandei-lhe na puta que o pariu na terra dele, perdi-lhe na solidão das lágrimas para sempre.

Até ali, quando vou ter que entrar a mata do Kialelu para enforcar um homem. Não vai sair voo da jamanta-negra dentro da chuva para me salvar, me dou encontro comigo mesmo, sentado em meus calcanhares, espero a manhã. Só os ecos da voz do pregador, meu avô. Ecos esfarrapados, roto e roído e rodeado de monandengues, esvaziando senzalas ao som do hungo e gargalo de garrafa. Mas isso, nessa hora, não vai me servir de nada: a voz é outra – a gente faz a revolução. (VIEIRA, 2006, p. 38).

Impressiona o olhar clínico que Kene Vua lança sobre a própria subjetividade. Ele expressa a perda de Gavinho com arroubos de raiva e amor: opõe-se ao palavrão “mandei-lhe na puta que o pariu na terra dele” a melancólica “solidão das lágrimas” em que lhe perde. Ele admite que a lembrança de Gavinho permanecera suspensa até o momento em que, anos depois, ele está de cócoras à espera da manhã que o levará a enforcar Batuloza. Nada o poderá salvar desse destino, nem mesmo o voo da jamanta negra que, como veremos, o salvara enquanto era

perseguido pelos soldados portugueses. Ele está ali, bem no meio da guerra, e os ecos da ancestralidade representada pelo avô de nada servirão ao guerrilheiro que ele era naquela hora. Como guerrilheiro, sua moral é a da guerra, e o diálogo intertextual, as ressignificações, nada disso é possível ali, afinal: “a voz é outra – a gente faz a revolução”.

Hoje, porém, no presente da narração, quando volta-se para o passado traumático na tentativa de trazer aquelas perdas para o âmbito da compreensão simbólica, ele procede o que antes lhe era impossível: dialoga com as vozes de seu passado, em constante intertextualidade, e reconhece esse movimento como sendo característico de sua condição identitária crioula. Desse processo reflexivo virá a elaboração de seu trauma. Entretanto, nada disso é possível sem que se reviva a dor, sem que se atualize a memória e se reescreva o passado quantas vezes forem necessárias, o que Kene Vua fará através do procedimento estético da repetição.

### **3.4 “Eu, o Kapapa”: a repetição feita caminho para a elaboração**

Ao tratarmos dos fundamentos teóricos para uma estética literária do trauma, vimos que a repetição de palavras e cenas é um recurso estilístico importante em propostas de representação desse tipo. Isso porque esse recurso é frequentemente utilizado como resposta imagética do texto à repetição do episódio traumático vivenciado pelo indivíduo durante sua existência, enquanto encenação – ou *acting out*, na teoria do trauma de LaCapra. A repetição pode apresentar-se na forma da reiteração de uma mesma frase ao longo do texto, na obsessão da voz narrativa por referir-se a uma cena específica ou a algum objeto que tenha relação com o trauma vivido, etc. Lembramos que, se os fatos que ocorrem em nossa vida passam sempre pelo crivo da compreensão de suas motivações racionais ou emocionais, o trauma seria então a impossibilidade desse processo. Sendo assim, a cena traumática permanece na memória tal qual fora apreendida no momento em que ocorreu, repetindo-se frente aos olhos do ser traumatizado, em um estado que suspende qualquer significação possível.

A experiência da repetição talvez seja então a característica mais peculiar do trauma, uma vez que ela é a resposta mental do indivíduo a uma vivência que ele não é capaz de contar, de narrativizar, dado o horror do episódio vivido. Nenhuma linguagem que fosse conhecida pelo indivíduo até o momento do acontecimento

traumático seria capaz de acessar o impacto provocado pelo real. Por isso a prática da expressão subjetiva através de novas linguagens – tais como a pintura, a dança e outras formas de criação artística – é comumente incentivada no tratamento de sobreviventes de traumas de horror.

Observemos, então, como se dá a representação da vivência do trauma em *O livro dos rios* no que diz respeito ao recurso estilístico da repetição. No romance encontraremos as reiteradas referências ao enforcamento do sapador Batuloza ocupando o lugar da cena traumática, que apresenta-se inapreensível à psique do ex-guerrilheiro Kene Vua. Já observada anteriormente, a emergência da imagem do corpo inerte de Batuloza enforcado na árvore surpreende o leitor já na página dezessete da obra, interrompendo a poética descrição dos rios de Angola no capítulo “Rios, I” e inaugurando o processo de repetição:

Mais tarde vi eu as águas largas, lentas, nas cataratas de Kalandula, nome que eu sinto com seus ventos remoinhando nas quedas; minha pronúncia também vira lenta, larga e renasce de novo, no óbito da noite, neblinas e nevoeiros, os cacimbos de mil cores, espuma de diamantes, bafijado o vento reverdecendo a verde terra, quilômetros e léguas e luas pela terra angolana, esse vento que se aquece todo no soprar de seu nome – Kalandula! O que eu quis um dia gritar nas matas do Kialelu, naquele silêncio de capim seco que tem um corpo pendurado sem a música de um rio lhe acompanhando. O do ex-nosso, o sapador Batuloza, enforcado... (VIEIRA, 2006, p. 16-17).

A profunda conexão entre as experiências emocionais de Kene Vua e a forma de seu relato está posta, como vimos, na expressão “minha pronúncia também vira lenta, larga”. Assim o narrador deixa claro que a vivência afetiva da visão das cataratas de Kalandula tem influência direta em seu modo de contar, que se torna lento e largo como aquelas águas. Desde então, o leitor toma consciência de que está frente a um discurso que é absolutamente permeável às impressões que Kene Vua tem do mundo. Sendo assim, justifica-se nosso ponto de vista, que vê nas repetições que pontuam a narrativa a expressão de uma configuração mental também assombrada pela repetição, numa referência ao teórico LaCapra e sua perspectiva de que o homem traumatizado é aquele assombrado ou possuído por uma imagem de seu passado.

Duas páginas à frente, encontraremos de novo Batuloza. Ao descrever seu encontro com o destacamento dos guerrilheiros da base do Sambulenu, com os quais passaria os cerca de cinco anos seguintes, o narrador nos conta a reação

sarcástica que o sapador tivera à definição de seu nome de guerra, Kene Vua (“o sem azar”). Ao voltar-se para mais essa cena de seu passado, ele o faz também “assombrado” pela perspectiva do enforcamento que ocorreria anos depois:

Porque naquele já, ali, é que ouvi rosnar por vez primeira, e miar hiena quissueia – *Kene Vua?... –* riu, de boca fechada. – *Tuondokudimuen hanji...* Todo encolhido no fumo da diamba dele, o sapador Amba-Tuloza de lá nasalou meu nome de guerra, de lá dos fundos fumos da traição dele que morava no risinho, senti logo-logo. Mas fechei ainda meus olhos, modo de adiantar perceber – tapar orelhas, calar boca, assim dei encontro o que no cheiro da diamba dele queria m´alertar: ia ser eu o pastor daquele cabrito? (VIEIRA, 2006, p. 19).

Aquela era a primeira vez que Kene Vua via Batuloza. Contudo, o narrador não nos descreve a cena senão a partir do funesto acontecimento futuro, e o relato que dá conta dela apresenta uma atmosfera de ressentimento ou cumprimento de um destino que já se anunciava ali. É a perspectiva vindoura do enforcamento que dá o tom de sua narrativa reflexiva sobre a cena: Kene Vua opta por – ou não consegue escapar de – narrar este primeiro encontro com Batuloza já sob a perspectiva do ato que praticaria. Ele expressa a existência de uma intuição que lhe contava, não sem questionamentos de sua parte (“ia ser eu o pastor daquele cabrito?”), que ele seria o executor do homem que acabava de conhecer.

De certa forma, a descrição da cena funciona, no presente da narração, como uma justificativa que o narrador oferece a si mesmo para haver matado aquele homem: ele afirma que Batuloza já então era “hiena quissueia”, que sua natureza traiçoeira se expressava pelo riso. Sentidos que iam além da visão, da audição e da fala supostamente lhe informavam sobre o fim trágico que teria Batuloza por meio de suas mãos. Seguramente, vemos aqui Kene Vua articulando explicações para seu ato, na busca por um modo de narrar o que acontecera. Seja qual for a justificativa que o narrador nos ofereça, o que nos interessa nesta cena é o fato de que ela demonstra a incapacidade do ex-guerrilheiro em remeter-se ao passado de outra forma que não seja sob o signo de sua participação na morte do sapador. Algo em sua psique, que se reflete em sua narrativa, o arrasta para a reflexão sobre os fatos sempre à luz daquele acontecimento. Os alicerces da análise do passado que empreende são de novo e sempre “sequestrados” pelo fato irremediável de que ele matara Batuloza, obedecendo à disciplina da guerrilha que o condenara como traidor.

No fim do capítulo “Rios, I”, Batuloza emerge novamente entre as descrições dos rios: “Agora minha alma esconde funda como esses rios – já pendurei no pau de chora-sangue do Kialelu aquele, o do sangue sujo, o sapador Batuloza”. (VIEIRA, 2006, p. 21). Até então, a mensagem que o narrador nos transmite é a de que ele acredita na morte de Batuloza como um feito merecido, já que Batuloza era “o do sangue sujo”. É também no fim deste capítulo que encontramos, pela primeira vez, a referência ao provérbio bíblico ensinado por Lopo Gavinho, aparecendo em quimbundo: “*o njila ia diiala mu’alunga*”. Assim como as repetidas referências ao enforcamento de Batuloza remeterão a um evento traumático, a repetição do provérbio bíblico ressignificado expressará a permanência de Gavinho entre as matrizes ancestrais que conformam a subjetividade do narrador, resistindo assim ao trauma da perda do capitão português.

Kene Vua começa então a narrar o episódio em que fora perseguido pelos soldados portugueses, episódio que lhe rendera o apelido de “o sem azar”. A lembrança de Gavinho ensinando-lhe a atirar transporta-o para aquela despedida cheia de revolta e sofrimento, que marcara sua tomada de partido na guerra de independência. Vimos, na sessão anterior, que a narrativa da despedida encerra-se quando Kene Vua afirma que perdera Gavinho “na solidão das lágrimas para sempre”, mas só “até ali, quando vou ter que entrar a mata do Kialelu para enforcar um homem”. (VIEIRA, 2006, p. 37). Mais uma vez, a repetição da figura do homem enforcado que assombra sua narrativa, marcada agora pela presentificação. O uso do dêitico “ali” afasta o narrador da cena da despedida de Gavinho para trazê-lo de volta às proximidades da mata do Kialelu, de volta àquele dia em que enforcara Batuloza. Encenando uma narrativa de trauma, o romance, através dessa e de outras passagens semelhantes, nos mostra como se dá o eterno retorno da psique à cena traumática, em sua busca por compreendê-la.

Na página trinta e oito se inicia a narrativa do julgamento de Batuloza, presidido pelo comandante Ndiki Ndia (ou Henrique Dias) e do qual participa todo aquele destacamento guerrilheiro. Essa parte começa com uma fala expressa em itálico: “*De acordo com a disciplina da guerrilha...*” (VIEIRA, 2006, p. 38). Kene Vua se questiona algumas vezes sobre a autoria dessa fala (seria de Ndiki Ndia? De Mbaki? Da camarada Jia-da-Oma?) para, por fim, atribuí-la aos “outros, gente muito calada, cada qual com cada seu silêncio esperando voto de mão no ar, sentença do

coração”. (VIEIRA, 2006, p. 38). Esses outros, que compunham o corpo de guerrilheiros e alguns membros do povo, permaneciam calados, o que nos sugere que a fala em itálico era expressão de um consenso silencioso: a “disciplina da guerrilha”, o código de comportamento que regia a condição de guerra em que aqueles indivíduos se encontravam.

A disciplina de guerra, que a todos distingue em termos binários de amigo/inimigo, regia o julgamento de Batuloza. Ela regea também a forma como Kene Vua compreendera, à época, a morte do sapador, quando no trecho abaixo, vivenciando mais uma vez seu trauma através da presentificação, o narrador afirma: “Porque antes que o sol ia nascer [...], eu tenho de cumprir, tenho de ir lhe pendurar para lá da mata do Kialelu, tenho de lhe enforcar no primeiro mutete que der encontro, meu dever, era a lei...” (VIEIRA, 2006, p. 38). A repetição aqui assombra o verbo *ter*. Sua reiteração sugere que Kene Vua procede ao enforcamento de Batuloza não por estar convencido de que era o certo a fazer, mas porque *tinha* que fazê-lo. No contexto de guerra, os julgamentos obedecem ao binarismo: vida aos amigos, morte aos inimigos. Batuloza torna-se inimigo ao trair o povo e apropriar-se das doações. Isso é suficiente para condenar à morte um homem em tempos de guerra, mas será suficiente para convencer Kene Vua da legitimidade de seu ato enquanto executor da sentença?

Durante o julgamento, toda a atenção de Kene Vua volta-se para as expressões de Batuloza. Ele relega aos textos entre parênteses a função de informar ao leitor sobre a discussão que estava em curso, aquela que se dava entre os guerrilheiros e que definiria a execução de Batuloza. Seu foco está em narrar para o leitor que o sapador apresentava-se alterado, algo próximo da possessão demoníaca ou da perda da alma:

Só que no Batuloza medo dele virava: gemia, primeiro olhos fechados, algum canzumbi lhe cobrava; para se rosnar todo ele, no depois de olhos abertos, fixos, diambados. Se ladrava para dentro daquela sua almazita já sem espíritos lhe protegendo, fora do sítio onde que fora nascido, por perto só o girassonde onde que seu corpo gira, de lento, ainda hoje em vida minha. Passado, é remorso? (VIEIRA, 2006, p. 42).

Até então, em sua narrativa, Kene Vua não se permite qualquer sentimento de dúvida ou remorso em relação à morte de Batuloza. Ele já dissera que fez apenas o que precisava ser feito, que era a lei e seu dever executá-la, sob as ordens

de seu comandante. Obedecia ao código de guerra. Porém, algo muda em sua percepção dos fatos ao longo de sua narrativa do julgamento, quando o vemos observando de perto o condenado. Batuloza expressava seu medo, gemia de olhos fechados como se estivesse sendo ele mesmo assombrado por um fantasma (“canzumbi”); depois abria os olhos, fixos e enevoados como se escapassem da realidade: sofria. Ao contar o modo como se lembra do sofrimento do sapador, Kene Vua deixa que o exercício da *metamemória*, isto é, que a reflexão sobre o passado propiciada pelo ato de narrar, o sensibilize em relação ao sofrimento do traidor. Percebemos a novidade dessa sensibilização pela mudança do tom utilizado para referir-se àquele homem: se antes ele era “hiena quissueia”, “traidor”, agora ele era uma “almazita já sem espíritos lhe protegendo”. A seguir, novamente repete-se a cena do corpo enforcado que gira, mas dessa vez acompanhada de um questionamento que seria impossível dentro da chamada disciplina de guerrilha: “Passado, é remorso?”.

