



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARLÚCIA NOGUEIRA DO NASCIMENTO

DE PAISAGENS E INFÂNCIAS EM ONDJAKI OU UMA POÉTICA DOS ANOS 80

FORTALEZA

2018

MARLÚCIA NOGUEIRA DO NASCIMENTO

DE PAISAGENS E INFÂNCIAS EM ONDJAKI OU UMA POÉTICA DOS ANOS 80

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Ceará

Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- N196p Nascimento, Marlúcia Nogueira do.
De paisagens e infâncias em Ondjaki ou uma poética dos anos 80 / Marlúcia Nogueira do Nascimento. – 2019.
232 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.
Orientação: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho.
1. Literatura Angolana. 2. Ondjaki. 3. Infância. 4. Espaço. 5. Paisagem. I. Título.
- CDD 400
-

MARLÚCIA NOGUEIRA DO NASCIMENTO

DE PAISAGENS E INFÂNCIAS EM ONDJAKI OU UMA POÉTICA DOS ANOS 80

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Profa. Dra. Sarah Maria Forte Diogo
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof. Dr. Atilio Bergamini Junior
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior
Universidade Federal do Ceará – UFC

Ao Pedro

À Isabela

Às crianças angolanas

*A todas as crianças que vivenciaram ou
vivenciam contextos de guerra.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me surpreende a cada dia.

Aos meus pais, Leda e Manoel, que, mesmo em sua simplicidade e pouca instrução formal, sempre acreditaram e priorizaram a educação dos filhos.

À professora Fernanda Coutinho, pelo acolhimento do projeto de tese e pela orientação oportuna e humanizada.

A César Nobre, pelo apoio e companheirismo cotidianos.

Aos meus irmãos e irmãs, especialmente a Marcélia, pelo suporte inestimável.

Aos colegas de curso, de modo especial às amigas Tatiana, Simone e Guida, pela partilha de afeto e de experiências acadêmicas e pessoais.

Ao Ondjaki, pela gentileza de fornecer informações e material bibliográfico.

Aos professores e professoras do Curso de Pós-Graduação em Letras, pela contribuição no decorrer do curso.

Aos funcionários da Secretaria do PPGL, Diego e Victor, pela permanente disponibilidade.

À Secretaria de Educação do Ceará, por proporcionar condições para que eu pudesse desenvolver esta pesquisa.

Ao núcleo gestor do CEJA Professora Joélia, de maneira particular ao diretor Gildemário e à coordenadora Katiele, pela colaboração e pelo apoio necessário nos procedimentos burocráticos.

“Sim, de fato, as palavras sonham.”

(Gaston Bachelard)

“Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore.”

(Manoel de Barros)

“A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata.”

(Italo Calvino)

RESUMO

Esta tese aborda a relação entre a configuração dos espaços e da infância como tempo idílico e perdurável nas narrativas *Bom dia camaradas* (2001), *Os da minha rua* (2007) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008), de Ondjaki. A pesquisa propõe-se a examinar a representação dos espaços habitualmente frequentados pelo protagonista – casa, escola e rua – e sua relação com o sentido de infância construído a partir da rememoração do ambiente dos anos 80, tendo como referência a concepção de infância pensada por Bachelard (1961) e a noção de cronotopo concebida por Bakhtin (1975). Visa ainda à observação de como Ondjaki aborda dissensões sociais e políticas de Angola a partir do ponto de vista infantil do narrador, que associa humor, leveza e lirismo. A investigação, de caráter bibliográfico, prioriza a análise comparativa e interpretativa das obras do *corpus* entre si, situando-as no âmbito da produção em prosa da literatura angolana que contempla personagens infantis no período antecedente e no concomitante às guerras, notadamente *A cidade e a infância* (1960), de Luandino Vieira, e *Quem me dera ser onda* (1982), de Manuel Rui. Primeiro, efetua-se uma exposição do aparato teórico acerca das categorias *infância* (ARIÈS, 1960; KOHAN, 2003; POSTMAN, 1999) e *espaço* (TUAN, 1977; BACHELARD, 1957; COLLOT, 2012, 2013), assim como da presença da temática da infância associada ao contexto das guerras na literatura angolana, introduzindo questões que guiam a leitura interpretativa e comparativa. Em seguida, procede-se à análise das obras do *corpus*, cuja leitura evidencia que: os enredos estão pautados no vínculo afetivo mantido pelo narrador com os lugares e as paisagens, estendendo-se às pessoas com quem partilha a convivência; as questões sociais e políticas são abordadas sob uma ótica de neutralidade e ambiguidade, resultantes da simulação do ponto de vista da criança, associando-se a isso a construção metafórica de uma nova realidade, por meio de simbologias como a chuva, em *Bom dia camaradas*, e a explosão, em *AvóDezanove*; são múltiplos os espaços e as faces da infância na ficção angolana, dentre elas, a da criança-soldado, a do pioneiro, a do homem em devir, marcadas pela missão de edificar o futuro do país; os lugares e as paisagens abarcam o próprio sentido de infância como tempo idílico e permanente indissociável do espaço vivido, configurando-se, assim, como cronotopo.

Palavras-chave: Literatura Angolana. Ondjaki. Infância. Espaço. Paisagem.

ABSTRACT

This thesis deals with the relation between the configuration of spaces and childhood as an idyllic and lasting time in the narratives *Bom dia camaradas* (2001), *Os da minha rua* (2007) and *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008), by Ondjaki. The research aims at examining the representation of the spaces habitually frequented by the protagonist - home, school and street - and its relation with the sense of childhood built from the recollection of the environment of the 80s, having as reference the conception of childhood thought by Bachelard (1961) and the notion of chronotope conceived by Bakhtin (1975). It also aims at observing how Ondjaki approaches social and political dissensions in Angola from the narrator's point of view, which associates humor, lightness and lyricism. The bibliographic research prioritizes the comparative and interpretative analysis of the works of the *corpus* among them, placing them within the scope of the prose production of Angolan literature that contemplates children's characters in the antecedent period and the concomitant to the wars, notably *A cidade e a infância* (1960), by Luandino Vieira, and *Quem me dera ser onda* (1982) by Manuel Rui. First, an exposition of the theoretical apparatus about the categories of childhood (ARIÈS, 1960; KOHAN, 2003; POSTMAN, 1999) and space (TUAN, 1977; BACHELARD, 1957; COLLOT, 2012, 2013), as well as the presence of children's issues associated with the context of wars in Angolan literature, introducing issues that guide interpretive and comparative reading. Afterwards, the works of the *corpus* are analyzed, whose reading shows that: the plots are based on the affective bond maintained by the narrator with the places and the landscapes, extending to the people with whom he shares the coexistence; the social and political issues are approached from a neutral and ambiguous point of view, resulting from the simulation from the point of view of the child, associating with it the metaphorical construction of a new reality, through symbologies like rain, in *Bom dia camaradas*, and the explosion in *AvóDezanove*; there are many spaces and faces of childhood in Angolan fiction, among them, the child-soldier, the pioneer, the man in the future, marked by the mission of building the future of the country; places and landscapes embrace one's own sense of childhood as idyllic and permanent time inseparable from living space, thus becoming a chronotope.

Keywords: Angolan Literature. Ondjaki. Childhood. Space. Landscape.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	ONDJAKI E OS ESPAÇOS DA INFÂNCIA	16
2.1	O lugar do escritor e das <i>narrativas anos 80</i>	16
2.1.1	<i>Bom dia camaradas</i>	27
2.1.2	<i>Os da minha rua</i>	31
2.1.3	<i>AvóDezanove e o segredo do soviético</i>	34
2.2	A infância como categoria cultural	37
2.3	Percursos de uma infância angolana	49
3	ESPAÇO E LITERATURA: COORDENADAS TEÓRICAS	66
3.1	Do espaço geográfico ao espaço literário	66
3.1.1	<i>Do espaço feliz de Bachelard ao espaço social angolano</i>	70
3.1.2	<i>“Como se tempo fosse lugar”</i>	76
3.2	Espaços da infância na ficção angolana: espaços felizes?	80
3.2.1	<i>A cidade de Luandino: “um antigamente que sempre volta”</i>	80
3.2.2	<i>Os meninos Zeca e Ruca: entre perdas e vitórias</i>	87
3.3	O lugar da guerra na infância de Ndalú	97
4	NAS PAISAGENS DE LUANDA, A MISSÃO E O SEGREDO DAS CRIANÇAS	107
4.1	Um passeio pela Luanda dos anos 80	107
4.2	A cidade sob o ponto de vista de Ndalú: silêncios e ambiguidades	116
4.3	O espaço escolar e a construção do futuro	122
4.3.1	<i>“Las flores de la humanidad”</i>	122
4.3.2	<i>O camarada professor Ángel: primeira lição de afeto</i>	129
4.3.3	<i>Da cumplicidade entre as crianças: segunda lição de afeto</i>	136
4.4	Um largo da PraiaDoBispo	146
4.4.1	<i>A missão secreta das crianças</i>	146
4.4.2	<i>Uma paisagem azul</i>	156
5	UMA RUA CHAMADA INFÂNCIA	162
5.1	Casas da infância, abrigos de memórias	162
5.1.1	<i>Outros quintais, a mesma infância</i>	171
5.2	Entre avós e netos: a plenitude da infância	181

5.2.1	<i>O segredo da AvóAgnette</i>	181
5.2.2	<i>O segredo da AvóCatarina</i>	189
5.3	A rua: uma poética do encontro	194
5.3.1	<i>Múltiplos caminhos e “um certo sul”</i>	194
5.3.2	<i>Sob os óculos da amizade</i>	199
5.4	Para tingir a infância de ternura e poesia	204
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
	REFERÊNCIAS	220

1 INTRODUÇÃO

A literatura angolana, não obstante sua consolidação relativamente recente, tem ultrapassado fronteiras geográficas e linguísticas, tendência que se estende às literaturas africanas de língua portuguesa. No rol de escritores que contribuem para esse alcance, encontra-se Ondjaki, autor de uma expressiva produção em gêneros variados, mas, sobretudo, em prosa. Essa vertente de sua obra vem despertando, cada vez mais, o interesse crítico, com relevante presença no âmbito dos estudos comparados.

Dentre as escolhas conteudísticas do autor, a infância, em sintonia com lugares a ele particularmente caros, figura como um dos temas mais recorrentes, constituindo uma espécie de projeto estético, uma poética, que pode ser aferida principalmente nas narrativas *Bom dia camaradas* (romance, 2001), *Os da minha rua* (contos, 2007) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (romance, 2008). Tendo tais obras como *corpus* principal, esta tese aborda a relação entre a configuração dos espaços e seus ocupantes e o sentido de infância como dimensão idílica que desafia o ambiente de tensão e precariedade vivenciado pelos angolanos no decorrer dos anos 80.

Essa abordagem surge da pressuposição da escrita ondjakiana como uma maneira singular de narrar um tempo de guerra, efetivada por uma linguagem que, ancorada na perspectiva infantil, privilegia lirismo e leveza. As três produções situam-se no referido período e possuem como narrador-personagem o menino Ndalú, denominação que vincula a identidade ficcional à identidade biográfica do escritor, cujo nome civil é Ndalú de Almeida.

Em conjunto, as narrativas assentam-se sobre um discurso¹ ambivalente que, do ponto de vista formal, mescla a voz do autor Ondjaki e a voz do narrador Ndalú na representação estética da “ambiência” de uma Angola assolada pela guerra civil. Assim, o interesse geral da investigação volta-se para modulações e significados que a infância, enquanto categoria sociocultural e fase da vida humana (ainda resistente ao total desvendamento), assume na estruturação formal e temática dos enredos, em associação com os valores atribuídos aos espaços habitualmente frequentados pelo protagonista, de modo particular, a casa, a escola e a rua.

¹ O termo *discurso* é considerado aqui como produto da enunciação de um *sujeito*, que, por sua vez, localiza-se em uma *situação* ou contexto, comportando “marcas mais ou menos explícitas da situação em que emerge.” (REIS; LOPES, 1988, p. 28)

Para isso, procura-se situar, comparativamente, as obras do prosador luandense no âmbito da ficção angolana em que predominam as personagens infantis, aproximadas ou distanciadas do cenário da guerra.

Tendo em vista essas circunstâncias históricas, chama a atenção, em princípio, o fato de os enredos priorizarem episódios do cotidiano do protagonista, narrados em uma linguagem leve e pueril, alcançada em decorrência da simulação da perspectiva da criança, marcada pela coloquialidade e pelo humor. A esses elementos junta-se a nuance lírica laborada pelo também poeta Ondjaki.

Considerando a ligação afetiva que o narrador mantém com os lugares e com as pessoas que habitam o “antigamente” da infância, a aproximação entre tempo e espaço adéqua-se à noção de cronotopo, termo concebido pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, no ensaio “Formas do tempo e do cronotopo no romance”, de 1975. Trata-se, segundo o pensador, de uma categoria conteudístico-formal que possibilita ao estudioso apreender, na forma literária, significações do seu conteúdo, partindo do pressuposto de que os acontecimentos, que transcorrem no tempo, também se situam em um lugar, resultando numa interligação indissolúvel entre as duas instâncias.

Dessa forma, a hipótese central desta tese é a de que, por intermédio de uma linguagem leve, poética e bem humorada, que lembra, por vezes, crônicas líricas, por vezes, entradas de um diário, Ondjaki recria e ressignifica o tempo–espaço dos anos 80, sombreado por desconcertos políticos que culminaram na guerra civil, imediatamente após a guerra de libertação. Ao mesmo tempo em que rememora e recria o passado, o prosador lança mão de definições metafóricas que vão formulando um sentido de infância como “tempo saboroso de lembrar”. Sendo parte integrante dos lugares, as personagens que os habitam também contribuem para a elevação do sentimento nostálgico que nutre a busca por “memórias carinhosas” da primeira fase da vida (ONDJAKI, 2006, orelha do livro).

Em decorrência disso, a puerilidade vivida nesses ambientes remete à ideia de permanência simbólica do tempo infantil, em torno do qual Ondjaki constrói uma poética, razão por que os ensaios de Gaston Bachelard – *A poética do espaço* e *A poética do devaneio* – constituem referências fundamentais. Além de permanecerem como conjunto de preceitos basilares dentro desse campo temático, esses estudos encontram ressonância no modo como o escritor luandense concebe as duas categorias fundamentais das narrativas: não como entidades empíricas, passíveis de uma descrição objetiva e subserviente ao objeto, mas como

produto da imaginação criante, do devaneio e da polifonia que distinguem a escrita literária.

Termo que sugere variadas implicações, nas palavras de Fernanda Coutinho, a infância pode ser percebida

(...) tanto do ponto de vista concreto, atendo-se a faixa etária do início da vida, quanto em uma formulação de ordem abstrata, que engloba uma série de atitudes comportamentais, as quais podem, inclusive, ultrapassar a baliza cronológica, atingindo outros momentos da existência”. (COUTINHO, 2012, p. 15-16)

Assim, mais do que um transcurso cronológico, essa etapa da vida, delineada no *corpus* em diferentes facetas, consiste em um tempo humano essencial, cujo sentido estético serve de motor para a própria criação literária como uma poética da infância. Para a compreensão da ambivalência dessa definição, portanto, torna-se importante a fundamentação encontrada nos trabalhos de Philippe Ariès (1960), Marie-José Chombart de Lauwe (1971) e, sobretudo, de Gaston Bachelard (1961), os quais expõem a dinamicidade do tema e justificam sua relevância.

Sendo, ainda, a infância uma categoria assinalada pela ausência de voz (AGAMBEN, 2008), e a criança um ser moldável, em geral posto à margem da história e da política (KOHAN, 2003), seu discurso é pontuado pelo descrédito por parte da cultura adultocêntrica moderna. Entretanto, se, por um lado, a ausência de visão racionalista é tida como uma lacuna, por outro, essa constatação reverte-se de forma positiva em favor dos infantes na medida em que lhes revela uma outra face: a da espontaneidade, da pureza e da capacidade de, tal como o artista, emancipar verdades e refigurar esteticamente o mundo.

Dada essa circunstância, torna-se fundamental um exame da relação estabelecida entre a representação da perspectiva do infante, considerada ingênua e lacunar, assumida pelo narrador, e a ótica do escritor, indivíduo adulto, letrado, cosmopolita, inteirado das discussões políticas, culturais e acadêmicas, cujo discurso não deixa de ser balizado por parâmetros inerentes a esse perfil.

Conquanto a posição do narrador seja mais de espectador que de padecente das privações inerentes ao contexto, em razão da condição social privilegiada que o manteve distante da “realidade mais bélica da guerra”², torna-se pertinente o questionamento quanto ao tipo de abordagem escolhida pelo autor para retratar uma época de graves dificuldades e tensões sociais em seu país. Nesse sentido, diante do apelo dramático e pesaroso que

² Entrevista a Ricardo Pinto (2010).

caracteriza o universo da guerra, por que razão tratar das pequenas alegrias da vida cotidiana e não das injustiças e padecimentos que se alastram por territórios em conflito?

Com efeito, surge uma segunda questão, já formulada, indiretamente, pelo próprio Ondjaki: para que serve a literatura? Indagação para a qual Antoine Compagnon (2009) aponta algumas respostas, dentre elas a de que se trata de uma abertura ao conhecimento do mundo pela via da sensibilidade. Sendo assim, convém esclarecer a concepção de literatura que norteia este trabalho: independentemente de suas inserções no campo social, essa esfera do saber e da arte humana conserva uma natureza política que lhe é inerente e bastante para construir significados. Pode-se supor, portanto, que a própria escolha da perspectiva infantil e da dicção lírica manifesta um posicionamento político no texto ondjakiano.

De forma suplementar, a análise busca verificar os recursos de linguagem utilizados pelo autor, a exemplo da ambiguidade e do lirismo sinestésico, observando seus efeitos na composição de uma imagem de Luanda, bem como da representação das relações sociais e pessoais que se estabelecem no ambiente ficcional. Nessa representação, os referentes históricos do contexto dos anos 80 são retomados por meio da ressignificação dos lugares por uma ótica humanizadora, que ultrapassa o domínio da oposição sujeito/objeto.

Instaura-se, assim, uma forte identificação entre o menino e os ambientes, de forma que sua subjetividade se constitui também a partir desses lugares e paisagens, nos quais se insere o *outro*, instituindo-se uma política e uma poética do encontro. Para o exame desse aspecto, são tomados como fundamentação tratados teóricos da geografia humanista, notadamente estudos de Tuan (1974, 1977) e de Collot (2012, 2013), que se comunicam também com Bachelard (1961), os quais entendem que os valores de um lugar são atribuídos pela experiência humana.

A visão otimista do narrador acerca de um recorte histórico conhecido por seus agravos sociais e políticos não deixa de suscitar indagações também a respeito de sua relação com a tradição literária de Angola, firmada sobre o vínculo entre o estético e o ético. Tal componente, que particulariza uma sólida vertente da prosa nacional, encontra acolhida em autores como Luandino Vieira e Manuel Rui. Portanto, *A cidade e a infância* (1960), do primeiro, e *Quem me dera ser onda* (1982), do segundo, constam no presente estudo como *corpus* de apoio à leitura interpretativa.

Quanto aos procedimentos metodológicos, o trabalho segue o viés comparatista de base bibliográfica interdisciplinar, cotejando as obras de Ondjaki entre si e situando-as no

ambiente literário angolano. No entanto, o aparato teórico evocado não é tomado como um conjunto de fórmulas indistintamente aplicáveis, mas principalmente como referência que justifica a pertinência do tema. Por conseguinte, ao embasamento crítico junta-se a leitura fenomenológica que se deixa guiar pelo próprio texto literário, motivo maior da pesquisa.

Vale lembrar que o estudo da representatividade da infância e do espaço luandense no projeto literário de Ondjaki e de outros escritores angolanos não constitui uma novidade, como comprovam as teses de Assis (2008) e Muraro (2012). Sendo assim, o avanço proporcionado por esta pesquisa consiste na proposta do reconhecimento de uma relação direta entre a configuração afetiva dos espaços e o sentido, também afetivo, de infância como tempo idílico, de que resulta uma ressignificação do ambiente de tensão e precariedade assinalado por Ondjaki.

Isto posto, o desenvolvimento do texto está organizado em quatro partes. Na primeira, equivalente ao segundo capítulo, realiza-se uma breve apresentação do perfil biográfico e literário do prosador, seguida por uma descrição geral das narrativas principais do *corpus* e por um quadro teórico sobre a categoria infância, tendo por base estudos do campo histórico e filosófico. Apresenta-se também um panorama das representações da fase infantil na literatura angolana, priorizando os sentidos sociais e simbólicos evocados pelas personagens mirins em narrativas ambientadas no período das guerras angolanas.

