

Uns e outros, memórias dos guerrilheiros em luta. Resenha de *O livro dos guerrilheiros*, de Luandino Vieira

Marcelo Brandão Mattos
(Universidade Federal Fluminense)

O subscrito “narrativas”, na abertura de *O livro dos guerrilheiros* (2009), de Luandino Vieira – texto segundo da trilogia *De rios velhos e guerrilheiros* – é a senha para um caminho de leitura a se percorrer. Não se pense ser casual, descuido do autor ou algo incoerente que a sequência do romance *O livro dos rios* (2006) rejeite o gênero-mestre da trilogia como possível eixo estrutural. A dissipação do fio romanescos é parte da arquitetura de uma narrativa que já não pode seguir o curso do rio: há que desaguar em um discursivo mar. O personagem errante do primeiro livro – perdido nas matas angolanas, perdido em memórias que remontassem a uma história coerente – agora “parido” de sua busca por uma legítima paternidade, flutua em ondas sonoras formadas por muitas vozes dissonantes. São muitos guerrilheiros, muitos a disputar espaço narrativo. É preciso, então, esgarçar o romance, abandonar o enredo, partilhar a narrativa para além da polifonia bakhtiniana, para que apenas dessa forma, paradoxalmente, se possa dar continuidade à história de Diamantino Kinhoka.

É ele o narrador que inicia *O livro dos guerrilheiros*, em um capítulo intitulado “Eu, os guerrilheiros” – retomada parafrásica dos títulos “Eu, o Kene Vua” e “Eu, o Kapapa”, do livro primeiro. Se antes, a procura por uma identidade batismal era o mote do personagem e, conseqüentemente, do romance; agora serão as histórias dos guerrilheiros, encadeadas como se fossem parte de um álbum de retratos (ou uma edição cinematográfica), as responsáveis pela condução da narrativa rumo à composição subjetiva do personagem. O encaixe do livro como sequência do anterior, inclusive, fazendo valer a subtítuloção “De rios velhos e guerrilheiros II”, se dá no sentido de que a busca identitária de Diamantino, iniciada em *O livro dos rios*, prossegue seu curso neste segundo livro, embora ganhe outros contornos. São as experiências alheias que agora lhe dizem respeito e muito dizem a seu respeito. Afinal, como canta o poeta, “toda pessoa sempre é as marcas das lições diárias de outras tantas pessoas.”¹ Saído do referencial paterno, o personagem vai ao grupo social de referência encontrar-se com outros espelhos figurativos: as lições diárias dos companheiros de luta.

Logo na abertura, o narrador-Diamantino se apresenta como portavoz das *estórias* dos “compatriotas nados e crescidos nas mesmas sanzalas, próprias ou alheias de outra região – isto é: lá onde lhes nasceram seus entespassados” (p.11)². Ciente de que as experiências de seus

companheiros, narradas, ajudam a construir a sua história, ou de que, nas suas palavras, “na terra que nos nasceu, muitos séculos e tradição e lutas dão de gerar grande conformidade entre nosso entendimento das coisas e as próprias coisas dela, sejam vivas sejam mortas” (p.11), Diamantino se propõe a relatar momentos vividos por seus amigos, mas reconhece que “nunca lhes poderia diretamente contar” (p.12), já que “a verdade de suas vidas sempre não é possível de escrever, ainda que desejada” (p.12).

Faz-se necessário, então, advertir o leitor – sobretudo aquele que imaginar-se diante de um enunciador que o conduzirá por um fio narrativo, do princípio ao fim – sobre o caminho dispersivo que, a esta altura, ele já estará percorrendo. Ninguém será capaz de contar uma verdade que reporte a vida daqueles homens (e, por que não dizer, de todos os homens), pois “a verdade não dá se encontro em balcão de cartório notarial ou discreto do governo, cadavez apenas nas estórias que contamos uns nos outros, enquanto esperamos nossa vez na fila de dar baixa de nossas pequeninas vidas” (p.12). Pelas linhas filosóficas, dir-se-ia que a verdade é um discurso em permanente construção: um texto socialmente confirmado. Ou, nas palavras de Nietzsche, “uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias” (NIETZSCHE, 1983, p.48). Portanto, a busca por uma verdade histórica – a vida dos guerrilheiros – deverá ser uma missão coletiva. E ainda que, enquanto discurso, ela não seja acessível como se fora um pergaminho divino, é preciso escrevê-la, é necessário elaborá-la, para torná-la uma possibilidade.

