

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

**Junia Paula Saraiva Silva**

**O ESTRANHO NA ESCRITA LITERARIA DE LUANDINO VIEIRA:**

**uma análise d'O livro dos rios**

Belo Horizonte

2019

Junia Paula Saraiva Silva

**O ESTRANHO NA ESCRITA LITERÁRIA DE LUANDINO VIEIRA:  
uma análise d'O livro dos rios**

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

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. D<sup>a</sup>. Terezinha Taborda  
Moreira

Área de concentração: Literaturas de Língua  
Portuguesa.

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S586e Silva, Junia Paula Saraiva  
O estranho na escrita literaria de Luandino Vieira: uma análise d'O livro dos rios / Junia Paula Saraiva Silva. Belo Horizonte, 2019.  
151 f. : il.

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

1. Vieira, José Luandino, 1935- O livro dos rios - Crítica e interpretação. 2. Literatura angolana (Português). 3. Trauma psíquico. 4. Memória coletiva. 5. Pós-colonialismo na literatura. 6. Poética. 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

Ficha catalográfica elaborada por Roziane do Amparo Araújo Michielini - CRB 6/2563

Junia Paula Saraiva Silva

**O ESTRANHO NA ESCRITA LITERÁRIA DE LUANDINO VIEIRA:  
uma análise d'O livro dos rios**

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.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Terezinha Taborda Moreira - PUC Minas (Orientadora)

---

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart - PUC Minas (Titular – Banca Examinadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Íris Maria da Costa Amâncio - UFF (Banca Examinadora – Banca Examinadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Borille de Abreu - PUC Minas (Suplente – Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2019

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus pela graça de cada dia e pela capacitação para alcançar meus objetivos. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos, que possibilitou minha dedicação e participação nessa jornada acadêmica. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC – Minas pela oportunidade de fazer parte do corpo discente e pelo agradável convívio nesses anos de estudo, assim como agradeço à secretária do Programa sempre à disposição para atender as necessidades dos alunos a qualquer momento. Agradeço à minha mestre e orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Terezinha Taborda Moreira, pela atenção e dedicação, pelas palavras carinhosas nos momentos mais difíceis e pelo abraço sempre acolhedor. Não existem palavras que descrevam minha experiência junto a essa grande profissional.

Agradeço à minha família pelo apoio e pela compreensão durante as ausências necessárias nesse período. Em especial, agradeço ao meu pai, Jorge Barbosa Silva, pela liberdade que tenho para escolher meus próprios caminhos e pelo incentivo que recebo para seguir meus sonhos e objetivos. À minha mãe, Helena Mendes Saraiva Silva, que, mesmo não estando mais entre nós, me forneceu a formação básica para sempre seguir o caminho correto. Agradeço ao meu irmão Luiz Farley Saraiva Silva por ser meu maior incentivador, pelas madrugadas de conversas que possibilitaram reflexões produtivas acerca dos meus estudos e da literatura em geral. Agradeço aos meus colegas e amigos do mestrado pela companhia e por dividir seus conhecimentos. Em especial, ao meu grande amigo Mateus Pimpão e sua esposa Chiló, pelas orações e por ouvirem minhas angústias, sempre com largos sorrisos no rosto.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os mestres do Programa pelos ensinamentos passados com alegria, e por todo apoio nessa grande jornada. A todos, com carinho, meu muito obrigada!

## RESUMO

O conteúdo desta pesquisa refere-se a obra **O livro dos Rios**, do escritor angolano José Luandino Vieira, publicada no ano de 2006. O romance conta a história de Kapapa, tornado Kene Vua durante a guerrilha e que volta a ser Kapapa. O narrador personagem conta suas memórias de traumas e guerra de sua infância à vida adulta, através do curso das águas dos rios angolanos, que se tornam personagens secundários da história. Além disso, as memórias individuais da personagem se entrelaçam às memórias coletivas do seu país. A forma de contar do narrador, através da metáfora das águas e da linguagem recriada, enquadra a narrativa do romance na **estética do estranho** proposto por Sigmund Freud, em sua obra **O Estranho**, ao referir-se a uma nova maneira de pensar a estética. As águas participam da narração do romance. O narrador personagem mistura línguas e usa de neologismos para contar sobre a experiência do indizível da guerra e da violência. A pesquisa propõe analisar os elementos no âmbito do estranho presentes na obra **O livro dos rios**, estudando a narrativa e a forma de conta do narrador.

Palavras-chave: Águas. Linguagem. Memória. Estranho. Trauma. Guerra.

## ABSTRACT

The present academic study is about the book **O livro dos Rios** published in 2006, by Angolan writer José Luandino Vieira. The novel tells Kapapa's story, who becomes Kene Vua during the guerrilla period and then returns to be Kapapa again. The character narrator tells his memories about his traumas and the war from childhood to his adult life, through the Angolan river watercourses which become secondary characters in this story. Furthermore, the character's personal memories intertwine with the collective memories from his country. The narrator's style of telling, through the metaphors related to the water and through the recreation of the language, makes this narrative an example of what Sigmund Freud proposed as the uncanny aesthetics, as it is developed by the psychoanalyst in his work **The uncanny** in reference to a new way of thinking the aesthetics. The waters take part in the novel's narration. The character narrator mixes languages and uses neologisms to tell about the experience of the war's unspeakable violence. This research proposes to analyze the elements in the uncanny scope that are present in the novel **O livro dos rios** by studying the narrative and the narrator's way of telling.

Keywords: Waters. Language. Memory. Uncanny. Trauma. War.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 O ESTRANHO E A ESCRITA DE KENE VUA .....</b>	<b>11</b>
2.1 Luandino: o contador de histórias .....	11
2.2 A escrita de Kene Vua e o estranho.....	14
2.3 Por uma estética do estranho .....	15
2.4 Escrever o indizível, reescrever a história .....	22
<b>3 ENTRE O FLUXO DAS ÁGUAS E DA PALAVRA.....</b>	<b>36</b>
3.1 Pelo estranho curso dos rios: entre memórias e sentimentos .....	36
3.2 O estranho em O livro dos Rios.....	48
3.3 Uma linguagem recriada.....	57
<b>4 CONCLUSÃO .....</b>	<b>65</b>
<b>REFÊRENCIAS.....</b>	<b>69</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Os leitores de um texto ficcional, em geral, associam o ato da criação literária a algo mágico, em que as palavras surgem espontaneamente para o escritor. Sigmund Freud (2017), em carta escrita ao seu melhor amigo, em 1897, afirma que “o mecanismo da criação poética é o mesmo das fantasias histéricas [...] Shakespeare tem razão ao igualar criação poética e delírio.” (FREUD, 2017, 43). Para o psicanalista, no processo da escrita literária não existe nada de mágico, ao contrário, ele pode ser um processo tão conturbado quanto entrar em um estado delirante.

Sigmund Freud manifestou interesse pela criação artística, pela literatura e pelas artes em geral, durante toda a sua vida. Esse interesse rendeu alguns estudos, como **Personagens psicopáticos no palco** [1942]/(2017), **Dostoiévski e o parricídio** [1928]/(2017) e **O estranho** [1919]/(1996). Esse último consta como a mais conhecida obra do autor em suas tentativas de aproximar a arte e a Psicanálise.

Na obra **O estranho** (1996), Freud aponta que a literatura é um espaço propício para manifestações inconscientes e realização de desejos. Sua análise se baseia em escritores ocidentais, como Hoffman e Dostoiévski. Esses eram autores que circulavam na Europa de sua época e figuravam na sua vasta estante de livros. Não houve oportunidade para que Freud conhecesse literaturas provenientes de outros espaços. Certamente, como bom apreciador da arte, ele não se restringiria a conhecê-las.

A esse respeito, uma intrigante questão se forma: sobre o que escreveria Freud se tivesse oportunidade de ler um romance angolano como a obra **O livro dos rios** (2006), do autor José Luandino Vieira? Provavelmente, as estruturas do psicanalista, acostumado a romances enquadrados em um formato convencional, seriam abaladas. Seus leitores se deleitariam com mais um belo estudo do autor.

No entanto, não podemos ter certeza do que Freud teria feito nessas circunstâncias. Nos cabe apenas lançar um olhar sobre o romance de Luandino Vieira numa perspectiva que ultrapasse a análise histórica e social, enquadrando a narrativa romanesca num espaço que expressa também o inconsciente e o desejo.

A literatura angolana, entretanto, se constrói numa perspectiva histórica e social. Nesse espaço, resgatam-se memória e contexto social. De tal forma que não

seria possível uma leitura feita sem esse viés. Os escritores angolanos vivem uma realidade que deve ser observada numa dupla perspectiva: a sociedade colonial e a pós-colonial. Isso torna o ato de escrever menos mágico, pois a tensão existente entre esses dois períodos é refletida na escrita que apresenta traços de ruptura. Por exemplo, no romance **O livro dos rios**, o narrador personagem vive os resquícios da colonização e uma traumática experiência de guerra pela independência. Logo, tal faceta da literatura angolana não pode ser negligenciada.

O romance conta a história de Kapapa, que durante a guerra recebe o nome de Kene Vua, o “sem azar”. Seu nome de guerra foi dado por outro guerrilheiro que se torna seu melhor amigo, o sapador Batuloza. A narrativa relata a infância da personagem ao lado seu avô Kinhoka e do português Lopo Gavinho, que o considera como filho, e sua vida adulta, quando se torna um guerrilheiro na guerra de independência de Angola do sistema colonial. O desenrolar da trama inclui reflexões da personagem acerca da sua experiência individual, sobre a condição do país e do povo angolano. Para a personagem, o ato de narrar, remontando o passado, permite que ele se reconcilie com suas memórias e que, finalmente, torne-se um rio.

Na obra **O livro dos rios**, o leitor se depara com um convite e um desafio. Um convite a mergulhar nas águas dos rios angolanos e acompanhar a história do narrador no seu ritmo, o que ocasiona um grande desafio. O ritmo do narrador é outro, de outro espaço, de outro tempo. O narrador personagem relata sua experiência singular como guerrilheiro em uma guerra que o obriga a ações consideradas absurdas em situações convencionais, mas que se legitimam em situação de guerra, como o assassinato do sapador Batuloza, seu amigo. A narrativa é tecida no movimento da memória, no qual uma mesma cena se repete na memória do narrador várias vezes, num ir e vir. Dessa forma, o presente e o passado se misturam, e acompanhar o ritmo narrativo da personagem torna-se uma tarefa difícil.

A construção enunciativa do narrador personagem, que usa elementos como a metáfora e a recriação da linguagem para compor sua história, torna a obra um exemplo da **estética do estranho**, visto que o estranhamento se faz presente no modo de contar e no conteúdo da narrativa.

No modo, o estranho manifesta-se no ato de contar seguindo o fluxo dos rios, pois as descrições dos mesmos dizem pouco sobre a hidrografia e muito sobre a história pessoal no narrador e a história da nação. Nesse sentido, a narrativa torna-se

uma metáfora das águas que refletem a memória e os sentimentos da personagem, além de servir como um espelho que deixa escancarado o inconsciente do narrador, algo conflituoso e que causa estranheza, ao deixar vir à tona elementos que deveriam ocupar a parte mais oculta da inconsciência. A recriação da linguagem, misturando quimbundo, português e neologismos, faz do romance **O livro dos rios** uma obra peculiar. O texto causa estranheza no leitor ao apresentar frases completas em quimbundo sem tradução para o português, além de alguns elementos gráficos.

Em relação ao conteúdo, a narrativa relata uma história de trauma e guerra. Experiências essas que fogem à representação e ao campo simbólico, e que, por isso mesmo, tornam o romance algo difícil de assimilar.

Nesse sentido, a proposta desta pesquisa baseia-se na análise de elementos do campo do estranho em **O livro dos rios**. A intenção é legitimar nossa premissa de que a obra pode ser lida na pauta da **estética do estranho**, segundo Freud, por apresentar, em sua constituição, elementos como os citados anteriormente. Assim, esta pesquisa busca propor um diálogo entre a psicanálise e a representação literária da personagem Kene Vua, lançando um novo olhar para a narrativa de Luandino Vieira.

O estudo apresenta-se em dois capítulos. O capítulo I, intitulado “O estranho e a escrita de Kene Vua”, destina-se à compreensão de fatos que apoiam a leitura do romance, como dados sobre o autor, o contexto em que foi escrita a narrativa e a elucidação da proposta da narrativa. Ainda no primeiro capítulo, trazemos uma reflexão teórica a respeito de algumas ideias de Freud que permitam compreender a **estética do estranho**. Fazemos também uma explanação sobre a formação do romance em Angola, para que possamos evidenciar a singularidade da narrativa em **O livro dos rios**, no contexto da literatura angolana, assim como elucidar a condição da escrita da personagem como sendo tecida no campo do indizível.

No capítulo II, “Entre o fluxo das águas e da palavra”, realizamos uma análise dos elementos que configuram a obra **O livro dos rios** dentro do campo da **estética do estranho**. Procuramos nos deter na análise do movimento dos rios como metáfora do processo de entrelaçamento das memórias e dos sentimentos da personagem, estabelecendo um diálogo entre a teoria freudiana e a narrativa de Kene Vua/Kapapa. Ainda nesse capítulo, estudamos o trabalho de recriação da linguagem oral,

considerando os neologismos propostos pelo narrador personagem como estratégias narrativas usadas para contar sua histórias.

O convite para o mergulho em águas angolanas, feito pelo narrador em **O livro dos rios**, expande-se para a leitura desta pesquisa. Assim como o desafio de lançar um novo olhar sobre a narrativa de Kene Vua/Kapapa e, por meio dela, sobre a escrita literária de Luandino Vieira.

## 2 O ESTRANHO E A ESCRITA DE KENE VUA

### 2.1 Luandino: o contador de histórias

Minha estória.

Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda. (VIEIRA, 1982, p.123)

O escritor José Luandino Vieira, português de nascimento, passou sua infância e juventude em Luanda, cidade na qual concluiu seus estudos. Luanda foi o local de sua formação educacional e cultural, fato que fez o autor adotar a capital angolana como sua cidade de coração. Segundo a professora e teórica Rita Chaves (1999), a infância e a adolescência vividas nos musseques de Luanda deixaram marcas profundas na formação de Luandino Vieira enquanto homem e enquanto escritor. Sua profunda identificação com a cidade, presença constante em seus textos, fez com que seu nome também refletisse tamanha identificação: de José Mateus Vieira da Graça, o escrito vira Luandino. Segundo Chaves (1999): “Após a independência do país, mais do que escritor, o homem passa a assinar José Luandino Vieira, tornando-se também oficialmente cidadão angolano.” (CHAVES, 1999, p. 160).

Luandino foi figura importante durante a guerra colonial, em que foi combatente na fileira do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), contribuindo para a formação da República Popular de Angola. Envolvido no movimento de libertação nacional, publicou seu primeiro livro com influência desse período, intitulado **A cidade e a infância** (1960). Trata-se de uma coleção de contos que colocam em destaque o questionamento sobre a identidade nacional angolana. A obra logo foi apreendida pelas autoridades.

No ano de 1959, o escritor é detido pela primeira vez pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), fato que se repetiria dois anos depois, quando foi condenado a 14 anos de prisão. A partir da prisão, Luandino Vieira vai escrevendo suas obras. De acordo com Chaves (1999), devido à atribulada biografia do escritor, acompanhar seu roteiro de produção não é uma tarefa fácil. Para a pesquisadora, as

datas em que suas obras foram publicadas não corresponderiam, necessariamente, às datas em que foram escritas.

O escritor cumpre uma parte de sua pena no campo do Tarrafal de Santiago, em Cabo Verde, sendo libertado apenas em 1972, quando é enviado, sob regime de residência vigiada, a Portugal. Instalado em Lisboa, Luandino Vieira exerce a função de tradutor até a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. A eclosão da Revolução altera a qualidade das relações existentes entre a metrópole e a colônia, fato que permite o regresso de muitos exilados e a criação de condições diferentes para o funcionamento da vida em Angola (CHAVES, 1999, p. 160).

Diante desse contexto, Luandino Vieira regressa a Angola em 1975 e passa a atuar em diversas funções, como diretor da Televisão Popular de Angola (1975-1978), como diretor do Departamento de Orientação Revolucionária do MPLA (1975-1979) e do Instituto Angolano de Cinema (1979-1984), além de se tornar co-fundador da União dos Escritores Angolanos.

O período vivenciado por Luandino, de guerra e lutas por independência e pela busca de uma identidade para a nação angolana, pressupõe que, esteticamente, a escrita literária fosse redimensionada. Rita Chaves (1999) afirma que “O cotidiano e o imaginário desse povo [angolano] não podem ser abordados sem que se dispense a maior atenção ao fenômeno da guerra...” (CHAVES, 1999, p. 158). Nesse contexto, segundo a pesquisadora, surge, no campo da narrativa, a obra de José Luandino Vieira, que assinala uma mudança de perspectiva no ato de narrar, provocando alterações no interior do sistema literário angolano. Chaves explica:

Em sua obra [Luandino], o poderoso lastro da experiência se vai enformando, e o texto literário faz-se espaço onde se transfiguram produtivamente as sombras da realidade concreta. Com um excepcional trabalho de depuração da linguagem, ele mistura as pontas de uma identidade em conquista para convertê-la em material estético. (CHAVES, 1999, p. 159)

Segundo Marcelo Brandão Mattos, em sua obra **Um banho de rios nos escritos e sobredits de Luandino Vieira** (2012), o escritor angolano faz uso de seu verbo como uma arma que luta contra o discurso colonial, e isso acontece não apenas por retratar ficcionalmente o tema da alteridade local perante a dominação estrangeira, mas também, pelo fato de o escritor tecer uma escrita em português que

é alterada pelas marcas da fala angolana. Para Mattos (2012), essa característica da escrita luandina é símbolo textual da antropofagia cultural que o escritor processa.