Revivendo pela linguagem o fatídico julgamento e sua posterior execução, algo se modifica no entendimento que Kene Vua tem dos fatos. Na medida em que o julgamento progride na cena narrativa, progride também a aproximação afetiva entre o narrador e Batuloza. O ex-guerrilheiro chega a admitir sua busca por respostas:

E no entanto de meu ressequido coração, eu, Kene Vua, simples guerrilheiro, procuro a resposta: o ódio é quem empurra o peso da minha alma, no meu pensamento deu de crescer sangue doméstico? Hoje, aqui, ainda é tempo de calar e ser calado – ainda não ganhei minha voz de falar, gritar, procurar saber se quanto daquele barro que lhe fizeram com ele no Amba-Tuloza não saiu na cacimba de todos em nossa vida das matas, nosso caminho, nossos pambos desencruzilhados no tempo: *o njila ia dijala mu'alunga...* (VIEIRA, 2006, p. 46).

Neste trecho, o narrador mostra-se surpreso pela forma como sua narrativa o aproxima da figura de Batuloza, e chega a questionar se os tempos de paz o haviam tornado mais fraco, já que no presente da narração os tempos de ódio na guerra já se haviam terminado: “o ódio é quem empurra o peso da minha alma, no meu pensamento deu de crescer sangue doméstico?”. A narrativa de seu trauma parece estar transformando Kene Vua, na medida em que o torna capaz de elaborar uma narrativa para o trauma de haver matado um ex-companheiro.

Na continuação, o trecho amplia a questão da morte de Batuloza, e o narrador deixa de tratar apenas do fato, a execução em si, para referir-se ao discurso que

subjaz ao fato: a disciplina da guerrilha. Kene Vua entende que fora essa disciplina a responsável pela morte de Batuloza, na medida em que era ela quem definia quem era amigo e quem era inimigo na guerra, cabendo a ele e aos outros guerrilheiros apenas obedecê-la. No hoje da guerra, ele diz, “ainda é tempo de calar e ser calado”. Isto é, não há espaço para questionamentos ali: a guerra pede dessensibilização e obediência muda.

Contudo, o ex-guerrilheiro reconhece que agora, no tempo presente em que relata seu passado violento, é possível “falar, gritar, procurar saber se quanto daquele barro que lhe fizeram com ele no Amba-Tuloza não saiu na cacimba de todos em nossa vida das matas, nosso caminho, nossos pambos desencruzilhados no tempo”. Através da metáfora do barro e da cacimba (espécie de poço que conserva água; cisterna), Kene Vua questiona os reflexos que a morte de Batuloza podem ter tido no caminho da sua vida e das vidas dos outros ex-guerrilheiros, sugerindo que aquela morte é o “barro” que permanece em suas “cisternas”. Identificamos esse momento como sendo o momento do *insight* que marca uma tomada de consciência para o narrador: ele assume que a experiência da morte de Batuloza tivera influência em toda a sua vida. É o reconhecimento do trauma que se dá pela via da repetição, apontando o caminho para o processo de *working-through*, ou seja, de elaboração. A esse respeito, podemos lançar mão da explicação que a teórica Cathy Caruth apresenta em seu artigo *Modalidades do despertar traumático* (2000):

A experiência traumática sugere um determinado paradoxo: a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo; a imediatez pode, paradoxalmente, tomar a forma de um atraso. A repetição de um evento traumático – que permanece não disponível para a consciência, mas intromete-se sempre na visão – sugere, portanto, uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro desta forma repetitiva de visão. (CARUTH, 2000, p. 111-112).

Caruth defende, neste trecho, que é a repetição do evento traumático que vai indicar o quão importante a relação com ele se torna para o indivíduo, estendendo-se para além do que ele pode ver. Ao perceber a extensão da influência desse evento em sua vida, Kene Vua pode, enfim, ter acesso à cena traumática, uma vez que ele reconhece que aquele evento relaciona-se de forma ampla e profunda com o caminho que ele percorreria em sua vida desde então. Não por acaso, após essa



passagem em que ele assume sua posição crítica a respeito do ocorrido, e assim liberta-se da obediência muda inerente à moral de guerra, o ex-guerrilheiro é capaz de contar-nos a cena traumática de fato, enfim tornada narrativa: “E, agora, ia morrer. Fui lhe enforcar naquela manhã e a mata do Kialelu estava cheia de pássaros e flores, o mês já não lembro mais, não chovia porém, não tremi.” (VIEIRA, 2006, p. 47).

Após a descrição, que choca pela contenção de palavras e por um distanciamento que nos soa atípico na voz deste sempre sensível narrador, Kene Vua está pronto para trocar de nome e voltar a ser Kapapa. Obedecendo a Gavinho, que outrora lhe aconselhara a ser como a cobra que troca de pele e “nascer de novo, sem mistura de ontem, a cada tiro da vida” (VIEIRA, 2006, p. 25), o narrador pede ao comandante Ndiki Ndia que o deixe trocar seu nome de guerrilheiro, numa tentativa de desassociar-se do trauma de haver matado um seu irmão angolano, levado pela atmosfera de guerra que a todos determina. A desassociação, porém, virá apenas após a reconciliação que marca o fim do capítulo “Eu, o Kene Vua”. Transcrita abaixo, ela mostra o reestabelecimento da possibilidade de ser irmão de Batuloza em relação à mãe-Angola, a traumática ferida de guerra enfim redimida:

O Amba-Tuloza, ainda. Se fosse hoje ia lhe chamar de mukueto, meu irmão. E não ia lhe matar calado, ele não tinha nada que ter medo de morrer. Quem sabe não vou lhe desamarrar no pau da muanza, partia uma metade de cigarro com ele, mostraria: veja aquela árvore! – e o nosso jirassonde, irmã de sangue vermelho, não ia ficar castigado de pau-de-forca só... (VIEIRA, 2006, p. 64).

Kene Vua admite: fosse, hoje, Batuloza não morreria. O narrador não mataria o sapador calado, questionaria. Demonstra estar livre, pois, do discurso dicotômico que torna simplórias as relações em tempos bélicos, reduzindo-as à perspectiva de aliados ou oponentes, vencedores ou vencidos. Com seu relato, Kene Vua consegue exprimir quão mais complexas são as relações humanas, e seu relato traumatizado evidencia as consequências nefastas de se viver sob a influência de uma sociedade em guerra.

Contudo, Kene Vua não é apenas um sobrevivente de guerra. Sua experiência específica é de um sobrevivente negro da guerra de libertação de Angola frente ao domínio colonial. Seus traumas pessoais levam-no a rejeitar a moral dicotômica que o separava, na guerra, tanto de Batuloza quanto de Lopo

Gavinho, uma vez que é essa visão de mundo cindida em apenas dois lados possíveis a origem dos seus sofrimentos. Para superá-los, Kene Vua precisou mudar de nome, tornar-se outro novamente, o Kapapa, e desse modo destituir-se daquela identidade bélica e dicotômica.

Essa não é, porém, uma visão de mundo particular. Veremos, no próximo capítulo, o modo como o trauma que essa visão de mundo partida em dois impinge a Kene Vua tem raízes no trauma coletivo que ela impôs à história de Angola e aos angolanos, bem como a inúmeras nações que, no passado, foram vítimas da tirania que só concebe o Outro pela via da dominação e do silenciamento.

## 4 RIOS: DO TRAUMA COLETIVO A UMA POÉTICA DA RELAÇÃO

Porque é ordem de miondona, ficar calado; falar – isso é para Eles e Elas.  
José Luandino Vieira – O livro dos rios

### 4.1 “Rios, I”: o lado silenciado da memória coletiva

*O livro dos rios* é uma obra claramente cindida. Enquanto nos capítulos “Eu, o Kene Vua” e “Eu, o Kapapa”, a narrativa centra-se na história de vida de seu narrador – compondo imagens que comunicam uma rememoração traumatizada de suas perdas de guerra –, nos capítulos “Rios, I”, “Rios, II” e “Rios III” a narrativa executa uma abordagem ampliada da memória de trauma. Tal divisão encontra justificativa não apenas no modo como o texto avança, mas também na referência intertextual a seguir:

E voltei, trazia ainda o que o meu amigo, o americano, chamava de pagaia, agarrada na minha mão, dedos não queriam lhe largar. E que era do barco que eu tomava conta, na Barra – eu ainda pensei para não lhe deixar ir na corrente, meu patrão, Guilherme Faulkner, era muito dono mas bom advogado das tartarugas das palmeirinhas, desovadoras. (VIEIRA, 2006, p. 111).

No trecho acima é clara a referência ao cânone literário William Faulkner, bem como, através das imagens do barco e da palmeirinha, às duas narrativas independentes que compõem sua obra *Palmeiras selvagens* (1939). Podemos estender nossa interpretação do trecho ao fato de que a personagem Guilherme Faulkner era patrão de Kene Vua. O exercício interpretativo de transferir essa relação hierárquica entre as personagens para o âmbito da produção literária pode levar-nos à conclusão de que a narrativa luandina coloca-se hierarquicamente posterior ao escritor, denotando talvez a indicação de Faulkner como um dos precursores ou influências caras ao romance de José Luandino Vieira que ora abordamos. Assim, borgeanamente, a narrativa de Luandino começa a enunciar seus precursores.

A obra *Palmeiras selvagens*, assim como *O livro dos rios*, conta-nos duas histórias que organizam-se na mesma obra através de capítulos alternados. Em uma edição portuguesa, ambas foram publicadas separadamente, sob os títulos de *Palmeiras bravas* e *O homem e o rio*, porém predomina a edição que as alterna.

Várias outras incidências em comum poderiam ser abordadas a respeito dessas obras. Contudo, para os interesses da presente pesquisa, basta-nos destacar o modo como ambos os autores abordam a natureza para tratar da condição humana e seus conflitos, e o modo como, para tanto, ambos recorrem a uma linguagem serpenteante e que exige do leitor atenção e desprendimento das noções mais clássicas e cartesianamente organizadas de narrativa. Vale também destacar certa rebeldia contra o “sistema literário”, expressa na linguagem de ambos os romances.

Através desse e de outros recursos intertextuais que analisaremos neste capítulo, veremos que a narrativa *O livro dos rios* consegue fazer dialogar a experiência particular de Kene Vua e a histórica experiência negra de violência e silenciamento. Nasce assim um romance com efeito de dupla cooperação e espelhamento entre a representação micro e a representação macro do trauma. Seu objetivo parece ser dar à luz, tanto na forma quanto na temática, o seu grande personagem: uma outrora silenciosa voz negra em franca constituição de uma memória compartilhada, marcada pela rebeldia frente ao método narrativo tradicional. Essa rebeldia, veremos, talvez deva-se ao fato de que foi exatamente através das narrativas tradicionais da História, pretensamente monológicas e autoritárias, que por tanto tempo assistimos ao apagamento da identidade negra – e de outras ditas minorias – nos centros de poder e de transmissão da cultura considerada elevada. Para tanto, apresentam-se a literatura e mais especificamente o gênero romance. Como já mencionamos anteriormente, a liberdade de que goza a literatura frente ao pacto de verdade, tão caro à História, combinada à estrutura em certa medida amorfa do romance, criam um ambiente livre e receptivo às experimentações dessa voz negra, que vem juntar-se a tantas outras representações que ora abundam na instituição literária, recentemente aberta à diversidade narrativa das minorias.

De volta ao romance luandino, veremos que a intertextualidade é a principal ferramenta oferecida pela narrativa. A partir dela o leitor percorre os caminhos de questionamento e de representação de uma voz histórica negra em diálogo, seja com aqueles com os quais partilha sua experiência, em “Rios, I”, seja com a dita História que, por tanto tempo, negara-lhe espaço de fala, em “Rios, II”. Iniciando pelo modo como a narrativa luandina acerca-se de seus semelhantes, vale uma nova referência ao texto do escritor Jorge Luis Borges, “Kafka e seus precursores”, no qual o ele afirma que cada escritor *cria* seus próprios precursores: “Seu trabalho

modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro”. (BORGES, 1974, p. 711). O escritor argentino parece sugerir que os escritores, filiando-se aos seus conforme seu projeto literário, criam uma rede de influências que atua não só determinando a interpretação da obra do pupilo como modificando a visão que se tinha da obra do precursor.

#### **4.1.1 Hughes e a evocação de uma memória coletiva**

É desse modo suplementar e cooperativo que compreendo a “simbiose” que *O livro dos rios* opera entre seu primeiro capítulo e o conhecido poema do escritor negro norte-americano Langston Hughes, “The negro speaks of rivers”, publicado pela primeira vez na *The Crisis* – Revista Oficial da Associação para o Progresso de pessoas de cor (NAACP) – em 1921. Este tornou-se o poema de assinatura de Hughes, que além de poeta foi ativista social da causa negra, novelista, dramaturgo e colunista, apesar de ter sido mais reconhecido como um dos líderes do movimento Harlem Renaissance. Este movimento artístico celebrava a cultura negra dos EUA nos anos 1920.

Luandino já havia dedicado *O livro dos rios* a Hughes em uma das páginas iniciais do romance. Abaixo do nome do romance, na página anterior ao início do primeiro capítulo, lê-se: “A retribute to Langston Hughes” (“Uma retribuição a Langston Hughes”, em tradução livre). Retribuição é sinônimo de recompensa, agradecimento ou gratificação. Expressa certo mutualismo de ganhos, e o uso dessa palavra indica-nos que a escrita luandina filia-se a uma produção artística que se atrela ao ativismo político, associando mesmo ambas as atividades.

Nesse sentido, todo o primeiro capítulo d’*O livro dos rios* está construído em intenso diálogo com o poema do poeta norte-americano. Detenhamo-nos então na comparação entre o trecho inicial do capítulo de Luandino e o poema de Hughes, em uma tradução pessoal:

Conheci rios.

Primevos, primitivos rios, entes passados do mundo, lodosas torrentes de  
desumano sangue  
nas veias dos homens.

Minha alma escorre funda como a água desses rios.

Só que, na guerra civil da minha vida, eu, negro, dei de pensar: são rios demais – vi uns, ouvi outros, em todas mesmas águas me banhei é duas vezes. (VIEIRA, 2006, p. 15).