No terceiro capítulo, faz-se uma exposição de conceituações da categoria espaço e de suas aproximações com a literatura, contemplando abordagens tanto na área dos estudos geográficos, quanto da teoria da literatura. Tendo como referência inicial estudos de Chaves (2005, 2007) e Macêdo (2007, 2008), investiga-se em *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira (1960), e em *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui (1982), a presença das crianças nas relações familiares e no espaço da rua, a fim de estabelecer pontos de comparação com as obras de Ondjaki. Feito isso, efetua-se uma primeira entrada no texto do prosador luandense, com o intuito de identificar de que modo a temática das guerrilhas comparece nos enredos de Ndalú, considerando-se sua perspectiva.

O quarto capítulo focaliza a percepção do menino narrador sobre os espaços da cidade de Luanda, ao destacar sua visão sobre os índices do período colonial, do regime socialista e da guerra civil. Nessa parte, analisa-se a escola como espaço de preparação dos pioneiros para a missão de construir o futuro (MACÊDO, 2008; CORTINES, 2012), mas também como lugar de interdições (FOUCAULT, 1996) à espontaneidade das crianças. Nota-se, a partir do

círculo escolar, a influência dos professores cubanos na formação de Ndalú e a afetividade que assinala o vínculo entre o protagonista e os mestres. Observa-se como as personagens infantis incorporam, à sua maneira, o espírito revolucionário e a missão de salvaguardar a identidade angolana em detrimento dos interesses estrangeiros, valendo-se do imaginário das estratégias de guerra para planejar a destruição das obras do mausoléu destinado à honra do falecido presidente angolano, Agostinho Neto. Destacam-se, nesse cenário, o largo e o mar da Praia do Bispo, bairro onde se situa a casa da Avó Agnette.

O quinto e último capítulo contempla a significação construída em torno dos espaços do convívio íntimo, a saber, a casa dos pais e a casa de parentes, e do círculo de amizades do protagonista, que se estabelece a partir do contato com o espaço externo da rua. Focaliza-se, nessa leitura, a relação afetiva de Ndalú com os lugares e paisagens e com as personagens, especialmente, as avós, com quem o menino partilha uma visão poética do mundo. Discute-se ainda o modo subjetivo como ele recria o ambiente da casa e o modo ambíguo como são abordadas as questões políticas no âmbito doméstico. Por último, enfatiza-se a simbologia do espaço gregário da rua, que abarca o próprio sentido de infância como tempo permanente (BACHELARD, 2006), indissociável do espaço vivido (TUAN, 2013; COLLOT, 2012, 2013), configurando-se como cronotopo (BAKHTIN, 1993). Ainda neste capítulo a análise estende-se a paratextos que endossam a natureza circular e cronotópica dos enredos ficcionais.

Nas considerações finais, faz-se uma retomada das questões levantadas ao longo deste estudo, a saber: como se articula, no plano da ficção, a perspectiva infantil na recriação da “ambiência” dos anos 80, período da guerra civil angolana? Em decorrência disso, de que forma Ondjaki concilia *estória* (ficção) e *história* (referente) e em que aspectos as narrativas dialogam com a tradição literária angolana, marcada pelo posicionamento político de alguns escritores? Ndalú chega a superar, em algum momento dos enredos, a ingenuidade, materializada no texto por meio de uma estrutura sintática que simula a linguagem infantil? Por fim, qual o sentido de infância construído por Ondjaki nos enredos analisados e como esse sentido está relacionado aos espaços habitualmente frequentados pelo menino narrador?

Naturalmente, as respostas não serão exatas, muito menos definitivas, ainda mais por se tratar do texto literário, cuja multiplicidade de sentidos enriquece e dinamiza a interpretação. E, se algumas dessas questões permanecerão em aberto após a conclusão da pesquisa, ficam como pretexto e estímulo a outros trabalhos que se proponham à leitura da pluralidade encontrada na obra de Ondjaki e na literatura africana, de maneira geral.

2 ONDJAKI E OS ESPAÇOS DA INFÂNCIA

“Sou hoje um caçador de achadouros de infâncias. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos.”

(Manoel de Barros)

2.1 O lugar do escritor e das narrativas *anos 80*

Ondjaki, que quer dizer *guerreiro*, em umbundo, é o pseudônimo³ artístico de Ndalú de Almeida, escritor nascido em 1977, em uma Angola recém-liberta da dominação portuguesa pela guerra de libertação, porém já envolvida nos conflitos da guerra civil, iniciada no imediato pós-independência, em 1975. Em um país cuja história política confunde-se com a própria história da guerra, o autor toma conhecimento, desde a infância, da existência dos conflitos e de suas consequências no cotidiano luandense, o qual, ao lado de experiências do universo íntimo e familiar, compõe a base de sua criação ficcional.

O nome de Ondjaki é um dos mais destacados no painel da literatura contemporânea de língua portuguesa. Preferindo apresentar-se como “prosador, às vezes poeta”⁴, diferentemente de muitos personagens de sua ficção, pôde desfrutar de melhores condições sociais, o que lhe permitiu uma vida de estudos e de contato com a arte em suas diversas faces e com culturas de diferentes continentes. A maior parte de sua formação escolar ocorre em Luanda, até aos dezesseis anos de idade, quando vai estudar em Lisboa para concluir os estudos básicos e, “um pouco distraidamente”⁵, licenciar-se em Sociologia. Na capital portuguesa, participa de um curso de escrita criativa, o qual considera um fato importante para o seu procedimento criativo. Os estudos superiores são complementados por um doutoramento em estudos africanos, na Itália, e por um breve curso de pós-graduação em Cinema, na Columbia University.

O período vivido na capital portuguesa foi fundamental para o contato do jovem Ndalú

³ Em entrevista ao Programa Roda Viva, da TV Cultura, veiculada no dia 15/01/2007, Ondjaki explica que o pseudônimo deveria ter sido seu nome verdadeiro, mas sua mãe, em conversa com uma vizinha, resolveu mudar o nome da criança para Ndalú. O escritor afirma, ainda, que assinou o pseudônimo, pela primeira vez, aos 14 ou 15 anos de idade, quando começou a escrever e a pintar: “Foi com a pintura a primeira vez que eu tive que assinar um quadro, eu assinei Ondjaki. (...) E quando publiquei o livro, também ficou Ondjaki. E ficou. Então, para mim, é um regresso a esse nome, a essa pessoa que era para ter sido eu.”

⁴ ONDJAKI. [Apresentação]. Disponível em: <http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html> (acesso em 06/01/2016).

⁵ Em entrevista ao Programa Roda Viva, da TV Cultura (2007).

com outras culturas africanas da lusofonia. “Foi em Lisboa que eu tomei consciência da importância, para a amizade e para o diálogo, da língua portuguesa, e isto é muito bom. É muito fácil. Facilita encontros entre as pessoas”. Dessas experiências, ele declara ter saído iluminado pela noção de que “existem outras dimensões culturais” e de que a cultura do outro, mediada pela língua, deve ser vista com respeito e não de modo folclorizado⁶.

Também a respeito das trocas linguísticas, entre as quais podem ser incluídas as literárias, nota-se a abertura do prosador angolano a um tipo de comportamento que, segundo a visão de Édouard Glissant (1928-2011), é desejável ao escritor na contemporaneidade: “(...) o escritor contemporâneo não é monoglota, mesmo se conhece apenas uma língua, porque escreve em presença de todas as línguas do mundo” (2005, p. 34). A esse respeito, no discurso proferido por ocasião do recebimento do Prêmio José Saramago, atribuído ao romance *Os transparentes*, em 2013, Ondjaki refere-se à extensa rede de amizades que mantém, com escritores e até com personagens ficcionais:

eu não ando sozinho. Dentro dos meus dias, por vezes, estou na samba à procura de Benjamin; ou numa rua de Maputo, em busca dos olhos da Isaura; vejo em cada porco um “Carnaval da Vitória”; no makulusu quase que encontro o João Vênio; a caminho do Namibe, quase que encontro o mais-velho Ruy Duarte de Carvalho; na Huíla, “*flechas de veneno / moram no coração dos vivos*”, diz o poema que escolhi para abrir o livro. pois eu ando em busca de uma resposta que me ensine o que fazer com as flechas do veneno dos nossos dias. sem esquecer o futuro. sem o lugar do riso e da brincadeira.

[...]

eu não ando sozinho. faço-me acompanhar dos materiais que me passaram os meus mais-velhos. na palavra “*canti*” guardo a utopia, para que durante a vida eu possa não morrer de sede.⁷

No seu campo de criação ficcional, o autor angolano também não está sozinho. Os enredos que focalizam a infância de Ndalú apresentam um painel de experiências compartilhadas nos espaços sociais e íntimos por ele frequentados nos anos 80, emolduradas pelas circunstâncias políticas de um país que se supunha iniciar no socialismo, logo após a luta pela independência. Ao lado dessas anotações, constrói quadros poéticos dos tempos de escola, das brincadeiras com outras crianças da sua rua, da cumplicidade com a mãe, com a Avó Agnette (a AvóDezanove, também chamada Avó Nhé), com a Avó Catarina e com a tia Rosa, personagens que também habitam seu universo autobiográfico.

Uma das questões que se levantam em torno dessas narrativas diz respeito a sua

⁶ As falas citadas de Ondjaki foram proferidas em entrevista ao Programa Roda Viva, da TV Cultura (2007).

⁷ Discurso realizado por ocasião do recebimento do mencionado Prêmio (2013).

relação com a produção angolana de cunho social, sobretudo no que tange à representação dos cenários da guerra civil. O autor é questionado, em entrevistas, por exemplo, quanto à opção por não retratar explicitamente o lado mais sombrio da guerra, que teve como resultado um alto índice de mutilações e mortalidade no país, inclusive de crianças. A esses questionamentos, a argumentação de Ondjaki preza pela distinção que, segundo ele, deve ser feita quanto ao território angolano, pois é sabido que há estatísticas alarmantes, mas também que existem regiões relativamente distantes dessa realidade, como a cidade de Luanda, espaço recorrente e predominante em sua prosa. Conforme se comprova com a leitura das obras, aos olhos de Ondjaki, não se trata de um registro literário da “realidade mais bélica” dos anos 80, mas da recriação de uma “ambiência”, ou seja, de uma “psicologia da guerra” a partir da simulação do olhar do mais novo que ocupa o posto de protagonista e narrador.

Eu costumo dizer que as crianças e as gentes de Luanda tinham a sorte de nunca ter vivido “demasiado perto” da Guerra. Luanda sempre foi o centro político protegido da realidade mais bélica da guerra. Crescemos, então, no meio da “psicologia da guerra”, das notícias da guerra, dos ecos de uma guerra que sabíamos que acontecia sobretudo mais a Sul.⁸

Embora ressalte o fato de ter sido “protegido da realidade mais bélica da guerra” como explicação para o relativo distanciamento adotado para tratar desse fato, as consequências mais dramáticas sofridas pelo país durante e após as duas guerras na segunda metade do século XX dificilmente são ignoradas numa abordagem do contexto da década de 1980. Conquanto o foco dos enredos seja a dinâmica da vida diária, de brincadeiras, tarefas escolares e visitas à casa de parentes, tratados na linguagem aparentemente desinteressada e inconsequente do menino Ndalu, pode-se espreitar a presença da guerra e de seus efeitos sociais, que dominam a realidade de então, por exemplo, nas atividades da escola e no vocabulário das crianças.

Intelectual e artista cosmopolita, que transita por grandes centros culturais do mundo globalizado, o posicionamento de Ondjaki perante o quadro social e político de seu país de origem preza por uma visão não enfática do aspecto trágico, em específico, dos primeiros anos da Angola liberta. Sua intensa atividade de artista contribui para uma maior integração intercultural e para um maior contato entre as culturas de língua oficial portuguesa.

Desse modo, a literatura de Ondjaki não se faz em função de uma angolanidade que nega o outro ao buscar “o específico nacional” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 36). Consciente

⁸ Em entrevista ao Programa Entrelinhas, da TV Cultura (2010).

de que as trocas culturais dificultam a distinção do que é puramente nacional em relação ao elemento estrangeiro, a geração de pensadores e escritores na qual se insere o luandense reconhece aspectos da modernidade, que se instala e se desenvolve no país à maneira africana – que admite sua herança da tradição –, mas interpreta de maneira livre os conceitos subjetivos do *moderno*.

Os escritores africanos de hoje “estão comprometidos com a transformação e suas perspectivas críticas não lhes permitem descartar a experiência alheia” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 39), ainda que essa experiência seja a do colonizador, que passa a ser também uma experiência compartilhada e reelaborada pelo colonizado. Na visão do crítico, os artistas locais já não estão sujeitos a um modelo exterior de arte e seus discursos já não se fazem em função da luta contra o “outro”, mas em função de si mesmos *com* os outros, pois, uma vez assumindo uma voz autônoma, um discurso de resistência pautado no realismo e na militância já não seria um modelo determinante.

A respeito do papel social e político do escritor, Mia Couto (2005), em “Que África escreve o escritor africano?”, argumenta que este deve estar comprometido com a cultura de seu país, partindo de uma paisagem local, mas ultrapassando limites geográficos que lhe permitam um diálogo com outras identidades, ainda que estas emanem de sua própria subjetividade. Conforme o pensamento de Couto (2005, p. 59), a ficção literária mostra-se uma “inverdade” fundamental ou “uma mentira que não mente”, pois se interessa pelo modo como os fatos ecoam na sensibilidade humana, elemento nem sempre considerado pelas narrativas históricas oficiais.

Em virtude dessa relação intrínseca entre a subjetividade e a cultura, o escritor africano vê o outro, e é visto, a partir do seu *lugar*, tomado simbolicamente como *ponto de vista* (COLLOT, 2012) e como espaço físico culturalmente organizado. Na conceituação do termo, Yu-Fu Tuan considera os lugares como “centros aos quais atribuímos valor” (2013, p. 12) e onde se pode vivenciar experiências em comunidade.

Sendo assim, tanto o lar quanto a nação podem ser valorados de acordo com a prática de cada indivíduo, a qual se constrói por sentimentos complexos e ambivalentes. Esse aspecto é o que leva o geógrafo sino-americano a reconhecer as obras literárias como “mundos de experiências humanas” (TUAN, 2013, p. 15).

Na direção do pensamento de Tuan e Collot, a representação literária oferece, antes de tudo, um ponto de vista, ancorado em simbolizações que envolvem a experiência pessoal e a

coletiva. Uma vez que essas experiências estão inscritas não somente no tempo, mas principalmente nas entidades espaciais, como a paisagem, é preciso considerar que, no processo de reelaboração estética do referente histórico, a percepção do escritor, segundo preceitua Collot, “não se limita a receber passivamente os dados sensoriais, mas os *organiza* para lhes dar sentido.” (2012, p. 11, grifo do autor).

Em virtude do viés memorialístico que incide nas narrativas do *corpus*, interessa observar o que afirma Márcia Feitosa a respeito da ocorrência da categoria espaço na prosa contemporânea:

(...) evidencia-se a problematização da categoria espaço, na medida em que se insere um outro elemento difusor, responsável pela multiplicidade dos pontos de vista vividos em ambientes distintos. Cabe à memória promover, na contemporaneidade, a materialização dos lugares no espaço da narrativa. (FEITOSA, 2010, p. 163)

Nesse sentido, constitui um veio importante do *corpus* a experiência literária de Ondjaki com o espaço-tempo da guerra e da infância, presente em sua obra desde a primeira publicação em prosa (*Momentos de aqui*, 2001), mas concretizada com maior vigor na parte de sua ficção denominada por ele de “anos 80”: *Bom dia camaradas*, *Os da minha rua* e *AvóDezanove e o segredo do soviético*, cujo protagonista é o mesmo menino Ndalú.

Intradiscursiva e intertextualmente relacionadas, as obras perfazem uma espécie de *hipernarrativa*⁹ que conduz o leitor por percursos que vão do texto literário aos paratextos sobre o “antigamente” da infância do protagonista, período coincidente, como se sabe, com o período da guerra civil angolana. Esse contexto comparece em mais duas obras do prosador, visto que a personagem central, à maneira de um alterego, protagoniza ainda as novelas juvenis: *A bicicleta que tinha bigodes* (2011) e *Uma escuridão bonita* (2012)¹⁰.

Por um lado, o reencontro com um “antigamente que sempre volta” (ONDJAKI, 2006, orelha do livro), imagem empregada pelo escritor para definir a potencialidade da infância em sua criação artística, evoca os significados políticos que podem ser lidos no texto a partir da perspectiva da criança. Por outro, a memória autobiográfica evoca a simbologia e a subjetividade na representação dos espaços e das pessoas. Os sinais da presença do

⁹ Expressão empregada pelo crítico de cinema e professor norte-americano Lev Manovich (2001), que define *hipernarrativa* em analogia a *hipertexto*, como o resultado da convergência de múltiplas ligações (*links*) e trajetos entre múltiplas narrativas em interação.

¹⁰ Nessas novelas, Ndalú não é explicitamente identificado, porém a ambientação nos anos 80, a referência a personagens do ciclo de amigos do menino, a presença da avó Agnette e a inconfundível sintaxe infantil do texto levam o leitor a concluir que se trata do mesmo protagonista de *Bom dia camaradas*.

colonizador e as contradições do regime socialista surgem em descrições de acontecimentos típicos da cidade de Luanda sob o olhar do menino, que assume o ponto de vista de um pequeno cronista¹¹ das “makas” e dos “mujimbos”¹² caracterizadores de sua cultura.

No que se refere às marcas impressas na cidade durante período de ocupação colonial, pode-se constatar, com base na afirmação de Collot (2012, p. 13), que elas constituem um componente cultural que “não leva em conta o *ponto de vista* do habitante”. Em outras palavras, o invasor oprime não só o arbítrio do povo angolano, como também sua estética arquitetônica e o modo como dispõe da cidade. Portanto, dadas as significações humanas que os lugares guardam, “salvaguardar a paisagem é uma forma de reivindicar o lugar do sujeito” (COLLOT, 2012, p. 13) e recuperar a relação de pertencimento a um espaço.

O deslindamento das transformações percebidas nos espaços da cidade em decorrência dos processos de dependência e independência política submete-se ao olhar de quem os contempla, pois “a cultura e a experiência têm uma grande influência na interpretação do meio ambiente” (TUAN, 2013, p. 74). Por essa compreensão, a perspectiva do povo colonizado exprime, por via da literatura pós-colonial, uma experiência que, se não mais pode ser considerada antagônica, funda-se na diferença e na demarcação de lugares distintos de observação em relação ao povo colonizador. Tal fato é notado de maneira proeminente no romance *Bom dia camaradas*.

Não obstante a indefinição de sua idade cronológica, Ndalú é crescido o suficiente para circular sozinho, ou com amigos, pelas ruas da cidade, para possuir noções de boas maneiras e para perceber as mais sutis diferenças que o separam de hábitos típicos das classes sociais menos favorecidas. Investido do perfil de uma criança, de quem não se espera maturidade para desenvolver análises e comentários críticos profundos, ele age como um astuto observador dos acontecimentos e do comportamento dos outros, selecionando situações capazes de delinear um quadro pessoal, mas também social e político dos anos 80.

Embora sua família, como as demais, esteja submetida ao controle de abastecimento de alimentos, o menino pertence a um núcleo intelectual e economicamente privilegiado: o pai¹³, integrante do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), é funcionário do

¹¹ O termo *crônica* é empregado aqui tendo em vista o caráter episódico do gênero em sua acepção moderna, no qual o cronista desenvolve a habilidade de apreender e narrar aparentes banalidades do cotidiano, dando-lhe um sentido mais profundo, que, muitas vezes, materializa-se por meio do lirismo e do humor. (ARRIGUCCI, 1987; CANDIDO, 1992)

¹² Makas: problemas; mujimbos: boatos.

¹³ O pai de Ondjaki, Júlio de Almeida, o comandante Juju, participou da luta pela descolonização e assumiu os cargos de vice-ministro dos Transportes, comissário político do Departamento de Orientação Ideológica, com a

Ministério; a mãe é professora; possui “geleira” e ar condicionado em casa; usufrui dos serviços do cozinheiro António, além de dispor de um motorista: “O camarada João era motorista do ministério. Como o meu pai trabalhava no ministério ele ajudava nas voltas da casa. Às vezes eu aproveitava a boleia e ia com ele para a escola.” (ONDJAKI, 2006, p. 19)

Seja com um olhar mais pragmático, ou mais poético, Ndalú reaparece nos enredos de cada uma das obras, juntamente com os companheiros da rua e da escola, com os professores cubanos e especialmente com a Avó Agnette. De igual modo, a casa, a escola e a rua da infância são espaços recorrentes, resultando em um efeito de totalidade dos enredos que, conforme a pertinente observação de Helena Faria (2012), torna complementares as narrativas anos 80. Por isso, ainda que seu nome não seja mencionado em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, por exemplo, sabe-se que é do mesmo menino que se trata, devido à ambientação do enredo e ao comparecimento de personagens já conhecidas de *Bom dia camaradas* e de *Os da minha rua*.