Com cerca de dez livros lançados, o escritor torna-se um dos mais expressivos autores angolanos, cujo nome está diretamente ligado à história do país que escolheu e fez seu. (CHAVES, 1999, p. 159).

Entretanto, apesar do reconhecimento do valor de sua obra, depois da independência em 1975, Luandino Vieira entra em um período de silêncio literário, não publicando nenhuma obra desde 1981, quando lança **Lourentinho, D. Antônia de Souza neto e eu**, até 2006. O jejum literário do escritor é interrompido em 2006, quando lança a obra **O livro dos rios**, primeiro volume da trilogia **De Rios velhos e guerrilheiros**, ainda incompleta.

De acordo com Mattos (2012), **O livro dos rios** inaugura um novo tempo de representações na obra de Luandino Vieira, sendo o resultado das dores pós-coloniais do escritor. Mattos afirma:

Para montar sua peça sobre o pós independência, o autor constrói um palco móvel, ou seja, um rio. Sobre esse palco, um personagem encena sua travessia pela história nacional, mergulhado em suas memórias para as quais busca um sentido, razão pela qual revisita e busca ressignificar seu próprio passado e o de sua terra. (MATTOS, 2012, p. 10).

Esse romance de Luandino permite que os leitores se encontrem novamente com essa linguagem impressionante que deixou marcas na literatura angolana. A obra proporciona também ao leitor que este percorra outros domínios do processo de constituição da identidade angolana, uma vez que o narrador sai dos musseques de Luanda para encaminhar-se pela mata e fazer parte da angustiante guerrilha. A narrativa é marcada pelo mundo interior do guerrilheiro, que avança pelas caudalosas águas das lembranças visando a reinvenção de um passado para a construção de um presente plausível.

É por essas enevoadas águas que seguiremos nos capítulos a seguir, analisando a “estranheza” da estética literária presente em **O livro dos rios** e sua singular narrativa.

## 2.2 A escrita de Kene Vua e o estranho

O romance **O livro dos rios**, o primeiro da trilogia de **De rios velhos e guerrilheiros** (2006), de Luandino Vieira, é uma narrativa contada em primeira pessoa por Kapapa, nomeado Kene Vua na guerrilha, e que volta a ser Kapapa ao longo da história.

A escrita literária em **O livro dos rios** segue o singular curso das águas. O romance, narrado em primeira pessoa pela personagem Kapapa, nomeada Kene Vua na guerrilha, não obedece à tradição canônica do romance realista. Conforme exposto, Kapapa conta suas memórias com o auxílio das águas angolanas e sua narração não obedece a ordem cronológica dos fatos. As águas são entrelaçadas às memórias e aos sentimentos da personagem.

As águas dos rios angolanas são introduzidas na história como uma personagem secundária, acompanhando Kapapa em todas as suas vivências. São rios que guardam suas memórias e rios que desvelam sentimentos encobertos, como um espelho que permite acesso ao oculto da inconsciência. Além disso, as águas angolanas preservam a história coletiva das violências vividas pelo povo angolano. Dessa maneira, tornam-se rios de memória e rios de sentimentos individuais e coletivos.

O entrelaçamento das águas às memórias e aos sentimentos é um dos elementos ficcionais que expõem a singularidade narrativa da obra aqui estudada. O narrador, na primeira página do romance, revela o curso que sua história vai seguir: “Conheci Rios [...] E começando por onde acaba, adianto o Lukala, em Massangano. Rio de caudaloso curso, tributo de imensas águas no nosso pai Kwanza.” (VIERA, 2006, p. 15). À vista disso, o leitor é estimulado a flutuar pelas águas dos rios angolanos e andar por suas margens.

Enquanto narra suas vivências amparado pelos vários rios angolanos que conheceu, rios antigos e novos, o narrador personagem singulariza ainda mais sua história, subvertendo a linguagem. Diante da complexidade de sua narrativa, Kapapa recria palavras, misturando português e quimbundo, além de usar neologismos em todo decorrer do romance. O narrador personagem, em sua necessidade de contar, não encontra, nos modelos formais e linguísticos disponibilizados pelo realismo



clássico da forma romanesca, elementos que lhe permitam descrever as violências vividas por ele durante a guerra e as marcas que a colonização deixou em sua cultura. Posto isso, compreendemos o motivo pelo qual a personagem cria e recria palavras e a própria forma do romance, subvertendo a linguagem e a transformando em algo que lhe permite narrar aquilo que escapa à representação.

Diante do exposto, a escrita literária de Kapapa/Kene Vua reflete a difícil e dolorosa experiência da guerra e da violência em seu modo de contar, na qual uma experiência que foge à representação encontra caminho possível através da **estética do estranho**.

### 2.3 Por uma estética do estranho

Para compreender o estranho como uma estética, cuja manifestação na literatura embasa a presente pesquisa, precisaremos nos debruçar sobre a teoria do estranho, desenvolvida por Sigmund Freud na obra **Das unheimliche**, título original de **O estranho** (1996).

Sigmund Freud, ao desenvolver a teoria da psicanálise, com a qual mudou a forma do homem pensar sobre si mesmo, erigindo o inconsciente como instância psíquica predominante sobre as ações humanas, valeu-se da arte e dos artistas na construção de sua teoria. Na obra **O Moisés, de Michelangelo** [1914]/(2017), o autor revela seu fascínio pelas artes: “Mas obras de artes exercem um forte efeito sobre mim, em especial obras literárias e esculturas, raramente pinturas.” (FREUD, 2017, p. 183).

A literatura forneceu subsídios para a elaboração de importantes teorias freudianas, no que diz respeito aos mais variados domínios da vida psíquica. Por exemplo, a teoria sobre o Complexo de Édipo, que trata de uma etapa decisiva no desenvolvimento psíquico da criança, tem origem na personagem Édipo Rei da tragédia grega de Sófocles (2001).

Em sua teoria sobre o Complexo de Édipo, o autor recorre a outros personagens clássicos da literatura mundial, como a personagem Hamlet, de

Shakespeare (2010), e os irmãos Karamazov, de Dostoiévski (1970). Ambas as obras reencenam o mito de Édipo da tragédia de Sófocles.

Freud declarava-se um admirador das artes, não atribuindo a ele mesmo o direito de opinar sobre elas como especialista, conforme exposto no trecho:

Aviso, de antemão, que não sou nenhum conhecedor de arte, e sim um leigo. Percebi com frequência que o conteúdo de uma obra de arte me atrai mais fortemente do que suas qualidades formais e técnicas, às quais, de fato, o artista atribui valor em primeira linha. Para muitos meios e feitos de arte, me falta, realmente, um entendimento correto. Devo dizer isso, para assegurar um julgamento indulgente de minha tentativa. (FREUD, 2017, p.183).

O autor tentava desviar-se de críticas a respeito de suas aproximações entre arte e ciência, colocando-se no lugar de leigo, salientando que não eram do seu interesse as qualidades formais e técnicas de uma obra, mas o seu conteúdo. Entretanto, assumir a posição de leigo não impediu Freud de pensar sobre a estética.

Em sua obra **O estranho**, Freud interroga a tradição estética ocidental, propondo um novo pensamento sobre a estética. Para o psicanalista, a estética não diz respeito apenas ao belo, mas relaciona-se às “qualidades do sentir” (FREUD, 1996), nas quais inclui o assustador e o angustiante. Nesse sentido, o médico aproxima-se do debate filosófico que desagua na criação da estética moderna. Contudo, Freud traça um caminho peculiar sobre a percepção da beleza.

Para iniciar os escritos sobre a questão da estética, Freud coloca-se novamente na posição de leigo: “Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética”. (FREUD, 1996, p. 237). Para o autor, o analista teria como propósito pensar sobre outras camadas da vida mental, e teria pouco a discutir sobre os impulsos emocionais dominados: “os quais, inibidos em seus objetivos e dependentes de uma hoste de fatores simultâneos, fornecem habitualmente o material para o estudo da estética.” (FREUD, 1996, p. 237). Entretanto, em algum momento, o analista precisa interessar-se por algum ramo desse assunto, que geralmente, segundo Freud, revela-se bastante remoto. Para o médico, essa questão é negligenciada na literatura que se especializa na estética: “O tema do estranho é um desses assuntos.” (FREUD, 1996, p. 237).

Freud, ao pensar a estética sob a ótica das “qualidades do sentir” (FREUD, 1996), diz respeito a um sentir inconsciente, no qual não predominam apenas os sentimentos de natureza positiva, mas também os sentimentos negativos que dividem espaço com o belo, em uma relação de completude. Entre os sentimentos negativos propostos pelo psicanalista está o sentimento de estranheza.

Na obra **O estranho** Freud reivindica o espaço dos sentimentos de natureza negativa como ponto central dos debates sobre a estética, conforme exposto:

Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime – isto é, com sentimentos de natureza positiva – e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que os sentimentos opostos, de repulsa e aflição. (FREUD, 1996, p. 238).

Posto isso, nota-se que o interesse do psicanalista se volta para o debate estético daquilo que norteia a vida psíquica inconsciente, principalmente os sentimentos de natureza negativa, tal como a angústia e a estranheza. Freud segue o caminho contrário da tradição estética ocidental ao não concentrar sua análise nos domínios do que é consciente, visto que a psicanálise se faz presente na vida psíquica inconsciente.

A questão relativa a discussão sobre o estranho encontra-se relacionada à inconsciência, vincula-se ao constante retorno do que é assustador, àquilo que provoca medo e horror: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, 1996, p. 238). Diante disso, Freud busca definir em que circunstâncias o que é está na categoria do que é considerado familiar pode tornar-se algo estranho e assustador.

Para alcançar a definição do estranho (*Unheimliche* em alemão), Freud recorre a uma extensa revisão do dicionário alemão. De acordo com o psicanalista, sua investigação acerca do *Unheimliche* iniciou-se quando uma série de casos individuais relacionados ao tema começaram a aparecer em sua clínica, e em sua vida cotidiana. Depois disso, o autor confirma sua teoria através do exame do uso linguístico do termo.

Na obra **O Estranho**, Freud apresenta a palavra *Unheimliche* (estranho, sinistro, inquietante) como uma flexão do adjetivo *Heimlich* (familiar, conhecido). De acordo com o psicanalista:

A palavra alemã ‘unheimlich’ é obviamente o oposto de ‘heimlich’ [‘doméstica’], heimisch [‘nativo’] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não poder ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem que ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho. (FREUD, 1996, p. 239).

Segundo Luiz Hanns, em sua obra **Dicionário comentado do alemão de Freud**, no verbete *Das Unheimliche*:

[...] Freud aponta para o fato de que a palavra alemã teria certa ambiguidade, oscilando entre o “familiar” e o “desconhecido”. Relaciona tal ambiguidade com a sensação de inquietude do sujeito pelo retorno do material recalcado (portanto conhecido), o qual volta sob a forma de algo desconhecido e assustador. (HANNS, 1996, p. 231).

À vista disso, Hanns aponta três sentidos de *heimlich*: o primeiro diz respeito ao que é “familiar e conhecido”; o segundo diz respeito ao que é “segredo e oculto”, e o terceiro ao que é “inquietante e estranho”. Segundo o autor, o momento em que o *heimlich* passa de “familiar e conhecido” para “inquietante e estranho” relaciona-se ao segundo sentido, daquilo que é “segredo e oculto”. Isto é, compreendemos que o familiar e conhecido desdobra-se em estranho e inquietante a partir do momento em que existe algo oculto e secreto. De acordo com Hanns, os três sentidos do *heimlich* apresentados:

[...] formam uma sequência que começa com o mais “conhecido” e chega ao mais “estranho” justamente por uma contiguidade que pode percorrer gradações que se iniciam no familiar, passam pelo íntimo-secreto-furtivo e conduzem ao estranho. (HANNS, 1996, p. 231).

Dessa forma, a ambiguidade do termo *heimlich* faz com que ele coincida com seu oposto, o *unheimlich*, o qual possui o terceiro sentido proposto por Hanns: “inquietante e estranho”. O autor aponta para o caráter insidioso e secreto de *unheimlich*, que “assemelha-se à sensação de algo grandioso que se arma sorrateiramente em torno do sujeito.” (HANNNS, 1996, p. 232). O sujeito, perante o *unheimlich*, sente-se indefeso, pois o estranho representa o que existe de mais indefinível e imprevisível. Por esse caráter indefinível, o sujeito não sabe de onde provém o *unheimlich*, e não percebe que este se arma em torno dele como algo grandioso, que em breve poderá atingi-lo. (HANNNS, 1996).

Freud relaciona o sentimento de estranheza aos conteúdos infantis que foram recalçados. Segundo o psicanalista, o elemento novo que surge causando estranheza ao sujeito deriva do insistente retorno de conteúdos infantis que cederam ao recalçamento. À vista disso, este “novo” retorna ao sujeito com toda a carga de angústia proveniente de materiais recalçados. Os conteúdos infantis que retornam dizem respeito ao medo infantil, que faz o sujeito abrir mão do narcisismo primário, bem como do declínio da crença de completude em relação ao objeto materno, à entrega infantil, à ambivalência de sentimentos em relação a figuras parentais e ao medo da castração, que introduz o sujeito na ordem da cultura.

Para embasar sua teoria, Freud vale-se novamente da literatura. Dessa vez, o autor recorre ao conto “O homem de areia”, do escritor alemão Hoffman, “o mestre incomparável do estranho na literatura.” (FREUD, 1996, p. 239).

No conto de Hoffman, a personagem principal Nataniel se vê aterrorizado por recordações de sua infância, relacionadas à misteriosa morte do seu pai. A personagem associa a morte do pai às histórias ouvidas na infância acerca do homem de areia, contadas por sua mãe. O homem de areia é representado, na história de Hoffman, como um ser mitológico que joga areia nos olhos das crianças desobedientes e os arranca, de modo que estes saltam de suas órbitas. Ainda na infância, a personagem associa o homem de areia a outro personagem que lhe dava medo: o advogado Copélio. Mais tarde, em sua juventude, Nataniel acredita que o advogado retorna para assombrá-lo na figura do misterioso oculista, chamado Giuseppe Coppola, que aparece de modo repentino.

Nataniel acreditava que o advogado Cópelio teria participação na morte do seu pai. Em sua infância, a personagem, para esquivar-se do temido homem de areia,

esconde-se no escritório do pai, onde presencia Cópelio entrar e esbravejar que lhe arrancaria os olhos. Após esse incidente, o pai morre numa misteriosa explosão no local em que trabalhava junto com Copélio, que desaparece da cidade em seguida.

Quando, na juventude, Nataniel encontra o oculista Coppola, o associa ao advogado Copélio. Mesmo assim, Nataniel compra do misterioso oculista um binóculo que o fascina. O jovem usa o binóculo para observar Olímpia, apaixonando-se por ela, sem perceber que se tratava de uma boneca que não tinha olhos, feita pelo professor Spalanzani. Ao descobrir que Olímpia era uma boneca, e que seus olhos seriam colocados pelo oculista Coppola, a personagem sucumbe a um novo ataque de loucura, no qual, “a recordação da morte do pai mistura-se a essa nova experiência” (FREUD, 1996, p. 247). O conto termina com a personagem jogando-se do parapeito de um prédio, enquanto o homem de areia desaparece na multidão.

O conto apresenta várias figuras paternas, as quais representam a ambivalência infantil em relação ao amor que a criança sente pelo “pai bom”, que a protege, e ao sentimento de ódio e violência que sente pelo “pai mal”, que irá castrá-la. Segundo Freud (1996), o efeito de estranheza do conto “O homem de areia” provém do complexo de castração da infância, isto é, o estranho no conto é derivado da angústia infantil de castração que foi reprimida. À vista disso, Freud encontra sentido na definição de Schelling sobre o estranho “como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz”. (FREUD, 1996, p. 247).

O eterno retorno do que foi recalcado faz parte da essência do estranho. De acordo com Garzia-Rosa (1986), o *unheimlich* só existe se houver repetição, o estranho é sempre esse algo que retorna, que se repete; no entanto, retorna como diferente, como novo, um estranho-familiar. Segundo Freud “[...] é possível reconhecer na mente inconsciente, a predominância de uma ‘compulsão a repetição’, procedente dos impulsos instituais inerente a própria natureza dos instintos”. (FREUD, 1996, p. 256).

A teoria da “compulsão à repetição” é desenvolvida pelo autor na obra **Além do princípio do prazer**, lançada em 1920, na qual descreve alguns mecanismos psíquicos que são capazes de transformar experiências originalmente dolorosas em fonte de prazer, o que exemplificado pelo jogo “fort-da” do próprio neto, no qual a criança reencena a partida da mãe.