Eu conheci os rios:  
Conheci rios tão antigos como o mundo e mais velhos do que o sangue nas veias humanas.

A minha alma cresceu tão profunda como os rios.

Tomei banho no Eufrates quando as madrugadas eram jovens.  
Construí a minha cabana junto ao Congo, onde me embalei até adormecer.  
Olhei para o Nilo e sobre ele criei as pirâmides.  
Ouvi o canto do Mississipi quando Abe Lincoln o navegou até Nova Orleães e vi o seu curso enlameado transformar-se em ouro no pôr-do-sol.

Eu conheci os rios:  
Rios antigos e sombrios.

A minha alma cresceu tão profunda como os rios.<sup>4</sup>

O diálogo entre os textos é tão intenso que aproxima-se da técnica de colagem. Vieira toma de Hughes não só a temática dos rios, mas também palavras, expressões em diferença (a alma que “cresce funda” em Hughes “escorre funda” em Vieira) e a própria organização do texto na página, uma vez que esse trecho do romance apresenta estrutura semelhante à de um poema com estrofes. Após esta introdução, o capítulo “Rios, I” inicia a descrição dos rios de Angola, belíssimas descrições poéticas que personificam os rios, caracterizando-os como se de cidadãos angolanos se tratassem.

É interessante pensar que desde o princípio o romance estabelece diálogo com uma produção cultural situada em um espaço exterior a Angola, mas que se

---

<sup>4</sup>O poema original: *The negro speaks of rivers*

*I've known rivers:  
I've known rivers ancient as the world and older than the  
flow of human blood in human veins.*

*My soul has grown deep like the rivers.*

*I bathed in the Euphrates when dawns were young.  
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.  
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.  
I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln  
went down to New Orleans, and I've seen its muddy  
bosom turn all golden in the sunset.*

*I've known rivers:  
Ancient, dusky rivers.*

*My soul has grown deep like the rivers.* (HUGHES, 1921)

conecta a este país através da histórica e traumática diáspora negra. Em sua dissertação de mestrado, Marcelo Mattos (2008) analisou a ocorrência do diálogo entre as obras de Hughes e Luandino, propondo-a como uma chave de leitura para esse romance que destaca-se, principalmente, pelos textos outros que evoca e com os quais estabelece relações. Será assim também com o discurso da dita História Oficial e com a textualidade quimbunda. “No romance de Luandino Vieira”, dirá Mattos, “a intertextualidade transpõe o caráter intrínseco da linguagem e é exposta em sua articulação, desvelando-se, com isso, o procedimento formal da construção do texto.” (MATTOS, 2008, p. 38).

Sabemos que todo e qualquer texto nasce sob a égide do diálogo com outros textos, sejam eles verbais ou não, escritos ou orais. A intertextualidade está inclusive no cerne da ideia de precursão, e é de certa forma inescapável. Entretanto, a narrativa luandina aqui analisada não apenas apresenta a intertextualidade como elemento constitutivo, mas revela-a ao leitor como intrínseca ao ato da criação. A intertextualidade aqui é um recurso intencionalmente exposto através de sua recorrência e de seu extremo desvelamento frente aos olhos de quem lê. A narrativa parece dizer-nos, de forma clara, que é esta a sua natureza: o diálogo. Se na narrativa da história pessoal de Kene Vua a intertextualidade acontecia através das constantes mudanças de direção do fluxo narrativo promovidas por vozes indiretas (as visões de mundo do pai, do avô e de Gavinho; as opiniões dos outros companheiros durante o julgamento de Batuloza), na narrativa coletiva que domina os capítulos “Rios I, II e III” o diálogo entre textualidades diversas extrapola os limites do enredo, sendo concretizado não mais por meio de personagens e dos discursos que eles representam, e sim por textos como os de Hughes, Faulkner e o do discurso histórico, que habitam o mundo real.

O intertexto com Hughes, em especial, interessa-nos também na medida em que, dos versos enxertados do poeta emerge uma voz que se identifica como “o negro”. Essa voz que se pretende coletiva parece abarcar, sob o signo “negro”, a experiência histórica da própria pele negra, em sua caminhada cronológica pelos rios Eufrates, Congo, Nilo, Mississipi e Nova Orleans: a pele negra e suas livres ou forçadas migrações. Hughes traça uma espécie de caminho percorrido pelo sangue afro-americano no decorrer da História, dando voz a uma espécie de memória coletiva cujos caminhos, apenas em parte, são compartilhados com o narrador d’O

*livro dos rios*. Este emerge como uma outra voz, a de Kene Vua, que nos capítulos “Rios I, II e III” pode, assim como “o negro” de Hughes, fazer-se compreender como a projeção de uma voz coletiva que ressoa, porém vinda de outro ponto do globo. Essa voz insere sua diferença nos versos de Hughes ao evocar a guerra civil angolana e a procedente descrição dos rios locais, tornando a presença dessa intertextualidade na diegese tanto uma conclamação das semelhanças como uma possibilidade de emergência das diferenças.

Começa a construir-se, assim, uma concepção do diálogo que não pretende apagar as diferenças, mas antes intenta permitir-lhes a expressão através da aceitação da alteridade. Isso porque, longe de apontar para uma pretensa unidade vocal entre indivíduos de pele negra ao redor do mundo, a presença de Hughes no texto de Luandino privilegia o diálogo sem o apagamento das diferenças, exercendo um tipo de relação em consonância com a proposta glissaniana de uma Poética da Relação (2013), da qual trataremos na terceira parte deste capítulo. Por enquanto, basta-nos observar o modo como a narrativa de *O livro dos rios* associa-se – impregna-se, cola-se – à dicção de um poema cujo eu-lírico fala a partir de um lugar de experiência coletiva. Tal intertexto corrobora, juntamente com a referência a Faulkner de que tratamos anteriormente, a hipótese aqui defendida de que, nos capítulos “Rios I, II e III”, a narrativa luandina eleva-se da representação micro do trauma de Kene Vua à representação de uma instância traumática macro, coletiva, que remete a memórias compartilhadas, referentes às violências historicamente impingidas à África negra e a seus descendentes diaspóricos.

#### **4.1.2 A memória coletiva e as supostas minorias**

No capítulo I desta dissertação, quando na sessão 4.2 tratávamos da estética do trauma, definimos a memória como o resultado sempre movente da interpretação de imagens do passado. Sabemos que a memória, longe de poder ser descrita como um arquivo estanque dessas imagens, refere-se a um processo dinâmico e constantemente atualizado, através do qual o indivíduo retoma situações vividas no nível individual ou por uma coletividade com a qual se identifica. Voltemos, pois, ao assunto para refletir sobre a possibilidade de uma memória coletiva e como ela se processa. Nosso narrador, Kene Vua, parece disposto a partilhar, ao menos em parte, de uma suposta experiência comum de negritude. Essa disposição seria



suficiente para uni-lo a uma comunidade imaginada, conceito cunhado por Benedict Anderson em sua obra *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (2008) para descrever a disposição dos indivíduos em perceberem-se enquanto partes de um grupo. Apesar de ser um termo originalmente aplicado à ideia de nacionalismo, não parece incoerente tratarmos da partilha de experiências evocada pela intertextualidade com Hughes como expressão de uma imaginada nação negra. A partir das contribuições teóricas que seguem, pretendo confirmar a possibilidade de se pensar em uma memória coletiva negra e, a partir dela, na existência de um trauma coletivo negro como pilar sobre o qual se erige o projeto narrativo do romance *O livro dos rios*.

A obra *Memória e identidade* (2011), do antropólogo Joel Candau, tornou-se referência nos estudos de Ciências Sociais, não apenas no que concerne ao estudo desses dois conceitos, mas também em se tratando das relações entre memória individual e memória coletiva. Referimo-nos a ela anteriormente no capítulo II desta dissertação, ao tratarmos da taxonomia das diferentes manifestações da memória proposta pelo estudioso: a protomemória, a memória propriamente dita e a metamemória. A primeira, como vimos, refere-se à memória mais rudimentar, a memória-hábito que pauta nossas ações mais cotidianas, costumes introjetados e automatizados; a memória propriamente dita é a recordação ou reconhecimento, a evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas; por último, a metamemória consiste na representação que fazemos de nossa memória, que remete à construção da identidade e que vale-se do contato com as memórias dos outros, outras identidades, para analisar-se a si mesma.

Candau reflete também sobre a memória no nível dos grupos e sociedades:

De fato, em sua acepção corrente, a expressão “memória coletiva” é uma *representação*, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo. (CANDAU, 2011, p. 24, grifos do autor).

Candau associa então a memória coletiva a um exercício de metamemória, ou seja, de conscientização e reflexão sobre quais são as imagens compartilhadas pela comunidade. Ela é, portanto, a construção consciente de enunciados em comum que digam da identidade de um grupo, “enunciados que geralmente acompanham a valorização de uma identidade local”. (CANDAU, 2011, p. 25). No

capítulo “Rios, I” abundam as referências aos rios de Angola, sendo estes o elemento de coesão que a narrativa elege para comunicar um sentido de identidade comum, que diz da nação angolana. Antes disso, ela já havia recuperado o enunciado de Langston Hughes e, assim, incluído o poeta em sua comunidade imaginada da experiência negra.

Porém, a questão torna-se complexa: se dois indivíduos não são idênticos, e por isso não são idênticos seus modos de apreender as cenas de seu passado ou de representar as memórias ditas coletivas; se suas interpretações acerca dos fatos estão em constante mutação, haverá sempre numerosos pontos de conflito, que podem levar abaixo qualquer pretensão de se instituir uma comunidade. Contudo, vemos comunidades por todos os lados, e a memória que compartilham seus indivíduos parece funcionar. Sobre as diferenças que povoam a representação que cada indivíduo traz de uma memória coletiva, Candau observa:

Desse ponto de vista, seria preciso atribuir nuances às concepções situacionais de identidade sem, no entanto, rejeitá-las, afirmando que pode existir um núcleo memorial, um fundo ou substrato cultural, ou ainda o que Ernest Gellner chama de “capital cognitivo fixo”, compartilhado por uma maioria dos membros de um grupo e que confere a este uma identidade dotada de uma certa essência. (CANDAU, 2011, p. 26 - grifos do autor).

Para desfazer-se da aporia que opõe a noção de memória coletiva à extrema subjetividade que marca o processo de rememoração, Candau apresenta-nos certo essencialismo e relativização da abrangência dessa memória compartilhada. Agora, ela consiste no substrato compartilhado por uma maioria, já que é impossível garantir a adesão completa dos indivíduos à memória, tal qual é expressa, como comum. Dessa forma, insere-se no contexto das comunidades imaginadas um silêncio: se a memória coletiva reflete apenas o estado de uma maioria, o que será feito das memórias minoritárias, frutos de representações que, por não encontrarem a adesão da maioria, são excluídas do modo como um grupo identifica-se enquanto tal? Seguramente, elas não farão parte das narrativas oficiais, através das quais a memória coletiva funda uma identidade em comum para os indivíduos. Questionamos assim o grau de pertinência do que chamamos de memória coletiva, afastando-nos de uma perspectiva ingênua que reduziria o conceito a uma essência ou substância. Esta reflexão nos será muito útil quando nos debruçarmos

sobre o papel da História enquanto construção violenta e excludente de uma memória compartilhada, a serviço das instituições de poder.

Ainda que reconheçamos toda a complexidade que acompanha o conceito de memória coletiva, é inegável sua importância para nós, enquanto seres sociais, cuja atuação no mundo está profundamente atrelada às relações que estabelecemos. Esse mesmo exercício de compor uma memória compartilhada pela maioria, que gera o silenciamento das memórias minoritárias, será mais tarde protagonizado por essas minorias ao articularem-se contra o silenciamento que lhes fora imposto.

É neste contexto que encontraremos a narrativa de Kene Vua em busca de reconhecimento e compartilhamento das experiências reveladas em *The negro speaks of rivers*. O poema de Hughes apresenta-nos um eu lírico que se reconhece possuidor de uma memória bastante ampla historicamente. Através da metáfora dos rios, ele reconhece a si mesmo no percurso ancestral da pele negra, o que lhe permite ver sua alma como profunda. Este “negro” é uma espécie de personificação da memória compartilhada pela pele negra, passeando pelos rios onde essa presença foi registrada pela História, até chegar ao Mississipi, quando o “negro” passa a designar apenas os afrodescendentes negros que ali desembarcaram. Não há conflitos, apenas o reconhecimento de pertença.

Sendo a memória coletiva um fenômeno construído, como concorda Michael Pollak em seu artigo “Memória e identidade social” (1992), veremos que ela prevê indivíduos cuja identidade no grupo constrói-se com referência a lugares onde jamais estiveram ou tempos dos quais não participaram:

Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento ao grupo. (POLLAK, 1992, p. 202).

Dessa forma, os lugares de pertença na memória coletiva extrapolam a experiência de um só indivíduo, como acontece com este eu lírico.

A referência intertextual que encontramos em “Rios, I”, entretanto, não trata apenas do reconhecimento de uma memória coletiva. Ao mesmo tempo em que a narrativa luandina elege o poema de Hughes como componente de uma memória coletiva da qual partilha, através do ato de remetê-lo tão fortemente em seu relato, a natureza do texto que ela nos apresenta é outra. Os rios de Kene Vua carregam

“lodosas torrentes de desumano sangue nas veias dos homens” (VIEIRA, 2006, p. 15). O que na voz do eu lírico de Hughes era ode à memória coletiva negra, aqui torna-se a expressão dos horrores da guerra pela independência angolana, que seria tão parte da memória coletiva negra quanto as linhas de Hughes. Dessa forma, ao mesmo tempo em que aproxima-se de Hughes e do que ali aparece como memória coletiva negra, a narrativa de *O livro dos rios* estabelece sua diferença, tematizando a experiência não apenas de ser negro, mas de ser negro em Angola, durante a guerra pela independência.