A continuidade da infância, através da permanência ficcional dos espaços e das pessoas que cercam o menino Ndalú, é vista ainda em publicações mais recentes, como a coletânea *Verbetes para um dicionário afetivo* (2016), narrativas “free-style” escritas “a 4 mãos” com a angolana Ana Paula Tavares, o português Manuel Jorge Marmelo e o brasileiro Paulinho Assunção. Observa-se, a partir da leitura do verbete “Afinal o Odorico sabia cantar”, a persistência de caracteres estilísticos do autor, como os fios intratextuais que retomam fatos de outras narrativas suas, a exemplo da forte audiência das novelas brasileiras em Luanda e a liberdade das conversas corriqueiras no grupo de crianças do qual Ndalú fazia parte:

quando lhes trouxeram era só um, depois é que chegou o outro. por isso é que soubemos desde sempre que eram dois. chegaram juntos depois; assim como ia ser no futuro. mas ainda não sabíamos, nós.

– mas Jacó também é pássaro?

– se tem asas...

– galinha também tem asas e não voa

– mas jacó não põe ovo

– quem te disse?, já espreitaste no cu dele?

depois vieram nos dizer que não era para estarmos a dizer disparates. que mais tarde podíamos perguntar ao tio joaquim sobre essa dúvida de pássaro ou não.¹⁴

função de emitir comunicados diários sobre a situação política e militar do país nos anos de 1975 e 1976, diretor da companhia de transporte aéreo de Angola, a TAAG, no período de 1976 a 1983. De 1984 a 2014 foi professor de Engenharia na Universidade Agostinho Neto. (ALMEIDA, 2017)

¹⁴ In ONDJAKI *et. al.* *Verbetes para um dicionário afetivo*. Lisboa: Caminho, 2016. Disponível em: <http://www.kazukuta.com/ondjaki/verbetes.html> (acesso em 20/04/2016).

Assim como ocorre nas narrativas anos 80, a voz do narrador desse “verbeta” é também uma voz coletiva, materializada pelo “nós”, por meio do qual procura validar seu pertencimento a um grupo, definido por oposição aos adultos que lhe censuram os “disparates”.¹⁵ Pelos recursos de humor e lirismo empregados pelo autor nesses textos, numa linguagem que lembra uma redação escolar, entrecortada de passagens em uma prosa poética infantil, o mais novo parece saltar para fora dos livros, estabelecendo uma empatia prazerosa com o leitor.

Essa sensação, de que Ndalú vive para além das páginas da ficção, reforça a noção de permanência que a infância adquire nas narrativas, coadunando-se com a visão filosófica de Gaston Bachelard (1884-1962), em seu conhecido ensaio “Os devaneios voltados para a infância” (1961). De modo pertinente, Fernanda Coutinho salienta que o referido estudo “é a reafirmação de um modelo de crítica literária que não dispensa uma visão amorosa sobre as coisas e os seres”, com um olhar fenomenológico que entende “o processo de enunciação artística como uma circunstância de celebração do dizer.” (2002, p. 36)

Na escrita ondjakiana, essa noção de “celebração do dizer” pode ser identificada ainda nos diversos paratextos – apresentações, prefácios, epígrafes, cartas e outras modalidades textuais – que o autor insere em paralelo aos textos literários e que funcionam como ligações entre o mundo da escrita e o mundo do leitor. Aliás, este (o de leitor) é um papel assumido também por ele, nas ocasiões em que se coloca como receptor de outros textos e interage com outros prosadores e poetas. Vertidos na mesma linguagem lírica inerente à escrita ficcional de Ondjaki, esses aportes paratextuais trazem sua parcela de poeticidade e ficção, constituindo, na visão de Coutinho e Nascimento, “uma poética de sua própria escritura e dos ambientes que a compõem.” (2014, p. 102)

A essa conduta metaliterária vincula-se sua postura de sujeito dialogante, sempre em busca do contato com o outro, atitude ainda mais substancial perante as divergências políticas que distinguem o contexto de formação da literatura angolana pós-colonial. Em referência a isso, considere-se o que afirmam Coutinho e Nascimento:

Fazer literatura no contexto pós-colonial, e ainda considerando a presença do conjunto de fatores atribuídos à chamada pós-modernidade, requer do escritor algo além de engajamento político com os dilemas locais e imediatos que caracterizam seu espaço social. Mais do que isso, requer uma postura dialogante, que ultrapasse

¹⁵ O livro ainda não está disponível no Brasil. O trecho citado foi extraído da página eletrônica do autor (<http://www.kazukuta.com/ondjaki/verbetes.html>) e deixa clara a retomada do contexto da infância de Ndalú em outros escritos de Ondjaki.

fronteiras geográficas e etnográficas, que proporcione uma revisão dos conceitos de povo e nação, fixados sempre a partir da autoridade do colonizador. (2014, p. 103)

Nesse sentido, o conteúdo da literatura ondjakiana é fundamentalmente humano e humanizador, na medida em que se identifica e se solidariza com a condição dos outros, sejam personagens reais ou ficcionais, com quem, até certo ponto, compartilha adversidades.

No que se refere aos fatos biográficos que aproximam Ondjaki do centro do poder constituído em Angola¹⁶, podem eles dar margem a uma visão classista no julgamento de suas motivações para optar pela leveza da infância e pelo lirismo da linguagem na representação do delicado contexto da guerra civil. Tal possibilidade motiva um questionamento: o fato de não contemplar de forma crua e direta as carências sociais extremas, relacionadas ou não à guerra, desautorizaria o autor a representar o ambiente dos anos 80 sob o seu *ponto de vista*? A literatura de cunho exortativo e militante, como pode ser entendida, por exemplo, a poesia de Agostinho Neto, é ainda uma exigência que se coloca às vozes contemporâneas da produção literária angolana?

Em “Narrativa, harmonia e exclusão: Ondjaki e os da sua terra”, Rita Chaves chama a atenção para um fato que não pode ser ignorado ao se discutir a relação entre escritores angolanos, suas escolhas temáticas e procedimentos estéticos:

(...) os escritores que, afinados com os ideais nacionalistas, se disponibilizaram para falar em nome da enorme parcela de excluídos do sistema colonial eram integrantes de uma elite – aqueles que conheciam e dominavam a escrita em terras onde o próprio conhecimento da língua era um luxo ao mesmo tempo compulsório e discriminador. (CHAVES, 2012, p. 314).

Dessa forma, se essa elite letrada não tomasse para si a escrita denunciante, ou não, quem o faria? Chaves nota ainda que as disrupções do projeto literário de militância podem ser vistas na produção romanesca angolana, a qual lança mão de recursos estéticos estruturais, a exemplo do espaço e do foco narrativo, sugerindo novas perspectivas e abordagens para o liame entre literatura e realidade. Para a pesquisadora, na complexa formação social e literária da Angola liberta, Ondjaki é um herdeiro consciente, tanto da tradição oral das histórias, quanto do papel dos escritores “pioneiros”. Sobre a posição do autor nesse dinâmico cenário, a pesquisadora brasileira afirma:

¹⁶ Manuel Rui atuou como Ministro da Informação durante a transição formalizada pelo Acordo de Alvor, firmado entre os portugueses e os movimentos revolucionários angolanos em 1975. O pai de Ondjaki (como já demonstrado no capítulo 1) pertenceu ao alto escalão do mesmo governo do MPLA.

(...) Ondjaki cultiva vínculos que traduzem sua ligação com aqueles que se colocam na origem da literatura comprometida com a nacionalidade angolana. Nascido já depois da independência, ele obviamente não viveu os anos de fermentação do sentimento nacionalista, quando a literatura era produzida sobretudo nos espaços de exceção: no exílio, na prisão, nos maquis. Seus primeiros livros são do ano 2000, quando Angola celebrava 25 anos de independência e já se havia despedido do projeto socialista. E vivia ainda os últimos anos das guerras que, em sequência, abalaram o território e a vida das pessoas de 1961 a 2002.

Esses anos convulsionados, de fortes mudanças no país, foram vividos por Ondjaki, que converte tal experiência em tema e tópico de sua produção, produzindo uma narrativa de difícil classificação. (CHAVES, 2012, p. 316)

Longe de estar submetido a “espaços de exceção”, o luandense repertoria eventos que comunicam um estado social e artístico dos anos 80 já consolidados na literatura angolana. É nesse sentido que sua voz – de pensador das questões históricas de seu país em relação com outras narratividades nacionais e globais –, intercala-se à voz do menino Ndalú. Por sua vez, esta funciona como procedimento estético e discursivo para se pensar, sob uma outra perspectiva, o lugar concedido a valores do cotidiano, tal como a singeleza dos interesses infantis, os quais perdem importância diante dos fatos traumáticos que se sobressaem em cenários de guerra.

Na avaliação de Chaves, o mote do universo infantil não esconde a “energia crítica” proporcionada pelo teor memorialístico da escrita ondjakiana. Logo, o reconhecimento de uma estruturação ambígua do discurso de Ndalú está subentendido nos seguintes argumentos da estudiosa:

Lidos à superfície, os escritos de Ondjaki revelam-se ingênuos, oferecendo uma visão acrílica do período em que ele cresceu, ou seja, anos de grande efervescência na cena de Angola. A análise ganha profundidade e acorda outros sentidos se atentamos para o fato de que a literatura é linguagem e representação. A aparente neutralidade do narrador-menino na verdade permite desmontar o jogo do discurso político construído pelo poder, mesmo que tal não seja a intenção do autor. O texto efetivamente revela muito além do que ele pôde controlar. Sua experiência intervém na descrição dos fatos, e, pelo que mostra e/ou pelo que deixa de mostrar, outras marcas da realidade se desvelam. (CHAVES, 2012, p. 216-317)

Ainda que o contrário também não possa ser comprovado, visto que a *intenção* do autor é um território intangível, parece equivocado afirmar que não há interesse na escolha por “desmontar o jogo do discurso político”, pois, em consonância com a advertência de Antoine Compagnon (2012, p. 94), “nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra”. Logo, por mais que a atividade de invenção possa desafiar o controle do escritor sobre os meandros da escrita, por trás da opção por uma

“aparente neutralidade”, não se pode esquecer, está a capacidade de planejamento de um hábil contador de estórias. Tal habilidade é indicada pela ampla produção de Ondjaki em prosa e mesmo por sua confessada estima pela cultura da narrativa angolana, desde a oralidade dos mujimbos aos prosadores mais conceituados no círculo da língua portuguesa em África.

Embora se defina principalmente como prosador, Ondjaki acrescenta entre suas atividades a escrita de roteiros para cinema e a co-realização de um documentário sobre a cidade de Luanda – *Oxalá cresçam pitangas* (2006) – em parceria com o cineasta angolano Kiluanje Liberdade. O filme é estruturado a partir de dez personagens jovens que expõem sua visão da capital como um espaço dinâmico e fragmentado pelas múltiplas faces sociais que se revelam mais agudas na extrema desigualdade dos musseques, bairros populares da cidade, em contraste com a extravagância de uma minoria muito rica, moradora de zonas nobres da capital.

Essa produção cinematográfica vem confirmar que o espaço, ao lado das reminiscências de infância, recebe uma privilegiada atenção no conjunto da obra do angolano¹⁷. A ótica ambígua e sensível de Ndalú permite ao autor configurar esteticamente tanto espaços sociais que refletem as contradições políticas do período de luta civil, quanto espaços pessoais, nos quais encontra abertura para a fantasia e a brincadeira, sem deixar de perceber criticamente os eventos históricos que mobilizam o país no recorte temporal contemplado.

Assim, no jogo de identidades que marca a ficção de Ondjaki, os lugares sociais e pessoais desempenham um papel fundamental na inscrição da subjetividade da personagem Ndalú, pois as experiências, compartilhadas ou solitárias, são sempre localizadas nos espaços, identificados por um firme sentimento topofílico. (TUAN, 2013)

No círculo da intimidade, as pessoas despertam uma atenção privilegiada por parte do narrador, focalizadas por seu olhar lírico sobre as relações afetivas que concorrem para o sentimento de infância como tempo perdurável para além da duração biológica, (BACHELARD, 2006). No círculo externo, sobretudo em *Bom dia camaradas*, o narrador

¹⁷ A título de exemplo, no romance *Os Transparentes* (2012), Ondjaki constrói uma alegoria da cidade de Luanda a partir de simbologias como a transparência, o fogo e a água. Esta, com seu vital poder criador, brota sem parar do piso térreo do prédio onde mora a personagem principal – Odonato –, representando a força natural que mantém a vida e a esperança das pessoas “transparentes”, ou seja, invisíveis ao poder, numa rotina marcada pela carência extrema e pela guerra. Já o fogo, com seu ímpeto destrutivo, acaba por aniquilar a precária infraestrutura urbana, representando a ambição humana concretizada pela escavação descontrolada do solo da cidade em uma busca doentia por reservas de petróleo. Tudo isso em um país governado pelo “SocialismoEsquemático”, que privatiza inclusive pessoas.

compõe uma espécie de biografia da cidade de Luanda, em cujas ruas identifica, em geral com humor, os problemas que caracterizam o espaço da capital, convocando o leitor a pensar os efeitos que rescendem não só a participação do colonizador, como também as ações do governo socialista angolano.

Para além da feiura dos buracos das ruas, de obras públicas inacabadas, da poeira vermelha que cobre as casas, da intrusa imagem do “foguetão”, modo como as crianças referem-se ao mausoléu em construção e que introduz na paisagem a presença vigilante e incômoda dos soviéticos, o narrador lança seu olhar para um horizonte mais promissor, em que o universo da infância sobrevive, apesar da precariedade flagrante dos espaços sociais. Esse horizonte é construído por uma recorrente percepção sensorial, não raro sinestésica, a qual, segundo Tuan (2013), favorece a simbolização afetiva dos lugares, além de se traduzir numa linguagem lírica que recria imagens idílicas do tempo infantil.

A fim de realizar uma distinção inicial entre as obras do *corpus* principal, nos tópicos seguintes, apresenta-se uma visão geral das três narrativas, as quais configuram o que se pode chamar de *trilogia anos 80*, em virtude do núcleo narrativo comum em torno do narrador-personagem Ndalú: a escola, a rua, a casa dos pais e a casa da Avó Agnette, assim como a afetividade entre as pessoas que ocupam esses espaços.

2.1.1 Bom dia camaradas

O mundo da infância de Ondjaki/Ndalú de Almeida, que já se faz presente desde *Momentos de aqui*, ganha maior expressão literária a partir do romance *Bom dia camaradas*, que se tornou uma das obras mais divulgadas e estudadas do prosador angolano. Além de constar como objeto de um significativo número de estudos acadêmicos, o livro, publicado no Brasil em 2006, exhibe um histórico crescente de traduções. Na internet, o site oficial¹⁸ do autor indica, logo após a lista dos prêmios alcançados pelas obras, os países nos quais seu primeiro livro é conhecido: Espanha, Uruguai, México, Cuba, Itália, França, Suíça, Suécia, Canadá, Sérvia e, mais recentemente, Grécia, fato que, embora sujeito a relativizações¹⁹, confirma a proeminência da literatura pós-colonial angolana para além das fronteiras do continente africano.

¹⁸ <http://www.kazukuta.com>

¹⁹ Um questionamento que pode ser feito quanto à circulação e recepção da literatura africana de língua portuguesa fora da África lusófona seria: todas as obras produzidas nesses países alcançam essa proeminência?

A breve apresentação que Ondjaki faz do romance, na orelha do livro, é paratexto essencial para a compreensão do enredo, porque funciona como um depoimento-guia para o modo como podem ser lidas as três obras. Ao informar que o “antigamente” é constituído por experiências autobiográficas, ficcionalmente elaboradas a partir da própria infância, o autor instaura, como importante componente das referidas narrativas, a ambiguidade entre a vida e a ficção, entre o ético e o estético, os quais se associam nos referidos enredos:

infância é um antigamente que sempre volta. este livro é muito isso: busca e exposição dos momentos, dos cheiros e das pessoas que fazem parte do meu antigamente, numa época em que angola e os luandenses formavam um universo diferente, peculiar. tudo isto contado pela voz da criança que fui; tudo isto embebido na ambiência dos anos 80: o monopartidarismo, os cartões de abastecimento, os professores cubanos, o hino cantado de manhã e a nossa cidade de Luanda com a capacidade de transformar mujimbos em fatos. todas estas coisas mais o camarada antónio...esta estória ficcionada, sendo também parte da minha história, devolveu-me memórias carinhosas. permitiu-me fixar, em livro, um mundo que é já passado. um mundo que me aconteceu e que, hoje, é um sonho saboroso de lembrar. (ONDJAKI, 2006, orelha do livro)²⁰

Nesse preâmbulo, que pode ser estendido às outras duas narrativas da trilogia anos 80, são dados os elementos temáticos e estéticos que particularizam as obras: a infância como uma poética; os referentes biográficos (“momentos, cheiros e pessoas”); o referente histórico (“a ambiência dos anos 80”, “o monopartidarismo”, “os professores cubanos”); a ligação afetiva com os espaços (“a nossa cidade de luanda”) e a capacidade peculiar da gente de Luanda para a invenção de estórias; e, por fim, a mescla entre *história* e *estória* (“esta estória ficcionada”, “parte da minha história”).

De modo geral, as ações do romance estão ligadas ao universo pueril de Ndalu e giram em torno de disputas de estigas²¹ com os colegas, das tentativas de escapar sem ser denunciado aos mais velhos por algum mal feito, em casa ou na escola, e das relações afetivas com as pessoas que fazem parte do seu convívio. O conflito principal é a visita clandestina do Caixão Vazio ao colégio. Trata-se do aproveitamento ficcional de um mujimbo corrente em Angola na década de 80: acreditava-se, então, que havia um grupo de marginais que atacavam escolas, violentavam professoras e alunas. Devido a esse boato, ao ouvirem gritar “Caixão

²⁰ Uma marca da escrita de Ondjaki é a omissão de iniciais maiúsculas, o que rompe com a formalidade da linguagem. As citações feitas ao longo da tese preservam essa característica, bem como o português de Angola, considerando-se ainda que as edições dos livros analisados são anteriores à vigência do Novo Acordo Ortográfico, obrigatório no Brasil desde 2016.

²¹ “Estiga (estigar): forma de ridicularizar outrem, usada essencialmente no discurso infantil, podendo assumir um caráter acintoso.” (ONDJAKI, 2006, p. 139-140)

Vazio”, as pessoas geralmente fugiam em grande alvoroço²².

A preparação das crianças para esse temível acontecimento coincide com os preparativos, orientados pela diretora, para a visita do “camarada inspetor”, cujo desfecho perfaz um dos momentos mais cômicos da estória, porque, ao confundirem a chegada do inspetor com a chegada do grupo de bandidos, crianças e professores fogem aterrorizados e deixam a diretora em situação constrangedora perante a autoridade. Os acontecimentos ligados a esse caso central são intercalados por outros pequenos incidentes que animam a vida do protagonista.

O enredo estrutura-se em duas partes. Na primeira, ocorrem: a visita da tia Dada, que reside em Portugal o convite para transmitir uma mensagem na Rádio Nacional e a participação no comício do dia 1º de maio. Na segunda, além do desenlace do episódio do Caixão Vazio, registram-se o retorno da tia Dada à Europa, o fim do ano letivo, a despedida dos professores cubanos e a morte do camarada António.

Apesar de não se tratar de uma narrativa de cunho marcadamente social, a conotação política da citação de abertura, colhida em *Sentimento do mundo* (1940), de Carlos Drummond de Andrade, não pode ser desconsiderada na significação geral do romance:

E tu, Angola:

Sob o úmido véu de raivas, queixas
e humilhações, adivinho-te que sobes,
vapor róseo, expulsando a treva noturna. (DRUMMOND *In*: ONDJAKI, 2006)

Segundo Gérard Genette, para quem os paratextos podem funcionar como índices prenunciativos do texto principal, uma epígrafe “está no aguardo de sua relação com o texto” (2009, p. 135). Sendo assim, pode-se entrever na citação feita por Ondjaki que, a despeito do sentimento de impotência do poeta na transformação do mundo que vê diante de si, a consciência social sinaliza a crença na superação dos traumas e da “dissolução” que paralisa os homens. A força metafórica dos versos de Drummond pode ser mais bem apreendida se considerada sua inserção em um poema que fala da desarmonia, da falta de visibilidade e de perspectiva trazida pela noite do “triste mundo fascista” (ANDRADE, 2012, p. 39) que imergia na Segunda Grande Guerra. Em oposição a esse sombrio sentimento, o poeta finaliza

²² Uma notícia referente a esse assunto pode ser acessada na seguinte referência: CAIXÃO vazio: o mito que pôs Angola em pânico. *Angonotícias*, Luanda, 15 agosto 2011. Disponível em: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/31235/caixao-vazio-o-mito-que-pos-angola-em-panico%3C> (Acesso em 05/09/2018)

o texto com a certeza do amanhecer de uma aurora, transportada por Ondjaki para o cenário de Angola, cujo descompasso político-social que culminou com a guerra civil ainda não foi completamente suplantado.