Nesse contexto, compreendemos inicialmente que o aspecto da arte que interessava ao criador da psicanálise não dizia respeito ao aspecto formal e técnico, mas sim a seu enigma e conteúdo. O autor se ocupa dos meios obtidos pelos artistas para obter os efeitos afetivos despertados por sua criação. Para Freud, a arte promove uma forma de ganho de prazer, sendo que a expressão artística para a criação desse ganho de prazer pode derivar de sentimentos de dor e angústia.

Posto isto, compreendemos que a reivindicação de Freud em prol de uma **estética do estranho** realiza-se no sentido de que, para ele, a arte torna-se, para o sujeito, uma forma possível de satisfação, mesmo que em uma pequena parcela, de desejos infantis reprimidos. À vista disso, o sujeito encontra-se em um embate entre ética e estética, já que a parcela de satisfação é prejudicada pelos ideais éticos e morais de uma cultura, que definem que a produção de arte deve ser bela e harmoniosa.

A reivindicação freudiana para uma **estética do estranho**, definido pelo autor como proveniente das “qualidades do sentir”, aproxima-se, conforme exposto anteriormente, da teoria da estética moderna, proposta por Baumgarten (1714-1762), que considera como estética o campo da percepção e sensibilidade, até então renegados pelo domínio da beleza e das ideias perfeitas como proposto por Platão. A peculiaridade da pesquisa de Freud acerca da estética encontra-se no fato de o autor ocupar-se de uma sensibilidade inconsciente, enquanto Baumgarten desenvolve a sensibilidade no campo da consciência.

Na obra **O Estranho**, Freud aponta, implicitamente, para o fato da literatura ser o campo mais fértil para a **estética do estranho**. O autor dedica-se, em uma boa parte da obra, a analisar a criação literária, conforme exposto por Hanns:

Apesar do foco do artigo ser a investigação da sensação psíquica de inquietude perante “o sinistro” [estranho], Freud também investiga os recursos estilísticos-literários habitualmente empregados por escritores para evocar a sensação de Unheimlich, e traça paralelos destas técnicas literárias com aspectos da teoria psicanalítica, notadamente com a questão do retorno do recaiado. (HANNS, 1996, p.234).

Segundo Freud, o estranho na ficção, da forma como é descrito na literatura, torna-se um ramo mais fértil que o estranho na vida real, por conter a totalidade da

realidade e algo mais além que não pode ser achado na vida real. Para o psicanalista, o escritor dotado de imaginação possui ao seu dispor a liberdade de escolher seu mundo de representação, de forma que este mundo possa ou corresponder às realidades que lhe são familiares ou afastar-se delas, de acordo com seu critério. O leitor aceita as regras do escritor em qualquer um dos casos.

Na literatura, o escritor pode reproduzir os efeitos do estranho ou aumentá-los, de forma que invente, na escrita, situações que nunca, ou raramente, aconteceriam de fato. (FREUD,1996).

Esta questão do estranho na literatura será tratada em outro capítulo, à luz da escrita literária de Luandino Vieira em **O livro dos rios**.

## 2.4 Escrever o indizível, reescrever a história

A escrita literária do romance **O livro dos rios** quebra paradigmas da estética literária realista clássica. O narrador personagem, como meio de escrever sobre algo do âmbito do indizível ao olhos da tradição europeia, usa de recursos estilísticos não convencionais. Tal estratégia proporciona ao leitor a sensação de estranheza, enquanto navega pelas páginas encobertas de águas dos rios angolanos. Esses recursos estilísticos possibilitam que o narrador escreva sobre suas experiências de traumas de guerra, as quais situam a escrita do romance na categoria do que os psicanalistas chamam de **estética do estranho**, isto é, uma escrita voltada para o oculto da consciência, para o impossível de narrar. O trecho a seguir serve como um exemplo de tal estética:

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. Eles iam vir pela margem do muíje, chapinhando pé e perna, a Gê-Três aperreada em posição de rajada, o do bigode, na frente, divide o ar com os dois dedos da mão direita, sinaliza para dentro do capim alto, para cá. Vejo, olho e tremo: dei de encontro a encruzilhada da vida, encruzilhada morta? Na frente, margem larga de meu rio, o casquear dos bonés camuflados pelo capim-de-deus; no atrás o doce sussurro das águas do muíje, até na ilha das mulembeiras, ensandeirada – tinha de nadar de volta outra vez na sanzala dos espíritos do mafulos? Encruzilhada morta e abandonada de quimbandas e muxacatos, um pambo, meu carinho do destino era naquela hora.

Um pambo pagado, a vida ainda era. (VIEIRA, 2006, p. 25).



No trecho exposto, o narrador personagem encontra-se com guerrilheiros inimigos. Percebemos que sua aflição e angústia diante do possível encontro com a morte se reflete em seu modo de contar. O ritmo da narrativa ganha o mesmo ritmo que seu coração acelerado. Para descrever a cena de tamanho medo e horror, que ultrapassam a compreensão do homem, o narrador recria a linguagem, usando de neologismos e contando com o auxílio das águas para narrar.

Diante da impossibilidade de traduzir para escrita o indizível, as palavras de uma única língua tornam-se insuficiente na narrativa de Kene Vua/Kapapa, visto que suas experiências de trauma e guerra fogem à representação e ao campo simbólico. Consideramos por simbólico a definição do psicanalista Jacques Lacan (2002), que define o simbólico ou a ordem simbólica como uma estrutura universal, no qual abrange todo o campo da ação e da existência humana, envolvendo a função de fala e linguagem, configurando-se como um aparelho essencialmente inconsciente e latente.

Com base nos estudos de Jacques Aubert, Lucília Macêdo (2014) afirma que, ao vivenciar uma experiência de trauma, o sujeito experimenta uma “catástrofe de significantes sem precedentes”, em vista da qual a linguagem entra em curto-circuito. Isso faz com que o narrador, em sua tentativa de contar, encontre-se perante fantasmas intransponíveis, como o impensável, o intratável e o inapresentável. O trecho da obra **O livro dos rios** exemplifica tal linguagem:

O njila ia diiala um'alunga... – a rajada de palavras de aviso, meu muito avô kinhika Nzaji, pelos quimbos da memória, revoltava no meu sonho. No que adormeci de novo; e acordei muitos anos depois com silêncio de fumo de cigarro – fumar, no mar, se ouve muito longe. Mas dentro da chuva teimosa não senti motor nem voz, xacato ou tropel de botas, só mesmo cheiro de tabaco fumando. Num relâmpago que arranhou todo o céu, terrorizei de novo – nada tinha. Nada saía. Nem gente, nem quimbo, nem jamgo, tudo só luz e areia, zungais, paus de malemba para lá. Uma mata rala, mamoeiros. E um vento de cazumbis, trançado de folhas – estava eu só com minha morte, o que pensei antes de ouvir o trilitito. (VIEIRA, 2006, p.29).

O narrador personagem, sempre diante da possibilidade de encontrar a morte durante a guerra, narra em português mesclando palavras e frases inteiras em

quimbundo, simbolizando que seu sentimento diante da presença sempre constante da morte não encontra respaldo simbólico em apenas em uma língua.

Entretanto, mesmo diante da falta de significantes que cercam uma experiência traumática, a necessidade de contar será sempre uma constante para o ser humano. O homem narra para reinventar-se e transcender o tempo, assim como narra para que o passado não seja esquecido. No entanto, o escritor que procura narrar uma vivência dolorosa que foge à compreensão da mente humana depara-se com uma grande barreira. Nesse sentido, semelhante à experiência de trauma e guerra vividos pelo narrador em **O livro dos rios**, o jovem escritor Primo Levi vivenciou uma experiência do âmbito do estranho e do caráter do inenarrável. O autor, detido e mandado para Auschwitz em dezembro de 1943, depara-se com a experiência irrepresentável e incompreensível dos campos de concentração. Quando, enfim, libertado em 1945, diante do incontrolável desejo de contar e narrar, esbarra na impossibilidade de escrever sobre o horror. Posto isso, surge a questão sobre como escrever a respeito de experiências sobre as quais as palavras não são capazes de simbolizar. Certamente, é preciso romper com a forma clássica da narrativa.

A escrita sobre uma experiência traumática será diferente daquela tradicional, pautada no realismo típico do cânone literário ocidental, pois precisará lançar mão de recursos vários para recontar o vivido. Em **O livro dos rios**, a narrativa de Kene Vua/Kapapa é costurada na forma literária do gênero romance, o que já fornece indícios de sua peculiaridade. Por isso, torna-se necessário revisitarmos o surgimento e as características do gênero romance consagrado pelas literaturas europeias, a fim de identificarmos as diferenças entre o cânone ocidental e a tradição Angolana presente na escrita literária de **O livro dos rios**.

O gênero literário romance, estabelecido na segunda metade do século XVIII, rompe com as castas literárias tradicionais. Segundo Marthe Robert:

O romance que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as do gênero clássicos –, apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego. (ROBERT, 2007, p. 13).

Diante disso, considerando ainda a reflexão de Robert, compreendemos que o romance é um gênero literário transgressor. Para a autora, o romance faz da literatura o que bem entende, pois não existe nenhuma restrição que limite o romance a um tema, um cenário ou um tempo. Dessa forma, diferentemente dos gêneros tradicionais, como a epopeia, a tragédia, a comédia e o drama, “o romance não tem regras nem freio, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido de todos os lados.” (ROBERT, 2007, p. 14).

O gênero romance também delimita o fim da tradição literária de representar a experiência coletiva, voltando-se para a representação da experiência individual, assim como proposto por Walter Benjamin: “A origem do romance é o indivíduo isolado.” (BENJAMIM, 1994). Segundo Ian Watt “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora.” (WATT, 2007, p. 14).

De acordo com Ian Watt, em sua obra a **Ascensão do romance**, o que diferencia o romance dos gêneros clássicos é o emprego do realismo. Para o estudioso, essa seria a característica mais original do gênero romance, embora acentue que aquilo que deve distingui-lo seja a maneira como ele se constrói de maneira realista. O teórico acentua:

Entretanto, esse emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 2007, p.13).

À vista disso, o pesquisador se distancia das produções clássicas. A noção de realismo no romance, apresentada por Watt, está relacionada com a escrita literária que privilegia a inovação e a individualidade do gênero em relação a outras formas. Tal como os autores Samuel Richardson, Henry Fielding e Daniel Defoe fazem em suas obras. Watt explica:

As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2007, p. 14-15).

Nesse sentido, a inovação no romance, segundo Watt, privilegia “a particularidade realista na literatura” (WATT, 2007, p.19). As personagens, assim como na vida real, passam a ser nomeadas como um indivíduo particular, como as personagens de Robison Crusoe e Moll Flanders, do escritor Daniel Defoe, cujos nomes são completos e realistas. Os autores, no realismo formal proposto por Watt, passam a dispensar um alto grau de atenção detalhando seu ambiente. É a partir de Daniel Defoe que o espaço começa a ganhar descrições mais detalhadas. Samuel Richardson também detalha com primazia os espaços interiores. Henry Fielding, por sua vez, descreve precisamente as paisagens que seu protagonista percorre na sua obra **Tom Jones** (1749).

A noção de tempo imposta pelos gêneros clássicos também é rompida no romance, que não se guia pela noção cronológica, como por exemplo a obra **Clarissa** (1748) de Samuel Richardson, na qual a trama se passa em um período de tempo extenso e preciso. O leitor é informado que Clarissa morre especificamente em uma quinta-feira, 7 de setembro, às dezoito horas e quarenta minutos. Dessa forma, o romance rompe com a tradição literária clássica de “usar histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis.” (WATT, 2007, p. 22).

São essas características apontadas anteriormente, pelas quais verifica-se que os leitores se interessam. Por descrever todas as particularidades da vida das personagens e pelos detalhes das circunstâncias em que estão envolvidas, que Watt chama o método narrativo de romance. Para ele, esse método incorpora a visão circunstancial da vida, por isso ele o chama de realismo formal. O termo não se refere especificamente a uma doutrina ou proposta literária, servindo apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que são encontrados facilmente no romance e raramente em outros gêneros. De acordo com Watt:

Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita ao gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 2007, p. 31).

Ian Watt realiza sua reflexão a partir de autores europeus que, supostamente, iniciaram o gênero romance. Sua análise é feita a partir das escritas de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, grandes romancistas do século XVIII, que, por sua relevância, são autores que fazem parte do cânone literário ocidental.

A narrativa de Kapapa, em **O livro dos rios**, rompe com o realismo formal ao contar uma história que tem caráter de “irrealidade”. No romance, o narrador personagem não conta a partir de uma perspectiva circunstancial da vida, mas de uma singular experiência de guerra e trauma, que rompe com a ordem simbólica. Trata-se de uma realidade que precisa de um novo meio de expressão, por não encontrar espaço no consolidado realismo formal do cânone literário ocidental. O tempo na narrativa é marcado pelo fluxo das águas, que permite que o narrador personagem se banhe duas vezes no mesmo rio: “em todas mesmas águas me banhei duas vezes.” (VIEIRA, 2006, p.15). As descrições dos espaços, marcados pelas longas descrições dos rios, se propõem a relatar, mais do que paisagens, a história da nação, como no trecho abaixo:

(mas ouvi cantar nossa mãe Kwanza de boca aberta m'adormeceu em seu xuaxo de folhas de água dia que Agostinho Neto foi em Massangano – Relâmpago dos óculos; palavra de d'ordem caté o Kunene; e estrela na bandeira rubinegra). (VIEIRA, 2006, p.21).

O trecho separado na narrativa entre parênteses, como se fosse um adendo na história, evoca a imagem do poeta e primeiro presidente de Angola, Agostinho Neto, figura de grande importância na história da constituição da nação angolana. Posto isso, compreendemos que em **O livro dos rios**, o romance entrelaça a perspectiva da experiência individual de trauma da personagem e a história da nação de Angola.

Nesse sentido, se faz necessário compreender a construção do romance em Angola, visto que os movimentos nacionalistas marcaram a história literária dos países africanos de língua portuguesa, nos quais o romance foi buscado, pelos escritores, como gênero que lhes possibilitaria imprimir ao país, por meio da escrita literária, uma nacionalidade e uma identidade oprimidas pelo colonizador português.

O romance de origem angolana é forjado na fratura ocasionada pela necessidade de ruptura com o colonizador. A literatura, nesse contexto, trava uma batalha que, segundo Rita Chaves, em sua obra **A formação do romance angolano** (1999), pode ser definida como heroica:

tratava-se (trata-se) de fazer uma nação onde existia um punhado de povos, enredados no jogo das diferenças de suas tradições culturais. O desafio se montava: era preciso fazer Angola, o que significava (significa) investir na construção de um discurso autônomo, capaz de unificar as vozes dispersas pelos quatro cantos do território e calar a voz uniforme do colonialismo. Ao fim e ao cabo, o jogo era um só: bloquear o ato colonial para construir uma nação. (CHAVES, 1999, 31-32).

De acordo com a pesquisadora, coube aos escritores angolanos, como representantes da elite intelectual, o papel de gerenciar um capital simbólico, cujo objetivo era recobrir as marcas da cisão e da descontinuidade que foram impostas durante o tempo colonial. Durante o período de luta pela independência, fosse essa luta simbólica ou armada, a palavra é tomada como arma. Conforme verificamos no trecho do registro de fundação da União do Escritores Angolanos, de autoria de Agostinho Neto, retomado por Chaves:

A história de nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios de nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate de afirmação do homem angolano. (NETO apud CHAVES, 1999, p.32).

A prática do colonialismo, em Angola, deixou marcas profundas na cultura da nação. O ofício da palavra visou, portanto, recuperar o que foi ocultado pelo domínio dos portugueses. Segundo Chaves (1999), o tom definitivo que o colonialismo impôs, objetivando minar tudo aquilo que se contrapunha aos seus desmandos, pode ser

revertido a partir da palavra. A teórica pesquisadora explica: “através da palavra pode ganhar força o movimento que redesenhará o necessário e inevitável confronto.” (CHAVES, 1999, p. 33).

Desde o seu início, a literatura em Angola desenha um novo caminho, diferente da literatura canônica, visto que seu propósito era romper com a cultura portuguesa instalada que subjugava a cultura local existente. Como é o exemplo do poeta Cordeiro da Mata, citado por Chaves em sua pesquisa:

Ao publicar *Delírios*, antologia poética situada nas origens da literatura angolana, Cordeiro da Mata reforça a nota de ruptura em relação à lírica tradicional portuguesa uma vez que escolhe tematizar a questão racial, até então intocada pela poesia angolana. Esse desejo de romper com os padrões metropolitanos, como parte de um programa maior, confirma-se quando na edição de um volume intitulado **Philosophia popular em provérbios angolanos** ele convoca seus compatriotas para a missão de dedicar “algumas horas de ócio ao estudo do que Angola tiver de interesse, para termos uma literatura nossa.” (CHAVES, 1999, p.37)

De acordo com Chaves, as palavras do poeta, ao convocar seus compatriotas para escrita voltada para os interesses angolanos, registram a vontade existente de obter, por meio da literatura, um traço de identidade e também a convicção de que o pré-requisito para tal feito era o de mergulhar mais fundo “naquele universo, que de fato, diferenciava a sua terra daquela de onde vinham os exploradores.” (CHAVES, 1999, p.37). Segundo Laura Padilha (2011), em sua obra **Voz e letra**, Cordeiro da Mata foi um dos primeiros poetas a instaurarem, na materialidade discursiva do poema, a chamada “fratura do quimbundo”, alastrando a diferença notoriamente rasurada pela qual o olhar cultural do colonizador aponta. No que diz respeito à inauguração do gênero romance em Angola, ambas as pesquisadoras destacam o escritor António de Assis Júnior, com sua obra **O segredo da morta** (1934), que não reduz Angola a caracterização de um lugar mágico e exótico, mais insere a nação em um pensamento mais abrangente. Nesse romance, o autor procura problematizar a angolanidade, de acordo com Padilha (2011).