Por isso, escreve o narrador, dando prosseguimento ao seu ímpeto enunciativo,

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

Prepara-nos para uma audição – embora afirme-se escritor – de um coro de vozes, não apenas de uma melodia monocórdia. É preciso multiplicar a voz narrativa, compartilhar o discurso que busca a verdade, confrontar versões, para que reverberem as “estórias que contamos uns nos outros” (p.12) e, nos ecos de tantas vozes, façam-se os textos que montem a vasta coletânea da [nossa] História.

O primeiro guerrilheiro a participar da festa narrativa é Kakinda, ou Celestino Sebastião. “Cantarei o herói, o que sempre exemplificou seu povo, vida e morte e luta, o dos cinco combates” (p.13), assim o narrador-Diamantino apresenta o companheiro. Contudo, na impossibilidade de “reinventar a verdade” (p.13) sobre aquele homem, prefere “abrir” dois textos a ele referidos: um poema e um roteiro de cinema, “recebidos nas mãos de um jornalista, um mulato oxigenado de sotaque português” (p.13). Diz o narrador: “E se num documento podemos duvidar (se era para filme, tem truque de cinema), já o outro é fidedigno, sagrado: uma poesia, letra de absoluta verdade” (p.13).

Antes de “transcrever as mucandas” (p.15), no entanto, levanta questões sobre os sentidos impressos nos textos e a sua validade. O título

“AQUELE GRANDE RIO K.” (p.16) sugere um enigma: “Com aquele kapa, letra grande, pode não ser o que é grande, nossa mãe Kwanza? Mas porquê então Kwanza, se rio de nosso camarada era mais é o Ndanji, por perto do Úkua?” (p.14). Kopopa? Katumbela? Qual seria o rio representado no poema? E se, substituindo o K., fosse o Dande? O Jordão? “Mas ora se quem escreveu o poema foi o próprio jornalista, ainda em caligrafia evangélica, se era do mesmo mulato loiro?” (p.14) “Ou alguém alheio escreveu e envergonhou, na hora da dúvida entregou no jornalista para opinião e correção?” (p.15) Mais do que simplesmente invocado com a autenticidade da obra, o narrador parece desperto para a multiplicidade semântica e autoral que salta aos olhos. Sendo um texto-verdade da nação em luta (um poema), qualquer um poderia tê-lo escrito, muitos rios poderiam estar representados.

Qualquer um quanzista, camarada saudoso de seu rio, agarrado no frio de sua *AK-47*, nas noites planaltenhas plenas de pirlampos que o sono faz no negrume da noite alta? Alguém que, em sono exilado, sempre ouvia música do escorrer das águas, via luarentas cacimbas, lagoas, muíjes, por sobre o verde das hortas e lavras? (p.15)

Abrem-se, na narrativa, os papéis que podem contar a vida de Kakinda. O primeiro, contendo o poema, “*Pelos vincos e dobras, essas rugas do tempo, se vê bem que saiu do bolso esquerdo, do lado do coração*” (p.15). “O segundo papel é só papel timbrado, anônimo. [...] papel de empréstimo, vê-se bem” (p.16). Embora este seja o roteiro de um documentário para a televisão – um reality show, na linguagem de hoje – é preciso cuidado ao lê-lo. Afinal, no realismo televisivo, certas cenas, “*Se muito necessárias, encenam-se*” (p.18). Ao longo do texto-roteiro, entretanto, como um pergaminho empoeirado, ressoam as *reais* palavras do guerrilheiro – a ideia sonora é reforçada por um narrador que afirma ler “em voz alta” (p.16) – extraída de uma entrevista concedida em 1967, “material de arquivo” (p.17) para os produtores de TV.