É aqui que nosso estudo sobre memória coletiva e identidade encontra-se com as políticas dos centros de poder mundiais, difusores privilegiados que são de suas culturas e formas de ver o mundo. Se pensarmos na História Oficial como a institucionalização de uma memória coletiva, depararemos com a certeza de que as reservas de Candau em relação à legitimidade do conceito de memória coletiva encontram razões de ser no mundo real. Basear-se nas memórias compartilhadas de uma maioria e excluir as memórias que só dizem de uma minoria, em favor da formação de uma identidade de grupo, pode ser um mecanismo necessário à manutenção das sociedades, mas torna-se perverso quando a essas memórias das minorias não é dado espaço para expressão. Pior, condena-se a alteridade representada por essas memórias díspares ao degredo, à inferiorização, ao silêncio e ao apagamento. A colonização de Angola pelos portugueses foi sem dúvida um dos momentos históricos em que se pretendeu o apagamento de determinadas culturas – no caso, as culturas autóctones da região que hoje constitui Angola – para que uma outra, no caso a cultura portuguesa, pudesse garantir seu poder naquele território. O processo de assimilação cultural fez parte da estrutura colonial como instrumento bastante efetivo de dominação, uma vez que, por meio dela, os angolanos da terra eram impelidos a olvidar suas raízes, para assim tornarem-se eles mesmos agentes de perpetuação do domínio português naquele espaço.

O capítulo “Rios, I” encerra passagens que encenam de modo muito poético a resistência a essa tentativa de apagamento cultural. Um dos rios abordados pelo narrador é o Mukoso, assim descrito:

o Mukozo, o das águas de verde chá-de-caxinde, muxito de bananal ensombreado suas galerias, museu de todas as musas, sujas de nome de dicionário tuga: banana-ouro, banana-prata, banana-cobre que a gente chamamos é banana-roxa. Tudo assim, musa paradisíaca crismada pedra, vil, metálica – para ambiciosos; cobiçosos; astuciosos exploradores, gente e

nomes de alma nua, sem espíritos da terra. Mas, por suas terceiras margens, alvorada, sempre ainda crescia a que é nossa, a nossíssima: a bananeira-cambuta, anã, de pé ventricoso, as rijíssimas folhas curtas que não são bandeira de vento, não comacozam, firmes em nervura e talo vermelho. Outras, quimbundas, que eram em nomes da terra a humilde sakala, pão; pangu, presente; monangamba, para tudo serve; até a kamburi, de pastor e gado. À rebeldia do mundo, à revelia de conquistadores e degredados, brancos-de-quibuzo que nunca raspam a língua, nas suas águas claras por esse riozinhoacima prosperavam clandestinas. (VIEIRA, 2006, p. 17)

Às margens do rio Mukozo vê-se um bananal, que Kene Vua compara a um “museu de todas as musas”. As musas, as bananas, estariam, segundo ele, “suja de nome de dicionário tuga”. A dominação cultural portuguesa é aqui metaforizada pela troca dos nomes das bananas: denominações como prata, ouro e cobre substituíram os nomes quimbundos dessas frutas, como o narrador mesmo exemplifica ao enunciar que o nome anterior da banana-cobre era banana-roxa. A ênfase está na dominação pela linguagem, inclusive na escolha vocabular do próprio narrador: *museu* e *musas* são vocábulos referentes às origens das culturas europeias. O dominador é descrito como um ser ambicioso que explora aquele espaço natural sem devotar a ele qualquer respeito ou mesmo sem pertencer a ele, uma vez que possuem a “alma nua, sem espíritos da terra”. Através da metáfora da substituição dos nomes, observamos aqui a representação estética do apagamento identitário pretendido pelo dominador colonial.

Contudo, a resistência ao silenciamento existe e é louvada. Ela não se dá diretamente, mas pelas “terceiras margens”. Esse é mais um exercício de intertextualidade proposto pela narrativa, visto que podemos ver no uso dessa expressão uma referência ao conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (2005). Nesse conto, conhecemos a história de um homem que evade de toda e qualquer convivência com a família e com a sociedade, preferindo a completa solidão do rio. Ele entra em sua canoa e passa muitos anos de sua vida dentro dela, sem jamais desembarcar em nenhuma das duas margens do rio. A “terceira margem do rio” pode ser vista então como uma espécie de caminho alternativo que nasce quando não aceitamos o pensamento dicotômico, as oposições binárias de pensamento e cultura. Pensando dessa forma, o que esse trecho nos diz é que a resistência angolana ao apagamento de sua voz no cenário mundial, iniciada há tantos séculos com a colonização portuguesa, se dá por caminhos inéditos, rebeldes. É por esses caminhos que nasce a “nossa, a nossíssima: a bananeira-

cambuta, anã, de pé ventricoso”. Agora não nos referimos à banana, mas àquela que dá os frutos, a bananeira: as culturas autóctones resistem como parte da identidade angolana tal qual árvore frutífera forte, firme e com folhas curtas que sequer balançam ao vento. Elas estão ali, e dali não se moverão. Suas marcas na cultura angolana têm pé ventricoso, ou serão estes os pés rachados e negros que caminham nus pelos caminhos vermelhos do interior de Angola? A poesia, ainda bem, torna possível ambas interpretações e enriquece-se com elas.

Michel Pollak afirma que “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos”. (POLLAK, 1992, p. 205). Se passarmos a observar a dinâmica de conformação das memórias coletivas sob o signo das disputas de poder que caracterizam indelevelmente a existência humana, reconheceremos facilmente o lado perverso das comunidades imaginadas nascidas de memórias em comum escolhidas, em detrimento de outras. Seria mesmo o critério para defini-las baseado na oposição maioria/minoria? Sabemos que não, e no caso da dominação portuguesa em solo angolano não foi diferente. Nações – ou comunidades imaginadas – que ocupam os centros de poder econômico e político mundiais podem impor a outras sociedades de menor prestígio uma memória coletiva que seja representada e interpretada conforme seus próprios interesses:

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa [...] uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. (POLLAK, 1989, p. 8).

Pollak, nesse trecho do artigo “Memória, esquecimento, silêncio” (1989), referia-se à fronteira que a dominação pelo discurso da memória coletiva pretende: não há espaço para a alteridade quando a ânsia pela dominação busca estabelecer uma única verdade em relação aos fatos, relegando ao subterrâneo, ao indizível, ao inconfessável, vozes e memórias das sociedades ou grupos dominados.

No trecho do romance anteriormente citado, enuncia-se, sempre com uma linguagem bastante poética, o florescimento da cultura angolana a despeito desse jogo de dominação explicitado por Pollak. Às margens do rio Mukoso, seguem dando frutos não apenas a bananeira-cambuta, mas também “outras, quimbundas”, plantas de nomes autóctones – sakala, pangu, monangamba, kamburi – que,

acompanhadas de suas descrições, parecem personificar homens e mulheres de Angola. “À rebeldia do mundo, à revelia de conquistadores e degredados”, vai constituindo-se a identidade e a memória coletiva do povo angolano, prosperando ainda que desde sempre “clandestina”, negada: o era dantes frente ao domínio colonial português, o é agora frente aos grandes centros de poder político, econômico e cultural mundiais.

O poeta norte-americano Langston Hughes, em sua literatura e também através da atividade política, buscava superar essa aura de clandestinidade vocalizando a memória coletiva negra dentro do espaço norte-americano, onde a memória coletiva organizada, imagem da sociedade majoritária, apresentava-se branca e racista. Já a narrativa do romance de Luandino Vieira, apenas parcialmente identificada com Hughes, mas ainda assim com ele buscando partilhar memórias – e assim partilhar também algo de uma identidade comum – fala desde um lugar de memórias ainda mais relegadas ao subterrâneo. Essas memórias vêm da experiência não apenas do vergonhoso passado de genocídio e escravidão negra, mas também de ser negro e angolano frente a um mundo cujos discursos dominantes quase sempre se recusam a ouvir as vozes que vêm da África.

## **4.2 “Rios, II”: uma estética que se rebela contra o silenciamento**

### **4.2.1 A História como trauma coletivo**

O início do capítulo “Rios, II” retoma a referência ao poema de Langston Hughes, sendo sua primeira frase: “Conheci rios”. (VIEIRA, 2006, p. 67). Enunciando que dirá de todos os rios a partir dali, começa pelo Ngangu, um rio vermelho. Acobreadas eram também as peles dos habitantes de suas margens. Em meio à descrição da convivência entre o homem e a natureza, surge a figura de Pedro Álvares Canhoto: “E na hora que Pedro Álvares Canhoto, no despertar do terror, lhe insultou de rio-filho-da-puta-ruivo e cabrão-malcheiroso...” (VIEIRA, 2006, p. 68).

O despertar do terror parece coincidir com a chegada dessa figura, referência paródica ao navegador e personagem louvado como descobridor de terras além-mar pela História Oficial, o português Pedro Álvares Cabral. Após predizer a morte desta personagem, relatando que sua cabeça rolaria para dentro do rio Kwanza – “Como

vai rolar. Mas não agora, ainda.” (VIEIRA, 2006, p. 68) – a narrativa de Kene Vua segue contando as agruras por que passavam Pedro e “seus sobrevividos”, no que parece ser uma missão de exploração pelas terras angolanas. O tom cômico e a ironia do narrador frente ao embate entre esses portugueses e a natureza angolana, que se lhes mostra hostil, permeia todo o relato. Um exemplo é o momento em que o grupo refugia-se próximo a uma gruta, em meio à tempestade. É assim que Kene Vua descreve a situação das personagens:

Um riso cabobo, um rir almofadado onde que o vento bungulava aquele rebanho de homens no seu curral de terror. Rezavam, entrechocando os dentes, em sussurro de nem tossir querer. Peidavam muito, se encolhiam ainda mais no terror do próprio cheiro. Alguém chorava como um ribeiro escorre; e os altos fogos lambiam as pedras daqueles túmulos, toda a leitosa noite virava uma grande gargalhada. (VIEIRA, 2006, p. 69).

A descrição que Kene Vua nos oferece dos primeiros momentos dos “descobridores” em terras angolanas em nada lembra os descobridores corajosos e bravos que se lançavam ao desconhecido, modo como estamos acostumados a ter acesso a eles na História. Pedro Álvares não é Canhoto à toa: é o esquerdo, o *gauche*, o outro lado daquele seu quase homônimo.

Walter Benjamin (1987) questionava em seu texto “Sobre o conceito de história” a percepção do discurso histórico enquanto “autômato”. Ele traça uma comparação: “Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores”. (BENJAMIN, 1987, p. 222). Esta metáfora me é cara, pois descreve um período anterior à Nova História – no qual a ilusão de imparcialidade do discurso histórico levava-nos a raramente questionar a visão de mundo que ali nos era oferecida – como um sistema de espelhos. Coloquemo-nos então nesta sala cujas paredes estão revestidas de espelhos, de modo que, posicionados em um canto específico, observamos a mesa ao centro. Se levamos em conta não apenas a parte da mesa que nos é visível aos olhos de forma direta, mas também os lados da mesa que nos são revelados através de suas imagens indiretas produzidas pelos espelhos, teremos a ilusão de acessar a mesa como um todo. As mesas que nos mostram os espelhos não são reais, porém ainda assim sentimos como se tivéssemos total acesso à mesa, de todos os ângulos. Contudo, a única visão real que temos da mesa é a que nos confere nosso ângulo de visão, e



ele, não estivéssemos em uma sala coberta de espelhos, manteria na escuridão os outros pontos de vista através dos quais poderíamos enxergá-la.

A História Oficial, na perspectiva benjaminiana, fazia-nos sentir, com esse seu jogo de espelhos, como alguém que adentra esta sala e sente-se capaz de ver a mesa em sua totalidade. Porém, escapava-nos a consciência de que a observação que se dá por espelhamento ainda assim é uma visão centrada em nosso ponto de referência, e por isso as imagens que temos da mesa, embora reflitam outros posicionamentos, ainda se dão em relação ao lugar de onde a observamos. Transferindo a metáfora para o campo das diferentes mundividências proporcionadas pelas diversas sociedades e suas culturas distintas, colocaremos cada grupo social – ou nação, ou comunidade imaginada – em um dos pontos da sala-mundo, observando a experiência humana como se fosse esta mesa ao centro. O espelhamento pode dar a essas comunidades, compostas por indivíduos que pelo compartilhamento de memórias sentem-se parte de um grupo, a sensação de que seu ponto de vista alcança a totalidade da experiência humana, quando de fato todo o seu discurso se dá apenas em função do ângulo de visão que seu canto na sala proporciona. O espelhamento nos é inescapável: seremos sempre reféns de nosso ponto de vista, e qualquer dessas sociedades que ousar tomar a palavra autoritariamente para descrever a experiência humana, sem levar em conta o que os outros grupos tenham a dizer, incorrerá em um discurso parcial, que violenta o princípio da alteridade. Essa violência, ainda que não física, pode ser devastadora.

No caso de Angola, como de outros países africanos, a palavra autoritária da cultura portuguesa valeu-se de um discurso que relegava as identidades autóctones à condição de barbarismo, para assim justificar seu arbitrário domínio, progressivamente associando-se aos da terra através da assimilação cultural. De certa forma, e mesmo que já não seja um ponto de vista determinante, nos dias atuais ainda subjaz à consciência ocidental certa identificação com a ideia de que os países europeus – e no caso de Angola, Portugal – “presentearam” as etnias africanas sujeitas à colonização com conceitos como civilidade e cordialidade. O *livro dos rios* parece rejeitar veementemente essa linha de pensamento ao representar, com detalhes, a disputa entre Pedro Álvares Canhoto e outro desbravador português, chamado Kisongo Kiaxi. Veremos mais adiante que, ao focalizar essa disputa, a narrativa inscreve as personagens portuguesas na condição

de bárbara violência e disputa de poder, conferindo ao discurso uma atmosfera de revolta que afeta também as descrições dos rios. Essas descrições utilizam-se de uma linguagem bem mais agressiva, que já quase nada guarda do melancólico bucolismo presente nas primeiras descrições dos rios que identificamos em “Rios, I”:

Conheci rios – rios polvorentos, os morituros rios da nossa luta. Outrossim, rios de rios. Afluentes vingadores de nossas ofensas em águas cheias de espíritos – nem sacalados, nem xinguilados, muito menos xaquetados. Cazumbis de régia vontade própria, ilundos em terras de pedras e águas de muito sangue.

Rios muito desinquietos. (VIEIRA, 2006, p. 72-73).

Os rios que são descritos a essa altura da narrativa parecem dizer metaforicamente de como se dá a resistência ao violento processo de silenciamento das identidades autóctones, que leva Angola a experienciar a História como um tipo de trauma coletivo. Os rios que o narrador conheceu – ou talvez os homens, ou ambos – são cheios de pó, caminham para a morte. A resistência na luta anticolonial tem “afluentes vingadores de nossas ofensas em águas cheias de espíritos”. É uma luta que se volta contra a dominação exercida no presente e no passado de seus ancestrais, pois as águas contêm espíritos dos que já se foram. São “cazumbis” (espíritos) obedecendo enfim à sua própria vontade, nesse cenário árido de pedras e sangue. Desinquietos, claro: a quietude pertence à ordem estabelecida, contra a qual se insurge a nação angolana em tempos de guerra pela liberdade.