Posto isso, percebemos que a literatura em Angola se desenvolveu ancorada na missão de construir uma nova nação e conquistar a independência cultural. Movimentos estabelecidos em Portugal pelos os estudantes africanos, como os da Casa dos Estudantes do Império (CEI) e o Movimento dos Novos Intelectuais de

Angola, proporcionaram atividades políticas voltadas para que se fizesse possível a criação de um sistema literário nacional angolano:

A adesão a um compromisso coletivo que transforma a experiência literária numa espécie de compromisso com a história da própria nação, converteu-se afinal, num dos elementos constitutivos da literatura angolana. (CHAVES, 1999, p. 44).

Nesse sentido, para se construir uma literatura nacional e o nacionalismo em Angola, foi necessário realizar uma conjunção entre história e memória, o que se revelou como um pressuposto básico para a intelectualidade, assim como discutido por Chaves. Segundo a pesquisadora, documentos contendo registros do passado da nação são escassos. Assim, coube a literatura preencher essa lacuna deixada pela falta de registros. Ficou, então, com os escritores a missão de usar a imaginação no sentido de restaurar uma tradição resistente. A esse respeito, Chaves aponta:

A senha nacionalista atualiza-se poeticamente através da utilização de um repertório imagético centrado nos elementos da natureza local, da opção de uma linguagem que se apropria do registro popular com a incorporação de traços das línguas nacionais e da valorização de signos definidos da cultura da terra. (CHAVES, 1999, p. 60)

O resgate do passado angolano traz, para o presente, a cultura do ato de contar. Em Angola, e na África como um todo, a transmissão do conhecimento foi perpetuada na cultura da oralidade. Os contadores conservavam e repassavam as histórias e tradições para as novas gerações. Segundo Padilha, a oralidade em Angola, é o alicerce sobre o qual se construiu o edifício da cultura nacional. Para a pesquisadora, a prática da oralidade foi mais que uma arte, “foi um grito de resistência e uma forma de autopreservação autóctones, ante a esmagadora força do colonialismo português”. (PADILHA, 2011, p. 37).

Padilha aponta ainda que, do quadro da tradição oral fazem parte o Missoso e a Maka, formas narrativas que possuem uma linha tênue de separação, visto que a primeira se propõe a contar uma história tomada pela cultura local como totalmente ficcional, produto do imaginário do contador, algo pertencente ao mundo da fantasia, enquanto a segunda, em oposição, possui como proposta narrar algo que tenha



acontecido de fato, seja na vida do contador ou de algum conhecido. No entanto, a história tomada como verdadeira é ficcionalizada pelo contador, cuja tendência didática não se resumia a uma técnica narrativa apenas, mas era essencialmente social. Os provérbios, bem populares em Angola, também fazem parte do quadro da tradição oral, constituindo peças “de resistência pela qual se sedimenta o edifício da sabedoria angolana.” (PADILHA, 2011, p.40).

Segundo Hampatê Bâ, em sua obra **A tradição Viva** (2010), a “alma africana” é esculpida através da tradição oral: “a tradição oral conduz o homem a sua totalidade, e em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem em particular, para esculpir a alma africana.” (BÂ, 2010, p. 169) Além disso, segundo o autor, será através da tradição oral que certas tradições serão mantidas, assim como a identidade cultural e ancestral em países africanos. A vista disso, o estudioso evidencia a importância da fala, no qual deve se manter o “laço sagrado” que une o homem a palavra. Entretanto, diante do processo de colonização, a fala é ressignificada na escrita, no qual, os escritores escrevem na língua do colonizador, e mantêm e tradição local viva através do legado da cultura oral.

Nesse sentido, Inocência Mata (2015) em sua reflexão sobre a tradição africana e o cânone ocidental, aponta para um vácuo decorrente da experiência do colonialismo, que ocasionou a ruptura com a tradição local. Tal fato transparece na escrita da literatura angolana, visto que o escritor, diante dessa lacuna, tenta resgatar a tradição oral, na tentativa de diminuir o vácuo deixado pela ruptura provocada pelo colonialismo.

Na busca de compreender esse vácuo, Mata encontra respaldo em Kuma (1978), que aponta para a diferença da escrita entre os autores europeus e o negro africano. Para Kuma, enquanto o escritor europeu busca por novas formas de expressão, o escritor negro pesquisa a matéria. A diferença continua no que diz respeito à transmissão cultural, visto que o escritor europeu tem sua cultura transmitida de geração em geração, através da escrita, hábito herdado da cultura greco-latina, e a cultura do escritor africano é transmitida através da oralidade.

Posto isso, na esteira de Albert Memmi, Mata pondera que o escritor africano possui a seu dispor a língua europeia e as africanas, o que lhe permite perambular pelos dois “reinos psíquicos e culturais” (MEMMI *apud* MATA, 2015, p. 82). Ou seja,

para a pesquisadora, o escritor africano tem, a seu dispor, o conhecimento do mundo do colonizado, assim como o do colonizador.

No romance **O livro dos rios**, essa “interação mundivivencial e ideológica entre universos culturais e em presença” (MATA, 2015, p. 82) transpassa pela escrita do narrador na representação das personagens. Tal interação pode ser melhor visualizada no embate entre o avô de Kene Vua/Kapapa, Kinhoka, e seu amigo português, Lopo Gavinho. Nessa vivência, em que os universos do europeu e do africano se misturam, segundo Mata, os dois universos são contaminados de uma forma irreversível, contribuindo para o surgimento de uma outra língua:

que a textologia literária capta, tanto a nível de inventividade linguística (morfo-sintática e lexical, porventura a mais visível das contaminações), quanto a nível da “ontologia” da materialidade discursiva, da composição formal, que a modalidade genológica (os gêneros do modo narrativo) actualiza na estruturação textual. (MATA, 2015, p. 82).

Diante do exposto, compreendemos que na literatura angolana, “estando, pois, a letra subjugada à força da voz” (PADILHA, 2011, p. 104), a orientação é para o resgate da memória cultural da nação. O objetivo dessa orientação é pautado na criação de uma nacionalidade que permita construir uma Angola longe da opressão do colonizador. Assim, romper com a estrutura narrativa nos moldes do cânone ocidental significa também, para essa literatura, romper com a cultura do colonizador, cuja imposição determinou a subjugação da cultura local.

A literatura em Angola visa, então, se apresentar como proposta estética que busca calar a voz do opressor para que finalmente, a voz da nação ganhe força e sua devida importância. Vale ressaltar que, para Inocência Mata, o romance é um gênero imposto em Angola como em outros países africanos. A estudiosa acredita que, embora o romance goze de certo apreço junto aos escritores, a literatura angolana e africana está mais predisposta para a estória, cuja matriz seria a narrativa oral. (MATA, 2015, p.83).

A narrativa de **O livro dos rios** é tecida em consonância com a proposta literária angolana, visto que, junto à descrição dos rios, o narrador conta sobre a história de colonização e sobre a guerra pela independência que assolou o país. As

águas fluviais são de grande importância para a história e cartografia da nação angolana. De acordo com Mattos (2012), os rios sempre foram emblemáticos para os angolanos, representando os limites que hoje “desenham geograficamente o território nacional e que, em tempos pré-coloniais delimitavam o espaço de convivência entre diferentes grupos étnicos.” (MATTOS, 2012, p. 26).

Além do exposto, segundo Mattos (2012), os rios representam as chagas resultantes da invasão do corpo africano, pois foi através deles que o inimigo invadiu a nação e penetrou no corpo de Angola. Essa questão é apresentada pelo narrador personagem em **O livro dos rios** no trecho:

Conheci rios: rios antigos, jimbundas na pele da terra angolense, cicatrizes que nascem eterno sangue, uma água cega. E rios novos, rios de águas dormidas, lágrimas acordadas a tiro e catanada. Rios amigos quando ainda as matas eram nossas. 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; e vou ver sempre voar as borboletas as palmas das mãos do meu companheiro Soto, fuzilado a tiro corrido, quilunzeado. Até o carcamano Makenze quis ainda ser menino-jesus no colo do meu peito, a caminho daquele homem na hora da morte: o njila ia diiala um'alunga...” (VIEIRA, 2006, p. 21).

Os rios angolanos, tomados pelo opressor, guardam as memórias de violência. Permanecem nas águas que um dia foram amigas, as cicatrizes da guerra e os horrores causados por ela.

A linguagem usada na narrativa de Kapapa também preserva os elementos da tradição oral. O fato de a personagem ter vivido no espaço “mundivivencial”, conforme apontado pela pesquisadora Inocência Mata, contribuiu para que a linguagem na narrativa seja expressivamente um diferencial. Igualmente, a experiência de guerra e trauma da personagem também contribuíram para a recriação da linguagem no romance, visto que as experiências de guerra e trauma confrontam o sujeito, e através dele, confrontam a linguagem. Trata-se de uma escrita que foge do campo simbólico e, por isso, requer do escritor um alto nível de criatividade.

A escrita do trauma tem o mesmo pressuposto do testemunho dos que viveram nos campos de concentração, como discutido por Márcio Seligmann-Silva. Para o teórico da literatura, testemunhar é uma condição de sobrevivência:

A circulação das imagens do campo de concentração que se inscreveram como uma queimadura na memória do sobrevivente, na medida em que são aos poucos traduzidas, *Über-Stzte*, transpostas para os “os outros”, permite que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo, de reconstrução de sua casa. Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

O narrador personagem em **O livro dos rios** escreve para que o remorso por ter se tornado o assassino do próprio amigo não o faça sucumbir. Assim, ele também escreve para encontrar um caminho possível de redenção. Nesse sentido, Jeanne Marie Gagnebin aponta para a necessidade de falar e escrever, como a exemplo do autor Primo Levi, que inicia sua escrita ainda em Auschwitz, com folhas prontas para serem destruídas a cada momento, “pois aniquilar um homem é tanto privá-lo de comida como privá-lo de palavra.” (GAGNEBIN, 2013, p. 105).

Escrever e narrar o trauma são movimentos necessários, ainda que a linguagem “magnífica e sem arrancos” faça parte de um sistema voltado para a apreensão e o enclausuramento, conforme explica Gagnebin (2013). Para a autora, a linguagem, frequentemente, volta-se em direção aos discursos que se resumem à coerência interna. À vista disso, escapa à linguagem a história da experiência dolorosa, do real e do inexprimível. Entretanto, não se pode renunciar à contar e à transmitir, “mesmo por falta de palavras ou por excesso de dor, pois isso significaria, de uma certa maneira e sem querê-lo, pactuar com a ignomínia.” (GAGNEBIN, 2003, p. 109).

Em **O livro dos rios**, a narrativa contada por Kapapa nasce da necessidade de não se deixar aniquilar pela voz que foi calada durante a guerra. O ato de escrever sua experiência de trauma e guerra proporciona ao narrador personagem um caminho para a expressão de sentimentos não compreendidos. Desse modo, a experiência de escrever o “irrepresentável” e o “indizível”, para Kene Vua/Kapapa, corresponde ao desejo de “transmitir sem que nenhum saber preexistia à transmissão” (GAGNEBIN, 2003, p. 107).

Essa transmissão, de acordo com Selligmann-Silva (2008), adquire um caráter de tridimensionalidade, visto que, segundo o autor, a linearidade da narrativa, assim como suas repetições e construções de metáforas, trabalha para conotar essa nova dimensão dada aos fatos enterrados anteriormente. Para o teórico, “conquistar esta

nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobre-vida à vida.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

A construção narrativa de Kapapa segue a teoria exposta por Seligmann-Silva. O narrador personagem em **O livro dos rios** encontra um modo possível para construir sua narrativa através da metáfora dos rios, levando o leitor a navegar pelas águas angolanas e a vislumbrar uma parcela da sua experiência. Em sua escrita, o indizível do trauma e o incompreensível da violência flutuam junto às correntezas dos rios. Da mesma forma, a reinvenção de palavras e o uso do bilinguismo ajudam o narrador a se reinscrever no campo simbólico. Isso porque ele cria um sistema próprio de escrita, que ultrapassa o símbolo linguístico para contar sua história.

O ato de escrever, para Kene Vua/Kapapa, lhe permite conviver com seu passado e possibilita que o “passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008), típico da experiência de trauma, siga seu rumo. Narrar sua vivência permite-lhe reorganizar seu presente a partir da integração das opacidades do seu passado.

À vista disso, compreendemos o fato que leva a personagem a relatar alguns de seus sonhos na narrativa. Segundo Freud (2017), a rememoração do passado, como alternativa de resolução do trauma, acontece na narrativa do sonho do paciente em ato transferencial para o analista. Em **O livro dos rios**, o ato de escrever permite ao personagem lembrar.

No relato de um dos seus sonhos, a personagem demonstra sua relação com a escrita, baseada na força e na fragilidade da mesma em relação a sua necessidade de contar. Vejamos o trecho:

Agora adormeci no chão de barro vazio, na sombra do ar sem árvores, um ápice só, um desfazer de sono aplacar do sangue, minha ensonhação de terror e amor ainda hoje e sempre: que lia um livro; que o livro era de vidro; que no vidro o sol se esmielhava todo, pão velho parecia era, quicuanga seca na cabeça estrancinhadíssima dela; e da luz desses estilhaços de arco-íris me queimava nas mãos no volante; e as mãos que eram brancas e viravam de fogo e de vidro que eu sonhava e se esmigalhava. (VIEIRA, 2008, p. 28).

A escrita para Kene Vua/Kapapa abre a possibilidade de interação da personagem com o mundo a sua volta. Quando a personagem retorna da guerra, precisa encontrar essa ponte de contato com um mundo diferente daquele da

guerrilha. Essa ponte é construída através da escrita. Entretanto, a escrita, diante das barreiras de simbolização do trauma, conforme exposto, quebra-se e estilhaça-se como o livro de vidro no sonho de Kapapa. São os recursos ficcionais do narrador personagem que funcionam como um machado para romper essa barreira. Diante disso, compreendemos que Kene Vua/Kapapa escreve para não morrer.

### **3 ENTRE O FLUXO DAS ÁGUAS E DA PALAVRA**

#### **3.1 Pelo estranho curso dos rios: entre memórias e sentimentos**

Em **O livro dos rios**, o narrador personagem conta sua trajetória não obedecendo a uma ordem cronológica dos fatos, narrando suas memórias de guerra e de vida. O relato de Kapapa vai de sua infância a sua vida adulta, oscilando entre presente e passado. São lembranças que se sobrepõem uma sobre a outra. Dessa forma, a personagem constrói sua narrativa de vida. Uma história subjetiva, porém, que se entrelaça com a história do povo angolano, construída através das várias violências vividas por guerras que destruíram a cultura e a identidade da nação.

A história de Kapapa intriga o leitor por motivos diversos, seja pela linguagem recriada, que mistura o português e o quimbundo, tornando-a uma leitura que obriga a “caminhar” devagar por suas páginas; seja pela própria história contada, com passagens fortes de violências e traumas, ou ainda pela modo como a personagem escolhe narrar.

No romance, a personagem conta seu percurso, sua saída dos musseques de Luanda até sua aventura nas matas dos maquis como o intuito de se aliar à

guerrilheira revolucionária. Nesse relato, a personagem descreve e constrói uma nova hidrografia da região.

Seguindo o curso narrativo proposto pela personagem, analisamos a trama na mesma sequência escolhida pelo narrador para contar sua história. Dessa forma, é necessário flutuar pelas águas das amarras ficcionais, a fim de compreendermos a história contada por Kapapa/Kene Vua e a construção de sua subjetividade dentro dela.

O primeiro capítulo do romance, intitulado “Rios, I”, é todo dedicado às águas angolanas. É o menor capítulo do livro e o que contém o maior número de citações e descrições dos rios.

Em “Rios, I” são citados e descritos os principais rios de Angola, como o Lukala, o Kalukala, o Lombiji e o Kwanza. Esse último, o rio Kwanza, de grande força e representatividade por ser o maior rio exclusivamente angolano, representa no romance a nação em sua grandeza e força de luta contra a opressão colonial. Assumindo o papel parental, como “mãe” e “pai”, é o Kwanza que dá a vida, dele vem a força para que a nação caminhe em seus “caudalosos cursos”: “Rio de caudaloso curso, tributo de imensas águas no nosso pai Kwanza” (VIEIRA, 2006, p.12), “mas ouvi cantar nossa mãe Kwanza da boca aberta.” (VIEIRA, 2006, p. 21).