Diante da pergunta: “Quando começou a luta contra o colonialismo?” (p.18), Celestino Kakinda passa a narrar cinco confrontos que vivenciou contra a política e a ideologia colonial, experiências de caráter particular, ocorridas “*antes de chegar o esquadrão*” (p.21). Sua narração, como resposta sobre o estopim da luta anticolonial, é reveladora, na medida em que evidencia os pequenos conflitos deflagradores do que viria a ser uma guerra. Afinal, “*as respostas culturais africanas [...] foram dadas por homens e mulheres cujos corações batem a um ritmo de coragem*” (DAVIDSON apud SAID, 1995, p.251) e não apenas por um grupo armado que enfrentou o exército português. As histórias de Kakinda circunscrevem a luta pelo racismo e a intolerância religiosa que marcaram os processos coloniais espalhados pelo continente africano, a exemplo do que houvera nas Américas e na própria Europa ao longo da história. O repúdio ao catolicismo e a reação negra contra o domínio branco, nesse contexto, fazem parte de um sistema revolucionário que se estruturava. “Pois se o colonialismo era um sistema, [...] a resistência também começou a se fazer sistemática” (SAID, 1995, p.251).

Vira-se a página e é Makongo, outro personagem guerrilheiro, que

pede licença para falar. Diamantino, “mestre de cerimônias”, ao apresentar-lhe, invoca (“xinguila”) as palavras quimbundas de seu avô Kinhoka. Para elas, duas traduções. Seu pai, “quem que foi amigo-de-escola com nosso quilamba Agostinho Neto [e] quer traduzir tudo” (p.28), diria: “Era uma vez um menino de mau coração chamado Makongo. Ia para a escola. Encontrou uma bicicleta...” (p.28) Ao pé da página, contudo, outra tradução desafia a versão atribuída a Kimongua Paka. “Vou contar do Makongo Kamona Ka Kanjila. Ia à escola. Ia às lavras. Quando ia para a escola encontrou uma caveira. A caveira perguntou: o que é que queres?...” (p.28). A diferença das traduções reflete a multilinguagem angolana, confluência de muitos vetores: a oralidade e a escrita, o quimbundo (metonímia das línguas nativas) e o português, o texto da escola e o texto das ruas. Nessa turbulência linguística – e sobre as relações de poder que a permearam, especialmente no período colonial – Makongo vai contar sua história. Rouba a batuta do narrador e lhe assume o posto:

Eu sempre descia no final da tarde, as orelhas cheias de porrada, quatro vergonhas dentro das mãos inchadas nos bolsos: pronúncia que a professora queria desarredondar com seus dedos estragando minha boca [...]; meus quedes velhos cheirando a fumo de lavar e secar [...]; a bata, curta, quase meia-manga, recebida de favor no filho do gerente, caridoso de merda. A quarta, pior de todas: o Felito, filho do capataz, saía na bicicleta, da casa da roça na escola quase porta com porta, em seus oito e ésses xingava nossa humilhação de quietos, a ver passar:

- Pretos a pé!... (pp. 31-32)

A professora a “corrigir” a pronúncia angolana e rejeitar as palavras em quimbundo – atitude reforçada no ambiente familiar: “nossa mãe não queria me de quimbundo na boca” (p.35) –; o menino branco, filho do capataz, a ridicularizar sua fala e sua cultura, diferentes das que se impunham na voz colonial; a incompreensão institucional das estórias da terra, como a que lhe atribuía a imagem do “filho de pássaro da fome” (p.32), incutindo-lhe o sentimento de inferioridade ou inadequação em relação à cultura dominante; todas aquelas lembranças eram parte de um projeto de colonialidade ao qual se opunha a sua condição de guerrilheiro. Contra tudo aquilo lutava. Não por acaso, é “no destacamento” (p.37), durante a guerra, que o narrador Makongo tece o seu discurso.