À luz dessa convicção, a epígrafe ratifica a tendência da narrativa de Ondjaki para a abordagem figurada de questões sociais que, no caso de *Bom dia camaradas*, vão ao encontro do espírito de dissolução que se acentua em realidades de guerra, mas, semelhantemente à perspectiva de Drummond, não perde a confiança em um futuro em construção, que deixará para trás a “treva noturna”. Essa parece ser a base sobre a qual Ondjaki lê, nesse primeiro romance, o contexto político angolano no decorrer das décadas de 80 e 90.

Se as referências de Ndalú ao lado mais explicitamente mortífero da guerra não são o foco do romance, a existência do conflito fica evidente, por exemplo, quando ele observa a frequência com que o tema se faz presente na rotina das crianças: “É impressionante, eu costumava observar isso nas provas de EVP²³ desde a quarta classe, toda a gente desenhava coisas relacionadas com a guerra (...)” (ONDJAKI, 2006, p. 130). Vistas desse modo, as consequências da guerra parecem naturalizadas e incorporadas ao cotidiano, fazendo-se inarredavelmente presentes, mesmo quando o desejo do autor é ressaltar as lembranças felizes.

Bom dia camaradas dialoga com textos de expressiva relevância na literatura africana de língua portuguesa, a exemplo de Luandino Vieira (1935-) e Manuel Rui (1941-), escritores que estiveram pessoalmente envolvidos nas campanhas em favor da descolonização. O vocativo do título, chave de leitura do romance, encontra referência em *Sim camarada!*, de Manuel Rui, publicado em 1977, (ano em que nascia o pioneiro²⁴ Ondjaki), e representa o tratamento comum entre os integrantes do MPLA. À época de sua publicação, o livro de Rui foi avaliado com suspeição pela crítica, que o considerou de natureza explicitamente militante.

No caso dos contos de *Sim camarada!*, segundo observa Andrea Muraro (2015), o livro focaliza o primeiro momento pós-independência por meio de uma linguagem que capta os parâmetros ideológicos do cenário político:

Não são deixados de fora os membros da elite e seus interesses, nem os homens e mulheres que todo dia carregam as consequências desses interesses, nem as crianças

²³ EVP: Educação Visual e Plástica.

²⁴ Modo como os angolanos referem-se à primeira geração de nascidos após a independência.

que particularmente arejam os textos com a graça de quem ainda não tem interesses. Sua escrita é sempre tomada de posição, de intervenção, e por isso mesmo signatária de um tempo em que tomar partido era estar a serviço, ao menos no mundo das ideias, da construção da nação. (MURARO, 2015, p. 68)

De outro ângulo, o romance de Ondjaki encontra na perspectiva infantil do narrador uma forma de retratar o contexto com a mesma “graça de quem ainda não tem interesses” e com um discurso ambíguo que evita uma “tomada de posição” literal, pois as estórias não têm como foco principal a representação de desigualdades entre elite e pobreza. Quando, em determinadas situações, tais contrastes se fazem presentes, isso se deve ao fato de que o menino “ouviu dizer”, ou correspondem à realidade de um ou outro colega que vivencia dificuldades, mas não à sua.

Esse cuidado em preservar a aparência de um narrador inocente é atestado pela percepção aparentemente ingênua das incongruências no funcionamento da cidade, pela exposição de uma Luanda física e moralmente desorganizada, disfarçando-se em recorrentes alegações de desconhecimento das causas por trás das consequências (“não sei”, “isso já não posso confirmar”, entre outras falas). Mesmo com essas oscilações, o pequeno observador lista situações que alinham seu ponto de vista à defesa de uma Angola governada por angolanos, ao mesmo tempo em que não esconde saldos do autoritarismo característico do poder político em exercício no país.

2.1.2 Os da minha rua

Os contos de *Os da minha rua* (2007) narram, sobretudo, pessoas e afetos. Neles Ndalu registra experiências pessoais marcantes com “os” da sua rua, condensando um sentido de infância como tempo extraordinário e cronologicamente efêmero: a vida é “um jogo brincado na rua” (ONDJAKI, 2007, p. 59), que, quando menos se espera, termina com um “chamado” inesperado de um mais velho, o adulto. Feita de gestos simbólicos e espontâneos, como na primeira vez em que se vê uma TV a cores, a infância é desenhada no lirismo de imagens e sentimentos que se conservam na memória e na invenção literária. Munido dessa paleta, o autor engendra formulações de caráter poético que sintetizam a relevância da etapa inicial da existência na literatura (e na vida) de Ondjaki.

Publicado em 2007, o livro reúne 22 narrativas relativamente curtas que, embora

independentes e autônomas, mantêm entre si um fio temático que une os enredos em torno do mesmo narrador protagonista e dos mesmos espaços. Além de estarem interligadas pela focalização do período, as *estórias*, como Ondjaki as denomina, encadeiam-se numa unidade que vai da infância à adolescência de Ndalú, culminando com o texto “Palavras para o velho abacateiro”, conto representativo da ruptura entre a vida inconsequente do menino e as primeiras decisões do jovem adulto.

Diferentemente de *Bom dia camaradas*, em que o nome do narrador só aparece ao final da narrativa, Ndalú é nomeado já no primeiro conto, “O voo do Jika”. As *estórias* não apresentam um conflito central de grande tensão, prevalecendo, na maioria delas, a espontaneidade da linguagem infantil já conhecida do romance anterior, no registro de episódios do cotidiano. Comparecem o lirismo e a coloquialidade, que, pontuados pelo humor singelo, fazem do narrador também uma espécie de cronista, mas, desta vez, mais voltado ao seu mundo de criança, metaforizado na imagem agregadora da rua, quase um prolongamento da casa. Nesse espaço ambíguo, coletivo demais para ser íntimo e familiar demais para ser público, o menino experimenta plenamente a meninice, à medida que constrói simbologias dessa fase, como a definição que se lê na *estória* de abertura:

Subimos ao primeiro andar, fomos até ao quarto da minha irmã Tchi, e saltamos da varanda para uma espécie de telhado. Aproximamo-nos da berma. Lá embaixo estava a relva verde do jardim. O Jika abriu um muito, muito pequenino guarda-chuva azul.

Põe a mão aqui – ensinou-me. – Agora podemos saltar.

– Tens a certeza? – Olhei para baixo.

– Vamos só.

Saltamos.

A infância é uma coisa assim bonita: caímos juntos na relva, magoamo-nos um bocadinho, mas sobretudo rimos. (ONDJAKI, 2007)

Como aquele de *Bom dia camaradas*, este Ndalú é ainda ingênuo a ponto de confiar na duvidosa “certeza” do colega sobre a possibilidade de serem protegidos de um tombo por um “muito pequenino guarda-chuva”. Contudo, esse episódio tão pueril ganha significação mais profunda ao sintetizar o sentido da infância, “uma coisa assim bonita”, cuja face divertida e transcendente compensa os machucados.

Componentes fundamentais na arquitetura memorialística construída pelo narrador, as personagens de *Os da minha rua*, com algumas exceções, já se encontram no primeiro livro da trilogia. No círculo familiar, destacam-se a avó Agnette, a tia Rosa e o tio Chico; no círculo da vizinhança, a menina Charlita, por quem Ndalú demonstra carinho e afeição especiais,

participa como personagem em dois contos; no ambiente escolar, os professores cubanos são, mais uma vez, descritos como responsáveis por proporcionar uma formação humanizada, baseada em valores de igualdade social e de protagonismo revolucionário.

As referências autobiográficas também estão presentes nos paratextos, tal como a dedicatória a “pessoas do antigamente”. No entanto, apesar de o nome próprio do narrador ser mencionado já no primeiro conto, esse detalhe deixa de ser relevante na medida em que as histórias valem por sua ficcionalidade. A carta à poetisa angolana Ana Paula Tavares, anexada ao livro, pode funcionar como um indicativo de que se trata de um texto memorialístico, no entanto, caso o leitor siga uma ordem linear de leitura do livro, os contos podem ser lidos como pura ficção²⁵, pois, em seu decorrer, não há referências que possam despertar qualquer suspeita quanto à relação real/ficção.

As histórias erguem-se a partir do que, com Bachelard (2006, p. 2), pode-se denominar “imagens fielmente amadas” e cada uma delas consiste em uma espécie de “devaneio voltado para a infância”, seja pelo próprio feitio imaginativo da criação literária, seja pela tendência do narrador a estetizar a realidade pelo recurso a elementos sinestésicos que se traduzem como o sentido mesmo da infância. Além disso, a rarefação da ação narrativa permite que as histórias sejam sintetizadas e lidas como sequências mais de sensações do que de fatos.

Quanto às observações críticas do narrador, tal qual *Bom dia camaradas*, as histórias mantêm a ambiguidade como estratégia para conciliar a imaturidade do menino Ndalú e a maturidade do adulto Ondjaki, porém o traço lírico da linguagem torna-se mais relevante, graças à dicção pessoal e afetiva com que o autor reporta-se à imagem de si mesmo no passado como ensaio para a vida adulta, porque “a vida, afinal acontece muito de repente”, “como se nós, as crianças, vivêssemos numa vida distraída ao sabor da escola e da casa da avó Agnette.” (ONDJAKI, 2007, p. 59).

Dada a predominância desse caráter mais íntimo dos contos, a complexidade do ambiente político de Angola no decorrer da década de 80 está ainda menos presente do que no primeiro romance, resumindo-se a breves menções à guerra e a comentários sobre o distanciamento entre o governo e o povo.

O abacateiro do quintal, o muro que separa (ou une?) a casa da Avó e a casa da Charlita, o portão da casa da tia Rosa, a janela na qual a Avó Catarina costuma “aparecer”

²⁵ No sentido proposto por Costa Lima (1986, p. 306), ao teorizar comparativamente sobre o estatuto da autobiografia e da ficção (como “documento puro”).

meio misteriosamente, o mar, as obras do mausoléu, o pátio da escola, dentre outros elementos, ganham valor simbólico da relação do menino com os outros. Nessas paisagens, que são *suas*, a infância congrega pessoas e lugares dos primeiros anos da existência.

2.1.3 *AvóDezanove e o segredo do soviético*

AvóDezanove e o segredo do soviético, publicado em 2008, é o segundo romance e terceiro livro da tríade anos 80. Nele o escritor angolano retoma e enfatiza a linguagem poética de *Bom dia camaradas* e dos contos de *Os da minha rua*, constituída por meio do lirismo sinestésico que envolve quadros de afeto e de ternura. Tal procedimento é notado não somente na representação das relações entre as personagens, mas também na relação entre estas e os espaços habitados, nascendo daí a noção de infância como tempo edênico, apesar das adversidades. O lugar privilegiado em que esses vínculos se estabelecem é o bairro da PraiaDoBispo, o qual figura como uma extensão do espaço gregário da casa da AvóAgnette.

O nome Ndalú não é mencionado, entretanto, um leitor que já conheça os dois livros anteriores logo reconhecerá o mesmo núcleo narrativo que serve de cenário para o enredo, com a diferença de que, neste romance, Ondjaki constrói uma personagem politicamente atuante, no que se refere à percepção das atitudes controversas do governo socialista, ainda que essa atuação esteja muito vinculada ao protagonismo do amigo Pinduca (também chamado de Pi, ou o 3,14).

A recorrência ao lirismo como operador do enredo desponta já nas duas epígrafes do livro, que mencionam a cor azul de forma plurissignificativa, associada à subjetividade de quem contempla a paisagem (mundo exterior) e as sensações (mundo interior). A primeira epígrafe é de Clarice Lispector, e a segunda é do próprio Ondjaki:

[...] azul porque o crepúsculo mais tarde talvez fosse azul, faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje prateada de brinquedos [...]

Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*

– *Gritos azuis? Nunca ouvi falar.*

– *São palavras gritadas no fundo do mar, as crianças é que sabem. Os pássaros também.*

– *E os peixes?*

– *Os peixes ainda não sabem gritar bem. Devem ser de outra cor, as palavras dos peixes.*

– *Tu já gritaste no fundo do mar?*

– *Tantas vezes. Queres experimentar?*
(ONDJAKI, 2008, p. 5)

As citações apontam para outra possibilidade de apreensão do real: o poético, posto como forma não convencional de interpretar o mundo. Desse modo, as epígrafes dialogam com o enredo do romance no que diz respeito ao “faz de conta” instaurado pela ficção, recuperando e sugerindo infâncias coloridas como formas de dizer que “as crianças é que sabem”. Retomando o pensamento de Genette (2009), nota-se que as epígrafes antecipam o que está posto no livro: uma proposta de intervenção na realidade (histórica, ficcional) por meio da invenção literária, materializada pela perspectiva do narrador criança, cuja sintaxe confunde-se com a do poeta Ondjaki. Observa-se ainda, na citação epigráfica, a presença fundamental do outro para o diálogo e para a construção de um novo modo de “gritar”, à maneira das crianças, o que quer dizer uma maneira capaz de reinventar a aspereza dos fatos sob um olhar lúdico e lírico. Nesse sentido, a própria forma estética revoluciona, uma vez que, em conformidade com Octavio Paz, “a atividade poética é revolucionária por natureza; (...) revela este mundo; cria outro.” (1982, p. 15)

As imagens sonoras e visuais sugerem as perturbações sociais e políticas vividas pelos angolanos no período representado. Em contraposição, a ideia de liberdade, evocada por pássaros, peixes, céu e mar, imensidões “azuis”, rivaliza com a realidade de censura e privações da época do cartão de abastecimento, de barricadas nas ruas e do engajamento arbitrário de civis na guerra pós-independência. Dentre os elementos que simbolizam esse contexto, destaca-se a indesejada presença dos “lagostas azuis” (os soviéticos) no território luandense. O enredo trata da parceria com outras crianças para explodir o mausoléu “que andavam a construir para guardar o corpo do camarada presidente Agostinho Neto” (ONDJAKI, 2009, p. 9), o que não deixa de ser uma forma metafórica de reconduzi-lo à liberdade²⁶. Para executar essa arriscada “missão”, Ndalú, Pinduca e a menina Charlita traçam um plano estratégico, inspirados em filmes de “cobois” e de guerra, para “desplodir” o “foguetão”, modo como era chamada a construção devido à sua imponente arquitetura vertical.

O centro dramático da narrativa organiza-se em torno desse plano secreto e da paixão velada que o chefe militar Bilhardov (ou Camarada Botardov, alcunha atribuída pelos meninos

²⁶ Em consonância com seu espírito revolucionário e libertário do ex-presidente angolano Antonio Agostinho Neto (falecido em Moscou, em 1979, em decorrência de complicações numa cirurgia que visava a curá-lo de um câncer), é provável que ele próprio Neto, caso estivesse vivo, viesse a integrar o plano das crianças.

da rua) alimenta pela Dona Agnette, avó de Ndalú, moradora da Praia do Bispo, também conhecida por AvóNhé e AvóDezanove. A não aceitação da presença do mausoléu deve-se ao fato de que o projeto da obra inclui a destruição das casas localizadas em um bairro tradicional de Luanda. Pelo viés histórico, o monumento sintetiza a conjunção de dois períodos – o da colonização e da pós-colonização – em torno do nome de Agostinho Neto, falecido antes da oficialização da paz na Angola independente.

É nesse espaço, agora ocupado pela gigantesca imagem do mausoléu, onde acontece boa parte da infância de Ndalú, embalada pelos sons do mar, cuja visão é dominante no espaço de encontros e brincadeiras das crianças. Ao lado do desejo de preservar a comunidade, é notório que um fator preponderante na decisão de Ndalú em participar do plano secreto da explosão é a retomada de posse do espaço amado da infância, tempo que, como se procura demonstrar ao longo desta pesquisa, o menino narrador esforça-se por manter vivo e presente por meio da revificação do ambiente. A vista principal desse cenário, mencionado mais de uma vez em *Os da minha rua*, é assim apresentada em *AvóDezanove*:

Em frente à casa da AvóAgnette fazíamos desenhos no chão para depois fugirmos dos camiões de água que vinham ao fim da tarde para acalmar a poeira.

Era um largo grande, com uma bomba de gasolina no meio, que virava rotunda para camiões e carros darem a volta a fingir que a cidade era grande.

(...)

Do outro lado da bomba, estavam as gigantescas obras do Mausoléu, um lugar que andavam a construir para guardar o corpo do camarada presidente AgostinhoNeto, que andava estes anos todos bem embalsamado por uns soviéticos craques nessa arte de manter uma pessoa ainda com bom aspecto de se olhar.

Atrás das obras, do lado de lá do nosso largo, ali onde a poeira não conseguia nunca aterrar, ficava essa coisa linda que todos dias me ensinava a cor azul: o mar grande, mais conhecido por oceano. (ONDJAKI, 2008, p. 9)

Além de ameaçar a existência do bairro, a construção ameaça ainda a rotina de brincadeiras compartilhada no ambiente da praia (agora, “a praia dos soviéticos”) e os problemas estruturais e políticos da cidade começam a interessar também às crianças. O enredo deixa entrever uma manifesta intertextualidade com o imaginário criado pelo escritor húngaro Ferenc Molnár (1878-1952) em *Os meninos da Rua Paulo* (1907), no qual um grupo de garotos organiza-se em defesa do *grund*, seu amado território de brincadeiras, assim como as crianças da Praia do Bispo reúnem-se em defesa do “seu” largo empoeirado.

Enquanto nas duas primeiras narrativas da trilogia Ndalú está mais próximo do ambiente da casa dos pais, nesta, ele convive mais com as avós – Agnette e sua irmã Catarina. Por meio da convivência com as idosas, como também com “os primos” e “os da rua”, o autor

volta mais uma vez ao “antigamente”, dando maior visibilidade ao laço afetivo que o une aos companheiros e, sobretudo à AvóNhé, personagem significativa na formação do imaginário ficcional de Ondjaki. A praia é frequentada também por seres quase espectrais, que, de tão presentes, parecem integrados à paisagem: o louco EspumaDoMar, o VelhoPescador e o camarada VendedorDeGasolina. Ao lado desses indivíduos singulares e amistosos, está a rigorosa vigilância dos soviéticos às obras em andamento.

O livro não traz, como os anteriores, uma dedicatória em alusão a pessoas do “antigamente”, mas, ao final, há uma seção intitulada *agradecendo*, a qual traz uma lista de nomes identificados como “os da PraiaDoBispo” (ONDJAKI, 2008, p. 187), referência que, além de reafirmar a centralidade da presença do outro no conjunto de narrativas anos 80, vale como traço referencial do teor autobiográfico do enredo. Quanto a esse aspecto, *AvóDezanove e o segredo do soviético* estrutura-se sobre a mesma base ambígua da voz narrativa: as lembranças do adulto autor, pertencentes ao tempo da narração, disfarçam-se e, às vezes, confundem-se com o próprio objeto da lembrança – a meninice de Ndalú –, pertencente ao tempo narrado.

Dito isto, com o intuito de fundamentar a leitura da infância na obra de Ondjaki não só como tempo e tema permanente, mas também como procedimento estético, expõe-se a seguir um sucinto quadro acerca da noção de infância como categoria cultural, a qual tem ressonâncias na literatura e na arte de modo geral. Trata-se de delinear parâmetros para mensurar os sentidos assumidos por tal categoria na ficção angolana, em específico na de Ondjaki, que reflete vestígios do ambiente político do pós-independência, assim como da presença do colonizador e das guerras que acometeram o país na segunda metade do século XX.

2.2 A infância como categoria cultural

Um dos traços mais constantes no que se refere a definições da infância é a multiplicidade de sentidos que o termo evoca. Um deles consiste na capacidade de englobar tanto a dimensão cronológica, medida pelo aspecto biológico, como a noção universalizante de vitalidade e de renovação cíclica, que, por sua vez, liga-se à noção mítica de origem e criação. Chevalier & Gheerbrant (1994) apontam essa etapa como símbolo da inocência e do estado edênico, da simplicidade e da espontaneidade, simbologias que recuperam tradições

milenares, como a taoísta e a hindu. Na tradição cristã, além de simbolizar a pureza, a imagem da criança representa a conquista da paz interior, contrastante com a complexidade da existência adulta, marcada pelas pressões e exigências da vida prática.

Do caráter mítico e simbólico à esfera pragmática da vida social, por mais que os espaços culturais ocupados pela infância tenham sido ampliados no século XX, em decorrência do reconhecimento de estudos que a tomaram como objeto no campo da psicologia e da educação, contemporaneamente, permanece ainda uma forte percepção dessa fase da vida como sendo assinalada pela inocência e pela falta. Com isso, preserva-se também a ambivalência dessa concepção, valorizada, de um lado, como uma qualidade positiva que eleva a figura infantil perante o adulto e, de outro, utilizada como justificativa para a deslegitimação de seu valor perante o racionalismo adultocêntrico.