Dessa forma, a personagem relata sobre os rios que conheceu em sua trajetória. Suas descrições ultrapassam a simples hidrografia das águas angolanas, como vimos no exemplo da descrição do rio Kwanza, na qual os rios tributários são representados como símbolos de força e resistência.

São rios que preservam a história de Angola, como o Lombiji: “aquele que já foi o rio do ouro, águas amarelas por terras arenistas” (VIEIRA, 2006, p. 18). Portanto, são rios de memória, águas que guardam lembranças “dum tempo que só espíritos avoejavam por cima delas se confundindo é com névoas e neblinas, cacimbosos paraísos.” (VIEIRA, 2006, p. 16).

A confluência entre a memória e os rios é feita pelo narrador personagem durante todo o romance. As águas são companheiras e testemunhas da violência que Kapapa vivência, seja durante a infância, quando a personagem já lidava com os rumores da guerra e os resquícios da colonização, ou durante sua experiência na guerrilha.

Já na infância, a personagem presencia seu avô, “o tal de cobra e relâmpago”, o KINHOKA Nzaji, o que foi desalforriado, com sua “bela espingarda cropoxé” executar quatro soldados que ameaçaram separar as terras do Kazuangongo. O narrador diz:

E avô meu, o tal de cobra e relâmpago, de aviso só, deixou as quatro cabeças da sentinela escorrendo seu sangue para dentro do brilho das águas, avermelhando o ouro que no fundo dormia: Tana-ku! O ngije iami ia fumana! (VIEIRA, 2006, p.18).

O romance traz, como nota de rodapé, a tradução da frase em quimbundo “Tana-ku! O ngije iami ia fumana!”, que significa: “Salve, ó meu rio digno de memória!”. Dessa forma, os rios registram os momentos que marcam a vida de Kapapa. Momentos em que a personagem aprende que, para sobreviver, é preciso matar. Nesse sentido, a violência torna-se necessária à própria sobrevivência.

Assim como seu avô, o pai de Kapapa, chamado de Kimôngua, também o ensina essa difícil lição: “Num homem não deve de se lhe matar; só mesmo o que mata a ele, a gente temos de lhe retirar...” (VIEIRA, 2006, p. 31). Um ensinamento que, aos nove anos, a personagem já sabia que não deveria contrariar: “Eu tinha só nove anos mas já sabia que não deve de se cuspir ao vento – calava.” (VIEIRA, 2006, p. 32).

Outra personagem que marca e influencia a vida de Kapapa é o Capitão Lopo Gavinho. Esse branco português, chefe do seu pai e grande amigo, o tratava por “rapaz”, palavra que, nos ouvidos do narrador personagem, era traduzida por “filho”, visto que “filho era coisa, palavra, eco, pensamento proibido em boca de branco” (VIEIRA, 2006, p. 34).

Lopo Gavinho, assim como o pai e o avô de Kapapa, lhe ensina, ainda na infância, que a violência é uma necessidade: “E ensinava: ‘É preciso muito respeito pela vida que se quer tirar...’” (VIEIRA, 2006, p. 32). Diante disso, o leitor percebe que a construção da subjetividade do narrador personagem é feita através da legitimação da violência.

O capitão português é o mesmo que tenta desmotivar o narrador personagem, em sua vida adulta, a não se juntar à guerrilha, sempre com os dizeres “Fica rapaz... Vem comigo!” (VIEIRA,2006,p.34-35). Essas palavras ressoam na memória da



personagem, que sente dor e remorso por ter partido e que tem sempre o rio Kwanza como testemunha.

Kapapa, no ano de 1975, trilha seu caminho para se juntar à guerrilha revolucionária, amparado pelo português Zé-Viesta. Na base do Sambuleno, Kapapa é recebido pelo rio Kalukala e por aquele que se tornaria seu amigo, o Sapador Ambatuloza. O mesmo, “todo encolhido no fumo da diamba dele” (VIEIRA, data, p.19), nasala o nome de guerra do narrador personagem, que não é mais um rapaz, não é mais Kapapa, e sim Kene Vua.

O mesmo rio, o Kalukala “rio de tantas matas e bases de apoio e acolho de passagem” (VIEIRA, 2006, p.19), que o recebe na guerrilha, torna-se testemunha e companhia da violência da guerra vivenciada por Kene Vua.

No Rio da memória de Kene Vua corre a lembrança dolorosa do assassinato do amigo, o sapador Batuloza, do qual ele foi o executor. Após descobrirem que o colega de combate se transformou em ladrão do povo, considerado sabotador e traidor, os companheiros de guerrilha votam a favor ou contra a condenação de Batuloza. A dura e dolorosa disciplina de guerrilha mandava que os infratores, aqueles que não estavam de acordo com os ideais da luta, não fossem poupados, para, dessa forma, servirem de exemplo aos outros, mesmo que os delitos cometidos por eles tenham tido como objetivo a própria sobrevivência, como no caso do Batuloza, a quem a extrema fome da guerra levava a roubar comida.

Assim, após o resultado positivo da votação, Kene Vua é escolhido para executar o enforcamento do sapador: “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).

Para a personagem, não havia alternativa entre executar ou não o sapador, mesmo que fosse seu amigo, e mesmo que este choramingasse dia e noite amarrado a uma árvore para não morrer. Kene vua executa seu amigo, pois acreditava que alguém o tinha de fazer, visto que, desde sua infância, lhe fora ensinado que a violência garantia a sobrevivência, principalmente na guerra:

Porque antes que o sol ia nascer, acordar o dia, eu tenho de cumprir, tenho de ir lhe pendurar para lá da mata do Kialellu, tenho de lhe enforcar no

primeiro mutete que der encontro, meu dever, era a lei... (VIEIRA, 2006, p. 38).

A lembrança da vida se dissipando do corpo do Batuloza paira sobre a consciência de Kene Vua: “Hoje, ainda baloiça toda a pequenina vida dele na minha consciência”. (VIEIRA, 2006, p. 19). A cena do assassinato do amigo, “que era mesmo sapador, honesto e competente” (VIEIRA, 2006, p. 39), se repete em toda a narrativa. O trauma vivido pelo narrador personagem faz com que Kene Vua abandone seu nome de guerrilha e volte a ser novamente Kapapa, uma vez que ele havia cumprido o seu dever.

Dessa forma, o narrador personagem vai costurando suas memórias junto à correnteza dos rios. São memórias individuais da guerra colonial e subjetiva, da vida do intelectual Kapapa, transformado no guerrilheiro Kene Vua, e que volta a ser Kapapa.

Sua história e suas memórias se entrelaçam à história da colonização e das guerras vividas pelo povo angolano, assim se confundindo com a memória coletiva das violências e traumas de Angola. São lembranças que flutuam pelas mesmas “muitas águas”, “águas várias, vivas”. São rios que a personagem conhece, alguns por relação e outros por memória: “Isto é: conheci rios. De uns dou relação; de outros memória.” (VIEIRA, 2006, p. 17).

Nas margens dos rios, que guardam a lembrança do avô da personagem, o KINHOKA, profetando com sua sabedoria quimbunda, também repousa a lembrança coletiva da chegada dos opressores:

Rios raivosos, rebeldes, rebelados: rios d’água suja, cega de sangue; raros rios calados de medo debaixo do voo dos helicópteros, rios de pele d’água arrepiada; rios de escorregar rude, pedreguentos, retintos de lama e choro, espuma rouca – O Mukoso [...] Á 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. (VIEIRA, 2006, p. 17).

Em sua reflexão sobre a memória coletiva, Halbwachs (2006) pontua que a dimensão da memória ultrapassa o plano individual, uma vez que as memórias de um indivíduo não são apenas suas, visto que nenhuma lembrança pode existir afastada

da sociedade; mesmo que a memória aparente ser particular, ela sempre remete a um grupo. De acordo com o mesmo autor, para que a memória individual se aproveite da memória coletiva, é preciso que existam pontos de contato entre uma e outra, e que sejam esses pontos constituídos sob uma base comum.

No romance narrado por Kapapa/Kene Vua, **O livro dos Rios** (2006), que facilmente se enquadraria em um livro de memórias, a base comum entre a memória individual da personagem e a memória coletiva da nação são as águas dos rios angolanos, antigos, novos e também os que já se secaram:

Isto é: conheci rios – me banhei até no Alukale, rio da morte ao meio-dia, um que secou depois da guerra da independência, até hoje cientista procura entre matas e muxitos, e nada [...] Conheci rios: rios antigos, jimbudas da pele da terra angolense, cicatrizes que nascem eterno sangue, uma água cega. E rios novos, rios de águas dormidas, lágrimas acordadas a tiro de catanada. Rios amigos quando ainda as matas eram nossas. 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; e vou ver sempre voar as borboletas das palmas das mãos de meu companheiro Soto, fuzilado a tiro corrido, quilunzeado. (VIEIRA, 2006, p. 20-21).

Segundo Bachelard (1993), a memória de tempos passados se faz presente no espaço físico. Para o autor, o inconsciente permanece nos locais: “As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas” (BACHELARD, 1993, p. 126). Sob este aspecto, os rios no romance tornam-se um elemento primordial de sustentação e ponte entre a memória individual e a coletiva. Posto isso, o narrador personagem narra suas memórias individuais com nuances de memória coletiva.

A correlação entre água e memória surge em tempos antigos, como na mitologia grega, na qual a narrativa oral e da experiência prevalecia sobre a escrita. Para os gregos, a memória era uma divindade chamada Mnemosyne, filha de Zeus e Gaya, e irmã de Cronus, o deus do tempo.

A deusa Mnemosyne representava a memória tanto individual como coletiva, do passado, presente e futuro. Através das nove musas, símbolos da arte, concebidas com Zeus, Mnemosyne teria o poder de possuir o corpo dos poetas, proporcionando a eles a visão de tempos passados e os libertando dos males do presente. Assim como teria o poder de inspirá-los, permitindo que cantem sobre o passado. Dessa forma, os poetas (rapsodos) tinham acesso a uma época idealizada, repleta de heróis

e grandes jornadas, eram cheios de saberes e conhecimento sobre o passado da humanidade. Mnemosyne, possibilitaria ao poeta essa ida ao outro mundo, o do passado; entretanto, para que pudesse voltar e cantar sobre esses tempos remotos, os poetas teriam que possuir a capacidade de evocar lembranças, assim como a capacidade do esquecimento.

Em outra tradição, Mnemosyne é representada como uma fonte que faz dupla com Lethe, o rio dos reinos dos mortos. De acordo com Vernant (1990), para consultar com o oráculo de Lebadéia, o consultante precisava ser submetido a uma série de rituais purificatórios para, dessa forma, penetrar na boca do inferno. No Hades, o consultante era conduzido a duas fontes, chamadas Mnemosyne, fonte da memória, e Lethe, fonte do esquecimento. Ao beber da segunda fonte (Lethe) ele se esquecia de tudo da sua vida humana e, assim, como um morto, entrava no domínio da noite. Caso bebesse da primeira fonte (Mnemosyne), ele guardaria a memória de tudo o que havia ouvido e visto no outro mundo. Segundo Vernant:

À sua volta, ele [o consultante] não se limitava mais ao conhecimento do momento presente; o contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro. Esquecimento é, pois, uma água da morte. Ninguém pode abordar o reino das sombras sem ter bebido nessa fonte, isto é, sem ter perdido a lembrança e a consciência. (VERNANT, 1990, p. 114).

Assim como na tradição mitológica grega, na narrativa de Kapapa, as águas dos rios angolanos são símbolos de memória, no seu movimento de lembrar e esquecer. A personagem está sempre tecendo e retecendo suas memórias, em uma tentativa de elaboração do trauma do enforcamento do seu melhor amigo, do qual ele foi o executor, e das suas dolorosas lembranças de infância, relacionadas à separação do português Lopo Gavinho.

Kene Vua se pergunta: “Passado, é remorso?” (VIERA, 2006, p. 42), referindo-se ao choro do amigo Batuloza antes de morrer. A pergunta volta-se para ele mesmo. Diante da impossibilidade de esquecimento, o passado retorna ao presente da personagem. Nesse movimento, percebemos que existe um esforço de Kene Vua em não esquecer o passado. O ato da personagem de não esquecer o passado diz respeito a esse rastro que “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p.

44). Nesse sentido, existe uma tensão entre a “presença e a ausência, presença que se lembra do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44). Essa tensão, entre a presença e a ausência, pode ser percebida no trecho abaixo, em que o narrador personagem retorna à cena traumática da morte do amigo tentando reconstruí-la, no presente:

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).

Retornamos à mitologia, considerando que os mitos conservam, com riqueza, resquícios de uma memória ancestral, para buscarmos apoio para a compreensão da simbologia das águas. Encontramos na tradição filosófica grega outra representação das figuras mitológicas de Mnemosyne e Lethe. De acordo com Vernant (1990), nessa vertente filosófica, Mnemosyne representar as águas da vida imortal e Lethe, as águas da morte. Segundo o autor, a morte se configura no domínio do esquecimento e a vida, como conservação da memória.

A representação das águas como vida e morte (memória e esquecimento) está nas páginas de **O Livro dos rios** (2006). No romance, as águas são descritas como aliadas e inimigas, provedoras de vida e morte. Durante a guerra, os combatentes precisavam aliar-se aos rios, pois era dos rios que os guerrilheiros tiravam seu alimento e neles se aliviavam da sede e do calor. As guerrilhas que não se aliassem aos rios estavam fadadas à derrota. Os rios proporcionavam também o descanso, pois, os guerrilheiros poderiam depositar neles o cansaço e o suor das longas caminhadas. Porém, dos mesmos rios, que um dia foram aliados, poderia vir a morte, se a sorte ou a prudência não estivessem ao lado dos guerrilheiros na luta, conforme mostra o trecho abaixo:

Eles nunca iam me caçar [...], mas tenho de sair embora nessa água do meu rio. E ouço de novo aquele silêncio perigoso do barco de borracha. Calou. Eles iam vir pela margem do Muíje, chapicando pé e perna, a Gê-Três apereada em posição de rajada [...]. Vejo, olho e tremo [...]. (VIEIRA, 2006, p. 25).

Para o narrador personagem, a vida está ligada ao “sempre lembrar” e a morte, ao esquecer. A narrativa é permeada pelo “caminho do homem na morte”. Kapapa busca seu caminho na morte como uma possibilidade de redenção e esquecimento.

No capítulo “Eu, o Kapapa”, a personagem caminha para esse destino. O romance não determina o desfecho da personagem. Compreendemos, porém, nesse capítulo, que o narrador personagem se encontra e se entrega à redenção: “Porque chegou outra hora, hora de emboscar aquele medo da manhã de fevereiro, que eu tinha de ir quebrar as algemas de meu remo, procurar sereia quitute ou peixe-mulher, fugir na mata.” (VIEIRA, 2006, p. 101).

Nessa procura, Kapapa vislumbra o voo da jamanta negra. No romance, esse é o sinal da aproximação da morte:

Parado entre as colunas d’água, resplandecia; cresceu; subiu; adejou, saiu a voar, sombra negra na minha pequeníssima vida, larga máscara de terror do mar arrancada nas areias dos fundos esvoinhando o terrível uivo do longo chicote a desfazer em aparas e farpas proa de meu dongo e meu berro de terror: era a jamanta negra e voava, eu ia morrer. (VIEIRA, 2006, p. 109).

O encontro com a jamanta negra proporciona ao narrador personagem alcançar o caminho almejado ao contar sua história, isto é, a possibilidade de se reconciliar com o passado. Dessa forma, a personagem abandona definitivamente a faceta do Kene Vua, o guerrilheiro, para se tornar Kapapa, o que quer ser rio. Assim diz o narrador: “Revivo então, vou sair no barro da areia da infância, o Kapapa, meu nome de sempre” (VIEIRA, 2006, p. 101). “Kapapa eu sou, desde essa areia do mar... Kapapa eu quero ser, revoltar...” (VIEIRA, 2006, p. 123).

Para além do exposto, da metáfora das águas como rios de memórias, o narrador deixa em aberto um outro caminho pelo qual podemos seguir. Entre as páginas do romance, com suas descrições quase minuciosas dos rios, que, conforme apresentado anteriormente, ultrapassam as descrições hidrográficas, encontramos a correlação entre rios e sentimentos. Em tal caso, os rios assumem a faceta de espelhos que refletem os sentimentos individuais e coletivos.

As águas dos rios angolanos são descritas como possuidoras de sentimentos como raiva e medo. São águas rebeldes, desinquietas e vingadoras, conforme percebemos no trecho abaixo:

Conheci rios – rios polvolentos, 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 de terras de pedras e águas de muito sangue.

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

Em alguns trechos, notamos que as emoções de Kene Vua estão em plena sintonia com o fluxo dos rios, como no seguimento abaixo:

Mais tarde vi eu as águas largas, lentas, nas cataratas do Kalandula, nome que sinto com seus ventos remoinhando nas quedas, minha pronúncia também vira lenta, larga e renasce de novo... (VIEIRA, 2006, p. 16).

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. 17).

Compreendemos, ao longo da narrativa, que o motivo pelo qual os rios são capazes de refletir os sentimentos da personagem resulta da presença constante das águas angolanas em sua trajetória. Os rios acompanham Kapapa da infância à vida adulta, na guerrilha, e à vida posterior a ela. Para exemplificar o exposto, retornamos ao Rio Kalukala, que, conforme citado anteriormente, é o rio que recebe Kapapa na guerrilha e também se torna testemunha do assassinato do Sapator Batuloza.