Falávamos na sessão anterior sobre como a memória coletiva se constrói sobre a escolha de memórias que correspondam à maioria, em detrimento das memórias minoritárias, que assim são relegadas ao âmbito do indizível, do esquecimento. Este seria o processo orgânico de construção de uma identidade em comum nas sociedades, que busca a adesão da maioria, haja vista a impossibilidade da adesão total. Entretanto, quando esse processo é perpassado pelas hierarquias de poder político e econômico que regem a organização do homem em sociedades, a “lei da maioria” torna-se “lei do mais forte”. As sociedades calcadas em memórias coletivas ditas minoritárias vivem a narrativa monolítica da História, então, como um trauma. Subalternizados pela dominação dos centros de poder, permanecem antes como objetos do que como sujeitos do discurso histórico. Embora milhares sejam as sociedades que podem enquadrar-se nessa descrição, focalizemos uma de suas facetas, a que interessa à análise literária dos capítulos “Rios, I”, “Rios, II” e “Rios, III”: o trauma coletivo da tentativa de apagamento das culturas autóctones

dominadas, desencadeado em Angola com o advento da colonização portuguesa, e que estabeleceu, dentro do território, uma dinâmica cultural calcada no ilusório binarismo dominador *versus* dominado.

Assim como a ideia de memória coletiva não escapa a questionamentos, o conceito de trauma coletivo também é atingido pela questão da individualidade inerente ao processo de contínua reorganização e reinterpretação de imagens do passado. Contudo, é inegável que indivíduos reconheçam-se nas experiências traumáticas uns dos outros, e a História contribui para essas intersecções, não apenas na medida em que dá voz a uma suposta maioria, que comunga do discurso hegemônico, mas principalmente ocasionando o reconhecimento mútuo entre as vozes dissonantes. É o caso do encontro entre a poesia de Hughes e a narrativa luandina: o reconhecimento da experiência comum de traumática migração negra. Será também o caso representado pela subversão da História no capítulo “Rios, II”. A matéria de que a narrativa de Kene Vua se apropria é a do mecanismo de exclusão presente no modo como nos foi contada a história da colonização angolana, um mecanismo traumático que pode ser situado na categoria de trauma trans-histórico proposta por Dominick LaCapra (1999). Falamos brevemente sobre esse conceito no capítulo I desta dissertação: este estudioso da estética do trauma, em dado momento de seu artigo, qualifica o trauma em termos de sua historicidade.

Do modo como compreendemos LaCapra, tomamos a perda como um trauma situado no nível histórico, uma vez que podemos localizá-la temporalmente, como no caso da morte de um ente querido. O narrador de *O livro dos rios*, nos capítulos “Eu, o Kene Vua” e “Eu, o Kapapa”, debruça-se sobre sua experiência pessoal de perdas na guerra, como vimos: a perda do companheiro Batuloza, do amigo português Lopo Gavinho e, principalmente, a perda de suas certezas em relação à lógica binária da moral que prevalece em tempos de guerra. Para expressar essas perdas encriptadas na forma de trauma, a narrativa não poderia dar-se de modo linear e direto, uma vez que é essa mesma linearidade da representação o que se torna impossível a partir do trauma.

Em contrapartida, a ausência é vivida no nível que LaCapra chama de trans-histórico ou estrutural. Aqui, o trauma pulveriza-se na existência do indivíduo, que sente falta de algo que não reconhece. Mais que isso, o trauma estrutural pode superar essa mesma existência, e sua elaboração poderá exigir a capacidade de

compreender todo um contexto sócio histórico que tenha gerado traumas em razão de sua estrutura. Os capítulos “Rios, I”, “Rios, II”, e “Rios, III” voltam-se, em nossa reflexão, para o componente estrutural ou trans-histórico do trauma de Kene Vua.

É na interseção entre trauma e história que Cathy Caruth apresentará suas reflexões no artigo “Unclaimed experience: trauma and the possibility of History” (1991). Analisando a obra de Freud intitulada *Moises e o monoteísmo* (1939), Caruth define o trauma como uma história do retorno dentro da psicanálise: o retorno ao reprimido, ao evento, às origens da história. O retorno é, inclusive, o princípio da própria História, que volta ao vivido para contá-lo. Porém, qualquer noção simples de retorno fora abandonada por Freud ao estudar a traumática cena da saída dos judeus do Egito. A teórica concorda com o psicanalista ao substituir a crença em uma história baseada em fatos pela expansão da dinâmica do trauma para além do indivíduo, gerando uma visão da História que é resultado dessa dinâmica. Traduzo:

Ao substituir a história factual pela curiosa dinâmica do trauma, Freud parece ter negado duplamente a possibilidade da referência histórica: primeiro ao substituir ele mesmo fatos históricos por suas próprias especulações; e segundo ao sugerir que a memória histórica, ou pelo menos a memória histórica judia, é sempre uma questão de distorções, de eventos originais filtrados através de ficções traumaticamente reprimidas, o que torna o evento disponível, na melhor das hipóteses, de forma indireta. (CARUTH, 1991, p.185, tradução nossa).<sup>5</sup>

Todos os eventos passados aos quais almejamos ter acesso direto através da História serão sempre vistos com as lentes dos traumas, das violentas impossibilidades de significação causadas naqueles que os vivenciaram. Enquanto Freud negava, dessa forma, a possibilidade de termos a História como referência do real, Caruth enxerga, na disseminação dessa consciência, uma oportunidade de deslocar o enunciador ocidental, homem e branco, do seu lugar fictício de narrador onisciente da História. Compreendemos, a partir das reflexões da teórica, que o encontro da História com o trauma abre uma porta para que aquela deixe de basear-se somente em modelos de experiência e referências, uma vez que o trauma individualiza radicalmente a experiência, opondo-se assim à sua standardização.

---

<sup>5</sup> “By replacing factual history with the curious dynamics of trauma, Freud would seem to have doubly denied the possibility of historical reference: first, by himself actually replacing historical fact with his own speculations, and second, by suggesting that historical memory, or Jewish historical memory at least, is always a matter of distortion, a filtering of the original event through the fictions of traumatic repression, which makes the event available at best indirectly.” (CARUTH, 1991, p.185).

É neste ponto que reencontramos Kene Vua subvertendo a História Oficial da colonização de Angola na imagem paródica de Pedro Álvares Canhoto. A imagem *standard* da colonização é ali confrontada com um outro ponto de vista, o que só é possível dada a abertura que a literatura oferece à expressão da singularidade da experiência. A arte, com seu indefectível potencial subversivo, socorre esses indivíduos portadores do trauma estrutural ou trans-histórico de apagamento de suas identidades e memórias. A instituição literária pode ter optado por séculos pela subserviência às estruturas de poder, mas não podemos esquecer o fato de que, por não partilhar do pacto de Verdade tão caro à História, ela poderia facilmente converter-se em espaço democrático da expressão estética das perdas e ausências silenciadas por todo discurso hegemônico. Ao tratar da dificuldade que o relato apresenta para o indivíduo cuja identidade foi fragmentada pelo trauma, Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo “Narrar o trauma – a questão do testemunho de catástrofes históricas”, enuncia a Literatura como espaço de excelência para essas narrativas. Para o estudioso,

o direito tende a não garantir espaço para a fala muitas vezes fragmentada e plena de reticências do testemunho do trauma. Talvez a busca deste local do testemunho seja antes uma errância, um abrir-se para sua assistemática, para suas fraturas e silêncios. É na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 78).

Uma vez que o Direito é ainda um campo do conhecimento extremamente voltado para a percepção lógica e cartesiana dos fatos, o relato do trauma – com as fraturas, incompreensões e vazios referentes à ruptura da representação que ele significa – não encontra nele receptividade. O mesmo não acontece com as artes e a Literatura, que pela perspectiva estética abrem sempre espaço para novos pontos de vista, consistindo nisso sua constante renovação. Não pretendemos aqui, assim como Márcio Seligmann-Silva não pretendia, alçar a literatura ao posto de salvadora dessas narrativas silenciadas, delegando a ela o compromisso sócio-político da reparação das injustiças da História no campo do discurso. Porém, não podemos ignorar que ela muito pode fazer, e tem feito. Analisemos agora, pois, os recursos estéticos presentes no capítulo “Rios, II” que, .., a meu ver, conjugam a representação do trauma trans-histórico ou estrutural e o exercício estético que vai

contra os esforços seculares da História para silenciar a singular identidade angolana.

#### **4.2.2 A estética do trauma estrutural: aceitando a alteridade**

O professor e teórico de literatura Jaime Ginzburg, em seu artigo “Autoritarismo e Literatura: a História como trauma” (2000), com base no pensamento de Adorno, afirma que:

antagonismos da realidade se apresentam em obras de arte como antagonismos formais. Elementos como hibridismo de gêneros, relativização da verdade, problematização da linguagem, perplexidade diante do objeto tratado serão fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, a percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática. (GINZBURG, 2000, p.50)

Em seu artigo, Ginzburg aborda o autoritarismo inerente às formas de regulação social. A História, enquanto registro de identidade comum de uma nação ou grupo social é, como vimos, protagonista desse autoritarismo no campo dos discursos. Instaura-se assim o antagonismo entre o discurso hegemônico e os discursos das minorias, estando estes em busca de reconhecimento. Em “Rios, II”, é-nos oferecida a vivência estética do antagonismo entre a História Oficial e a perspectiva histórica de Kene Vua. Esta, apesar de não poder ser tomada sem ressalvas como a perspectiva do povo angolano – uma vez que, como vimos, o trauma estrutural resiste à estandardização da experiência –, chama a atenção do leitor pelo modo como busca subverter aquela, a História Oficial, por meio da ironia. Essa figura de linguagem desarticuladora, aliada à desconstrução da linguagem narrativa tradicional, à mistura de gêneros e imagens, e à relativização da verdade, parece-nos opor-se criticamente à pretensão da narrativa monológica e, assim, favorecer as exigências do povo angolano (e de outros discursos ditos minoritários, com certeza) de abertura da percepção hegemônica do mundo aos historicamente subalternizados pontos de vista da alteridade.

Compreendemos, então, a presença irônica do suposto manuscrito secular ao qual Kene Vua tem acesso, no qual está escrita a história de Pedro Álvares Canhoto. Sua presença relativiza a verdade histórica, uma vez que é impossível dizer se esse manuscrito é uma referência vinda do real. A narrativa incentiva nossa

estadia na intersecção entre o real e o fictício, fornecendo-nos a data e o nome da santa padroeira como recursos de verossimilhança, enquanto choca-nos com a representação que faz dos “descobridores” portugueses, tão diversa daquela que conhecemos.

A representação do hibridismo aparece em seguida, na imagem do Cágado Muene Ngana Kimbaxi, figura mitológica autóctone. Enquanto Canhoto está apavorado na gruta com seus homens, próximo a um cemitério, ele, de repente, vê passar na escuridão um cágado:

Toc-toc, toc-toc, toque toque de manco, muleta de mutilado em pedra de sepultura na porta da igreja – e não um cágado, mas o Cágado, o Senhor Cágado, Muene Ngana Kimbaxi, passou frente a seus olhos, fumando seu cachimbo-de-água, mutopando entredentes um padre nosso. (VIEIRA, 2006, p. 70).

Aquele não é um cágado qualquer, mas a mítica entidade da floresta conhecida como Muene Ngana Kimbaxi. O padre nosso, lemos a seguir, é recitado pelo Kimbaxi em língua quimbunda. O estranhamento que nos causa essa aparição, que parece sobrenatural e mescla a sabedoria ancestral autóctone à oração cristã, indica-nos o interesse da narrativa em deslocar significações e padrões culturais rígidos e pretensamente monolíticos. Na narrativa criouliada de Kene Vua, o Cágado é a expressão da mistura. Sua imagem representa a convivência proposta por teorias da alteridade: ele não é português nem quimbundo, mas uma presença de dupla matriz. No momento de desespero e medo, é essa a imagem que vem em socorro de Pedro Álvares Canhoto e seus companheiros.

Encontramos a seguir a descrição da morte de Canhoto e os outros “sobrevivos” em termos que remetem à Bíblia, atestando mais uma vez o interesse pela criouliização cultural expresso na narrativa:

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

A referência a uma das pragas do apocalipse descrito na Bíblia é clara: a “negra nuvem de gafanhotos”. O narrador apropria-se do discurso bíblico como bem lhe apraz, como imagem da qual se serve. Por que não poderia um texto literário

angolano fazer dialogar a matriz quimbunda e a matriz católica que compõem a experiência histórica angolana? As referências assistemáticas aos componentes autóctones e portugueses que hoje compõem a voz angolana são um ato de rebeldia em direção à pretensão monológica.

Os gafanhotos, descobriremos a seguir, são o destacamento português de Kisongo Kiaxi, que mata todo o grupo de Pedro Álvares Canhoto às margens do grande rio Kwanza. Mais interessante, reafirmo, é o traço de legitimidade histórica impresso à narrativa: não apenas o narrador nos informa que “assim foi, assim passou”, mas fornece-nos uma data para o ocorrido, o dia de Nossa Senhora da Barca. O parágrafo finaliza-se ainda buscando legitimidade para seu relato na alusão a um manuscrito onde, supostamente, Kene Vua teria lido a história. O manuscrito, tipo de registro possuidor de status documental na época à qual o relato se refere, representa um golpe de misericórdia subversivo. Barca, navegantes do além-mar, um pretense manuscrito... em tudo essa passagem deixa transparecer uma grande ironia, a qual direciona seu olhar debochado para a arrogância do pressuposto de factualidade ostentado por séculos pelo discurso histórico. É como se o trecho nos dissesse que qualquer um pode preencher seus escritos com data e outros atributos, para assim conferir a eles um estatuto de Verdade.