A ideia de incapacidade e precariedade atribuída ao infante vigorou na Grécia Antiga, no pensamento de Platão e de Aristóteles, cujas considerações mostram que o período inicial da vida humana permaneceu, por longo tempo, relegado ao campo da inferioridade, da ignorância e do desprezo. A respeito das considerações de Aristóteles, Fernanda Coutinho afirma que, no pensamento do filósofo,

(...) reforça-se o sentido de incapacidade atribuída à infância, pela razão de ela não dispor de meios que a conduzam à excelência moral, por ele preconizada. Ali o infante vai ser mostrado na mesma escala dos animais inferiores (...). Verifica-se, portanto, que, ao tentar superpor as imagens da criança e do adulto, o pensamento do filósofo grego finda por superestimar esse último com relação à primeira, impedindo, como tal, a expressão dos traços diferenciais das idades. (COUTINHO, 2012, p. 26)

Não considerados em si mesmos como seres de voz, indignos de atenção, interessando apenas como um vir-a-ser idealizado e preconizado de acordo com a conveniência do mundo adulto, os pequenos eram vistos como seres amorfos, que precisavam ser moldados por meio da instrução e do castigo. A eles era reservada a posição de aprendizes sem autonomia, e dado somente o conhecimento que lhes garantisse uma conduta futura conformada à exemplar administração da *pólis*.

Nesse direcionamento, Walter Kohan (2003) expõe o modo não específico como Platão refere-se às crianças: *país* e *néos*. O primeiro vocábulo, que em latim equivale a *puer*, abarca uma idade ampla, incluindo crianças e jovens, estando também relacionada ao campo semântico de *cultura*, *educação*, *formação* e *diversão*. A segunda significa *jovem*, *novo*,

dependente. A aplicação desses termos chama a atenção para o fato de que a infância estava associada meramente à noção de *alimento* e *educação*, caracterizando-se como fase de dependência e ausência de um propósito imediato. Esse entendimento reforça a concepção da criança como “um ser mais fraco”, sujeito ao modelo do adulto educador como ideal a ser alcançado.

Uma terminologia mais abstrata para nomear a primeira etapa da vida surge tardiamente no latim – *infantia* – a partir de *infans*, com o significado de ‘incapaz de falar’, a qual identifica os pequenos não somente por sua incapacidade fisiológica de produzir fala, mas também por não estarem autorizados a testemunhar juridicamente, quer dizer, por não possuírem uma voz civil e socialmente válida. Não causa admiração, portanto, o fato de que, para Platão, a criança estivesse numa escala de valor muito próxima à do escravo, assinalado por seu caráter de inferioridade, ignorância e reificação. (KOHAN, 2003)

Tal representação filosófica do infante como ser incompleto é apontada por Carlota Boto em relatos de Erasmo, no século XVI, que destacam a crença corrente na insuficiência da condição infantil em comparação com a do adulto:

A criança é percebida pelo que lhe falta, pelas carências que apenas a maturação da idade e da educação poderiam suprir. Frágil na constituição física, na conduta pública e na moralidade, a criança é um ser que deverá ser regulado, adestrado, normalizado para o convívio social. (BOTO, 2002, p. 17)

Na cristalização do sentido de infância sublinhado pela inocência, mas não pela inferioridade, foi significativa a contribuição de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que se estende a considerações sobre a formação do indivíduo social. O caráter primordial do *Emílio ou da Educação* (1762) em relação ao tema consiste em que, para o filósofo suíço, a criança precisa ser conhecida, antes de tudo, a partir de sua própria condição e não tendo o adulto como parâmetro:

Não se conhece a infância; no caminho das falsas ideias que se têm, quanto mais se anda, mais se fica perdido. Os mais sábios prendem-se ao que aos homens importa saber, sem considerar o que as crianças estão em condições de aprender. Procuram sempre o homem na criança, sem pensar no que ela é antes de ser homem. (ROUSSEAU, 1995, p. 6)

No pensamento rousseauiano, fundamental entre os referenciais filosóficos determinantes da educação ocidental moderna, a criança figura como um ser provido de virtudes naturais, cuja condição essencial seria desconhecida pelas instituições da sociedade

civilizada. Para poupá-la da corrupção presente no universo representado pela cidade, o filósofo defendia que esta fosse considerada em si mesma, em todo o seu vigor natural, sem se contaminar com os preconceitos e padrões educativos racionalistas, para os quais, antes da adolescência, não estaria pronta. Ao postular uma “necessidade de assistência” inerente ao infante, Rousseau entende esse estado como indispensável à sobrevivência do ser humano, pois “a raça humana teria perecido se o homem não começasse sendo criança.” (ROUSSEAU, 1995, p. 10).

Judith Plotz (1999) salienta que o ápice desse sentimento positivo em relação à infância, traduzida como fase de pureza a ser sentimentalmente recordada, pode ser localizado na poesia romântica europeia, especialmente na de poetas alemães e ingleses, que enxergavam nessa fase inicial a harmonia psíquica desejada pelo poeta, a qual poderia aproximá-lo da própria essência do ser infantil.

Verificação semelhante é feita por Coutinho, ao afirmar que “a estética romântica dará ainda maior consistência ao mito da infância, lendo poeticamente a figura pueril como pura energia integrativa, tal como o fizera com a natureza.” (2012, p. 33) Segundo a pesquisadora, essa noção pode ser constatada no conhecido poema do inglês William Wordsworth (1770-1850), “My Heart Leaps Up”, ilustrativo do “estatuto ontológico” dado pelos românticos a essa fase da vida.

Um ícone desse sentimento saudosista para com a idade pueril encontra-se no conhecido poema “Meus oito anos”, do poeta romântico brasileiro Casimiro de Abreu (1839-1860), cuja idealização faz dos primeiros anos da existência mais do que um tempo, um lugar edênico para onde o poeta escapa por meio da memória. No âmbito da literatura angolana, convém notar a poesia de Alda Lara (1930-1962), na qual uma felicidade inocente é evocada a partir da lembrança dos espaços vividos.

Ainda no que concerne à tese educativa de Rousseau, Boto interpreta que, ao defender a educação da criança como um meio de se conservar as virtudes naturais do ser humano, o ideário rousseauiano reforça

a sobrevivência do sentimento medieval da infância: membro e prolongamento da linhagem, ela deverá ser conservada. Por outro lado, tal necessidade de conservação convive com a mais plena disposição para a mudança e, conseqüentemente, competiria às gerações mais velhas cuidar e proteger a infância (BOTO, 2002, p. 45).

Nesse aspecto, Rousseau vê na sensibilidade infantil, manifestada pela percepção, o primeiro modo humano de apreender a realidade, fator que deve ser levado em consideração para que a criança possa ser compreendida em sua singularidade, visto que ainda não está apta a agir racionalmente.

Seguindo essa direção, pesquisas sobre a noção moderna de infância desenvolveram-se sobremaneira a partir do estudo fundador de Philippe Ariès. Em *História social da criança e da família* (1960), o medievalista francês expõe o modo pelo qual a Modernidade se dá conta desse período de origem como uma fase especial da existência humana. Embora a ampla investigação de Ariès tenha sido objeto de críticas, como registra Kohan (2003), seus resultados suscitaram diversas outras questões sobre a condição da criança como indivíduo social, perspectiva que alcançou um significativo desenvolvimento na segunda metade do século XX.

Uma das principais conclusões de Ariès é a de que somente a partir do século XVI a infância alcança seu reconhecimento como tal, por peculiaridades que a distinguem dos indivíduos adultos, despertando, por parte destes, uma afeição até então inexistente na história da convivência entre adulto e criança. Uma das primeiras marcas dessa mudança gradual dá-se ainda em imagens do século XIII, com a associação entre os infantes e a Sagrada Família, nas quais “o artista sublinharia os aspectos graciosos, ternos e ingênuos da primeira infância” (ARIÈS, 2012, p. 54). Mais tardiamente, outro índice da consolidação dessa nova visão seria, no século XVIII, o surgimento de uma inclinação contrária à recorrente prática do infanticídio no interior das famílias:

A família começou então a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor, que ela não pode mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela. (ARIÈS, 2012, p. 12)

Motivada por fatores religiosos e dando origem a como um *sentimento de infância*, essa sensibilidade para com os pequenos fazia-se verificável na evidente consternação dos familiares em caso de perda de suas crianças, fosse por morte ou por outro motivo.

A ideia disseminada pelo trabalho de Ariès – de que a infância é uma construção cultural – é retomada algumas décadas depois por Neil Postman, em *O desaparecimento da infância* (1999). Postman assevera que, assim como floresceu desde o final da Idade Média, a subjetividade infantil estaria desaparecendo desde as últimas décadas do século XX. De

acordo com o crítico norte-americano, a contemporaneidade hostiliza a noção do ser infante em decorrência da influência desmedida que a mídia eletrônica exerce sobre o processo de socialização. Para ele, assim como a prensa tipográfica favoreceu o desenvolvimento da percepção da infância como uma etapa distinta na vida humana, porque a escrita guardava segredos só decodificados pelos adultos letrados, os meios de comunicação eletrônicos atuais, com destaque para a TV, estariam desconstruindo a linha divisória entre a criança e o adulto. Isso porque, com a grande disponibilidade de informações veiculadas, já não seria possível separar os assuntos *de adulto* dos assuntos *de criança*. Uma vez ciente dos temas do universo das pessoas grandes, a puerícia estaria perdendo seu caráter de inocência e, portanto, sua razão de ser.

Na visão de Postman, para cuja problemática o pensador confessa não saber a solução, a infância marcha velozmente para o seu fim pelo mesmo motivo indicado por Ariès para o seu surgimento: a ausência de um lugar social específico, motivada pela socialização indiscriminada entre grandes e pequenos, ou seja, a ausência de segredos, a qual faz ressurgir a falta de percepção da criança como um ser que demanda atenção especial.

No entanto, se o estado de coisas contemporâneo ameaça abreviar e mesmo eliminar o período infantil, a anulação dos elementos que durante tantos séculos alimentaram a construção de um ideário do tempo basilar da vida humana, provavelmente não se efetiva de modo tão absoluto. Numa via oposta à da asserção de Postman, permanecem ativos fatores e instituições decisivos, como a escola, que sustentam o propósito de conservar o controle e a direção da primeira etapa da vida, legitimando sua existência.

Da *pólis* platônica à modernidade, os papéis relevantes na atuação e na interação social levam em conta o ser humano adulto, preferencialmente masculino, racional, forjado numa visão antropológica que hierarquiza os indivíduos com base nesses atributos, “cuja ausência ou estado embrionário, incipiente, torna as crianças e outros grupos sociais que compartilham desse estado inferiores” (KOHAN, 2003, p. 49).

E o que permanece dessa concepção na contemporaneidade? Embora a infância tenha visto surgir e crescer sua valoração como ser específico, talvez não tenha mudado tanto o fato de se tratar de uma etapa da vida plasmada e representada pelo outro. Confirmando-se a tradição etimológica do termo *infante* (sem fala), ao atribuir-lhe a incapacidade de formulação de discursos civilmente válidos, traduz-se a criança como ser incapaz de ocupar um lugar de voz na comunidade humana, uma vez que isso ocorre em função do poder da linguagem. Por

esse feitio, por mais dissecada que pareça, na apreciação do sociólogo italiano Fabio Ferrucci, a infância mantém-se como categoria de individualidade que não formula significados sobre o mundo. Nas culturas ocidentais contemporâneas, o lugar da criança, portanto, é ainda o do “outro”, “identificável por negação, como um “não-adulto” (2008, p. 30).

Considerando a acepção de infância como tempo primordial da humanidade, um outro italiano, Giorgio Agamben (2008), situa-a à margem do materialismo e no *antes* da História, que é marcada pelo domínio da linguagem. Em sintonia com o pensamento de Walter Benjamin (1987), Agamben considera que as narrativas históricas alijaram as experiências provenientes das trocas banais e gratuitas efetuadas no cotidiano, tão conhecidas dos infantes, mas desvalorizadas pela modernidade ocidental, cujo projeto prestigia o utilitarismo, a razão e o método.

O teórico retoma a etimologia do termo *in-fans* (não-conhecimento, não-fala, não-acontecimento) em oposição à linguagem, que já constitui em si um acontecimento. Por esse raciocínio, essa fase originária é concebida como aquilo que está ao largo da racionalidade humana enquanto mosaico de eventos narráveis pela história, nos quais “a *experiência*, essencialmente mais próxima do afeto e da subjetividade, cede lugar ao *experimento*”. (COUTINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 102, grifos das autoras)

Valendo-se de uma imagem inabitual, a do axolotl, Agamben refere-se à simbologia de uma infância obstinada, que se recusa a abandonar seu estado primordial e que contraria os próprios códigos genéticos, por rejeitar a evolução, ou seja, a maturidade. Desse modo, “antes de transmitir qualquer saber ou qualquer tradição, o homem tem necessariamente de transmitir sua própria distração”, que equivale a uma fase primeira, enquanto potência de negação aos discursos lógico-conceituais (AGAMBEN, 2008, p. 91).

Nesse sentido, se somente ao *in-fante* é dado aprender a falar, a criança, assim como o ficcionista, é fundadora de linguagens que correspondem a formas originais de dizer o mundo. Materialmente incapaz de permanecer em um “estado de infância”, para retornar a um tempo em que a vida era pura experimentação, o homem dispõe de outras formas de constituição humana, entre as quais a literatura, em cuja realização a lógica conceitual não é determinante.

No que se refere a essas aproximações entre literatura e infância, trata-se de uma ampla rede de associações e representações de caráter amplo e variado. Uma rica amostra da amplitude dessa relação é dada por Marie-José Chombart de Lauwe, em *Um outro mundo, a infância* (1971), estudo sobre as imagens da infância na literatura francesa. Antes, porém, a

socióloga traça a seguinte distinção: “Falamos da criança e da infância, o primeiro termo evocando um ser humano em devir, o segundo, um período da existência que constitui uma camada da população universal, já que presente em toda sociedade.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 3) Na literatura, esse caráter universal atribuído ao estado infantil, segundo a estudiosa, acaba ganhando definições generalizadas e idealizadas de uma natureza específica: alguém que pode imaginar a vida futura, ela própria representada “como homem do futuro e como suporte de verdades fundamentais, mais do que como um ser em formação.” (p. 3)

Por esse aspecto, dada a ambiguidade da relação de alteridade entre a personagem da criança e o adulto, este enxerga naquela um estado original, uma forma antiga de si mesmo, da qual se sente saudosos. Logo, para Chombart de Lauwe (1991, p. 2), retomar a infância “é uma tentativa de escapar ao desenrolar do tempo, ao aprisionamento dos papéis sociais, é sonhar com um re-nascimento (*sic*)”.

Assim, o universo infantil e a criança revestem-se de valor positivo, representados como ícone de autenticidade, portadores de uma cosmovisão construtiva que se torna alvo de desejo por parte do adulto. A categorização frequente da criança como “uma raça à parte”, “não impede diversos autores de estimar que uma parte do eu do adulto pertence ainda a este outro modo de existir: ‘Uma infância potencial ainda está em nós’, escreve G. Bachelard, e muitos romancistas afirmam a mesma ideia diretamente ou sob a forma de imagens.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 2)

Quando transformada a criança em personagem literária por um adulto que deseja recordá-la, a infância assume compleições variadas, retratada em suas facetas social, psicológica e mítica. Através da abertura desse portal em direção à origem de si mesmo, o adulto pode encontrar-se com um *eu* antigo, se não cronologicamente, mas simbolicamente, recriando um eu-criança que pode ganhar vida própria durante o processo de triagem do vivido.

Nesse ponto em particular, chega-se à poética fenomenológica de Bachelard, a qual oferece uma contribuição essencial à proposta desta tese, de analisar o sentido de infância formulado na narrativa ondjakiana, pois, na concepção do pensador francês, a primeira fase da existência surge dissociada do caráter finito do tempo cronológico e configura-se como sensação temporal perdurável, doadora de imagens poéticas que habitam o ser humano em todas as fases da vida.

De maneira especial, conforme observa Coutinho, a análise de Bachelard “sugere o cultivo da espontaneidade da criança com vistas ao deciframento do mundo, confiante em seu saber intuitivo e, assim, rechaçando o esmagamento da individualidade que habitualmente acompanha a chegada da *idade da razão*.” (2002, p. 46, grifo da autora)

Em *A Poética do Devaneio* (1961), o filósofo reúne um conjunto de ensaios que visam a examinar imagens solidificadas na memória de tal forma que não é mais possível distingui-las entre recordação ou imaginação. Sua leitura leva em conta, sobretudo, a intenção de ressaltar a qualidade de origem das imagens poéticas, as quais brotam não só da objetividade de fatos rememorados, mas principalmente da imaginação. Recorrendo a Friedrich Schlegel (1772-1829), Bachelard (2006, p. 6) define a imagem poética como “uma criação de um só jato”, capaz de condensar em um único elemento a “polifonia de sentidos” do devaneio poético, ou seja, da imaginação criadora de poetas e escritores.

O fenomenólogo chama a atenção para a íntima relação entre o devaneio e a escrita: “um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunica-lo, é preciso *escrevê-lo*, *escrevê-lo* com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao *transcrevê-lo*.” (BACHELARD, 2006, p. 7, grifo do autor) A escrita, nesse sentido, serve não só à objetivação do mundo imaginado, como também à sua permanência, conduzida pela dinâmica inovadora da linguagem literária.

Dentre as imagens poéticas elencadas pelo estudioso francês, aquelas relacionadas às recordações da infância constituem uma apreciável parcela, diante da qual se torna difícil a distinção entre imaginação e memória. Um dos traços diferenciais entre os dois artificios é a instabilidade do passado, o qual não ressurge na memória com a mesma aparência, mas imbricado em uma rede de valores humanos. Particularmente “no tempo da idade apaziguada”, as lembranças sedimentadas em imagens fazem-se presentes: “a memória sonha, o devaneio lembra.” (BACHELARD, 2006, p. 20) Por essa distinção, a memória liga-se ao sonho (*rêve*), que nasce do inconsciente, enquanto o devaneio (*rêverie*), espécie de sonho acordado e consciente, constitui o verdadeiro terreno da imaginação, estando, por isso, em sintonia com a criação literária.

A memória, portanto, “é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.” (BACHELARD, 2006, p. 94) Assim, o tempo infantil mostra-se ontológico, deslocado de seu

caráter durável. Para justificar essa particularização, o ensaísta apresenta uma definição fundamental da primeira fase da vida: “por alguns de seus traços, a infância dura a vida inteira. É ela que vem animar amplos setores da vida adulta.” (BACHELARD, 2006, p. 20) Essa ideia é retomada no ensaio “Os devaneios voltados para a infância”, o qual defende

(...) a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética. (BACHELARD, 2006, p. 94)

A “grande infância” que permanece no indivíduo adulto é alcançada por meio de imagens que revelam a beleza da vida e permite àquele que recorda revivê-la pela idealização do mundo vivido, que ressurgem matizados pela imaginação. Não basta, portanto, reencontrar fatos na memória, é necessário reencontrar valores que não se representam por meio de meras repetições. Por essa via, recupera-se o estado infantil que ultrapassa as lembranças, também como possibilidade terapêutica de “concluir uma infância que ficou inconclusa” (BACHELARD, 2006, p. 100).

Sob esse aspecto, Coutinho (2002, p. 40) ressalta que essa visão de infância “poderia suscitar a criação de uma fábula em que o mundo da criança fosse um reino que possuísse uma única porta: a de entrada.” Não se trata, assim, de um tempo que possa ser encerrado em datas e narrado precisamente como “lembranças puras”, cuja repetição soaria como “ladainhas da personalidade”. (BACHELARD, 2006, p. 100)

Partindo de um poema de Georges Rodenbach (1855-1898), o filósofo observa ainda a conexão entre a infância e a nostalgia, sentimento prevalente na rememoração, em detrimento das alegrias. A tristeza tranquila e sem causa da ociosidade proporciona a percepção do “existencialismo da vida serena” (BACHELARD, 2006, p. 124) e reafirma a infância como um estado de alma. Contudo, esse estado é pouco considerado quando a recordação do tempo infantil ocorre pela lembrança de acontecimentos pontuais, incapazes de revelar os valores da existência.

Juntamente às imagens visuais, os demais canais da sensorialidade humana são naturalmente formadores dos quadros da memória. Assim, os odores são um “detalhe imenso”, o primeiro testemunho de fusão entre os indivíduos e o mundo. “No passado como no presente, um odor amado constitui o centro da intimidade. Há memórias que são fiéis a essa intimidade (...), esses cheiros que impregnam as estações da infância.” (BACHELARD,

2006, p. 132) Os odores são, dessa maneira, responsáveis pela expansão dos universos imaginados, funcionando como lâmparinas no amontoado das lembranças, observação a que se alinha também o pensamento de Tuan, ao atribuir ao olfato um papel preponderante na percepção de imaginários espaciais:

O odor tem o poder de evocar lembranças vívidas, carregadas emocionalmente, de eventos e cenas passadas. O cheiro de salva pode trazer à memória todo um complexo de sensações: a imagem de grandes planícies onduladas cobertas por grama e pontilhadas por moitas de salva, a luminosidade do sol, o calor, a irregularidade da estrada. (TUAN, 2012, p. 27)

Tomando a literatura como um tipo de devaneio, em que a imaginação criante pode manifestar-se por meio de paisagens, odores e imagens simbólicas, o literário traduz-se como uma legítima forma de reencontrar “essa infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel” de que fala Bachelard (2006, p. 21). Por mais que esse tempo tenha sido compartilhado com outras pessoas, em família, as lembranças são geradas na solidão, quando se une a memória do real ao imaginário, essência da criação literária.