Retomando a palavra, a fim de despedir-se do personagem, Diamantino narra o duplo desfecho do guerrilheiro, convocando, novamente, o pai e o avô: duas vozes, duas leituras. Abrindo as páginas de um jornal onde se lia: “um antigo combatente tentou se matar” (p.38), o narrador – “não [...] interessado em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório” (BENJAMIN, 1996, p.205) – deixa falar seus afetos para deles extrair um futuro para Eme Makongo e lê-lo duplamente.

Que no meio de uma farra-de-terraço saiu a voar como pássaro grande [...]. Caiu na confusão de uma sucata de lixeira de quintal mas não morreu. [...] Mas quem lhe salvou foi mesmo sua muondona de pássaro holococo. Levado no posto médico, os cubanos lhe cortaram só na perna esquerda" (p.38).

Sobrevivido a esse incidente, Makongo estaria a amadurecer as penas para voar um dia.

[...] o pássaro holococo, nossa águia, a que esvoaça planalto, terra e serra, céus seus de Cabinda ao Cunene, poderá não ser meu camarada, o Makongo, o mau-dos-maus?

Se vivos foram, responderiam meus mais-velhos:

- *Kiene muene! Mutu, njila; njila, mutu...** – este seria Kinhoka Nzaji, meu avô, cantando o roufenho de seu hungo, tilinto do gargalo de garrafa ia lembrar lágrimas do pioneiro Makongo.

Meu pai, bilíngue, negaria:

- *Kana, ngana***: não pode. Um homem honesto não voa... (p.39)

Outros guerrilheiros surgem a desfilarem nas páginas no livro, assumindo direta ou indiretamente a narrativa: Kibiaka, o "assobiador de passarinho" (p.43), personagem que, em nota de rodapé, o "autor" – em explícito *gesto* (AGAMBEN, 2007, p.55) – admite reincidente ficcional de *Nós, os do Makulusu* (2004[1967]); Ferrujado e Kadisu, "camaradas que sempre queriam estar juntos, numa amizade lá muito deles mesmo" (p.62), oprimidos pela ideologia e condução da guerrilha; Kizuuua Kiezabu, líder dos guerrilheiros nas lutas anticoloniais, encontrado anos mais tarde, quando já "era outro homem" (p.89), na ilha de Mussulo, dono de "uma casa tão branca e tão grande que tinha quintal de mar" (p.89), a fiscalizar sua área marítima, decretando estar "proibido navegar chata, dongo, canoa, tudo que flutuava com gente" (p.89); enfim, muitas vidas e muitas vozes compoem a cena angolana aos olhos (e ouvidos) de Diamantino – parte escritor, parte leitor desse truncado roteiro. Também (res)surgem, como personagens ficcionalizados, nomes da vida e da literatura angolana, como Agostinho Neto (já citado em *O livro dos rios*), Manuel Rui e Pepetela – testemunhas da história, a garantir o viés do tempo e do espaço, que localiza as narrativas em sua expressão sócio-cultural.

Ao final do texto, o narrador – até então posto "não como contador de verdades por nossa própria invenção achadas, mas como peneirador de mujimbos que outros alheios deixaram na memória de nossos dias de luta" (p.41) – reassume o fio narrativo, assumindo como seu o fio das memórias narradas:

Quando, às vezes, ponho diante de meus olhos aos grandes erros e tribulações, aos muitos sofrimentos que por nós passaram e vejo a figura de tantas vidas, e não menos mortes, no livro da nossa luta, pergunto

saber: vivem, nossos mortos, se vivos os vejo em meus sonhos? (p.97)

Se enquanto autor (secundário, segundo Bakhtin), Diamantino se distanciou para deixar que falassem os guerrilheiros que povoavam sua memória, não lhe será custoso admitir-se como *editor*, no sentido cinematográfico, das cenas narradas. É ele o responsável pela seleção e montagem das “películas” que a memória produziu em sua mente. Recupera-se, com isso, o “elo perdido” que, na arquitetura textual, fez com que o autor (agora, o primário) optasse pela ausência do termo *romance* na assinatura de *O livro dos guerrilheiros*. Justifica-se a unidade textual que o termo substituto *narrativas*, no jogo de simulações próprio da forma romanesca, parece dilacerar por completo.