Outra marca da resistência que a narrativa *O livro dos rios* representa aos discursos monolíticos sobre os quais se erigem inúmeras sociedades é a desconstrução da linguagem narrativa tradicional no que se refere ao tempo. Após invocar a presença do manuscrito, que dera a Kene Vua o conhecimento da história da morte de Pedro Álvares Canhoto – e subvertendo mais uma vez o pensamento cartesiano e cronologicamente orientado –, agora Kene Vua irá contar de que modo Pedro Álvares Canhoto chegara à cena de sua morte. A história que o suposto manuscrito conta apresenta-nos o início da exploração portuguesa em solo angolano de tal forma que desvela as rachaduras que a ambição já promovia entre os próprios portugueses. Kisongo Kiaxi era um português que, agindo sob as ordens do rei de Portugal, levava a bandeira deste para combater outros portugueses que queriam aproveitar-se da colonização em benefício próprio, redirecionando para si os tributos que deveriam ir para o rei. Lutando sob sua própria bandeira, Canhoto era um dos que “andavam mancomunando e arregimentando sobas” (VIEIRA, 2006, p. 71), isto é, tramando contra o rei e arregimentando para si povoados que lhe pagariam tributos. A missão de Canhoto e seus companheiros, que nos fora narrada



anteriormente, podemos compreender agora, era seguida de perto por Kiaxi e seus homens, que lhes deixavam prosseguir “só furando canoas e violando as mulheres” (VIEIRA, 2006, p. 72) para encurralá-los, cansados, próximo ao cemitério e lhes cortar as cabeças às margens do Kwanza.

O relato expõe a fragmentação do domínio português desde os seus primeiros passos, motivada pela busca de posses e poder. A crueza dessa descrição parece querer expor as mazelas morais que marcavam a presença estrangeira em solo angolano, opondo-se assim à versão romantizada e heroica que os manuais de História nos fornecem a respeito da colonização. Ainda que narrem o sofrimento negro, neles o negro é sempre o Outro do discurso histórico, o Outro-objeto. Ainda que não possamos afirmar que o manuscrito encontrado por Kene Vua oferece-nos um ponto de vista fidedigno a respeito da ocupação portuguesa, o simples ato de colocar em suspenso nossa adesão ao que a História Oficial portuguesa conta é um reflexo de uma literatura que se rebela contra o trauma estrutural do silenciamento.

A História faz-se também de sobreposições temporais, e os passados que se sobrepõem aparecem na ressalva entre parênteses que aparece após o fim da história da morte de Pedro Álvares Canhoto:

(À margem do manuscrito da carta do padre Jacinto do Couto pode ler-se em letra de hoje: “Ao longo deste rio, perto de uma boa légoa, me mostraram os naturais uma lapa tão grande que de comprimento tem cento e setenta palmos e tem quarenta de largo e de altura trinta. Tem dois arcos feitos pela natureza, coisa muito para ver; basta que caberão nela duas mil pessoas. Nela se agasalha muita soma de negros pescadores. Aqui tenho duas peles de cobra para enviar a V.R. que têm de comprimento vinte e dois palmos e meio meus e são mui largas; dizem que as há tão grandes que comem um boi. Mas também dizem que por aqui os cágados fumam.”...) (VIEIRA, 2006, p. 72)

Através dela descobrimos que o manuscrito era da carta de um padre chamado Jacinto do Couto – mais ironia frente à suposição de personalidades históricas – que, muito tempo depois do ocorrido, estivera naquela região conversando com os “naturais” e enviara a carta, provavelmente, ao rei de Portugal. O padre descreve aquele pedaço de terra ressaltando seu potencial comercial e natural, além de demonstrar o pensamento místico angolano através de seu surpreso ponto de vista estrangeiro: ao falar das peles de cobra que enviaria ao rei, diz que elas são descritas como tão grandes que comeriam um boi, e que haveria,

na terra, notícias de cágados que fumam. (VIEIRA, 2006, p. 72). O trecho apresenta, assim, intertextualidade com os textos dos primeiros viajantes, como é o caso da carta de Pero Vaz de Caminha, que, ao mesmo tempo em que dava notícias da terra recém “descoberta”, buscava demonstrar o potencial econômico que dela se poderia aproveitar. No nível da estrutura textual, a presença desse trecho entre parênteses desvela, aos olhos do leitor, o processo de construção do discurso histórico, feito de sucessivas sobreposições de interpretações de fatos da História, em tempos distintos e, por isso, sujeitas a interesses e tensões sociais, políticas e econômicas características de cada período. Desse modo, mais uma vez a pretensão hegemônica do discurso histórico cai por terra.

Kene Vua segue seu relato no capítulo “Rios, II”, e descreve-nos mais alguns rios. Detém-se no Kabidikisu, ribeiro em cujas margens vive uma população de “mudos com voz”. A maioria deles é gago, mas prevalece o silêncio: “Por que é ordem de miondona, ficar calado; falar – isso é para Eles e Elas”. (VIEIRA, 2006, p.76). Quem serão esses Eles e Elas? Registrados em letra maiúscula, referem-se a um grupo, provavelmente uma imagem daqueles que constituem os espaços hegemônicos de fala. Naquela região, segundo o narrador, dera-se a eterna batalha do vau do Mbudi, e o processo pelo qual a narrativa dessa batalha apresenta-se é um exercício estético que considero magistral. A língua portuguesa recebe um tratamento estético que, numa escrita oralituzada, recupera as vozes dos sujeitos que dialogam enquanto recupera, também, o próprio processo de construção discursiva que confronta pontos de vista diversos sobre determinado fato. Enquanto na História Oficial esse processo desaguaria no estabelecimento de um ponto de vista (Ele ou Ela), supostamente o da maioria, em detrimento dos outros, na narrativa de Kene Vua o momento do diálogo eterniza-se nas páginas do romance, permanecendo sem síntese.

Na narrativa de Kene Vua, tudo isso se expressa nas interrupções que o narrador sofre de tempos em tempos, ao contar a história dessa batalha, pela interferência de uma nova personagem, o preso político Kabaia, que insiste em lhe corrigir as datas e o modo de falar. Se expressa, também, no reconhecimento que Kene Vua manifesta da validade dessa correção como uma perspectiva outra para se pensar sobre a história contada, mesmo que não a incorpore ao seu próprio discurso. A inscrição da voz do outro na narrativa e a explicação sobre seu significado ganham a forma de inserções do tipo *glosa*:

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

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

Kene Vua mal iniciara seu relato sobre a batalha do vau do Mbudi, quando, ao citar o vale do Kuiji, sua narrativa é interrompida pela voz de Kabaia que inicia o trecho entre parênteses acima: *“Não! Não é Kuiji, é Ngola Luiji!...”*. O trecho compõe a narrativa, mas intercalando-se a ela, de maneira a diferenciá-la, no corpo do discurso ficcional, pelas letras em fonte menor e pelos parênteses. Presenciamos a performática oralitura, que transforma a página em branco em um corpo que sujeita-se a vários tipos de expressões: já havíamos notado a importância dos espaços em branco na narrativa do trauma individual do narrador, polvilhado de silêncios e hesitações. Agora, rastros da oralidade performática na escrita luandina permitem que Kene Vua não veja problemas em intercalar seu relato com a longínqua memória de Kabaia para, por meio de sua voz outra, relativizar a sua própria perspectiva para contar a história. Este trecho destacado da narrativa a compõe e, ao mesmo tempo, dialoga com ela, na medida em que representa uma possibilidade outra para recordar a mesma história contada por Kene Vua. Dessa forma, está representada no romance a relativização da Verdade de qualquer discurso, inclusive do discurso do narrador, muitas vezes por nós tomado como senhor de seu relato. Além disso, desvela-se seu processo de criação como algo da ordem da Relação. (GLISSANT, 2013).

Podemos observar também neste trecho o movimento que o romance faz no sentido de apropriar-se, em diferença, dos atributos da narrativa histórica, como fizera anteriormente através das datas e locais ficcionalizados, e da própria referência ao manuscrito. Assim como a interrupção no fluxo narrativo de que tratamos anteriormente – quando Kene Vua descreveu o texto “em letra de hoje” que bordejava o manuscrito do padre Jacinto do Couto –, as explicações de Kene Vua às

contribuições de Kabaia ao relato podem muito bem ser tomadas como as antigas glosas.

Em literatura, de acordo com o verbete *glosa* presente no “E-Dicionário de termos literários” de Carlos Ceia (2010), a glosa poética caracteriza-se por uma estrofe cujo objetivo é recuperar ou explicar um determinado tema que fora apresentado no mote do poema. Ela pode repetir um ou mais versos do mote, como um refrão. É possível que tomemos essas partes do texto narrativo que aparece entre parênteses em “Rios, II” como glosas, na medida em que elas apresentam uma estrutura comum, de certa forma similar ao conceito de glosa poética apresentado. Isso porque elas sempre se iniciam com a erupção da voz de Kabaia, grafada em itálico, que repete a fala do narrador para corrigi-la. Segue-se a ela a descrição, já na voz de Kene Vua, do contexto em que a fala de Kabaia fora proferida, espécie de recuperação daquele período e ao mesmo tempo explicação do significado da intromissão de Kabaia no relato.

Além disso, as glosas apresentam uma interessante acepção histórica. Eram muito comuns nos textos medievais (MASSAÚ, 2006), e consistiam em inserções do tipo comentário ou interpretativas dos textos principais, podendo ser marginais ou interlineares. A análise dos textos se dava por meio das glosas, que corrigiam argumentos, ampliavam ou delimitavam temas. Em outras palavras, a glosa institucionalizava a presença do Outro na página escrita por um Eu, uma presença que deslocava o conhecimento ali impresso, fosse no sentido de corroborá-lo, constrangê-lo ou relacioná-lo a outras instâncias do saber. No Direito, esse exercício deu origem à escola dos glosadores, a primeira corrente de juristas modernos, vale dizer, posterior aos romanos. Os glosadores ou comentadores interpretavam os textos jurídicos e inseriam seus comentários entre as linhas ou às margens das páginas. Segundo essa lógica, um texto terminado não era impassível a interferências e diálogos. Uma vez que essa forma de lidar com o texto contribuiu para a visão polifônica e dialógica da linguagem que envolve o romance de José Luandino Vieira, acredito que seja possível entender os textos entre parênteses como uma apropriação da glosa em diferença.

A narrativa de Kene Vua toma emprestada – e transformada – a glosa medieval. Sendo assim, coloca a literatura angolana em diálogo com um dos modos como o mundo ocidental organiza seu discurso, ao mesmo tempo em que mostra o que há de ocidental nessa literatura. Sendo assim, a atualização da glosa, como

todos os outros elementos que, vimos, desvelam o processo de criação dos discursos vigentes, tornam *O livro dos rios* essa espécie manuscrito, de texto ainda não fechado, não completo, aberto ao diálogo e às transformações propiciadas pelo contato. Um texto, enfim, aberto à Relação.

As glosas que recuperam a oposição de Kabaia aos fatos contados por Kene Vua seguem como discursos discordantes, complementares e traçam o perfil dessa personagem intrusa e ao mesmo tempo parte integrante da narrativa. Intrusa ao relato do narrador, mas parte integrante da proposta narrativa de democratização da voz. À descrição que Kene Vua nos oferece da praga de gafanhotos que se abatera sobre o Mbilitu, descrição essa que detém-se nos reflexos da praga na natureza, Kabaia intromete-se para corrigir a data – “*Não! Isso foi em 35!...*” (VIEIRA, 2006, p. 78) – e para dar-nos uma perspectiva mais social dos acontecimentos: “postos, feiras, presídios e acampamentos, os brancos famintos” e “as montanhas de gafanhotos secos que as meninas carregavam em balaios e quindas”. (VIEIRA, 2006, p. 78). A voz de Kabaia segue imiscuindo-se ao relato de Kene Vua, que, por meio das glosas, relativiza seu próprio discurso. Outro elemento surpreendente neste capítulo é o diálogo declarado com o próprio autor, presente na transcrição de outra obra de José Luandino Vieira, voltada para o público infantil, chamada *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens* (2006), associada a duas notas de pé de página.

Uma representação ficcionalizada do próprio Luandino assina duas notas de pé de página do romance: “(N. do A.)”. Essa é uma indicação gráfica conhecida, que significa “nota do autor”. Presentes nas páginas 81 e 91, elas poderão surpreender o leitor com sua linguagem íntima e explicativa. Nelas, a representação do autor dirige-se diretamente a nós, em seus questionamentos sobre qual seria a melhor maneira de apresentar a história da guerra entre fazedores de chuva e caçadores de nuvens. Contudo, a presença dessas notas é bastante pertinente em um texto que se apresenta como manuscrito, como uma espécie de texto não acabado. Com essas notas, a narrativa de “Rios, II” inclui a voz do próprio autor nos deslocamentos de pertença e legitimidade dos discursos, uma vez que o resultado desse extenso relato de Kene Vua é, ele mesmo, um exercício desarticulador das narrativas pretensamente monológicas da qual sequer a representação do autor, no texto, poderia eximir-se.

Antes de iniciar a versão intertextual de *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*, o narrador começa a contá-la em quimbundo, mas expressa sua dificuldade: “Desisto; é melhor em língua do português. Assim:” (VIEIRA, 2006, p. 91). Dessa forma, *O livro dos rios* apresenta-se cada vez mais como um manuscrito de romance, a versão anterior ao discurso pronto, ou a evidência da impossibilidade de concluí-lo como uma totalidade, versão que, porque ainda não finalizada, abre-se com facilidade para hesitações, fragmentos, diálogos, correções... tudo o que opõe-se à sanha totalitária da História Oficial, e de tantos outros discursos totalizadores que tiranizam com base na irreal pretensão monológica, defendida apenas por aqueles que nela ainda fazem residir seu poder. Surge, assim, na superfície do romance luandino, não apenas uma forma de expressão estética decorrente daquele trauma estrutural do silenciamento da identidade angolana, mas também o antídoto literário que poderá fazer cessar a reprodução desse trauma: abre-se espaço para uma Poética da Relação.

#### 4.3 “Rios, III”: a Poética da Relação e a opacidade

A ironia desarticuladora, a desconstrução da linguagem narrativa tradicional – inclusive graficamente –, o hibridismo de gêneros e imagens, tudo isso, como foi dito anteriormente, são expressões estéticas representativas do trauma trans-histórico ou coletivo na narrativa *O livro dos rios*. Essas características da escrita luandina se opõem criticamente à pretensão da narrativa monológica na literatura angolana, e em sua resistência, essa escrita compactua com a Poética da Relação, uma proposta teórica cunhada pelo antropólogo Édouard Glissant. É da aproximação possível entre ela e o projeto literário expresso neste romance que trataremos na última sessão deste capítulo.

O capítulo “Rios, III” compõe-se de três partes: o parágrafo em português transcrito abaixo, o desenho de uma jiboia de três caudas e um texto em quimbundo, que encerra a narrativa:

Conheci rios.  
E sonhei um sonho.  
Peregrinando os rios deste mundo, fui dar a um sítio onde que tinha uma caverna; e me deitei junto com ela para descansar; e, logo-logo, adormeci. E no sono onde que fui, adiantei sonhar nosso rio Kwanza desenhado como era uma jiboia de três caudas. (VIEIRA, 2006, p. 127).