Na filtragem dessas lembranças, predominam as imagens felizes que evocam a infância arquetípica da humanidade tocada pela dádiva da vida. Por isso, segundo o fenomenólogo, esse tempo primordial “permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar” (BACHELARD, 2006, p. 119).

Considerando essa potencialidade, o liame entre a imaginação criadora e a escrita literária é um princípio que Bachelard mesmo aplica à sua escrita devaneante, confessando-se um “sonhador de palavras”:

Como não devanear enquanto se escreve? É a pena que devaneia. É a página branca que dá o direito de devanear. Se ao menos fosse possível escrever só para si! Como é duro o destino de um fazedor de livros! É preciso cortar e recoser para dar sequência às ideias. Mas, ao escrever sobre o devaneio, não terá chegado o momento de deixar a pena correr, de deixar falar o devaneio e, melhor ainda, de devanear o devaneio no tempo mesmo em que se acredita estar a transcrevê-lo? (BACHELARD, 2006, p. 17-18)

A escrita assume, assim, um lugar em que as palavras familiares precisam ser contrariadas para que façam eclodir significados inesperados, os quais são produzidos nos

estados de *anima*²⁷, campo privilegiado das memórias infantis. Escrevendo-as, o escritor é recompensado com a felicidade e a paz. A vivificação da infância é ajudada pelo embelezamento das palavras, capaz de levar o leitor a se distanciar da vida por alguns instantes, alheio à dimensão pragmática do tempo.

Sem prejuízo às correntes históricas que delineiam os lugares da puerícia em diversos campos, em consonância com o exposto neste tópico, a noção bachelardiana de infância sobrepõe-se no *corpus* teórico deste estudo, uma vez que se verifica nas narrativas de Ondjaki a incidência de elementos que se coadunam com as teses do pensador francês, sobretudo no tocante à “busca e exposição dos momentos, dos cheiros e das pessoas que fazem parte do antigamente” (ONDJAKI, 2006).

Destaca-se, portanto, a representação da infância como extensão subjetiva perdurável, estado de alma que se manifesta por meio da criação estética e da percepção memorialística do passado por imagens sinestésicas, as quais recuperam uma certa tradição clássica, no uso de hipotiposes²⁸ e outras figuras retóricas de descrição. Desse modo, delineiam não só o cenário visual e tátil, como também uma sensorialidade olfativa do tempo pueril.

A partir das noções de infância historicamente construídas, dentre as quais se sobressaem imagens da pureza, da inocência, da falta e do idílio, indaga-se: de que modo esses sentidos são capazes de abranger e representar a puerícia angolana, notadamente, a partir dos perfis de personagens criança elaborados na literatura do país?

Na tradição africana, os miúdos ou mais novos, como também se costuma denominar os infantes naquela cultura, são considerados herdeiros privilegiados da sabedoria ancestral guardada pelos mais velhos e repassada por meio das narrativas orais. Assim, estão naturalmente aptos à aprendizagem do conhecimento tradicional, em que se incluem ritos de passagem essenciais para a formação do adulto. Como se sabe, a ocupação colonial implicou interferências culturais que afetaram a tradição e, em consequência, a infância, principalmente durante o período de guerras, as quais tiveram como resultado um alto índice de mortes, mutilações de crianças, além da diáspora do povo angolano.

Submersa nessa realidade, como a história e a literatura angolanas enxergam a

²⁷ Bachelard refere-se ao postulado do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), que concebe uma dualidade da psique humana, a qual se divide em *animus* e *anima*, respectivamente, impulsos masculinos e impulsos femininos. “(...) o devaneio é, tanto no homem como na mulher, uma manifestação da *anima*.” (BACHELARD, 2006, p. 28)

²⁸ Segundo Moisés (1982, p. 140), na retórica clássica denomina-se *hipotipose* a descrição “enérgica e palpitante”.

população infantil que viveu o período de conflitos que as marcaram com as dores da perda de parentes, dos lares e da própria infância? Tendo essa questão como horizonte, a seguir discorre-se sobre as representações da infância associadas ao período das guerras, com ênfase nos significados atribuídos às personagens infantis em obras centrais da prosa angolana que contempla essa temática, com o escopo de obter um parâmetro para a análise do perfil do menino Ndalú.

2.3 Percursos de uma infância angolana

Estreitamente relacionada à história do país, a literatura angolana desenvolve-se sob a égide do encontro entre o real e a ficção, conforme se pode confirmar em pesquisas de Abdala Junior (2006, 2007), Tania Macêdo (2005, 2008) e Rita Chaves (2007, 2012). No cerne desse vínculo, as guerras constituem uma temática quase compulsória na produção literária do pós-independência. Registradas por escritores que as vivenciaram de algum modo, dentre outros temas, revelam o quanto adultos e crianças tiveram suas vidas atravessadas pelas fatalidades decorrentes das lutas armadas que se inscrevem na história da nação durante a segunda metade do século XX.

Além de causar milhares de mortes, a guerra fragilizou a economia, fragmentou a cultura e modificou a geografia do país, tendo em vista o intenso processo de migração do interior em direção à capital Luanda. Embora o elevado índice de analfabetismo fosse uma das limitações que agravavam esse cenário e afetavam a maior parte da população, a literatura feita por uma elite letrada manteve o compromisso ético de transformar o extraliterário em matéria literária. A esse respeito, pontua Rita Chaves:

Todos nós sabemos dos laços entre a literatura e a história nos países africanos de língua portuguesa. Todos nós conhecemos os laços entre o projeto ético e o projeto estético nesses sistemas literários. (...) E a concepção do colonialismo como um fato total, como argumentam Georges Balandier, Albert Memmi e F. Fanon pode ser vista como uma das bases daquilo que fez do Luandino o escritor que ele é. E fez do Pepetela, do Manuel Rui, do Arnaldo Santos e de tantos outros que daquele caldo cultural extraíram material para seus textos. (CHAVES, 2012, p. 312-313).

Essa análise é corroborada por Benjamin Abdala Jr. (2006, p. 213), ao observar que, desde a Casa dos Estudantes do Império (CEI) e o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), a “ligação entre literatura e resistência ia se fortalecendo”, inicialmente

centrados na luta pela libertação. Essa aliança, na visão do referido crítico, advém da “crença no potencial literário de um universo sacudido por inequívocas pressões históricas” (2006, p. 215), o qual permanece como referência para escritores contemporâneos, tais como Arlindo Barbeitos, Ruy Duarte de Carvalho e Paula Tavares.

A literatura de resistência, por sua vez, está vinculada ao fato pós-colonialista condensado no conjunto de discursos que visam ao questionamento da história oficial. A partir do entendimento de que literatura e construção do nacional estão associadas, a caneta torna-se a “arma do pioneiro” na construção de um discurso diverso, o pós-colonial. Nesse aspecto, a consolidação da literatura angolana é tecida, primeiro, em torno da urgência de narrar a experiência da dominação, para, em seguida, reescrevê-la por meio de rupturas com o discurso estabelecido pela história e por padrões estéticos pertencentes ao universo do colonizador.

Se, em seu caráter generalizante, a infância mostra-se uma categoria multifacetada, conforme se observa na exposição realizada no tópico antecedente, essa característica mostra-se ainda mais relevante em contextos nos quais os indivíduos crianças estão sujeitos a tensões políticas e sociais agudas, tal como ocorre em ambientes de guerra. Ressalte-se, nesse campo, a título de exemplo, a publicação de diários de guerra escritos por crianças.

Somando-se a *O Diário de Anne Frank* (1947), dentre os testemunhos de guerra que alcançaram amplo conhecimento público figuram *O Diário de Zlata* (1994) e *O Diário de Rutka* (2006). Além desses, o livro *Vozes roubadas: diários de guerra* (2006), de Melanie Challenger e Zlata Filipovic, reúne 14 diários de crianças e jovens, contendo testemunhos que contemplam desde a Primeira Guerra aos conflitos no Iraque, um espólio que crescerá ainda mais, caso inclua conflitos em andamento, como os da Síria, e estatísticas da violência brasileira proveniente do que se assemelha a uma guerra civil.

Em específico, o progressivo crescimento pessoal que Anne vivencia durante os dois anos de confinamento fica evidente à medida que se sucedem os registros feitos enquanto estava escondida no anexo secreto, conforme atesta a minuciosa análise empreendida por Francine Prose, em *Anne Frank, a história do diário que comoveu o mundo* (2009).

Rutka Laskier (1929-1943), menina polonesa que presenciou os horrores da mesma guerra testemunhada por Anne Frank, registrou durante três meses do ano de 1943 a experiência das perseguições e das atrocidades comuns nas ruas de Będzin durante a ocupação alemã. Com uma surpreendente capacidade de autorreflexão, ao perceber a transformação por

que passavam suas emoções diante da realidade chocante, Rutka exigia de si mesma uma atitude madura, reconhecendo a necessidade de fazer-se forte e “não perder o controle”. (LASKIER, 2008, p. 39)

Numa leitura do diário de Rutka, Fernanda Coutinho e Jacques Fux veem essas garotas como “um grupo de crianças e adolescentes, as meninas da guerra, grupo que instila no pensamento e na emoção das pessoas uma terrível perturbação, de intensa dramaticidade: a que limites pode chegar a brutalidade humana face a seus próprios semelhantes?” (COUTINHO; FUX, 2013, p. 219)

Anos depois, aos onze anos de idade, a menina bósnia Zlata Filipović depara-se com uma realidade implacável e se dá conta de que “a guerra parece tudo, menos uma brincadeira” (FILIPOVIĆ, 1994, p. 49), pois seus amigos começam a partir ou a morrer e ela tem que se esconder no porão com a família, seguidas vezes, para se proteger de ataques. Esquecidos os dias iniciais do diário, em que a única preocupação era com a diversão, a garota mostra-se horrorizada pelos acontecimentos e, aos poucos, vai fazendo observações mais refletidas sobre a gravidade e a incoerência do confronto.

Referindo-se ao texto de Zlata, mas alcançando também os relatos e depoimentos das outras meninas, Coutinho (2014) observa que seu discurso

desconstrói a equação criança = aprendiz – entendendo-se a palavra aprendiz como negativamente conotada do ponto de vista semântico – pois não só contém lições de uma sabedoria “de experiências feita”, como também representa uma fórmula de sobrevivência para as situações de luto, condição intrínseca ao indivíduo, em todos os tipos de guerra a suportar. (COUTINHO, 2014, p. 126)

Essencialmente subjetivos, afetivos e políticos, os relatos aludidos ultrapassam o elemento circunstancial, embora dramático, específico da época que representam, tendo, essas narradoras, atingido uma formação pessoal inestimável e uma inserção mais ampla no feitiço contraditório da alma humana.

Sob esse aspecto, as especificidades da infância angolana²⁹, em confronto com as dissensões dos espaços de conflito, perfazem não somente um autêntico material para a criação literária, como dinamizam ainda mais o leque de configurações que constituem essa

²⁹ Observe-se, a esse respeito, a lacuna existente quanto à publicação desse tipo de diários ou outros relatos escritos por crianças africanas, ao menos no circuito da língua portuguesa. Esse fato aponta para as especificidades que assinalam a experiência bélica nos países africanos alvos da colonização: de um lado, a prevalência de uma tradição que confere ao testemunho oral o mesmo valor de um testemunho escrito (BÂ, 1987), e, de outro, a ausência de instrução formal, sobretudo das crianças diretamente afetadas pelo conflito armado.

categoria cultural na contemporaneidade. No que tange às suas representações literárias, o vínculo entre realidade e ficção justifica-se pelo lastro histórico de experiências dramáticas que aproximam os pequenos do sofrimento extremo, causado tanto pela política colonial, quanto pela pós-colonial, cujas culminâncias foram as duas guerras que se sucederam, quase sem interrupções, por um período superior a meio século.

Distanciada do papel tradicional de dar continuidade ao saber ancestral guardado pelos mais velhos, como é típico da cultura africana, uma das faces mais trágicas e impressionantes da puerícia na Angola contemporânea certamente decorre do fato de crianças – meninos e meninas – representarem grande parte do contingente recrutado para o campo de batalha, na condição de soldados.

Essa trágica verdade, que evidencia o quanto uma parcela da infância angolana tem sido tolhida em seu caráter de inocência e idílio –, é apontada em um relatório da Human Rights Watch (2003), a respeito das crianças-soldado³⁰ que atuaram na guerra civil. Elaborado com base em depoimentos dos próprios meninos engajados nos combates, o texto oferece uma amostra das variadas restrições e infrações dos direitos humanos a eles infligidas:

Me levaram em 1999, quando eu tinha treze anos. No início, me ocuparam no transporte de armas, suprimentos e outros materiais. Mais tarde, me mostraram como combater. Aprendemos a atirar com os fuzis AK-47 e outras armas. Eu era o mais jovem de uma tropa com cerca de setenta crianças e adultos. Estávamos na linha da frente e eu fiquei doente, tive surtos de malária e às vezes não tinha o que comer. Só fiquei na tropa porque foi aí que me colocaram depois de me capturarem. Não fui eu que tomei esta decisão.

—Manoel P., ex-criança-combatente da UNITA, 3 de dezembro de 2002 (HRW, 2003)

Mesmo após o acordo de paz, celebrado entre o exército do governo do MPLA e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), maior grupo de oposição, a condição humanitária desse contingente infantil não logrou uma reparação condizente com a degradação a que havia sido submetido, visto que o programa de desmobilização implantado pela administração angolana para restabelecer os combatentes não incluiu os menores de 18 anos de idade, os quais receberam apenas documentos de identificação e auxílio alimentício.

Ademais, por interferir diretamente na perspectiva de futuro dos ex-combatentes, o aproveitamento militar de crianças e jovens descumpra a Carta Africana dos Direitos e do

³⁰ Estima-se que entre 7.000 e 11.000 crianças foram recrutadas pelas forças armadas revolucionárias de oposição e de apoio ao governo.

Bem-estar da Criança³¹, que proíbe o emprego de menores em conflitos armados, considerando-o uma das mais aviltantes formas de trabalho infantil, comprovadas pelo mencionado relatório:

Encarregadas da perigosa tarefa de levar e trazer mensagens da frente de batalha, descreveram as condições de combate e seu temor de “desaparecer” ou morrer. A função que uma criança tinha na UNITA dependia de seu tamanho; as crianças menores cozinhavam, faziam o serviço doméstico ou recolhiam alimentos, enquanto que as crianças maiores carregavam armas e participavam dos combates.

[...]

As meninas ou adolescentes serviam na UNITA como criadas ou serviçais, ajudantes e “esposas” para os soldados.

[...]

Adolescentes de ambos os sexos falaram da rígida estrutura de comando da UNITA e das severas punições aplicadas em caso de desobediência às regras. (...)

Miguel R., de 16 anos, lembra-se:

A disciplina era rígida, a pessoa podia ser punida com o chicote por fazer algo errado. Em outras ocasiões, a pessoa podia ser amarrada ou não receber nenhum alimento. Ou então poderiam ser enviadas a buscar alimentos em áreas minadas ou áreas onde poderiam se deparar com tropas inimigas. Eu queria sair do mato e voltar para minha casa, para minha família, mas não deixavam. Você tinha que pedir permissão para isto e esta não era concedida. Sofri muito no mato, eu tinha apenas 11 anos quando me pegaram. (HRW, 2003, p. 3)

Após todos esses suplícios, ao serem desmobilizados, os ex-soldados infantis que não se qualificavam como chefes de família eram obrigados a se instalar aleatoriamente em outras famílias, ainda que não possuíssem com elas nenhum vínculo afetivo, submetendo-se mais uma vez a situações de precariedade, como a de alimentos, materiais escolares e vestuário. Apesar do fim da guerra, alguns depoentes manifestaram o desejo de retornar às forças armadas, “onde pelo menos tinham a garantia de algo para comer e um lugar seco para dormir” (HRW, 2003, p. 4), declaração que denuncia o nível de abandono legado a essas crianças.

Anteriormente ao relatório da HRW, o governo de Angola publicara um documento acerca do alcance das metas estabelecidas em parcerias com órgãos internacionais, a exemplo do UNICEF, para adoção de medidas protetivas à infância. Apesar desses esforços, a condição da criança angolana durante os últimos anos da década de 80 até o final da guerra civil apresentava números preocupantes de mortalidade por doenças e desnutrição, falta de moradia, exploração e abuso sexual, traumas relacionados à guerra e somente 50% de

³¹ Criada em 1990, a Carta Africana dos Direitos e do Bem-estar da Criança é um documento que visa a assegurar direitos das crianças no âmbito da União Africana.

frequência à escola na idade de 5 aos 18 anos. (ANGOLA, 2000)

Relatórios como estes se somam a outros variados registros históricos feitos pela imprensa e pela pesquisa acadêmica³², configurando-se como versões e narrativas da guerra que se apoiam em diferentes discursos e pontos de vista. No caso dos documentos oficiais, o maior objetivo é evidenciar a necessidade de se enfrentar a realidade social do pós-guerra de forma pontual, no intuito de prestar contas às exigências e metas de indicadores sociais perante a comunidade internacional. Por isso, apesar de constituírem importantes retratos dos dilemas vividos pela população, essas versões, por seu caráter formal e institucional, nem sempre abarcam a dimensão subjetiva dos indivíduos. Por mais que uma atenção diferenciada seja dada ao “contingente infantil” e que crianças sejam ouvidas como testemunhas da tragédia de seu país e da sua própria tragédia, sua subjetividade permanece desconsiderada, pois o interesse por suas histórias obedece a objetivos de caráter documental, que não dão conta dos valores e sentidos do trauma e da fragmentação de suas experiências mais íntimas e pessoais.

Em outra via de discurso, a literatura institui um modo outro de narrar, configurando enredos que, ao contemplar histórias particulares dos próprios escritores, ajudam a compor a memória coletiva das lutas no país pela trilha da subjetividade. Diante do choque causado pela travessia de conflitos armados de grandes proporções, os quais, como constata Benjamin (1987, p. 198), inferiorizam e emudecem “o frágil e minúsculo corpo humano”, a palavra literária furta-se à objetividade e à referencialidade da linguagem, optando por uma representação simbólica da experiência traumática. Trata-se de uma maneira sensível de aproximação com a realidade fragmentada e cruciante que se instala ao término das batalhas e com a própria infância, enquanto estágio especial do viver humano.

Por esse ângulo, a literatura, segundo o escritor angolano José Eduardo Agualusa (1960-), é um instrumento capaz de realizar esse papel rememorativo, colocando-se como território de debate de pensamentos, para que as pessoas recordem e possam refletir sobre a violência, situando-a como um tema central. Esse tipo de catarse coletiva proporcionado pelas narrativas favorece a compreensão mútua de ambos os lados das contendas e é necessário para a reconstrução do país, unindo e libertando as pessoas do peso da dor. O papel catártico que Agualusa (2013) atribui à narrativa e à literatura em geral é defendido ainda por Norberto do Vale Cardoso (2004), também no tocante à tomada de consciência do colonizador:

³² Ver, por exemplo, a dissertação de Marco Antonio de Lima Liberatti, *Guerra civil em Angola: dimensões históricas e contemporâneas*, defendida na USP, em 2000.

(...) realizar uma autognose, ou seja, preservar a memória, contar a guerra, contar o que é indizível. Contá-lo é, cremos, enfrentar os nossos próprios fantasmas, é debater uma questão que temos conosco, é superarmos um remorso que não queremos admitir, mas que existe, e que é “remorso de todos nós”. Porque a guerra ainda não acabou, continua a travar-se na *psique* nacional, como uma lâmpada que recusa apagar-se no meio da noite. (CARDOSO, 2004, p. 11)

Dentro dessa ótica, revisitar a infância é uma das formas de se compreender um passado conflituoso. Talvez seja essa a razão pela qual, na literatura angolana, a primeira fase da vida humana constitui um elemento comum e recorrente, quase sempre relacionado à temática das guerrilhas. Assim é que, a partir do MNIA, implementado ainda antes da guerra de libertação, em 1948, a infância surge fortemente relacionada ao passado e condizente com o desejo de restabelecer um tempo anterior ao legado da colonização, matriz de muitos problemas que se instalaram na realidade da nação. (MARGARIDO, 1980)

Não raro, a presença das personagens infantis na produção em prosa está vinculada aos sentidos que estas assumem no decorrer das transformações sociais e políticas, acentuadas com a ocupação estratégica do território dominado, impulsionada pela implantação do regime republicano em Portugal com a revolução de 1910. Nesse aspecto, ressalte-se o que constata Macêdo:

Talvez poucas personagens como as infantis possam exemplificar as transformações pelas quais passou o país e a literatura de Angola nos últimos cinquenta anos, na medida em que várias denominações que elas recebem são o indício dessas alterações, assim como sua configuração que indica novas formas de narrar. (...) Nesse sentido, acompanhar-lhes as mudanças, seja de perfil, seja em sua nomeação, ao longo desse período que é, sem dúvida, de consolidação do sistema literário do país, faculta-nos flagrar, além de mudanças literárias, as profundas modificações ocorridas na sociedade angolana. (MACÊDO, 2008, p. 143-144)

Em concordância com essa verificação, Renata Flávia da Silva reitera que tais modificações podem ser observadas na variedade de representações da infância como “tempo de aprendizagem e de experiências rituais, passando pela conscientização e a militância das utopias revolucionárias a partir dos anos 60” e ainda dando forma a “um modelo de conduta e uma opção simbólica pela resistência e a esperança.” (SILVA, 2016, p. 27-28) Assim, as figuras infantis passam a ilustrar mudanças sofridas na estrutura cultural e social de Luanda e, da dinâmica do tempo edênico vivido “à sombra das mulembas”, evocado por Luandino Vieira, por exemplo, passa-se ao período da presença do colonizador. Diante dessa mudança significativa, as crianças passam a ser associadas a um tempo vindouro, que seria

administrado pelo próprio povo angolano.