Em *Nós, a onça* – o epílogo –, a retomada da estrutura parafrásica do primeiro capítulo evidencia a estruturação início-meio-fim do livro e reforça as conexões entre o primeiro e o segundo títulos da trilogia *De rios velhos e guerrilheiros*. Enquanto em *O livro dos rios*, a cobra de três caudas – símbolo da vida em tripla formação, metáfora identitária – ilustra (no sentido mais denso) a narrativa; n’*O livro dos guerrilheiros*, um desenho representando “uma onça seguindo seus trilhos de caça com as sete pintas principais de sua pele” (p.95) se apresenta como outra imagem significativa nas memórias do ex-guerrilheiro, imagem da força coletiva, com as manchas separadas-mas-unidas no corpo felino. O desenho, localizado na “areia da praia” (p.95), é inspirado nos “Sonas”, desenhos na areia feitos pelos Tucokwe³ (cokwe/ chokwe), grupo étnico-linguístico localizado numa área correspondente ao nordeste de Angola, com penetração no centro-sul. Os sonas são desenhos simbólicos da tradição, representando valores e crenças da terra, contrariando a versão de que todas as sociedades tradicionais de Angola eram ágrafas. Esses “escritos”, no entanto, não se fecham em si, como páginas encadernadas, ao contrário, são sempre acompanhados de contos da oralidade, cantos e provérbios que por eles estão representados imagetivamente, ou melhor, são por eles ilustrados. Além disso, a referência a um desenho que se apaga (com a mão ou nas ondas do mar) é simbólica, tanto do ponto de vista histórico-cultural, na medida em que esta manifestação artística está a perder-se na memória coletiva angolana, quanto do ponto de vista narrativo, referência à fugacidade das reminiscências tecidas pelo narrador.

Reunindo todos os homens que povoavam a sua memória – as figuras paternas, do primeiro livro, agora ganham a companhia dos ex-companheiros de luta –, Diamantino compõe a imagem de uma onça: malhas separadas em um só corpo guerreiro, o corpo de uma luta ou de um sonho, “sonho onde que nos sonharam todos no sonho de cada qual” (p.97). Ao avô, ele delega as patas, “o bravo dos pés descalços, malha de pata de onça em movimento” (p.98). O pai fica localizado na cabeça, “o prudente dos pés calçados, pequena malha em cabeça de onça, armado de sua 3ª classe condiscípula de Agostinho Neto” (p.98). E ele?

E eu?

Com eles cheguei nas margens dum rio, rio de silencioso
bungular, o que não tem dúvidas de sua foz – nós é que

éramos os apressados canoeiros.

E vi como a água fechava o rio. [...] Como ele parava, primeiro; nos olhava de lá, assistia; e, de lento, vutucava sua marcha para as nascentes, estratégia de parar a chuva. (pp.98-99)

E nós? “[...] e nós, barrigas nuas e vazias, simples pintas só de sua pele mosqueada” (p.97). O desenho das pintas na pele da onça é a grande metáfora da união nacional formada a partir de diferenças étnicas, religiosas, raciais, geracionais ou mesmo individuais que compunham a nação angolana às vésperas da luta pela independência e, porque não dizer, das divergências políticas que havia sob o texto nacionalista interposto contra a opressão colonial. No passado, diferentes grupos e indivíduos se uniram em luta. Afinal, “uns de nós éramos já velhos e experimentados ximbicadores – mas nossas canoas, apodrecidas de tempo, não chegavam de tabucar” (p.99). Enquanto isso, “outros de nós assistíamos o naufrágio das velhas canoas. Sofríamos; verdade que sabíamos escavar canoas novas mas não chegavam de navegar os rios” (p.99). A divisão entre “uns e outros”, metáfora de toda cisão diante da malha social, poderia ameaçar a unidade do “nós”. Mas um dia, “Uma criança, da margem dos ximbicadores, viu uma criança igual, da margem dos construtores” (p.100). Uma delas “se meteu a nadar até se darem encontro. Na futura margem do rio. Perceberam então, todos os seus mais-velhos, que era chegado o tempo da coragem. E se levantou aí, numa manhã, esse tempo novo” (p.100).