O rio Kwanza é representado neste trecho como uma jiboia de três caudas. Sendo o maior rio angolano e berço do antigo reino do Ndongo, sua importância cultural é imensa. Na imagem da jiboia, o rio assume uma terminação múltipla, uma tripla origem que condiz com as retóricas da alteridade. Em lugar da cobra de uma cauda, em lugar da matriz cultural única, em Angola encontramos a jiboia de três caudas, a matricialidade dividida entre todas as contribuições culturais que ali coexistem: etnias autóctones distintas e o tirânico, porém inegável legado cultural português. A narrativa de Kene Vua não é essencialista, não propõe a valorização das expressões culturais autóctones em detrimento das expressões portuguesas. Ao contrário, assume-se enquanto resultado das misturas, dos diálogos, da violência, do trauma. Assume-se, e sua rebeldia reside exatamente aí: em ousar transformar um legado de dor, de guerra e de silenciamentos na expressão literária de identidades que, por terem sido vítimas segregadas do discurso totalitário por tanto tempo, hoje propõem-se como vozes regidas pela dinâmica do respeito à alteridade, da fala múltipla e da adesão cada vez menor ao princípio da homogeneização presente na autoritária noção de uma verdade essencial. Voltando à imagem da sala de espelhos, o modo como se dá a escrita em *O livro dos rios* impele-nos à aceitação de que somos seres em relação, atrelados a nossos pontos de vista, mas, ao mesmo tempo, permeáveis ao contato com o ponto de vista alheio, movimento que sugere uma concepção sempre movente dos discursos.

Contudo, a ideia de aceitar que os discursos nunca apenas *são*, mas *estão* e, além de tudo, *estão em relação* a algo, a alguém ou a algum outro discurso, pode parecer apaziguadora e niveladora das diferenças, o que não é verdade. Inclusive, assumir um posicionamento filosófico *relativo* coloca-nos não apenas frente à impossibilidade de ver algo em sua totalidade, mas também confere ao olhar do Outro algo que nos falta, e que permanecerá para sempre aquém da nossa compreensão.

Voltemos à sala de espelhos proposta por Walter Benjamin. Aquela imagem claramente nos mostra como se dá a tirania do discurso sobre outrem, que impede a formação de discursos multimatriciais em diálogo. Podemos dizer que a estrutura narrativa de *O livro dos rios* impele-nos a ouvir o que cada um dos presentes na sala de espelhos tem a dizer de sua perspectiva em relação à mesa, localizada no

centro. Se a mesa corresponde ao fato histórico da colonização portuguesa em Angola, o romance convoca-nos a conhecer tanto o ponto de vista do ex-colonizador como do ex-colonizado, e mais: rompe o binarismo ao admitir-se resultado das múltiplas perspectivas, assim como Kene Vua é resultado da criação de seu pai negro e dos conselhos do capitão branco. Na narrativa luandina, a Angola contemporânea desfaz-se do binarismo identitário para assumir-se resultado heterogêneo, e por isso mesmo nunca reconhecível em sua totalidade.

Para admitir as verdades das experiências dos outros pontos de vista que conosco partilham da sala de espelhos, é preciso admitir que nunca veremos a mesa central da mesma forma como a vê aquele que está do outro lado da sala. Veremos certas partes da mesa da mesma forma; outras partes serão ligeiramente diferentes; outras partes, ainda, não serão visíveis a mim, e serão completamente visíveis a esse Outro que se me opõe. Parece-me ser este o mistério que ronda o capítulo “Rios, III”. A representação estética daquilo que constitui o Outro e nos é inapreensível aparece neste capítulo na forma de um texto em quimbundo, sem tradução no glossário da obra:

Ng'anjiua nzoji, kala kiki:  
 Mu ku nhunga mu jingiji ja mu ngongo mumu, ngisanga kididi buala o mbonge ia puri; anga ngibokona, ngizeka. O ku kilu ku ngaii, ng'anjiua nzoji. Mu nzoji mumu ngadiangela ku tala o ngiji ietu ia Kwanza ioxindi kala moma ia mikila itatu.  
 Ngadimuene jingiji.  
 Jingiji ja ukulu, akua-ïta, jingiji jakalelaku. Manhinga a menha. (VIEIRA, 2006, p. 128).

Essas derradeiras linhas do romance aqui analisado colocam o leitor frente ao estranhamento a que nos impele a visão do Outro como ele é, e não como interpretamos que ele seja. É preciso coragem para dispor-se a aceitar a diferença do Outro, aquela parte dele que nunca nos será acessível, que é o vazio, uma vez que corresponde à sua vivência outra da cultura. A mudança de paradigma é simples: em lugar de construir narrativas pretensamente monológicas, que silenciam as diferenças para fingir que elas não existem, a proposta aqui encenada é a de valorizá-las enquanto contribuições para a construção de narrativas que permanecerão para sempre relativas, opacas em alguns pontos, mas exatamente por isso mais democráticas.



Tendo isso em mente, gostaria de apresentar, nas páginas finais deste estudo sobre *O livro dos rios*, os conceitos de poética da relação e de opacidade, como os apresenta Édouard Glissant. A partir delas, espero tratar do romance de Luandino Vieira não apenas como a expressão de traumas individuais e coletivos, mas como um exercício literário que aponta para a elaboração deles, por meio da proposição de uma poética que valoriza as diferenças e abomina, sobretudo, o achatamento destas, ocorra ele de modo violento, através do silenciamento imposto pela colonização europeia em Angola, ou pelo discurso, através da perpetuação dos preconceitos culturais e manutenção de um mundo dividido entre centro e margens.

Édouard Glissant é um antropólogo, filósofo, poeta, romancista e ensaísta nascido na Martinica, Caribe. É assim que ele descreve sua poética da Relação:

Nas culturas ocidentais, diz-se que o absoluto é o absoluto do ser e que o ser não pode ser sem conceber-se como absoluto. Entretanto, já nos pré-socráticos, prevalecia o pensamento de que o ser é relação, ou seja, o ser não é um absoluto, o ser é relação com o outro, relação com o mundo, relação com o cosmos. A tendência hoje é voltarmos a esse pensamento pré-socrático. De maneira muito mais leiga, quando certos ecologistas lutam em defesa de seu ideal, o que dizem eles? Dizem: “Se você mata o rio, se mata a árvore, se mata o céu, se mata a terra, você mata o homem.” Ou seja, estabelecem uma rede de relações entre o ser humano e o seu meio ambiente. O que eu digo é que a noção de ser e de absoluto do ser está associada à noção de identidade “raiz única” e à exclusividade da identidade, e que se concebermos uma identidade rizoma, isto é, raiz, mas que vá ao encontro das outras raízes, então o que se torna importante, não é tanto um pretensão absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação. Uma poética da Relação me parece mais evidente e mais “enraizante” atualmente do que uma política do ser. (GLISSANT, 2013, p. 33 - grifos do autor).

Nos dias atuais, decorre da emergência das vozes historicamente silenciadas nos discursos oficiais certa substituição epistemológica dos conceitos universais pelos conceitos relativos. Nunca o ponto de vista esteve em tamanho destaque, através do acirramento da globalização – na imagem da rede internacional de computadores, onde de certa forma todos os que a ela têm acesso podem falar e ter a expectativa real de ser ouvido – e antes, ainda, quando do alçamento de um país que fora colônia europeia à posição de maior potência mundial. Tendemos ao holismo, à percepção de que tudo está sempre interagindo e em constante transformação. O ser caminha para não ver-se mais como absoluto. Glissant diz que a concepção de nossas raízes culturais e identitárias como absolutas reside no modo como sempre as pensamos como “raiz única”. Pensamento oposto a esse

reside no conceito de *rizoma*, cunhado por Deleuze e Guattari e que Glissant admite estar na base da poética da Relação. O rizoma, tipo de raiz que divide-se em filamentos de tamanho semelhante, não possui uma raiz matriz de onde partam todos esses filamentos.

É contra a ideia de raiz matriz que se insurge a poética da Relação, bem como a narrativa do romance *O livro dos rios*. Contra ela insurge-se também a estética do trauma, uma vez que o trauma é aquela experiência que não cabe no modo como nós previamente organizávamos a concepção absoluta de ser. Há trauma porque não aceitamos a violenta mudança de perspectiva que a cena traumática nos impõe, e porque nada do que vivemos antes deu-nos ferramentas interpretativas para encará-la e superá-la.

Todo o problema, pois, encontra-se na resistência da consciência ao desconhecido, ao que não podemos acessar com completude. Porém, quando abrimo-nos para a certeza de que não há uma raiz única para a qual voltarmos-nos; quando aceitamos o desconhecido da identidade do Outro, aceitamos nossos limites e deixamos de querer controlar o incontável, por meio da construção de narrativas de permanência. Esse desconhecido é a opacidade, que não pode impedir-nos de buscar conhecer o Outro. A “política do ser”, como a chama Glissant, impulsionou as narrativas de fundação dos Estados Nacionais europeus, mas não poderá impulsionar o nascimento da nação angolana no âmbito da democracia, nessas poucas décadas pós-guerra civil.

Isso porque Glissant divide as culturas entre atávicas e compósitas, em relação a seu grau de comprometimento com uma identidade nacional monolítica. As culturas atávicas seriam aquelas que mais fervorosamente defendem o estatuto da identidade como raiz única: são aqueles que mantêm políticas restritas de imigração e que conseguem remeter-se com clareza a uma origem:

Porque de fato é disso que se trata: de uma concepção sublime e mortal que os povos da Europa e as culturas ocidentais veicularam no mundo; ou seja, toda identidade é uma identidade de raiz única e exclui o outro. Essa visão da identidade se opõe à noção hoje “real”, nas culturas compósitas, da identidade como fator e como resultado de uma crioulização. (GLISSANT, 2013, p. 25 - grifos do autor).

As culturas compósitas, por outro lado, registram em sua história recente a presença de mais de uma matriz cultural, e por isso tendem a aceitar e a difundir a

ideia da identidade rizomática, fruto da criouliização. Este termo, uma opção de Glissant em detrimento da palavra hibridismo, é também uma opção política interessante, e que, a nosso ver, pode traduzir o processo de democratização dos espaços de fala no cenário mundial. Conforme já comentamos anteriormente, a criouliização está para o hibridismo, porém carrega uma sutil diferença: Édouard Glissant rejeita o traço biológico do termo hibridismo. O híbrido, na Biologia, é o resultado de experiências genéticas que podem ser medidas, quantificadas. A criouliização, entretanto, é uma referência aos crioulos, idiomas nascidos do contato entre as línguas autóctones de países africanos e de culturas pré-colombianas na América e os idiomas de seus antigos colonizadores. O fenômeno da criouliização não pode ser medido em laboratório: não há garantias do quanto de cada matriz linguística contribui para o nascimento do crioulo. Sabe-se, contudo, que daí nasce uma expressão linguística completamente nova.

A criouliização é o processo pelo qual a cultura angolana tornou-se o que é hoje. Infelizmente, para os angolanos, o estágio de criouliidade foi atingido através do trauma da colonização, da subalternidade frente ao mundo ocidental e do silenciamento que, por tanto tempo, lhes negou o lugar de protagonistas de sua própria história. Contrariamente a esta condição, a escrita luandina expressa, em *O livro dos rios*, como tantas outras expressões literárias que se erigem nas margens dos centros de poder, a cultura compósita de que é feita, e o faz não apenas nos posicionamentos políticos sugeridos pela narrativa de Kene Vua, mas principalmente através do exercício estético e literário a partir do qual ela se conforma.

Expressão que é dessa cultura, o romance *O livro dos rios* é também uma obra crioula. O projeto literário que a perpassa perde qualquer leitor que busque linearidade, certezas, em suma, uma raiz única e translúcida. O desconhecido, a opacidade, reside na indefinição de um texto que relativiza as fronteiras entre a ficção e a realidade, erigindo-se, através dos recursos estilísticos que emprega, na intersecção entre o discurso literário e o histórico, e também entre a adesão do indivíduo às expressões culturais majoritárias e a reivindicação da sua diferença frente a elas.

A intersecção, esse lugar que tantas vezes negamos, pela insegurança que nos traz a necessidade de lidar com a opacidade do desconhecido, pode ser a

promessa de um encontro real com o Outro, respeitoso e, talvez um dia, desprovido da tirania de querer encontrar apenas aquilo que vemos frente ao espelho.

## 5 CONCLUSÃO

“In dubio cronichae, pro fabula...”  
José Luandino Vieira – O livro dos rios

Há com certeza muito mais a dizer a respeito das representações estéticas do trauma e da alteridade no romance *O livro dos rios*, de José Luandino Vieira. Trago a certeza de que nessa obra encontra-se o pleno exercício de uma lógica de pensamento que privilegia as relações democráticas entre as formas diferentes de viver e pensar a cultura, como também de expressá-las. Parece permear o texto a certeza de que não se pode excluir a diferença, de que somos todos resultantes de múltiplas relações, diálogos e crioulizações. Mais que isso: as representações estéticas de trauma, tanto individual quanto coletivo, têm potencial para sensibilizar-nos no sentido de que negar a relação, através da violência e/ou da intolerância, em prol de uma organização do pensamento positivista e dicotômica, tem sido a raiz de grande parte dos traumas que determinaram – e ainda determinam – os rumos da humanidade.

Kapapa, um menino criado em meio ao intenso diálogo, que por vezes tornava-se enfrentamento, entre seu pai angolano e o patrão português, foi vítima do binarismo do pensamento que impera especialmente em períodos de guerra. Escolheu o lado dos angolanos na guerra de independência, ainda que sua constituição identitária, como percebemos pelas referências intertextuais de seu discurso, seja absolutamente crioula. Para contar sua história ele convoca não apenas a sabedoria autóctone e a língua kimbunda, mas também a Bíblia e outros elementos da cultura ocidental. O elemento cultural português tem relevo, e não é sua intenção que seja esquecido ou negado, ainda que a violência da colonização e da guerra predisponha-nos à rebeldia e à negação.

Já como Kene Vua, o narrador experimenta o dissabor de sua escolha na morte de Batuloza: dentro da lógica binária, o que não está do meu lado deve ser morto, não há diálogo. Apenas dentro dessa lógica é possível compreender a morte de seu ex-companheiro. Porém, o que acontece com as razões e *desrazões* da guerra, uma vez abandonada sua lógica dicotômica, que favorece a dominação do Outro? É preciso pensar de outro modo, recorrer a outra lógica.