Trata-se, nesse período anterior às transformações políticas, de personagens representadas por “meninos e meninas plenos de inocência em seus jogos, nos subúrbios da capital de Angola cuja ruralidade é notável” (MACÊDO, 2005, p. 145). No rol de papéis e denominações atribuídas às crianças, citados por Macêdo, além de uma vida pueril de brincadeiras e da audiência de histórias dos mais velhos, inclui-se a realização de pequenos serviços no musseque, ou mesmo no mercado de trabalho. Em comum, as pequenas personagens possuem ainda uma rotina de privações e discriminações que se acentuam com a consolidação do estatuto de colônia.

Na galeria de escritores que se apropriam dessa temática, a qual inclui Pepetela (1941-), Boaventura Cardoso (1944-), Jofre Rocha (1941-), Jorge Macedo (1941-) e também Ondjaki, destacam-se Luandino Vieira e Manuel Rui. A associação entre o período infantil como um tempo perdido e a cidade como espaço utópico, palco de mudanças, fica clara na temática do livro *A cidade e a infância* (1960), de Luandino, ao delinear aspectos sociais e psicológicos do imaginário popular de Luanda e o nascimento de uma consciência nacional, produto da mudança de direção da jovem nação (FERREIRA, 1987). São temas frequentes em sua narrativa as transformações do espaço urbano que limitam a liberdade das crianças, os sons e os cheiros da cidade em flagrante transformação devido à política colonialista.

De acordo com Macêdo, a ficção de Luandino Vieira é essencial para se delinear o papel das personagens infantis no primeiro momento da produção literária angolana, “em que um ‘antigamente’ remete a uma Luanda mais harmoniosa” (2008, p. 144), onde a meninice ressurge em sua plenitude, na cumplicidade de pequenos delitos e segredos.

De acordo com essa visão, para Chaves (2007, p. 20), “a infância vivida nos bairros populares, em comunhão com os meninos negros e mestiços e a gente pobre da cidade, deixaria marcas fortes e seria convertida em poderosa experiência” na identidade literária de Luandino, que acaba por contribuir também para a construção de uma identidade de Luanda. Os mais novos assumem, portanto, uma posição central nos contos de *A cidade e a infância*, como testemunhas de um tempo que não volta mais:

Naquele tempo já os meninos iam para a escola, lavados, na manhã lavada, de meias altas de escocês e sacolas de juta.
Era o tempo dos catetes no capim e das fogueiras no cacimbo. Das celestes e viúvas em gaiolas de bordão à porta de casas de pau-a-pique. As buganvílias floriam e havia no céu um azul tão arrogante que não se podia olhar.

Era o tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas. (VIEIRA, 2014, p. 17)

Além de testemunhar a existência desse tempo harmonioso, quando não havia divisão da cidade em espaços dos brancos (o asfalto) e espaços dos pretos (os musseques), a infância evidencia as inevitáveis mudanças na política de ocupação do colonizador. Desse modo, pode ser lida como registro da desarmonia social que implicou rupturas das brincadeiras livres compartilhadas na rua, a despeito das diferenças de lugares sociais: “A vida separou-nos. Cada um com a sua cela nesta imensa prisão.” (VIEIRA, 2014, p. 12)

Nos contos de *Luuanda* (1964), Luandino põe em cena outras infâncias, a dos *monandengues*³³, situadas no musseque Sambizanga, um dos mais presentes na literatura angolana. Em “A estória da galinha e do ovo”, as crianças Xico e Beto participam dos problemas do bairro, como a disputa entre duas vizinhas por causa de um ovo. Na tentativa de auxiliar na resolução do impasse, chegam a enfrentar abusos de autoridade policial. Por seu protagonismo na solução de conflitos, os meninos simbolizam o ideal de futuro sonhado pelo povo angolano, quando estarão livres para solucionar os próprios problemas sem a interferência de autoridades ilegítimas.

Também de Luandino é o emblemático conto “Zito Makoá, da 4ª classe”, em que a personagem que dá nome ao texto vê-se enredada pela insegurança do espaço escolar durante o período colonial, no qual a violência e a discriminação, inclusive por parte dos professores, são fatos corriqueiros. O conto narra a ocasião em que o pequeno se envolve em uma confusão na sala de aula devido ao despeito de Bino, o qual sente ciúmes da amizade entre Zito e Zeca, acusando este último de “amigo dos negros, sem-vergonha” (VIEIRA, 2009, p. 124).

Na saída da aula, Bino agride Zito de maneira covarde, apoiado pelos colegas, com o pretexto de tomar-lhe um bilhete do bolso. Os dois brigam e a turma, movida pelo sentimento preconceituoso, denuncia o menino Zito à professora. No bilhete que Zito escondia estava escrito, “com a letra gorda e torta dele”: “ANGOLA É DOS ANGOLANOS”, mas, para que o amigo não sofresse punição ainda mais severa, Zeca havia trocado o papel por outro que dizia que as pernas da professora eram gordas. Sentindo-se ofendida, a professora bate no Zito e confisca-lhe o bilhete, enquanto grita acusações aos negros: “Malandros, vadios de musseque! Se já se viu esta falta de respeito! Negros! Todos iguais, todos iguais...” (VIEIRA, 2009, p.

³³ Monandengue: criança, em quimbundo.

128).

Após apanhar da mestra e do diretor, Zito guarda o bilhete, sentindo um “riso grande que lhe enchia no coração” (VIEIRA, 2009, p. 129), imagem que simboliza a perspectiva de esperança na concretização da verdade ali escrita. Assim, além de registrar mais uma forma de sofrimento imposto às crianças – o preconceito racial –, esse conto também assegura a imagem dos mais novos como símbolo da perseverança dos dominados frente às interdições impostas pelo regime colonial, isto é, como indivíduos capazes de se rebelar e construir, pela resistência, um futuro de emancipação e paz.

Macêdo assevera que o sentido doado às personagens crianças, de homem novo e independente, “será uma constante durante o período da luta de libertação, não sendo raro que elas apareçam investidas de um papel de arautos da liberdade e de um futuro de paz e independência.” (2008, p. 147)

Nessa mesma direção atua a novela *As aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, na qual já se tem como ambiente a luta armada pela libertação. A esse respeito, observa Roberta de Assis:

Bem distante de Luanda, em pleno palco da guerra de independência, Pepetela nos apresenta outra infância. Agora é o momento do enfrentamento. Ngunga, órfão de guerra, representa toda a esperança do novo. Aqui, a infância está repleta em seu significado, não significando apenas um ciclo (...). Ela se faz um símbolo de todo um país em construção. Ngunga é a força de que Angola precisa para vencer a guerra. (ASSIS, 2008, p. 58)

A novela apresenta uma visão do que era ser criança no espaço da guerra: além de todas as privações sofridas em nome da luta – a imposição de deixar a casa e os familiares, as rigorosas normas de disciplina e punição, o convívio diário com a possibilidade da morte e da mutilação física –, acrescentava-se ainda a falta de instrução formal. O livro, inicialmente surgido do desejo de Pepetela por ensinar a língua portuguesa às crianças da frente de combate, tornou-se uma narrativa literária, cujo protagonista é Ngunga, um menino órfão que se torna guerrilheiro na luta pela libertação:

Ngunga é um órfão de treze anos. Os pais foram surpreendidos pelo inimigo, um dia, nas lavras. Os colonialistas abriram fogo. O pai, que era já velho, foi morto imediatamente. A mãe tentou fugir, mas uma bala atravessou-lhe o peito. Só ficou Mussango, que foi apanhada e levada para o Posto. Passaram quatro anos, depois desse triste dia. Mas Ngunga ainda se lembra dos pais e da pequena Mussango, sua irmã, com quem brincava todo o tempo. (PEPETELA, 1981, p. 6)

Apesar de narrado em terceira pessoa, apreende-se o enredo pela perspectiva da criança protagonista, cuja caracterização solidariza-se de forma bastante evidente com a realidade dos soldados-criança, os quais, após sofrerem a dor da separação ou da morte dos progenitores, enfrentam os desafios da batalha pela sobrevivência nas regiões mais hostis do interior do país, onde se instalavam os acampamentos de guerrilheiros. Por meio das trágicas aventuras de Ngunga, em seu desejo de conquistar a independência e vingar o assassinato dos pais, o autor constrói um quadro revelador dos espaços mórbidos destinados a muitos pequenos angolanos durante os anos da guerra de libertação.

Nesse desfilar de imagens do sofrimento infantil, um texto que traz de volta o foco ao espaço de Luanda, recorrente na representação da infância angolana no período colonial, é o conto “Nostempo de miúdo” (*Dizanga dia Muenhu*, 1967), de Boaventura Cardoso. Com uma linguagem simbólica, a narrativa alude ao ano de 1961, quando começa a guerra anticolonialista. No desenvolvimento do enredo, em meio a um jogo de futebol, espaço de divertimento infantil, as crianças sofrem uma repressão policial que acaba com a alegria do momento lúdico. Essa ruptura é assim descrita por Macêdo:

A partir da sobreposição de planos, desenha-se o cenário de opressão, o qual se define a partir do *leitmotiv* que percorre a narrativa: “Sessenta e um quente”, que se refere ao ano de 1961 em que se iniciaram as ações armadas nacionalistas contra o colonialismo que tiveram uma reação sangrenta por parte dos colonos especialmente nos musseques de Luanda. (MACÊDO, 2008, 149)

Trata-se de uma representação metafórica do período dramático enfrentado pelos angolanos após a violenta reação dos colonos portugueses na instauração do conflito armado, em que os times adversários simbolizam a disputa entre colonizador e colonizados. Disfarçando-se, para evitar a censura, a estória parece dizer que, nesse ambiente de perseguição e acirramento das diferenças, nega-se, entre outras coisas graves, o lugar da ludicidade, da vida livre e, portanto, o lugar da própria infância.

Em *Sim camarada!* (1977), outra obra emblemática do contexto de libertação, o angolano Manuel Rui retoma o final da guerra no conto “Cinco dias depois da independência”, retratando um esquadrão formado por crianças que enfrentam a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), sob o comando do protagonista Kwenha. Se em Ondjaki, a cidade parece afastada da guerra, no longo conto de Rui, ela participa diretamente dos conflitos, embora pareça mais segura devido à presença dos “tugas” patrulhando as ruas.

As forças de resistência ocorrem principalmente nos bairros populares, como se demonstra no seguinte trecho:

E quando os rebentamentos espalhavam atrapalhão no nervosismo das pessoas e metralhadoras cantavam de rajada e com mais som seu ritmo de morte, a cidade transformava-se num repentino pânico em que o medo de cada um, ora se fazia por um instante de meditado silêncio, alarido, imobilizada expectativa ou correria.

[...]

É certo que a cidade era zona mais segura, com tropa tuga patrulhando de sua maneira disfarçada em neutralidade, cada qual podia às vezes acoitar-se num qualquer prédio e aguardar que do fogaréu da noite se fizesse a claridade do dia retomado em calma. (...) o povo saía do asfalto rumando para os musseques, sítio aí de mais chover a tempestade de balas. Porque se lá era o ponto onde mais se azimutava o ódio da *fnla* também era por esses zigzagues de casas e caminhos de esforço, conspira e arma clandestina, que mais se opunha a resistência popular. (RUI, 1985, p. 101-102)

Assim como Ngunga, o menino Kwenha e seu pelotão enfrentam variados transtornos, entre eles a falta de instrução, mas, por conviver diariamente com a barbárie, dominam os códigos da guerrilha com eficiência:

Lixeira onde se amontoavam latas de fazer barulho, eles não pisavam. Se à frente o luar lampejava clareira que denuncia vultos, eles contornavam. Sem saber ler, distinguíam no entanto, pelo desenho, as palavras de ordem do ÉME. E se numa parede de quintal, a pichagem cheirasse a esturro, eles não iam atravessar.

– Avante!

Corriam velozes os pioneiros nessa corrida de ninguém ver, de ninguém ouvir os senhores da noite. Que mais ninguém que eles conheciam tanto as noites de guerra, conversava com elas em clandestinidade segura, lhe ouvia dolentes queixumes, o latir dos cães, o choro das ambulâncias ou lhes contemplava o brilho das estrelas. (RUI, 1985, p. 131)

Para Macêdo, o enredo possui caráter premonitório quanto aos desdobramentos da independência, sobretudo a guerra civil. O fato de Kwenha terminar vencido talvez possa ser considerado “uma dolorosa antecipação dos desafios quase incontornáveis à frente dos pioneiros”. (2008, p. 154) Contudo, apesar de todos os obstáculos que se interpõem à conquista da libertação e à vivência da infância em sua plenitude, em sintonia com o horizonte promissor desenhado com o fim dos conflitos, essa fase ainda é literariamente vista como símbolo de esperança e resistência.

A mesma ilusória perseverança de Ngunga é o que conduz o pelotão de Kwenha em sua travessia pelo território inóspito da guerra:

E, nesse deambular as noites, semeavam também a certeza da vitória, algo detido entre o real e a imaginação, o sonho, as palavras do camarada Presidente, os cânticos revolucionários, as manifestações e os mortos daquele agora de Luanda, muitos que eles descobriam, cadáveres insepultos, já em putrefação no abandono da chafurda de porcos. Caminhos da noite. (RUI, 1985, p. 131)

A pungência dessa passagem, decorrente em parte do lirismo que Manuel Rui consegue imprimir à descrição, suscita uma questão: finda a guerra de independência, o que foi feito dos sonhos infantis, semeados em meio a um ambiente repleto de mortandade? Torna-se impactante saber que esses sonhos foram podados pela deflagração de uma nova guerra. Apesar da libertação conquistada em 1975, a realidade social, política e humanitária de Angola no final da década de 80 não estava tão distante das condições sociais do período administrado pelos brancos. Nesse contexto de insatisfação, os principais grupos revolucionários que haviam defendido o país na guerra de independência assumem posições ideológicas divergentes:

Tão logo precipitada a batida em retirada dos portugueses, Angola foi rasgada por uma guerra civil entre o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), dirigido por Agostinho Neto, a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) cujo chefe era Robert Holden, e a União Nacional pela Independência Total de Angola (UNITA), conduzida por Jonas Savimbi. Contando com o apoio da Organização pela Unidade da África (OUA), o governo do MPLA de Agostinho Neto foi reconhecido como legítimo governante do país. (UNESCO, 2010, p. 531)

As dificuldades trazidas pela ocorrência desse novo conflito confirmam-se em outra obra de Manuel Rui, *Quem me dera ser onda* (1982). A narrativa põe em cena o protagonismo de duas crianças que, mesmo não fazendo parte das fileiras de combatentes, buscam formas de sobreviver no conturbado contexto dos anos 80 em Luanda. Nessa obra, os transtornos sociais da época são descortinados a pretexto da contenda em torno do porco Carnaval da Vitória, do qual os meninos Zeca e Ruca querem poupar a vida e que seu pai, Diogo, pretende transformar em alimento, a fim de se libertar do “peixe-fritismo”.

A estória de Manuel Rui é entremeada de humor e ironia, assinaladas já na própria alcunha do porco, emblemática da “carnavalização” do pós-independência quanto às contradições decorrentes da polêmica vitória do dia 27 de março de 1976 sobre as tropas sul-africanas ocupantes do território angolano. Dentre as inúmeras interdições que sofrem, inclusive por serem crianças, Zeca e Ruca tentam compensar, por essa mesma razão, as dificuldades enfrentadas no embate com os adultos, diante dos quais, muitas vezes,

distinguem-se porque, a despeito de sua condição infantil, demonstram maior sensatez e eficiência na resolução dos diversos problemas com que se deparam.

Em estudo comparativo entre a novela de Rui e o romance *Bom dia camaradas*, Andrea Muraro observa que “as peripécias dos meninos kaluandas³⁴, se examinadas com a devida acuidade, vão desembocar em uma problemática social, fruto de um contexto histórico muito específico, que está recuperado na obra por meio da ficção.” (MURARO, 2012, p. 11) Para a pesquisadora, ainda que o livro de Ondjaki seja frequentemente lido como uma obra que recria o tempo do Partido Único, “por via da memória afetiva e da autobiografia”, é possível notar, de modo semelhante a *Quem me dera ser onda*, “como um intrincado sistema de contradições sociais, econômicas e políticas emerge do tecido literário.” (MURARO, 2012, p. 12)

No que tange ao período posterior à guerra civil, vale ainda registrar uma estória presente em *Os filhos da pátria* (2001), do contista angolano João Melo, intitulada “O feto”, na qual uma menina de treze anos, que havia perdido a casa e os irmãos na guerra, é obrigada pela carência a entrar para a prostituição. Para alimentar a mãe e a si mesma, teve de abandonar a infância passando a ser maltratada e explorada por homens de todo tipo, dentre os quais um que deveria protegê-la da marginalidade e da miséria, “um italiano que estava cá a serviço de uma organização que auxiliava as crianças abandonadas” (MELO, 2008, p. 150). Composta por um parágrafo único que se estende por nove páginas, essa narrativa em forma de jato é o desabafo de uma adolescente anônima que comete um aborto e abandona o feto no lixo.

A partir disso, tem-se o depoimento da personagem explicando as razões pelas quais precisou fazê-lo: primeiro a guerra, que a expulsou de sua casa no interior e matou seus irmãos, em seguida a migração para a capital, as agressões do pai contra a mãe, depois a fome. A jovem, que, de acordo com Emanuelle Santos (2009, p. 5), tem na violência “seu único meio de interação com o mundo”, poderia ser qualquer uma das muitas meninas que tiveram suas vidas transtornadas pela guerra ou uma das “catorzinhas”, como são chamadas as “tristemente famosas prostitutas infantis” de Luanda. (MACÊDO, 2008, p. 143-144)

Com base no exposto, verifica-se que, de monandengues a pioneiros da independência, as personagens infantis terão presença constante na literatura angolana. Na sequência de escritores que lhes concedem um lugar de notoriedade, Macêdo inclui Ondjaki,

³⁴ Kaluanda: habitante de Luanda.

nomeadamente o romance *Bom dia camaradas*, sobre o qual a estudiosa anota:

Um outro texto, mais recente, ilumina, sob ângulo diverso, a formação dos pioneiros e das crianças no período logo após a independência: referimo-nos ao *Bom dia camaradas*, romance de Ondjaki (2003). Narrado em primeira pessoa, ele acompanha o cotidiano de uma criança que vive em Luanda e enfrenta diversos problemas como, por exemplo, o do abastecimento, a violência nas ruas e na escola. (MACÊDO, 2005, p. 155)

Embora o controle de abastecimento e a violência estejam entre os “diversos problemas enfrentados” por Ndalú, a gravidade desse enfrentamento pode ser relativizada perante dificuldades vividas por outras crianças que povoam o romance, em relação às quais o menino leva uma vida mais confortável. Vale lembrar, por exemplo, que, enquanto ele dispunha de um quarto só para si, o menino Murtala, em noite de chuva, precisa alternar o uso da cama com os demais familiares afetados pela água que entra pelo telhado deteriorado. Logo, o tipo de contrariedades sofrido por Zeca e Ruca, personagens de Manuel Rui cujos perfis assemelham-se ao de Murtala, ou pelos meninos dos musseques descritos por Luandino, não é exatamente o mesmo que atinge o menino Ndalú.

Consoante esse quadro, confirma-se que a infância assume diferentes ângulos de significação, evidenciando, a partir de diversas focalizações epistemológicas, as marcas da mentalidade e do espírito de cada época. Por esse aspecto, considerando-se o diálogo travado entre a literatura e as tensões do contexto histórico, o texto literário mostra-se como um amplo painel por meio do qual se podem conhecer as faces infantis que permeiam o universo cultural e ficcional angolano. Nessa mesma direção, os enredos que abordam o universo dos mais novos afirmam-se como um posicionamento perante a realidade, a qual interfere na construção dos sentidos que lhes são atribuídos na história e na ficção.