Como testemunhas da violência e do trauma, os rios velhos tornaram-se “cicatrices abertas na pele da terra angolense” (VIEIRA, 2006, p. 98). Dessa forma, semelhante ao povo angolano, diante das cicatrizes deixadas pela colonização e pelas guerras, transformam-se em novos rios de “águas mutiladas, lágrimas adormecidas a obus e emboscada” (VIEIRA, 2006, p. 98). O povo angolano, como os rios, perante o sofrimento e a força da resistência representada pela grandiosidade do rio Kwanza, se transforma em “Rios ásperos, rios rotos e deslavados que nos olham tristes.” (VIEIRA, 2006, p. 98).

Encontramos novamente na mitologia grega subsídio para analisarmos a correlação entre as águas e o espelho. Recorremos ao mito de Narciso, na versão literária de Ovídio, no Livro Terceiro da sua obra **As metamorfoses** (756-762 d.C). Nessa história mitológica, Narciso é filho do deus rio Cephisus e da Ninfa Liríope, dois seres relacionados à água. De acordo com o mito, Narciso possui uma beleza tão extraordinária que as ninfas eram apaixonadas por ele desde que era uma criança. O oráculo Tirésias, consultado sobre se Narciso teria uma vida longa, responde: “Sim, desde que não se conheça.” (OVÍDIO apud CARVALHO, 2010, p.250). Uma das ninfas, sofrendo pelo desprezo de Narciso, que não correspondia ao amor que elas lhe devotavam, pragueja em seu desespero: “Que ele também ame, por sua vez sem ser amado!”. (OVÍDIO apud CARVALHO, 2010, p.250).

Cumprindo seu destino, Narciso, atraído pela beleza e tranquilidade do lugar, repousa e descansa das aventuras da caça em uma fonte, de água clara e prateada, desconhecida dos pastores. Enquanto descansa e sacia a sede que o consumia, Narciso sente nascer uma outra fonte, ainda mais devoradora. Ele é seduzido por sua imagem refletida nas águas e apaixona-se por ela. Narciso admira sua beleza no reflexo das águas e torna-se, ao mesmo tempo, amante e objeto amado. Sua imagem, de tão bela, desperta em Narciso um sentimento que lhe desconcerta, ele chora. Suas lágrimas, caindo na fonte, fazem com que ela se turve e distorça sua imagem. Diante disso, ele joga-se para a morte. Em seu lugar, resta apenas uma “flor de ouro, coroada de alvas folhas”. (OVÍDIO apud CARVALHO, 2010, p.253).

De acordo com Bachelard, ao encontrar a fonte, “Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, [...] a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade” (BACHELARD, 1998, p. 25). Este é o local em que a reflexão se faz mais autêntica e profunda. No romance **O livro dos Rios**, essa dualidade assume a forma do conflito do nome da personagem: “Que eu, o Kene Vua ou o Kapapa ou lá o que era da merda da cidade, só podia mesmo ser traidor.” (VIEIRA, 2006, p. 44). Os rios angolanos também revelam essa dualidade ao narrador personagem: “em todas as mesmas águas me banhei é duas vezes.” (VIEIRA, 2006, p. 15).

Seguindo essa perspectiva, Gilbert Durand (1989), estudioso do imaginário assim como Bachelard, afirma que a água possui propriedades de espelho, além de simples bebida. Para Durand, a água é o primeiro espelho dormente e sombrio. Em uma vertente psicológica, esse espelho dormente e sombrio, é a representação do



inconsciente. Jung (2007), em seu livro **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, associa a água a um espelho. A água assume a simbologia mais comum do inconsciente, segundo o autor. Psicologicamente, a água representa o espírito que se tornou inconsciente.

A água como espelho do inconsciente proporciona o encontro do sujeito consigo mesmo, apresentando-lhe fielmente o que é mostrado por ele, sem nenhuma máscara. Ou seja, sendo a água o símbolo do inconsciente, ela proporciona ao sujeito o vislumbre do que foi reprimido e não pode subir à consciência. No romance **O livro dos rios**, as águas demonstram os sentimentos e emoções de Kene Vua, principalmente aqueles que se encontram ocultos: “Minha alma escorre funda como a água desses rios.” (VIEIRA, 2006, p. 15).

Associar a água a um espelho torna-se interessante a partir do momento em que compreendemos um pouco sobre a simbologia desse objeto. Em algumas histórias, o espelho adquire propriedades mágicas, como na obra infantil **Alice, através do espelho**, de Lewis Carrol (2002), na qual a protagonista atravessa para um mundo de fantasias e magias, em um lugar que o tempo segue seu próprio curso distinto do mundo convencional. Essa travessia para o outro lado, para um mundo de possibilidades, se dá por meio da passagem através de um espelho.

O espelho como um objeto mágico não representa necessariamente uma experiência positiva para aqueles que o encontram. O próprio caso da história de Carrol demonstra isso, pois Alice entra em uma espécie de sonho que se transforma em pesadelo, em que quase é morta pela Rainha Vermelha. Outro exemplo encontra-se na narrativa “O espelho”, de Guimarães Rosa (2005). Nesse texto, o narrador conta sua experiência de juventude quando, ao entrar em um lavatório de edifício público, se depara com dois espelhos que, juntos, refletiam a imagem de um homem repulsivo e horrendo para ele. Essa experiência causa-lhe grande assombro. Diante dessa experiência, o narrador é impulsionado a buscar o seu próprio eu em vários outros espelhos, usando de diversos procedimentos: “o rapidíssimo relance, uns golpes de esquelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebra, a tocaia com a luz de repente acessa, os ângulos variados incessantemente”. (ROSA, 2005, p.50).

O espelho é um objeto revelador. Nele onde a imagem do eu é posta sem reservas, o que permite ao sujeito atravessar para um mundo oculto, que pode ser

lido também como o inconsciente. Afinal, Alice não estava apenas sonhando? Enquanto sonha, a mente humana baixa as guardas da consciência, permitindo ao sujeito entrar no limiar do inconsciente (FREUD, 2001).

Dessa forma, a água representada como espelho de sentimentos e emoções do narrador personagem no romance **O livro dos rios**, mostra o conflito de Kapapa, em toda a sua dualidade. Um conflito do qual ele não pode escapar, pois o reflexo dos rios angolanas o rodeia em toda a sua trajetória. A personagem se depara com seu próprio eu revelado, sem mascaras, refletido no espelho natural do homem: as águas. De certa forma, Kapapa percebe a si mesmo como o narrador de Guimarães Rosa, horrendo e distorcido.

Entretanto, é interessante percorrer o caminho que o narrador propõe, em que as mesmas águas, que permitem esse vislumbre da sua pior faceta, o levam a encontrar a redenção que a personagem procura ao narrar sua trajetória e suas memórias.

### 3.2 O estranho em O livro dos Rios

A narrativa tecida pelo narrador personagem, em toda a sua singularidade, enquadra-se na esfera do que Freud denominou como estranho (*Unheimlich*). A vivência de Kapapa não pode ser contada através de uma estética realista clássica, pautada na verossimilhança e no modelo platônico de beleza. A personagem depara-se com sentimentos que não se encaixam nesse padrão estético, descritos por Freud como sentimentos de natureza negativa, como o medo, conforme observamos no trecho a seguir:

O céu estava como um rio, tinha um revoar de pássaros na corrente de nuvens e ar e me encolhi todo. Cabeça fora d'água, só essas sombras nos meus olhos de medo me fizeram olhar. Eu sempre olho o céu desde criança, o mundo para mim é muito vazio, nem meu peito se 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).

Nesta cena, o guerrilheiro Kene Vua, escondido nas águas dos rios, teme por sua vida quando inimigos se aproximam dele e de seus companheiros. O sentimento de medo é recorrente no romance, como percebemos em outro trecho:

Tremia, eu. Frio da água do naufrágio, sombra negra do peixe que voou o fundo do mar para cima da minha canoa afundada; o sujo ruído do motor do bote dos fuzileiros; ainda o cheiro da pólvora das rajadas em meio ao vento que lhes levava para longe, agora? Era mais é meu terror: a ilha dos espíritos dos mafulos e dos homens da Jinga revivia o meio do meu medo. (VIEIRA, 2006, p. 27).

O medo de Kapapa/Keve Vua não era apenas da morte, visto que, de alguma forma, a personagem maravilhava-se com “o caminho do homem na morte”, esperando encontrar nesse caminho a redenção para seus atos: “O caminho do homem na morte... – sempre procuro mais esta maravilha em minha vida.” (VIEIRA, 2006, p. 53). O temor da personagem atrelava-se também ao que aconteceria a ela após a morte, a tormenta dos espíritos que não lhe permitiriam esquecer.

A narrativa de Kapapa também é permeada pelo sentimento de remorso por ter abandonado seu amigo Lopo Gavinho: “ainda oiço e me dói aquela palavra, rapaz, de ele lhe dizer assim, sem sentir o que ela falava por dentro e eu ouvia” (VIEIRA, 2006, p. 34). Além do remorso por ter assassinado seu amigo, o Sapador Batuloza, que choramingou e implorou por sua vida amarrado a uma árvore:

E no entanto de meu ressequido coração, eu Kene Vua, simple 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 diiala mu'alunga. (VIEIRA, 2006, p. 46).

O remorso assombra o narrador personagem que não consegue se livrar de sua culpa, mesmo sabendo que apenas cumprira com seu dever: “Portanto: os pés pendurados descalços do Amba-Tuloza [...] nunca mais vão arrastar a traição do povo – minha missão estava terminada”. (VIEIRA, 2006, p. 48).

Diante do exposto, compreendemos que a narrativa de Kapapa é tecida nesse emaranhado de sentimentos de natureza negativa, no qual o estranhamento é um dos fios que tecem as amarras ficcionais. O narrador personagem consegue transmitir o sentimento de estranhamento ao leitor, visto que, como um sobrevivente de guerra,

Kapapa vivenciou situações que, dentro da realidade cotidiana, fogem à representação.

De acordo com Selligman-Silva (2008), ao sobrevivente de uma guerra resta apenas esse “estranhamento de mundo”, pelo fato dele ter vivido como do outro lado do campo simbólico. Segundo o autor “este estranhamento está intimamente vinculado ao tema da irrealidade dos fatos vividos e da consequente inverossimilhança dos mesmos.” (SELLIGMAN-SILVA, 2008, p. 29). Kapapa tenta elaborar suas vivências através da narração de suas memórias. Entretanto, em decorrência da dificuldade em relatar os fatos vividos com verossimilhança, devido ao aspecto irreal do fatos vivenciados, torna-se impossível que a narrativa seja construída de maneira realista, como uma troca de experiência com a qual o leitor/ouvinte possa se identificar, já que o narrador viveu o “estranho da experiência”.

Diante da impossibilidade de narrar de maneira linear e de acordo com a formalidade canônica, o narrador faz uso de outras tipologias textuais para contar, buscando, em outras formas narrativas, um caminho possível para compor sua história. Os intertextos na história de Kapapa são provenientes de espaços e tempos distintos e ganham nova significação em sua narrativa, como por exemplo, no início do romance, no qual as frases se dispõem como uma recriação do poema “The Negro Speaks of Rivers”, de Langston Hughes. A semelhança entre os textos pode ser observada abaixo, o primeiro trecho traz a narrativa de Kapapa e o segundo, o poema original de Hughes:

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.

(VIERA, 2006, p.15)

Conheço rios:

Conheço rios tão antigos quanto o mundo e mais  
velhos que o fluxo de sangue humano  
nas veias humanas.

Minha alma se tornou profunda como os rios.

(HUGHES, tradução nossa)<sup>1</sup>

A referência ao texto do poeta norte-americano é velada, quase um enigma. Antes de iniciar a narrativa, o narrador propõe uma nova titulação ao romance. Após o título original **O livro dos rios**, segue, entre parênteses, a frase “A retribute to Lanstonn Hughes”. O narrador não deixa seu leitor às cegas, e fornece pistas para aqueles com faro investigativo. Cabe ao leitor entrar no jogo enigmático proposto no texto e ir atrás dos intertextos que compõem a narrativa, usados para a “construção do mosaico” intertextual, conforme proposto por Marcelo Brandão Mattos em sua obra **Um banho de rios no escritos e sobreditsos de Luandino Vieira**, de 2012.

Em sua reflexão, Mattos aponta para o propósito significativo que existe no diálogo intertextual entre o poeta norte-americano e a narrativa angolana, em um sentido que une Angola aos Estados Unidos em um mesmo acorde. Entretanto, por mais que as frases entoem o mesmo ritmo, para o Mattos (2012), o diálogo não pressupõe igualdade. De acordo com o autor:

Os rios de Hughes percorrem o mundo. Sua viagem começa no Oriente médio, nas águas do Eufrates para desaguar no Golfo Pérsico. Segue pelo rio Congo em terras africanas. O viajante chega pelo mar mediterrâneo conduzido pelas águas do Nilo, e atravessando o oceano atlântico desagua no Mississipi. [...] Os rios de Luandino Vieira, não são condutores do mundo, ao contrário refletem as entranhas da africanidade. Estão expostos como veias abertas, sangue movente em solo africano. (MATTOS, 2012, p. 37).

Além disso, Mattos evidencia as diferenças lexicais nos dois textos. Hughes descreve os rios como “anciões como o mundo”, enquanto na recriação do poema feita pela narrativa de Kapapa os rios passam a ser “Primevos, primitivos rios, entes passados do mundo” (VIEIRA, 2006, p. 15). A diferença de sentido torna-se acentuada na escolha de palavras feita pelo narrador, considerando que, nas tradições africanas, os antepassados continuam na terra e são vinculados aos entes naturais: “O rio, portanto, é não só uma representação metafórica da continuidade, mas tem função

---

<sup>1</sup> “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.” HUGHES, Langston. **The Negro Speaks of Rivers**. Disponível em: <<http://www.poets.org/poetsorg/poem/negro-speaks-rivers>>. Acesso em: 30 out. 2018.

mítica, pois a ele se associam os ancestrais (“entes passados”) que regem a vida espiritual da nação”. (MATTOS, 2012, p. 38). Para os que encontram e desvelam os intertextos em **O livro dos rios**, a leitura do romance ganha novas significações.

Na mesma primeira página que contém a recriação do poema de Hughes, o narrador introduz uma epígrafe que se contrapõe a um célebre discurso, a máxima de Heráclito de Éfeso (475 a.C): “Não se banha duas vezes em um mesmo rio.” O narrador personagem apresenta objeção a essa frase quando diz: “em todas as mesmas águas me banhei é duas vezes.” (VIERA, 2006, p. 15).

Na frase de Heráclito, uma pessoa não se banha duas vezes no mesmo rio, pois ao entrar novamente as águas já não são as mesmas, seguiram o seu curso, já não é mais o mesmo rio. Heráclito de Éfeso olhava o mundo pelo viés da constante transformação. Ao se contrapor a esse discurso, Kapapa fornece uma chave para a compressão de um importante elemento em sua narrativa: o fator da repetição. A personagem banha-se duas vezes nas mesmas águas, uma vez que, para ele, no curso do seu rio de memórias as águas não estão mudando, permanecem paradas em um único momento. A cada vez que a personagem se banha em seu rio de memórias, as águas são as mesmas, permanecem imutáveis.

A narrativa das memórias de Kapapa volta-se sempre ao momento traumático do assassinato do seu melhor amigo. A cena do Sapador pendurado em uma árvore, executado por suas próprias mãos, retorna constantemente ao longo do romance. A personagem vivencia repetidas vezes o mesmo trauma. Para Freud (1996), o real do trauma está situado na incessante repetição do impossível de representar pela linguagem. Posto isso, o trauma encontra-se no limite do discurso. Segundo Lacan (2001), a função da repetição é fundamental a partir do momento em que o retorno dos significantes proporciona o entrecruzamento de uma rede de significantes. Isso aponta para o fato de que a lógica da linguagem, que estrutura os elementos inconscientes, pode ser estabelecida.

O narrador personagem repete a mesma cena porque nela existe algo de traumático. A personagem repete e revive a cena até encontrar uma maneira de elaborar o seu trauma. A maneira encontrada por Kapapa é através da escrita. Entretanto, o narrador esbarra na limitação da palavra e do discurso, deparando-se com a impossibilidade da representação de seu trauma por meio de uma linguagem coerente e fluída. Como um narrador perspicaz, Kapapa cria, recria e subverte a

linguagem e a estrutura narrativa. A narrativa da personagem foge à norma canônica e, em seu modo singular de contar, encontra uma possibilidade de reviver e elaborar o incompreensível, o estranho da experiência.

A repetição faz parte da essência da **estética do estranho**, pois o *unheimlich* é sempre algo que volta, que se repete. Em **O livro dos rios**, Kapapa revive a morte de Batuloza, “do corpo enforcado do que nem era um ar de pessoa” (VIEIRA, 2006, p. 124). O narrador personagem relembra e repete até que a traumática cena siga um curso semelhante ao do rio Ndalagando e naufrague na memória. O trecho a seguir elucida:

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

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

O trecho final do capítulo “Eu, o Kapapa” mostra que a repetição cumpriu sua função de estruturar os elementos inconscientes, conforme pontuado por Lacan (2001), permitindo ao narrador personagem elaborar sua experiência traumática para, assim, conviver com ela. Finalmente, a repetição permite que Kapapa encontre a redenção que procura ao longo da narrativa.