A pior fratura, aquela que não tenderá à união das margens, será a da conduta humana, das ideias particulares ameaçando o ideal social. “Uns e outros”, dessa forma, representam a ruína do “nós” enquanto coletividade ou comunidade nacional, são os *Predadores*⁴ ou parasitas que, sigilosamente, abalam a saúde da onça.

E se uns, sendo filhos dos homens que usavam sua cabeça baixa a levantaram; e outros, nunca mais tiraram chapéu às autoridades; se uns reivindicaram seu direito de ter funje para comer lhe com suas mãos e reclamam a mínima dignidade, a de barriga cheia; ou uso e costume de se chamar seus velhos nomes vindos da cinza do tempo; ou mesmo atrevimento de formar nova geração de nomes, nascidos na barriga da luta – outros se apegaram a suas antigas linhagens e gloriosas famílias, a reinos, colonos e mafulos, fidalguias de que pouca memória era, para dignidade sim, mas de privilégio. E, mais tarde, muitos vão de exigir ser chamados excelência e excelentíssimos e de camaradas só tratam a motoristas de seus carros e seguranças de suas riquezas...

Em sua pele mosqueada, beleza de nossa onça não deixava nos ver as pulgas de seu pelo (p.100).

As memórias separadas em narrativas que foram organizadas em capítulos se entrelaçam nos últimos parágrafos do texto, quando afinal, antes da morte (em termos discursivos), os retratos e as vozes dos

guerrilheiros se misturam nas lembranças de Diamantino. São as últimas imagens em uma mente que se esvai na finitude inequívoca da obra literária. É preciso fechar as cortinas, desligar o projetor, encerrar o livro. Desenhada a pele da onça, ela já pode, então, ser apagada.

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

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

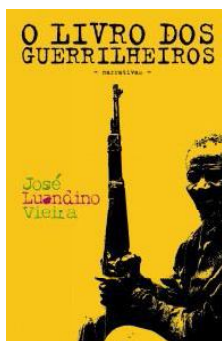
- AGAMBEN, Giorgio. "O autor como gesto" In: *Profanações*. Trad.: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. pp. 55-63.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Bernardini et ali. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas Vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- NIETZSCHE, F. "Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral". In: *Obras incompletas*. 3. ed., São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 43-52. (Coleção Os pensadores)
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- VIEIRA, José Luandino. *De rios velhos e guerrilheiros*. 1. O livro dos rios. Lisboa: Caminho, 2006.
- VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004.

NOTAS

* Claro que sim. A pessoa é pássaro, o pássaro é pessoa...

** Não senhor...

1. Verso da música *Caminhos do coração*, de Gonzaguinha.
2. As citações do livro resenhado serão marcadas apenas pela sua paginação, estando referida, no início do texto, a obra editada.
3. SONA: Os desenhos na areia. Angola. Disponível em: <http://www.tucokwe.org/cultura/artigos/sona_os_desenhos_na_areia.html>. Acesso em: 05 mai. 2010.
4. A grafia denuncia uma indireta alusão ao título de um romance de Pepetela (2007).



VIEIRA, José Luandino. *O livro dos guerrilheiros*. De rios velhos e guerrilheiros II – narrativas. Lisboa: Caminho, 2009.

(Recebido para publicação em 13/05/2010,
Aprovado em 27/06/2010)