É desse acontecimento, em um nível trans-histórico, que tratam os capítulos do romance que questionam a História e a discursividade tradicional como um todo, com seus princípios, meios e fins. *O livro dos rios* está a serviço de outra forma de pensamento, aquela que abre mão dos formatos tradicionais da narrativa para exprimir-se enquanto experiência individual. A narrativa enquanto constructo que se pretenda coeso e coerente é denunciada na violência com que silencia e marginaliza tudo o que não caiba na pretensa organização do seu discurso: as dúvidas e intersecções que compõem no texto a identidade de Kene Vua não cabem nesse tipo de narrativa, como não couberam as experiências dos derrotados na narrativa de nossa memória coletiva, aquela que tantas vezes privilegia o olhar do vencedor. É preciso, pois, ouvir o que contam os leões em suas narrativas de caça... eles já as estão contando.

A História Oficial, aquela que nos foi ensinada nas escolas e que constitui-se alicerce dos conhecimentos de todos nós acerca das identidades-nação ao redor do globo, hoje é reconhecida como uma narrativa parcial e tendenciosa sobre o passado do homem. Uma narrativa de memórias coletivas que instaurou-se soberana, ao menos no mundo ocidental, em decorrência de séculos de afirmação da soberania do homem branco, europeu (mais tarde norte-americano) e ocidental sobre outras culturas. Quer fosse através da política da dominação violenta ou persuasiva, fato é que hoje chamamos de discursos das minorias todos os tipos de identidades e visões de mundo que, ao longo dos séculos, não partilharam das memórias expressas na História Oficial tal qual nelas estão apresentadas.

Através dessa abordagem que proponho, acredito que está claro que falamos aqui da política dos discursos, que afeta não apenas a História, mas também todos os espaços de produção de cultura. A literatura não pode pretender-se eximida dessas influências. Basta-nos lançar um rápido olhar à tradição literária para reconhecer sua histórica predileção pelas narrativas que se originam dos centros de poder, embora já há algumas décadas a dita literatura marginal venha abrindo caminho a fórceps dentro das academias. Sob a confortável e autoritária alegação de pautar-se no valor estético das produções literárias, nossa tradicional instituição ainda encontra poderosos focos de resistência à democratização de seu olhar.

Por muitos séculos, a visão eurocêntrica de mundo confinou a História a esse lugar autoritário e silenciador de outras culturas: prevalecia o ponto de vista do homem branco europeu, e a presença de outras culturas na História dava-se apenas

em função do olhar especular que este homem lançava sobre elas. Porém, após os adventos da Segunda Guerra Mundial e o fim da Guerra Fria, os Estados Unidos, antiga colônia europeia, foram alçados ao lugar de maior potência política e econômica mundial. Iniciou-se assim um lento processo de insurreição daqueles outros pontos de vista ocupados por sociedades distintas, buscando romper a dominação do olhar especular do Outro e, enfim, relatarem seus pontos de vista a respeito dos acontecimentos históricos. Além dos Estados Unidos, outro grupo que contribuiu sobremaneira para este primeiro momento de deslocamento da autoridade foram os judeus.

Em decorrência do devastador advento do Holocausto, e por suas estreitas relações com a potência norte-americana, não demorou muito para que a voz judia começasse a ser ouvida através de narrativas de trauma, que encontravam na literatura espaço para dizer do indizível daquela experiência, ao mesmo tempo em que questionavam a História: que ponto de vista seria a referência para contar dos horrores das duas grandes guerras? Assim, não é uma coincidência que os teóricos que neste período debruçaram-se sobre o potencial violento e silenciador dos discursos institucionais fossem judeus ou trouxessem origens judaicas: Walter Benjamin, Theodor Adorno e outros da Escola de Frankfurt. É quando antigos grupos dominados chegam ao poder que se começa a questionar a legitimidade das narrativas monolíticas, isto é, pautadas em um único *logos* que a todos os pontos de vista pretende abarcar.

Inicia-se assim o processo de ruptura com as visões monolíticas do saber, ruptura que em algum momento no futuro, creio eu, nos levará à aceitação dos limites que a alteridade impõe e assim a uma perspectiva mais democrática dos discursos. Adventos contemporâneos como a difusão da rede internacional de computadores e a mídia cada vez mais abrangente têm tido um papel ambíguo nessa disputa entre a democratização dos espaços de fala e o arcaico e devastador pensamento autoritário. Isso porque, ao mesmo tempo em que aproximam e colocam em contato culturas distintas, ampliando nosso acesso a outras formas de ver o mundo, a outras sociedades, essas novas mídias também estão sujeitas às invisíveis hierarquias dos discursos e lugares de fala, que não desistem, por razões políticas, de classificar em estamentos as identidades ao redor do globo e assim perpetuar o poder das sociedades dominantes e a subserviência das dominadas.

Contudo, na guerra de libertação de Angola, os angolanos venceram. É resultado disso, dentre outras vitórias, a possibilidade de hoje lermos, na obra de Luandino Vieira, uma perspectiva acerca das relações que é afeita ao contato entre diferentes e à ruptura com o pensamento dicotômico. Assim, a literatura abre-se como espaço fecundo para discursos revolucionários. E que espaço, dentro da arte literária, seria melhor para tanto que o espaço subversivo e amorfo do romance?

Chegamos, assim, à epígrafe desse belo romance, como quem sobe o rio até a nascente. Ela inicia-se com uma epígrafe que atribui a seguinte frase em latim a Njinga Mbandi, rainha dos reinos do Ndongo e de Matamba, que figura na história da região que hoje é parte de Angola: “*In dubio cronichae, pro fabula...*” (VIEIRA, 2006, epígrafe). Mais que a simples atribuição de uma fala a uma personagem, a epígrafe apresenta-nos uma cena:

“*In dubio cronichae, pro fabula...*”

dizem que disse – assim mesmo, em latim – Njinga Mbandi, rainha, a António de Oliveira de Cadornega, historiador, na comprovada presença de Frei Giovanni Antoniodi Montecúcolo, o Kavazi.

Na nossa cidade de Santa Maria da Matamba, aos dezessete dias do mês de Dezembro de 1663, dia de Santa Olímpia Viúva. (VIEIRA, 2006, epígrafe)

A cena apresentada parece ser uma advertência ao leitor, e também uma chave de leitura, no que se refere ao modo como a obra relaciona-se com instâncias como ficção, cultura e história. Vemos a rainha Njinga, no dia anterior ao de sua morte e na presença de dois historiadores, sendo um deles o padre italiano capuchinho que foi assistente espiritual da rainha da Matamba, convertida ao catolicismo como D. Ana de Sousa. Na cena, a rainha Njinga apropria-se do latim para afirmar-lhes a narrativa de ficção como alternativa às incertezas da História. Sabemos que a rainha Njinga é uma personalidade histórica que tem recebido especial atenção da arqueologia cultural do ocidente, a qual, nas últimas décadas, e em certa medida, vem buscando (re)conhecer a história de África. Em Angola, uma das perspectivas a partir das quais ela é relida é como símbolo da resistência das culturas tradicionais da região frente ao colonizador e às mais recentes formas de dominação. A rainha Njinga ficcionalizada nessa epígrafe, contudo, comunica-se em latim com Cadornega, cuja obra vasta e preciosa sobre a ocupação portuguesa de Angola é um importante documento histórico dos séculos XVI e XVII, e com o padre responsável por sua conversão ao catolicismo. Dessa forma, destaca-se na epígrafe



uma rainha Njinga da ordem da crioulização: ela é, ao mesmo tempo católica, de fala latina e rainha da Matamba. Estaria a rainha Njinga da epígrafe em desacordo com aquela que sabidamente vive no imaginário popular como uma espécie de tesouro pertencente à tradição?

Uma possível resposta para essa pergunta está na distinção de sentido entre os vocábulos *cronichae* e *fabula*, e será o ponto de partida para nossa pesquisa acerca do processo narrativo multimatricial presente nos romances. A *cronichae*, do latim, refere-se a uma narrativa que, por sua estreita vinculação ao tempo, apresenta, como principal característica, o registro de uma realidade, sendo essa realidade a priori um constructo discursivo de um real num tempo. Esse tipo de comprometimento da narrativa está na raiz dos relatos históricos oficiais e distancia-se assim da *fabula*. Esta refere-se às narrativas que relacionam-se com a realidade de modo menos referencial e mais metafórico. As tradições culturais de etnias autóctones em Angola estão repletas de narrativas do tipo *fabula*. Elas transmitem histórias do passado e a sabedoria dos ancestrais através de aproximações miméticas com a realidade em narrativas orais. Por sua vez, muitas das culturas ocidentais costumam optar pelas narrativas do tipo *cronichae* para ter acesso às histórias do passado e à sabedoria, esperando com isso acessar registros mais fidedignos.

Ao recomendar aos historiadores que buscassem a *fabula* em caso de dúvidas quanto à *cronichae*, a rainha Njinga não sobrepõe uma forma de narrar à outra, mas estabelece uma relação entre elas. A fala que lhe é atribuída não enuncia a soberania da *fabula* e das narrativas da tradição sobre a *cronichae* e sua mais ilustre descendente, a História. Em vez disso, ela aponta para um lugar discursivo situado para além das dicotomias que tantas vezes condicionam nosso olhar. Ficção ou História? Tradição oral ou escrita? Angolano ou não-angolano? Eu ou o Outro? Acreditamos que na fala da rainha Njinga aos historiadores está a semente de uma voz que rebela-se em busca do diálogo com o outro, e não da sua derrota ou subalternização.

Conforme relatos – que misturam *cronichae* e *fabula* –, essa rainha assimilou muitos elementos da cultura europeia ao mesmo tempo em que sempre defendeu a soberania de seu povo. Sendo assim, sua ficcionalização na epígrafe parece enunciar a ambivalência da narrativa, que não fará distinções entre dados históricos

e ficcionais, e parece também questionar o estatuto de verdade da História ao sugerir que a literatura sanaria suas dúvidas. Essas dúvidas poderiam ser associadas às vozes dissonantes ou silenciadas no que se refere ao discurso histórico, e esse raciocínio acabaria por, como dissemos, propor a literatura como um possível lugar de fala para essas vozes, que, ao estabelecerem uma relação com o discurso histórico, poderiam esclarecer todas as dúvidas.

Voltamos então aos questionamentos de Gayatri Spivak, em seu artigo *Pode o subalterno falar?* (2010). Independentemente dos modos como as sociedades dominantes disponham-se a ouvi-lo, sabemos que o subalterno pode falar, deve falar e definitivamente fala. Porém, como falamos? A julgar pelo romance cuja proposta de análise agora finalizamos, essa fala elege como trunfo a própria heterogeneidade de que é feita, como nos dissera Spivak. A chave para a libertação da subjetividade subalternizada parece estar exatamente no que foi feito dela.

Em *O livro dos rios*, acredito que estamos em contato com uma sensibilidade que se expressa como tema e forma. Ela não apenas clama pelo fim da negação da alteridade que se dá através do discurso monológico da dominação, mas efetivamente empreende um outro modo de posicionar-se no mundo, um modo heterogêneo e rico: o romance pode ser literário e histórico; a identidade angolana pode ser ao mesmo tempo autóctone e portuguesa; o narrador pode ser Kene Vua e Kapapa; a grafia de uma mesma palavra pode ser uma e, páginas depois, outra. A jiboia pode, enfim, ter três caudas.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Denise Borille de. **Nas tramas do trauma**: as mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa. Tese de doutorado em letras pela PUC Minas, 2016.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo. Cia das Letras, 2008.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na Filosofia da Cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador; considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197 – 221.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política** – Obras escolhidas – Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, p. 222-232, 1987.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIBLIA ON. **Bíblia Sagrada on line**. Disponível em <http://www.bibliaon.com/mateus/>. Último acesso em 31 de março de 2016.
- BORGES, Jorge Luis. **Obra completa**. Buenos Aires: Emece, 1974. p.711-712.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARUTH, Cathy. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. In: **Yale French Studies**, n. 79, Literature and the Ethical Question. p. 181-192, 1991.
- CARUTH, Cathy. Trauma and experience. In: **Trauma**: explorations in memory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático. In: NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.
- CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.
- CEIA, Carlos. s.v. “Glosa”. In: **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, último acesso em

31 de Março de 2016.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

FANON, FRANTZ. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAULKNER, William. **Palmeiras selvagens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 (1939).

FREUD, Sigmund. **Moisés e o monoteísmo**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1939).

GINZBURG, Jaime. **Autoritarismo e literatura: a história como trauma**. In. Revista eletrônica Vidya. V.19, n. 33, p. 43-52, 2000.

GINZBURG, Jaime; HARDMAN, F. F (Org) **Escritas da violência**, vol 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

Hughes, Langston. **The Negro Speaks of Rivers**. Academy of American Poets. 1921. Disponível em: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/negro-speaks-rivers>. Último acesso em 31 de Março de 2016.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. V.2, 3 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

LACAPRA, Dominick. Trauma, Absence, Loss. In: **Critical Inquiry**, vol. 25, n. 4, 1999, pp. 696-727.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 3. ed. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. O reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MASSAÚ, Guilherme Camargo. A Fé e o Direito: A Escola dos Glosadores (o início da ciência do Direito). In: **Razão e Fé**. Pelotas, v. 8, n. 2, jul.-dez., 2006. Disponível em <http://www.sociologiajuridica.net.br/lista-de-publicacoes-de-artigos-e-textos/66-historiae-teoria-do-direito-/102-a-escola-dos-glosadores-o-inicio-da-ciencia-do-direito>. Último acesso em 31 de Março de 2016.

MATTOS, Marcelo Brandão. **Um banho de rio nos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira**: Uma leitura de *O livro dos rios*. Dissertação de mestrado em Letras pela Universidade Federal Fluminense, UFF, 2008.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Estudos Literários. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2000. (Tese, Doutorado em Letras).

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Revista Projeto História**. PUC-SP, São Paulo, n.10, 1993. Trad. Yara Aun Houry. p. 08 – 29.

PADILHA, Laura. **Entre voz e letra**. O lugar da ancestralidade na ficção angolana doséculo XX. Niterói: Eduff, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.42, n.4, p. 137-155. Dezembro de 2007.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RICOEUR, Paul. Entre mémoire et histoire. In: **Projet**. Paris, n. 248, 1996.

RICOEUR, Paul. **O perdão pode curar?** Disponível em: [http://www.lusosofia.net/textos/paul\\_ricoeur\\_o\\_perdao\\_pode\\_curar.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf). Último acesso em 31 de Março de 2016.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Revista de Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro. Vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1985].

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

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITEHEAD, Anne. **Trauma Fiction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.