Da mesma forma que a repetição, na construção da narrativa, evoca o sentimento de estranheza na escrita, a intertextualidade também instaura o sentimento do estranho no texto. Anteriormente, apontamos os intertextos que inauguram o romance, a saber o poema de Langston Hughes e a frase de Heráclito de Éfeso. Entretanto, os que aceitam o jogo narrativo e buscam outros textos, para compor o mosaico textual da história de Kapapa, acham outros exemplos que vão de Camões à Bíblia, assim como referências à António de Oliveira Cardogena e à Rainha Njinga Mbandi.

À vista disso, o modo que o narrador escolhe para contar não permite que o leitor navegue tranquilamente pelo romance. Pelo contrário, o modo de contar obriga o leitor a desacelerar. A narrativa de Kapapa causa desconforto pela maneira de contar e pela história narrada. Assim, o modo de contar é a primeira barreira do leitor.

Posto isso, compreendemos que a **estética do estranho** na obra **O livro dos rios** se faz duplamente presente: como modo de contar e como conteúdo.

Na literatura ocidental, encontramos o efeito da **estética do estranho** principalmente em seu conteúdo. A exemplo disso, recorreremos à obra **A metamorfose** (2009), de Franz Kafka, que conta a estranha experiência da personagem Gregor Samsa que, em uma manhã, se vê transformado em inseto. Vejamos o trecho do romance de Kafka:

Certa manhã, ao despertar de um sonho inquieto, Gregor Samsa descobriu-se em sua cama transformado num insuportável inseto. Deitado de costas, duras como um casco, ele viu, ao erguer um pouco a cabeça, sua barriga arredondada, pardacenta, repartida por pregas arqueadas, do alto da qual a coberta, já quase toda caída, escorregava. Diante de seus olhos moviam-se desesperadas suas várias pernas, ridiculamente finas em comparação com suas proporções de antes. (KAFKA, 2009, p. 29).

Na obra kafkiana, a **estética do estranho** se faz presente na irrealidade dos fatos narrados. De acordo com Adorno (2003), em sua reflexão sobre a posição do narrador no romance contemporâneo, a obra de Kafka (2009) representa um procedimento em que a distância estética conduz o leitor até o ponto de vista do autor. Segundo Adorno:

Por meio de choques ele [Kafka] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO, 2003, p. 61).

A reflexão de Adorno acerca da obra de Kafka, também se encaixa em **O livro dos rios**, entretanto, com uma marcante diferença: na narrativa de Kapapa a catástrofe não é uma ameaça e sim uma realidade. As duas obras são bastante diferentes entre si. Apresentamos o trecho da obra **A metamorfose** sem intenção de compará-la com o romance de Luandino. O objetivo é mostrar que a **estética do estranho** presente no conteúdo narrado não necessariamente modifica o modo de



contar, se essa não for a intenção do narrador. Notamos, nesse breve trecho da obra kafkiana, que a linguagem usada mantém os atributos da linguagem realista clássica; a saber, ela é fluida e coesa, com detalhes descritivos que permitem ao leitor organizar a cena apresentada. O leitor avança na leitura sem se deparar rupturas formais que provocam a suspensão do sentido. Os narradores nas obras de Kafka recorrem a outros elementos para causar o efeito de estranheza na narrativa, como, por exemplo, dão voz e gestos aos animais.

O modo de narrar de Kapapa diz respeito a esse encontro direto com a estranheza dos fatos vividos. Conforme já exposto, a personagem viveu o estranho da experiência, o outro lado do campo simbólico. Em **O livro dos rios**, o narrador personagem não precisa denunciar a decadência do mundo a sua volta, como Kafka faz em sua literatura, visto que a personagem vivencia o pior da humanidade, que são as violências da guerra e da colonização.

Analisar o estranho nesse romance de Luandino Vieira é intrigante o fato de, na narrativa, o efeito do estranho aparecer duplamente. Nessa obra, a realidade apresenta efeito de irrealidade, tendo em vista que, durante a guerra, é permitido matar, mesmo que o alvo seja um amigo. A violência é legitimada. Entretanto, ao retornar dessa realidade da guerra, a personagem precisa lidar com o fato de ter se tornado um assassino diante de uma sociedade que condena a violência. O narrador personagem depara-se com algo reprimido do ser humano desde os primórdios da civilização. Seguindo o pensamento freudiano desenvolvido na obra **O mal-estar na civilização**, para o estabelecimento do laço social, o homem, em seu processo de aculturação, sofre restrições no que diz respeito ao pendor sexual e agressivo do ser humano. As pulsões sexuais e agressivas são sublimadas, ou seja, transformadas em força de trabalho e amizade. (FREUD, 2011).

Diante do exposto, compreendemos que o laço social que mantém a sociedade estrutura-se nos mandamentos bíblicos: “não matarás” e “amarás teu próximo como a ti mesmo”, os quais restringem a pulsão agressiva e sexual do ser humano. Compreendemos ainda que tais regras sociais entram em suspensão em situação de guerra. Em **O livro dos rios**, a personagem, ainda criança, aprende que a violência é necessária para sua sobrevivência. São ensinamentos passados para a personagem por todas as figuras que funcionam, na narrativa, como referência de autoridade, como o pai, o avô e o amigo e chefe de seu pai, Lopo Gavinho.

Kapapa encontra-se diante da legitimação de algo reprimido de sua essência antes mesmo do seu nascimento: na guerra ele pode matar. A personagem depara-se com o recalcado que retorna, não em forma de angústia, como descrito por Freud (2011), mas na própria experiência.

Percebemos o conflito do narrador personagem diante dessa questão na dualidade de seu nome. A personagem inicia o romance chamando-se Kapapa, torna-se Kene Vua, o guerrilheiro, o “sem azar”. Depois de sua experiência na guerra, volta a ser novamente o Kapapa, aquele que quer ser rio.

No romance de Luandino, o incompreensível da experiência de Kapapa/Kene-Vua toma forma na escrita. Para lidar com os conflitos de sua própria existência, assim como o trauma e a dor das violências vividas, Kapapa escreve, recriando a linguagem e dialogando com outros textos na construção de seu mosaico literário.

No capítulo que encerra o romance, “Rios, III”, esse mosaico ganha novos elementos: o desenho de uma jiboia de três cabeças e uma grande citação em quimbundo, sem tradução:

Ng’anjiua nzoji, kala kiki.

Um ku unhuga um jingiji já um ngongo mumu, ngisanga kididi buala o mbonge ia puri; anga ngibokona, ngizeka. O ku kilu ku ngaii, ng’anjiua nzoji. Um nzoji mumu, ngadiangela ku tala o nijii ietu ia Kwanza ionxindi kala moma ia mikila itatu. (VIEIRA, 2006, p. 128).

Nesse capítulo, o efeito do estranho na escrita de Kapapa aparece explicitamente em seu modo de contar e conteúdo. O narrador não entrega ao leitor a tradução do trecho descrito acima como o faz em outros trechos. Posto isso, compreendemos que a intenção do narrador não é tornar acessível ao leitor o fechamento do seu livro de memórias. Encerrar suas memórias é algo difícil ao narrador personagem que compartilha com o leitor seus sentimentos. Nesse sentido, acreditamos que a personagem reproduza o mesmo efeito Kafkiano de levar o leitor até seu ponto de vista, proporcionando-lhe, através de sua escrita, a sensação de quem viveu o estranho da experiência.

### 3.3 Uma linguagem recriada

A história contada por Kapapa esquiva-se dos padrões convencionais literários. Conforme vimos, o narrador personagem conta suas vivências através do curso das águas, entrelaçando rios, memórias e sentimentos. Ao seguir através desse curso percebemos a singularidade da narrativa, que rompe com as estruturas formais de um romance. Outro componente empregado pelo narrador personagem evidencia essa ruptura com a formalidade literária: a subversão da linguagem presente na narrativa.

Em seu relato, Kapapa emprega uma linguagem híbrida, construída a partir do português e do quimbundo. O narrador personagem introduz na história palavras que são próprias dos musseques da cidade de Luanda, recriando, na escrita, a fala própria da população luandense.

Encontramos, na narrativa, frase inteiras em quimbundo – com a devida tradução no pé de página – e frases em português entrecortadas por expressões quimbundas, além de neologismos, conforme verificamos no trecho abaixo:

[...] no **óbito da noite**, neblinas e nevoeiros, os **cacimbos** de mil cores, espuma de diamantes, bafejado o vento reverdecendo a verde terra, quilómetros e léguas e luas pela terra angolana, esse vendo 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, grifos nossos).

No relato da morte do seu melhor amigo, o Sapador Batuloza, o narrador emprega a expressão “ex-nosso”, que ilustra a presença de neologismos na narrativa. De igual modo, os nomes dos rios e o do amigo em quimbundo ilustram a linguagem híbrida entre português e quimbundo, oralidade e escrita, presente em seu modo de contar. São expressões que instigam o leitor a interromper a leitura, criando um jogo de distanciamento e aproximação com a história contada, uma vez que, recriando a fala, o narrador aproxima a linguagem da narrativa com a linguagem oral. Contudo, ao subverter a linguagem, recriando-a a partir de um paralelo entre duas línguas, o narrador personagem demonstra que a história contada tem uma mensagem árdua,

revelada em seu modo de narrar, seja pelo curso dos rios ou pela recriação da linguagem oral.

Os neologismos e as palavras em quimbundo são empregados enquanto a personagem conta a dolorosa e trágica cena do assassinato do seu amigo Batuloza. Ao narrar suas memórias, ele sempre retorna a essa cena.

A presença de neologismos e do quimbundo ao lado da escrita em língua portuguesa permite que o leitor contemple a complexidade da experiência narrada. Ao escrever “ex-nosso”, o narrador manifesta a dor de perder um amigo, alguém que foi considerado da família, que já esteve muito perto, que já foi um de nós. Por isso, ao falar da morte do amigo, seu estado interior será representado pela metáfora contida na expressão “óbito da noite”, por meio da qual desvela seu profundo pesar pela crueldade e pela violência da morte do Sapador, como também pelo fato de ela ter sido executada pelo próprio Kene Vua. Expressa, ainda, o sentimento de luto vivenciado pela personagem.

Posto isso, percebemos que a estrutura da narrativa é ancorada na dualidade linguística, de formas e sentidos, recorrente em toda a história. Os trechos a seguir exemplificam o que vem sendo dito:

Mas, cedo no desanoitecer, o **Nzenza-Mbengu** estava chegar – no sol, que era **cacimbice** adormecida; e o vento, de arripiar pena de peito de passarinho calado; no escoiteito das águas negras, forras. Ele, os rios, a passar; eu, sentado em meus calcanhares, de acordo. (VIEIRA, 2006, p. 19, grifos nossos).

De meu Kwanza um novo **cacimbo** queria adiantar parir a noite por cima do **muíje do Kalumbu**, as águas brilhavam, barrosas e cegas, na maré cheia de seu ir e vir de ondas misturadas a terra. Fogo, só uma brasinha de sol, apagada na cinza do ar molhado de ar, chuva de mentira agora. (VIEIRA, 2006, p. 31, grifos nossos)

Conforme as citações anteriores, percebemos que o narrador preserva os nomes dos rios angolanos, sempre citados em quimbundo, uma vez que os nomes dos rios guardam a memória histórica da nação. No exemplo anterior, a personagem cita o rio Nzenza-Mbengu, rio de dois nomes. Nzenza, o nome vernáculo do rio, e Mbengu, nome dado ao rio em homenagem ao soba Mani Mbengu, que reinou ao norte de Angola até a conquista dos portugueses. No mesmo exemplo, o narrador personagem escreve as palavras em quimbundo “cacimbice - cacimbo” (nevoeiro) e

“mujje do Kalumbu” (riacho), referindo-se a esse anoitecer que chega sem sonhos e revestido de medo, como a névoa úmida que cobre os rios. Noites de vigília à espera do ataque dos inimigos.

Em outra passagem da narrativa, a personagem entra num universo onírico para contar um sonho, no qual a dualidade linguística se evidencia:

Era Ela em meu sonho, sempre. Porque as duas metades da porta se abriram nos olhos da noite e do silêncio da mata entrou o verde arfo; e se levantou com ele o assustado canto dos galos e se calou o palpebrar dos pássaros; e se ouviu **gololo** dos **xinguiles** no escuro de **cazucuta** no terreiro para enganar espíritos e flechas e bufos e **cangundos** e tinha **quifumbes** pelo caminhos; e floresceu a jacaradeira-roxa; e um faganhoto levitou em sua em sua **machila** de folhas e ouvi miado de onça, porque o **canzumbi** do homem do sonho se dirige na casa etérea e a vê. (VIEIRA, 2006, p. 28, grifos nossos)

As palavras em quimbundo na citação não encontram significado em português que abarquem o seu real sentido. Kapapa relata um sonho em que escuta o alto clamor (gololo) das danças (cazucata), típico de um ritual religioso, em que os participantes entram em transe (xinguiles), enquanto o espírito (canzumbi) do homem que sonha paira sobre este cenário. O significado das palavras em quimbundo, na citação acima, não se reduz às suas respectivas traduções. Entretanto, é interessante observar, no relato do sonho da personagem, o grande número de palavras em quimbundo, expondo que o incompreensível do sonho não pode ser comunicado na limitação de apenas uma língua, tal como o incompreensível da experiência de guerra.

Em algumas passagens, o narrador escreve frases inteiras em quimbundo, que ficam sem explicação, propondo que algo da sabedoria quimbunda não é passível de tradução, ou que o que está sendo dito somente alcança sentido nessa sabedoria, conforme verificamos no trecho: “*Ngila ia diiala mu’alunga...* – a rajada de palavras de aviso, meu muito avô Kinhoca Nzaji, pelos quimbos da memória, revoltava no meu sonho” (VIEIRA, 2006, p. 29).

À vista disso, o narrador personagem potencializa o significado das palavras e expressões ao recriar o vocabulário quimbundo dentro da língua portuguesa, enriquecendo ambas as línguas em suas formas e sentidos.

Compreendemos, durante a narrativa, que Kapapa era letrado e alfabetizado. O narrador assim se define: “Alfabetizado, eu era escrivão; designado, virara

inquisidor de muito-próprio e emendara aquela diplomacia dos colegas.” (VIEIRA, 2006, p. 48).

No romance, a personagem era considerada um intelectual: “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 [...]” (VIEIRA, 2006, p. 44). Os colegas guerrilheiros de Kapapa o acusavam de não rir das piadas “e sempre tinha a porra da mania de responder as perguntas.” (VIEIRA, 2006, p. 44). Kapapa era responsável por confeccionar as atas, era também tradutor e defensor do comandante Henriques Dias, “o da boa memória” (VIEIRA, 2006, p. 40).

A condição de letrado e intelectual da personagem permite que ele explore as duas línguas, a materna e a imposta, corroborando para a intencionalidade implícita da subversão da linguagem. De acordo com Mikhail Bakhtin (1999), essa mistura de diversas vozes no “seio de enunciado é um procedimento literário intencional” (BAKHTIN, 1999, p. 176), o qual coloca na boca do interlocutor uma linguagem que lhe corresponde histórica e socialmente. Essas vozes, no romance, são representadas pela dualidade linguística entre quimbundo e português.

Em **O livro dos rios**, o narrador personagem vive sobre os resquícios da violência do colonialismo, quando os colonizadores portugueses impuseram sua língua ao povo angolano. À vista disso, as gerações posteriores, que cresceram sobre a sombra do colonialismo, são obrigadas a aprenderem a língua de sua etnia e a do colonizador.

A dualidade linguística imposta aos angolanos acarreta na falta de domínio de ambas as línguas, favorecendo maiores represálias por parte dos colonizadores. No romance, Kapapa, aos nove anos, é corrigido pelo amigo português Lopo Gavinho por não falar corretamente: “Não é lembelembe, que se diz. Vê lá se aprendes português! ... É com mil delongas, palavras de bento-petrunhas...” (VIEIRA, 2006, p. 32).

A narrativa de Kapapa expõe o confronto linguístico sobre o qual teoriza Bakhtin (1999), realizado no plano do presente e do passado, do amigo português Lopo Gavinho, que o ensina a falar corretamente a língua do colonizador, e do seu avô Kinhoca, que profeta às margens dos rios com sua sabedoria quimbunda.

Dessa forma, Kapapa denuncia a violência do colonialismo, ao impor uma língua estrangeira oprime a materna, destruindo-a juntamente com a sabedoria

proveniente dela. Segundo Bakhtin (1999), o sucesso do romancista dependerá de sua capacidade em construir sua narrativa através da expressão da complexa polifonia do mundo social que pretende representar. No romance, Kapapa expressa essa polifonia na dualidade linguística. Para além disso, subverte a linguagem como expressão e denúncia dos resquícios da violência do colonialismo em sua trajetória individual e no contexto social angolano.

Entretanto, ao recriar a linguagem, o romance proporciona outra chave de leitura importante para esta pesquisa: a ligação entre a linguagem da personagem e seu inconsciente.

Compreendemos anteriormente, ao seguir o curso dos rios proposto na história contada por Kapapa, que a personagem busca a redenção por assassinar um amigo e abandonar o outro, aquele que o chamava por “rapaz”, ao narrar suas memórias e traumas.

Em sua narrativa, Kapapa depara-se com seu eu desmascarado ao se ver refletido nas águas dos rios angolanos, que representam um espelho para seus sentimentos e emoções. Dessa forma, a personagem depara-se com seu eu inconsciente durante toda a narrativa.

O conceito de inconsciente foi inaugurado por Sigmund Freud na obra **A interpretação dos sonhos** (FREUD, 2001). Nessa obra, o psicanalista usa os termos inconsciente e psicanálise tal como conhecemos hoje. Outros autores, principalmente de língua alemã, haviam usado o termo inconsciente antes de Freud, como Wundt (fundador do laboratório de psicologia inaugural), Schelling, Nietzsche, Schopenhauer, entre outros. Mas Freud atribuiu outro significado ao inconsciente. Por esta razão, a definição encontrada pelo médico possibilitou a criação da psicanálise.

O fundador da psicanálise recusa a concepção de inconsciente tão cara aos poetas, como algo obscuro e desordenado, que se situa fora da consciência. Para Jacques Lacan, sucessor de Freud, o inconsciente não é definido apenas por aquilo que não tem atributo ou virtude de consciência, mas consiste em materiais que foram reprimidos: “O inconsciente não é perder a memória; é não se lembrar do que se sabe.” (LACAN, 2001, p. 333).

De acordo com Castanet e Rouvière (2013), o inconsciente freudiano é ação e não imobilidade, como era proposto por filósofos e romancistas: “O inconsciente não

traz tranquilidade, não fica quieto, abrandado pelas ordens. Dito de outra forma, existem ‘representações psíquicas’ cuja presença o sujeito ignora e que não param de se manifestar.” (CASTANET; ROUVIÉRE, 2013, p. 25).

A partir da análise dos próprios sonhos, Freud (2001) abala as convicções existentes acerca do psiquismo e postula que o homem não é senhor da sua própria casa, mas é o inconsciente que o domina. O sonho, para o psicanalista, é uma entrada para o real de nós mesmos. Durante o sonho, o sujeito tem acesso ao seu inconsciente, visto que ao dormir, os mecanismos de defesa, que bloqueiam esse acesso, são diminuídos, misturando consciência e inconsciente.

Na obra **A interpretação dos sonhos**, ou “livro dos sonhos” como ficou conhecido, Freud (2001) observa que o sonho lembrado não será o mesmo que o sonhado. Ao acordar, o sonho passa pela censura do superego – instância psíquica responsável pelo senso de moralidade. Sendo assim, o sonho relatado torna-se ainda mais diferente do sonhado, visto que passa por mais censuras. Nesse sentido, a teórica Maria da Glória Vianna (2016) escreve que o relato do sonho entra no campo discursivo, portanto, limita-se à palavra, “a fala torna o sonho comunicável” (VIANNA, 2016, p. 56). Vianna escreve ainda que “o sonhador fala o que diz de si como sujeito do inconsciente” (VIANNA, 2016, p. 56).

Dessa forma, o relato do sonho, como um material que vem do inconsciente, é distante do que foi sonhado, uma vez que encontra o limite da palavra, daquilo que é possível nomear. Walter Benjamim (2013), em sua reflexão sobre mito e linguagem, fala sobre a linguagem como portadora de uma essência espiritual, que não diz respeito imediatamente às línguas. Para o autor, pode-se falar de uma linguagem da música e de uma da escultura, por exemplo.

Entretanto, o homem é o único que torna a essência espiritual da sua linguagem comunicável ao nomear todas as coisas: “Portanto, a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas.” (BEJAMIM, 2013, p. 55). O homem nomeia através da palavra, e isso limita a linguagem, assim como postulado por Benjamim.

Compreender o inconsciente freudiano e sua teoria dos sonhos torna-se interessante para esta pesquisa, posto que, no romance estudado, a personagem encontra-se com o seu inconsciente ao contar suas memórias através do curso dos rios angolanos. Tal encontro se reflete em sua maneira de contar, que utiliza uma



linguagem recriada, além de metáforas, ao longo de toda narrativa, como no trecho a seguir: “A mina do peito explodiu, terror. Calma! – eu xinguei meu coração assustado. Calma Porra! – rezei. Calma Camarada! – três vezes, como deve de fazer sempre um revolucionário. Até parar sangue.” (VIEIRA, 2006, p. 25). A personagem representa o acelerar do seu coração como uma mina que explode, uma imagem conhecida de suas vivências de guerra.

Percebemos que, no romance, as águas dos rios proporcionam ao narrador personagem a mesma experiência que os sonhos, nos quais o limite entre a consciência e os materiais inconscientes torna-se tênue. A narrativa de Kapapa é construída nesse limiar.

À vista disso, o narrador personagem, encontra-se em uma difícil situação: seu desafio é traduzir para a linguagem do homem aquilo que ainda não tem nome. Kapapa encontra um caminho possível através da rasura da palavra. Ao misturar as duas línguas, flexionando o vocabulário quimbundo no português, conforme exposto anteriormente, o narrador amplia os sentidos e significados de sua escrita, pois lança mão de um número maior de palavras que lhe permitem transcrever a sua experiência.

Dessa forma, ao se deparar com a recriação da linguagem, o leitor esbarra-se com a complexidade da história contada, parando na narrativa vez ou outra para compreender a intencionalidade do narrador. Compreendemos que a história de Kapapa não poderia ser construída de outro modo, visto que, no relato de suas memórias, a personagem está contando sobre as várias violências de sua experiência vivida. No ir e vir de suas lembranças, a personagem narra com o auxílio das águas, que proporcionam o vislumbre do seu inconsciente.

Segundo Gagnebin (2013), o filósofo Walter Benjamim, em seu ensaio “Experiência e pobreza”, já havia decretado o fim da narrativa, visto que, para o filósofo, a linguagem não consegue abarcar os horrores vivenciados durante a guerra. A pesquisadora explica:

No início de “Experiência e pobreza”, Benjamim afirma, numa página retomada quase *ipsis verbis* em “O narrador”, que a [Primeira] Guerra consagrou esta “queda” da experiência e da narração; aqueles que escaparam das trincheiras voltaram mudos e sem experiências a compartilhar, nem histórias a contar. A primeira Guerra manifesta, com efeito, a sujeição da indivíduo às forças impessoais e todo-poderosas da técnica, que só faz crescer e transforma cada vez mais nossas vidas de maneira tão

total e tão rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pela palavra. (GANEBIN, 2013, p. 59).

Entretanto, a necessidade de contar histórias não se apaga totalmente, como percebemos no romance **O livro dos rios**:

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, procura saber se quanto daquele barro que lhe fizeram com ele no Amba-Tuloza, não saiu da cacimba de todos em nossa vida das matas, nosso caminho, nosso pambos desencruzilhados no tempo: o njila ia diiala mu'alunga...” (VIEIRA, 2006, p. 46).

Para encontrar a redenção e fazer as pazes com suas memórias, Kapapa/Kene vua precisa contar. Contudo, essa narrativa de guerra, violências e traumas não consegue ser construída linearmente, dentro da formalidade do romance, e menos ainda dentro da formalidade linguística, posto que, conforme exposto, a palavra é limitada.

Diante do exposto, compreendemos que, através da rasura da palavra, o narrador personagem encontra um caminho possível para contar suas memórias de guerra, a fim de elaborar, em uma linguagem comunicável, o incompreensível da inconsciência.

## 4 CONCLUSÃO

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 que fui, adiantei sonhar nosso rio Kwanza desenhado como era uma jiboia de três caudas. (VIEIRA, 2006, p.127).

A leitura da obra **O livro dos rios**, intriga aos que resistem até as últimas páginas. O narrador finaliza sua narrativa, de uma forma bastante peculiar. O último capítulo “Rios, III” abarca todos os elementos narrativos que tornam o romance estranho em apenas duas páginas. Na metade da primeira página, consta um desenho de uma jiboia de três caudas e, na segunda, uma citação em quimbundo; isto é um fechamento digno para uma história construída na ruptura.

Compreendemos que a origem do romance angolano se estrutura essencialmente na ruptura. A palavra em Angola é uma arma usada para restaurar a cultura nacional, e se separar definitivamente da cultura do colonizador. O escritor angolano, procura resgatar a memória cultural da nação, e revitalizar o passado em seus escritos, como uma forma de criar uma nação forte e independente.

Em **O livro dos rios** essa ruptura se faz evidente no modo de contar. A história de Kapapa é tecida no limite da representação simbólica, que desestrutura o homem e sua linguagem. Entretanto, a necessidade de contar, em busca de uma redenção para seus crimes, ultrapassa os limites impostos. Diante da impossibilidade de narrar nos moldes canônicos e formais, o narrador personagem cria seu próprio modo de narrar.

A narrativa da obra de Luandino Vieira constrói uma colcha de retalhos ficcional, visto que, tecê-la no gênero romance não seria suficiente para o relato do irrepresentável da guerra. À vista disso, o narrador costura na confecção de sua história, poemas, citações bíblicas e releituras de obras de outros autores.

Para narrar sua experiência, Kapapa, escolheu contar com o auxílio das águas angolanas, que refletem suas memórias e sentimentos e deixa a céu aberto aquilo que deveria permanecer oculto na inconsciência. A personagem depara-se com seu

eu desmascarado em toda a narrativa, visto que, as águas são personagens secundários, e acompanham Kapapa durante sua infância a vida adulta. As águas permitem que a personagem relembre de fatos remotos e possa refletir sobre a sua própria condição, de ter se tornado o assassino do próprio amigo, o sapador Batuloza.

Para descrever essa traumática experiência, o narrador rasura e recria a palavra, fato que pode representar um dos elementos que mais dificultam a leitura do romance. No entanto, esse modo de contar, através da mistura de línguas e do neologismo, permite que o leitor contemple a cena narrada e caminhe de acordo com o ritmo do narrador, como acontece no primeiro relato da morte do amigo Batuloza, ditado pelo movimento das águas, largas, lentas, assim como a própria narrativa torna-se larga e lenta. O “óbito da noite” acontece entre neblinas e nevoeiros e a morte do “ex-nosso” é sentida em toda sua dor e angústia. Assim como o corpo pendurado do Sapador, o leitor também fica em suspenso.

O modo de narrar do romance estudado leva o leitor ao encontro do estranho. Primeiro identificamos o estranho no modo de contar, expressivamente como algo que salta aos olhos, e retira todo conforto que uma leitura poderia fornecer. Posteriormente, o estranho está presente no que diz respeito ao conteúdo do relato, que torna a obra inquietante, uma das facetas mais visíveis do estranho.

O estranho, segundo Freud, situa-se na categoria do retorno do que foi oculto da consciência. Os materiais ocultos na inconsciência que ultrapassam a barreira psíquica do consciente, retornam com uma nova “roupagem”. No entanto, esses materiais ocultos não retornam totalmente modificados, o que faz com que sejam descritos como o “estranho familiar”, ou seja, trata-se de algo que foi já conhecido, que há muito tempo foi passado para o inconsciente e esquecido, retorna e confronta o sujeito. A literatura permite que o estranho se manifeste e seja identificável, visto que, no processo de criação literária, o estranho não passa pela barreira da realidade.

A vista disso, uma narrativa baseada em matérias que deveriam fazer parte do oculto da consciência, torna-se uma narrativa da **estética do estranho**. Uma estética que prioriza a produção criativa voltada para as qualidades do sentir, como é o caso do romance **O livro dos rios**.

A complexidade do narrador personagem que expõe seus sentimentos e sua memória de experiências dolorosas perpassa toda narrativa. O remorso de ter

assassinado o amigo, mesmo sobre a legitimação da guerra, e a culpa por ter abandonado outro amigo, Lopo Gavinho, assolam a personagem, que se vê na impossibilidade de esquecimento, visto que, as águas dos rios estão sempre a lembrá-lo desse momento.

No decorrer do romance, as feridas abertas da nação também são representadas e se entrelaçam à história individual da personagem. A colonização em Angola, mesmo com o passar do tempo, deixou marcas irreparáveis na constituição psíquica e social da personagem. Esse conflito aparece na forma da mudança de nome de Kapapa para Kene Vua, e depois, como vontade de deixar o passado no oculto da memória, volta a ser Kapapa. Essa questão também se apresenta pela dualidade linguística no texto.

A leitura desse romance é, de fato, um desafio. Analisá-lo sobre um viés não convencional é mais desafiante ainda, visto que, essa narrativa foge totalmente dos padrões convencionais. Compreender as metáforas, decifrar as analogias e ir atrás dos intertextos é um jogo que quebra a tranquilidade do leitor. Entrar nas páginas rodeadas por águas, requer um leitor que esteja preparado para a história que irá se desenrolar.

Dessa forma, a narrativa de Kapapa, mesmo que de difícil leitura, por sua construção tão singular, fornece elementos ricos para refletirmos sobre a **estética do estranho**. Nessa obra, conforme apresentado, o estranho se faz duplamente presente. Primeiro, o estranho aparece no modo de contar sobre a experiência traumática da guerra. Depois, o estranho está presente no conteúdo narrado, que ganha caráter de irrealidade diante da falta de representação. Mesmo com tantos elementos a disposição para análise, considerar a narrativa dentro da **estética do estranho**, não é uma tarefa fácil, visto que, a literatura angolana aborda questões relativas à nacionalidade, tendo o resgate da memória cultural do país como pressuposto básico.

A escrita do romance **O livro dos rios** tecida no pós-independência, após um longo período de silêncio do autor Luandino Vieira, possibilitou que a narrativa se direcionasse para caminhos outros. Ao incluir a subjetividade de um sobrevivente de guerra, podemos analisar a obra sobre outra perspectiva, além da histórica e social. Percebemos essa questão no cenário escolhido pelo autor, que se desvia dos

cenários dos panoramas pitorescos da cidade e dos musseques, representadas em outras obras, para concentrar a narrativa das matas e na hidrografia regional.

O romance apresenta um novo enfoque do homem angolano que reflete sobre a sua condição nacional e humana, ao mostrar as dores de suas experiências individuais. A obra se constrói num momento em que a nação já está consolidada, politicamente autônoma, sujeita, portanto, às avaliações e reflexões do homem que contribui para sua consolidação.

Dessa forma, a pesquisa pretendeu compreender a construção narrativa desse novo homem angolano que, diante experiências traumáticas e vivências que fogem ao campo simbólico, busca pela redenção em uma nova sociedade. A construção dessa narrativa, que vislumbra o oculto da inconsciência, não poderia ser escrita em outros moldes, que não o da **estética do estranho**.

## REFÊRENCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: Notas de literatura. São Paulo: Editora 34, 2003.

BÂ, Hampate. **A tradição Viva**. In: História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África /Editado por Joseph Ki Zerbo. - 2ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. P.167 a 212.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013.

CARROL, Lewis. **Aventuras de Alice no país das maravilhas e através do espelho**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CASTANET, Hervé; ROUVIÈRE, Yves. **Compreender Freud**: guia ilustrado. Tradução de Carla de Abreu Machado Derzi. Revisão da tradução por Sérgio Laia. Belo Horizonte: Scriptum, 2013.

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

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamazov**. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

FREUD, Sigmund. O Moisés, de Michelangelo. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.



GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamim**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise**: uma introdução à teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

HANNS, Luiz Alberto. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HUGHES, Langston. **The Negro Speaks of Rivers**. Disponível em: <<http://www.poets.org/poetsorg/poem/negro-speaks-rivers>>. Acesso em: 30 out. 2018.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes 2007.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Editora Hedra, 2009

LACAN, Jacques. **Autres écrits**. Paris: Seuil, 2001.

LACAN, Jacques. (2002). The function and field of speech and language in psychoanalysis. In his *Écrits: A selection* (Bruce Fink, Trans.). New York: W. W. Norton (Original work published 1953)

MACEDO, Lucíola. **Primo Levi, a escrita do trauma**. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

MATTOS, Marcelo Brandão. **Um banho de rio nos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira**. Rio de Janeiro: Editora EDUFF, 2012.

MATA, Inocência. Gêneros narrativos nas literaturas africanas em português – entre a tradição africana e o “cânone ocidental”. **Scripta**, Belo Horizonte, v.19, n.37, 2015.

OVÍDIO. Metamorfoses. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. 2010, 158f. Trabalho de conclusão (Pós-doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfoses/ovidio-raimundocarvalho.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

PADILHA, Laura. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSA, Guimarães. O espelho. In: ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. (2008)

Disponível em:< [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_abstract&tlng=pt)> Acesso em 21 de outubro de 2017.

SHAKSPEARE, William. Hamlet. In: SHAKSPEARE, William. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os Gregos**: estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIANNA, Maria da Glória. **Psicanálise e linguística**: encontros e desencontros. Belo Horizonte: Scriptum, 2016.

VIERA, Luandino. **A cidade e a infância**. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1960.

VIEIRA, Luandino. **Luanda**. São Paulo: Ática, 1982.

VIERA, Luandino. **De rios velhos e guerrilheiro. O livro dos rios**. Luanda: Editorial Nzila, 2006.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.