Desse modo, tanto a tradição, quanto a condição colonial e a posterior condição pós-colonial do país ressoam na conformação de múltiplas infâncias filtradas pela prosa angolana. Seja ressaltando-lhes as múltiplas batalhas a enfrentar, seja delineando-lhes como símbolo do porvir, capazes de imprimir uma nova ordem sobre o tempo e a história, como quer Agamben (2008), a representação literária favorece a identificação das linhas de força que contribuem para a formação desses sentidos, ao mesmo tempo em que os corrobora ou os desconstrói.

Dentre tais imagens, sobressai-se a do pioneiro da independência, alimentada pela ideologia socialista em conformidade com o ideal do homem novo, preconizado pelo marxismo. Ao pioneiro é atribuída a missão de construir o futuro, instrumentalizado pelo

código ideológico do Partido, instituição onipresente no cotidiano das crianças através da forte atividade política das transmissões radiofônicas, da rigorosa disciplina escolar e dos eventos públicos que arrebanham e fidelizam simpatizantes.

Partindo da concepção de infância considerada não só em sua dimensão cronológica, mas principalmente como categoria que reúne múltiplos sentidos, as reflexões acionadas neste tópico servem de alicerce à investigação das narrativas de Ondjaki, na medida em que se tenciona examinar seu diálogo com os papéis e sentidos incorporados pela puerícia de modo geral e, de modo específico, pela prosa angolana que mantém aproximação com o contexto das guerras. Na reconstrução literária desse período de tensões políticas, os espaços vivenciados pelas personagens infantis – a cidade, a rua, a escola, a casa – são valorados, seja social, política ou simbolicamente, e ganham significação diferenciada, uma vez que surgem associados à ambientação e à rememoração de outros momentos da história angolana. É, portanto, a partir dos espaços que as personagens expressam sua identidade e subjetividade.

É também a partir das espacialidades que o passado é revisitado ou o presente é posto em evidência, função que, na visão de Chaves (1999, p. 115), faz desse elemento “um núcleo fundamental” na ficção angolana, estando sua prevalência associada mesmo à formação do romance nacional. Esse pensamento é referendado por Macêdo, pela proposição de que, por ele, apreendem-se “as formas de representação que a cidade de Luanda recebe na moderna literatura angolana, de maneira que se pode afirmar que esta cidade tornou-se emblema de um projeto de nação e de literatura.” (2008, p. 16)

Sob variados ângulos, a cidade de Luanda constitui um cenário recorrente na produção literária em prosa, como ilustram narrativas de Luandino Vieira, Manuel Rui e Ondjaki, nas quais, a partir dos deslocamentos das personagens, têm-se impressões do ambiente social e político da capital. Considere-se a esse respeito, o que ensina Macêdo, com base em Iuri Lotman: o “elo entre texto e contexto se faz (...) a partir do espaço narrativo e de como ele é capaz de elaborar um ‘sistema geral’ que está na base de um quadro de valores” (MACÊDO, 2008, p. 26).

Na literatura angolana, esse “quadro de valores” é proveniente das especificidades políticas que particularizam a história do país, de forma que, no texto de Ondjaki, tem-se como cenário a ambiência dos anos 80, cujo “sistema” constitui-se sob a inflexão do regime socialista e da guerra civil. Dentro dessa ambiência, os espaços congregados no conjunto dessa produção literária implicam modos de ser criança, assim como a infância implica um

tipo de relação peculiar com os espaços-tempos e seus significados.

Em virtude disso, no capítulo subsequente, apresentam-se coordenadas teóricas que justificam o valor adquirido pelo espaço como categoria que pode proporcionar diferentes modos de leitura do texto literário, seja com vistas à apreensão das estruturas sociais que o condicionam, seja com o interesse de mensurar o vínculo pessoal entre a subjetividade humana e os lugares.

3. ESPAÇO E LITERATURA: COORDENADAS TEÓRICAS

“(...) senti que rua não era um conjunto de casas mas uma multidão de abraços (...).”

(Ondjaki)

3.1 Do espaço geográfico ao espaço literário

Na ambientação das narrativas em análise, a rua, a escola, a casa dos pais e de parentes do protagonista Ndalú são referentes topográficos intimamente ligados à noção de infância, abrigando a dimensão humana nas memórias de Ondjaki. O valor afetivo atribuído aos espaços habitualmente frequentados pelo menino enseja a consideração desse elemento como categoria fundamental na construção da semântica da idade pueril que pode ser lida como um cronotopo nas histórias em tela.

Diante disso, elencam-se aqui algumas considerações acerca da espacialidade, objeto de interesse tradicionalmente relacionado à geografia, mas que vem adquirindo cada vez mais importância nos estudos literários, deixando de ser visto como elemento que desempenha a mera função de localizar a ação, para alcançar uma maior inserção entre os procedimentos de análise literária.

Essa ampliação do alcance epistemológico do espaço no campo literário explica-se pela razão de que sua apreciação permite não só uma sondagem do ambiente social, ao qual concernem noções de identidade e pertencimento, como também dos significados simbólicos que os ambientes podem agregar à vida interior das personagens, demarcando sua subjetividade. Assim, o arcabouço teórico que contempla essa questão possui uma interessante conexão interdisciplinar, sobretudo no que diz respeito aos diálogos entre a literatura, a filosofia e a geografia humanista, o qual adiciona importantes contribuições a pesquisas cujo foco seja relação entre o homem e seu(s) lugar(es), assim como entre espaço e literatura.

Tanto como objeto empírico, quanto como conceito, o modo como as localizações humanas são entendidas transforma-se de acordo com a relação estabelecida por cada época e cada cultura com seus espaços, definida por fatores sociais, políticos e econômicos, os quais, ao longo da história, valorizaram ora aspectos simbólicos, ora aspectos objetivos e práticos na sua representação. Tais transformações vêm sendo observadas em diferentes campos do conhecimento, das Ciências Sociais à Física, prevalecendo noções de que se trata de uma categoria dinâmica e abrangente, cuja potencialidade de pesquisa ainda não foi devidamente

contemplada, sobretudo se se levar em consideração a multiplicidade de estudos que abordam problemas relacionados ao tempo³⁵. É o que pondera Michel Foucault no ensaio “De espaços outros”, ao concluir que a “grande obsessão do século XIX foi, sabe-se, a história” (FOUCAULT, 2013, p. 113).

Em sua perspectiva filosófica, Foucault adverte que, na contemporaneidade, quando o problema da alocação ganha vulto mediante questões, por exemplo, de armazenamento da informação e, sobretudo, de caráter demográfico, surge uma inquietude concernente mais ao espaço do que ao tempo. Para o referido pensador, este se torna apenas “uma das operações de distribuição possíveis entre os elementos que se distribuem no espaço” (2013, p. 114), o qual figura em qualquer forma de vida comunitária, assim como em qualquer exercício de poder.

Embora não pareça totalmente adequado afirmar, como quer Foucault, tamanha redutibilidade do papel do tempo no entendimento dos eventos humanos, na literatura, como se sabe, os espaços constituíram elemento primordial em diversas poéticas e movimentos: na estética árcade, em que se valoriza o *locus amoenus*; na romântica, em que a paisagem solidariza-se com a necessidade escapista dos poetas; na realista-naturalista, em que o ambiente social age como meio determinante dos comportamentos; na modernista, em que as utopias cedem lugar às distopias. Contemporaneamente, sua presença amplia-se no campo literário, podendo revestir-se de diferentes nuances: a distância, o vazio, o movimento, o insólito, dentre outros.

No que se refere a teorias do espaço literário, uma importante referência para a análise de elementos topográficos em narrativas é encontrada no clássico ensaio *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), do escritor e crítico brasileiro Osman Lins (1924-1978). A partir da leitura de obras escritas em diferentes épocas, com o cuidado de não absolutizar a classificação, o ensaísta avança nos estudos do espaço como elemento da narrativa e chega a quatro possibilidades de tipos e funções da ambientação espacial no texto literário. São elas: a franca, a reflexa, a dissimulada (ou oblíqua) e a desordenada.

A *ambientação franca* decorre da observação do ambiente pelo narrador, que o descreve simplesmente, sem relacioná-lo à ação narrativa; a *reflexa* caracteriza as narrativas feitas na terceira pessoa e busca mostrar a incidência do ambiente sobre a ação da personagem, “evitando uma temática vazia”; na *ambientação dissimulada* ou *oblíqua* observa-se um “enlace entre o espaço e a ação (...), como se o espaço nascesse dos seus

³⁵ De fato, é longa a tradição filosófica dos estudos sobre a categoria tempo, a qual tem em Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, Kant, Bergson e Heidegger os principais exemplos.

próprios gestos”. (LINS, 1976, p. 84); já a *ambientação desordenada* consiste em apontar o ambiente e seus elementos de maneira aleatória, como se o narrador reconhecesse a incapacidade de descrever por meio da linguagem. Nessa conceituação, o espaço deixa de ser apenas plano de fundo, cenário estático e inanimado, como o define Massaud Moisés (2007) e pode ser entendido como sendo:

(...) tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. (LINS, 1976, p. 72).

Tal definição demonstra o quanto pode ser multifacetada a natureza do espaço narrativo, incorporando nuances que justificam as diferentes considerações que essa categoria vem recebendo nos estudos literários, uma vez que “proporciona grandes possibilidades de estudo, variadas e atraentes.” (LINS, 1976, p. 65) Uma dessas viabilidades, de acordo com o escritor e teórico pernambucano, é o liame entre as significações das personagens e a atuação do espaço, sugerindo suas motivações psicológicas ou insinuando os parâmetros das relações estabelecidas entre elas, sejam essas de caráter mais geral e perene, sejam de natureza circunstancial.

Além dos romances de Lima Barreto, Lins fornece uma extensa lista de narrativas em que o “espaço atua com o seu peso”, dentre estas, obras de Frank Kafka, James Joyce, Jorge Luís Borges e Graciliano Ramos, argumentando que “esse controverso e amplo aspecto da arte romanesca que (...) permanece ainda – ao contrário do que se observa em relação ao tempo –, insuficientemente iluminado por um esforço analítico.” (LINS, 1976, p. 68)

Também na vertente de discutir a importância dos estudos da espacialidade literária e de fornecer estratégias metodológicas e críticas sobre o tema, Luís Alberto Brandão contempla diferentes modulações dessa matéria em *Teorias do espaço literário* (2013). Levantando indagações acerca do que caracteriza a categoria, o pesquisador situa o interesse em torno do espaço como um problema da literatura considerando as diversas abordagens que contribuem para o conjunto de teorias que fundamentam pesquisas nessa área.

Brandão aponta quatro possibilidades de interpelação do tema: “representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem” (2013, p. 58). O primeiro modo, segundo o teórico, é o mais recorrente e diz respeito à representação do espaço no texto literário como uma questão narratológica, entendido como cenário e contextualização da ação. Pode incorporar também os sentidos de

espaço social, como conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, e de espaço psicológico, relativo às atmosferas que incluem a subjetividade (sensações, expectativas e afetos) das personagens. O segundo modo de estudo do espaço na ficção detém-se nos procedimentos formais, isto é, na estrutura do texto e em sua forma estética, considerando a espacialidade da própria obra como conjunto de partes autônomas, porém simultâneas e articuladas entre si. O terceiro modo, de caráter mais abstrato, considera que o recurso responsável pela perspectiva da narrativa é de ordem espacial e pressupõe, portanto, um lugar, um ponto de vista a partir do qual se concebe uma focalização, a qual se manifesta por meio de determinando discurso. O quarto e último modo nasce da compreensão de que a própria linguagem verbal se constitui como espaço materialmente ocupado pela palavra, evocando a participação de diferentes efeitos do sentir humano, tais como visualidade e sonoridade.

Vale lembrar que, no tangente às representações do espaço como ambiente social, Lins problematiza e amplia alguns conceitos. Para o crítico pernambucano, o *espaço social* não pode ser entendido simplesmente como “natureza modificada pelo homem”, mas como certo “conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação (...)”. (LINS, 1976, p. 74)

Essa definição aproxima-se da ideia de espaço social como produto de construções históricas e culturais, proposta por Henri Lefebvre (1901-1991), em *A produção do espaço* (1974). Por sociedade, o sociólogo francês entende não apenas uma realidade material nem o resultado de um conjunto de práticas, mas a presença humana em sua materialidade e sensibilidade, assim como sua visão de mundo, crenças e posições ideológicas. Por sua influência marxista, o pensador considera que a concepção, a percepção e a vivência do espaço nas sociedades modernas estão associadas aos modos de produção social, os quais tendem a anular as diferenças e individualidades.

Outro viés de abordagem da relação espaço–sociedade localiza-se em Pierre Bourdieu (1930-2002). O sociólogo francês concebe o espaço social não apenas como espaço físico, mas como um ente abstrato, que, “tal como nós o habitamos e como o conhecemos, é socialmente marcado e construído. (...) constituído pelo conjunto dos subespaços ou dos campos (campo econômico, campo intelectual etc.)” (BOURDIEU, 2013, p. 136). Portanto, é na partilha de espaços sociais que os indivíduos constroem sua identidade, de acordo com as experiências compartilhadas. Elas formam o *habitus*, conjunto de valores que somam história pessoal e história comunitária, e que se concretiza por meio do corpo como instrumento

material ocupante de um lugar.

Também Dorren Massey (1944-2016) pensa a constituição do espaço em sua relação direta e estreita com a noção do social e do político. Para a estudiosa, trata-se de um “produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno” (MASSEY, 2008, p. 29). Porquanto formado por redes de interação, é também acolhedor da multiplicidade e da heterogeneidade, aproximando diferentes trajetórias e delineando identidades humanas. Massey ressalta ainda que um dos traços mais relevantes do espaço é o fato de estar sempre em construção, visto que as inter-relações que o constituem, por sua vez, estão sempre em processo de fazer-se, configurando-se como “uma simultaneidade de estórias até agora [stories-so-far].” (MASSEY, 2008, p. 29)

Embora o foco das observações de Lefebvre, Bourdieu e Massey seja dado a aspectos mais pragmáticos das relações entre o ser humano e seu ambiente, delas infere-se uma notável função dos espaços: confirmar identidades, assegurando “as diferenças e individualidades”, em suma, a alteridade e a subjetividade dos indivíduos. E é nesse ponto que se dá um encontro especial entre o espaço e a literatura. Se as espacialidades são inseparáveis das alteridades e subjetividades, seu diálogo com o texto literário flui naturalmente, visto que um dos constituintes essenciais da arte literária é sua natureza dialógica e subjetiva.

Por essa confluência, passa-se, consecutivamente, ao tratado teórico de um dos filósofos inspiradores do debate em torno do trio espaço–literatura–subjetividade: Gaston Bachelard, o qual, mais uma vez, oferece suporte à proposta desta tese. Trata-se de seu estudo sobre *A Poética do Espaço* (1957), que, afastando-se do terreno aberto do social, do histórico e do cultural, contempla a simbólica da morada, enquanto espaço da intimidade e, por consequência, lugar privilegiado de percepção da subjetividade.

3.1.1 Do espaço feliz de Bachelard ao espaço social angolano

Em sua topoanálise³⁶, Bachelard pormenoriza significações e valores adquiridos pelos *espaços felizes* que servem à habitação humana. Transformados pela imaginação criadora da linguagem, esses espaços deixam de ser indiferentes, meros objetos do geômetra, e passam a ser espaços vividos:

³⁶ Bachelard (1993, p. 20) define a topoanálise como um “corpo de doutrinas” que se constitui pela psicologia descritiva e fenomenológica dos espaços, notadamente, da imagem da casa enquanto espaço da intimidade.

A seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. (BACHELARD, 1993, p. 20)

Por esse motivo, para o filósofo francês, a localidade dos acontecimentos torna-se mais importante do que sua temporalidade, tanto que, segundo assevera, as lembranças tendem a ser mais espaciais do que temporais. Logo, mesmo quando os espaços já não existem no presente, eles permanecem vivos na memória como imagens amadas que formam a “rede de valores humanos” (BACHELARD, 2006, p. 99).

Ao *espaço feliz* bachelardiano correspondem espaços que *atraem* e são sempre habitados, sobretudo pelos indivíduos que encarecem o convívio, notadamente a casa, cuja imagem “se torna a topografia do nosso ser íntimo”. Esse lugar de intimidade e de abrigo do corpo abriga também as sensações dos momentos ali vividos (e imaginados), os quais constituem grande parte do acervo imagético da memória, por isso pode ser tomado “como um *instrumento de análise* para a alma humana. (...) Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão ‘alojados’”. (BACHELARD, 1993, p. 20, grifos do autor)

Mesmo quando, ao longo da vida, os indivíduos habitam diferentes residências, a morada não se define somente como um elemento que faz parte de uma história de vida, ela recebe um valor singular e imperecível como símbolo da intimidade, o qual vai além da função de habitar. Ao rememorar-la, não se recuperam acontecimentos, recuperam-se valores afetivos, gerados pela solidariedade entre a memória e a imaginação. Nesse particular, as lembranças não são fixadas na temporalidade, mas na espacialidade, capaz de redimensionar o próprio tempo, retendo-o e comprimindo-o:

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória, - coisa estranha! - não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensa-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados em longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. (...) Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade. (BACHELARD, 1993, p. 29)

Pelo que se observa até aqui, a variedade de abordagens do tema confirma as

significações que a espacialidade assume na contemporaneidade, estabelecendo contato com áreas diversas do conhecimento e possibilitando diversificadas leituras do espaço literário, tanto à luz de estudos que o definem basicamente como um dos elementos tradicionais da narrativa, quanto sob a ótica de teorias que reconhecem sua complexidade. Este é o caso das contribuições da geografia humanista, especificamente aquelas que salientam o texto literário como objeto privilegiado para o entendimento do espaço enquanto fenômeno encadeado com a subjetividade humana. O entrelaçamento entre esses dois campos de estudo, conforme salientam Feitosa, Moraes e Costa (2012, p. 185), cria “novos paradigmas e novas perspectivas teóricas antes sequer pensadas, em um inesgotável jogo dialético (...) capaz de compreender a relação do homem com o universo.”

Nesse aspecto, são relevantes as ponderações de Yi-Fu Tuan (1930-), em *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1974) e, mais especificamente, em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1977), estudos basilares para a ampliação do conceito de espaço como construção cultural em que não se descarta, entretanto, a subjetividade experiencial. Tomando como referência a percepção humana na perspectiva fenomenológica de Bachelard, o geógrafo sino-americano pontua que o elemento espacial é originalmente marcado pela indiferença e, quando transformado pela experiência das pessoas, dota-se de significados afetivos que possibilitam ao indivíduo criar um *sentimento de lugar* (TUAN, 2013).

Do contato dos indivíduos com o ambiente, viabilizado pelos órgãos sensoriais, pode surgir o que Tuan (2012, p. 19) denomina *topofilia*, ou “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar”. Além da sensorialidade, a afeição topofílica possui um apelo estético e simbólico que se realiza na apreciação dos lugares, sobretudo os naturais. Tal apelo parece tanto mais forte e duradouro quando está relacionado a “lembranças de incidentes humanos”. (TUAN, 2012, p. 139)

Nesse particular, é preciso dizer que o espaço como *lugar* da experiência humana tem como referência o pensamento de Eric Dardel (1899-1967), em *L’homme et La Terre: nature de La réalité géographique* (1952). Nessa obra vanguardista, o professor francês delinea o conceito de *geograficidade*, o qual, associado à ideia de lugar e paisagem, torna-se essencial à compreensão da situação do ser humano no mundo (MARANDOLA JR., 2011).

Valendo-se de excertos de obras literárias para ilustrar sua compreensão da linguagem das paisagens terrestres, a forma sensível como Dardel entende o trabalho do geógrafo –

leitura do “‘texto’ traçado sobre o solo” – defende que o discurso geográfico pode transformar-se, sem prejuízo nenhum, na linguagem do poeta, aquele que “‘fala’ sem dificuldade à imaginação”: “O rigor da ciência não perde nada ao confiar sua mensagem a um observador que sabe admirar, selecionar a imagem justa, luminosa, cambiante” de uma paisagem (DARDEL, 2011, p. 3).

Indo ao encontro de “um outro mundo” por meio desse olhar subjetivo, a pertinência de uma leitura do texto literário fundamentada em concepções da geografia humanista justifica-se ainda uma vez pelas palavras do mestre e geógrafo francês:

Na fronteira entre mundo material, onde se insere a atividade humana, e o mundo imaginário, abrindo seu conteúdo simbólico à liberdade do espírito, nós reencontramos aqui uma geografia interior, primitiva, em que a espacialidade original e a mobilidade profunda do homem designam as direções, traçam os caminhos para um outro mundo. (DARDEL, 2011, p. 5)

É nesse lugar relacional, entre a realidade material e o imaginário, que não pode ser matematicamente aferido e mapeado, que a literatura se encontra com as representações do espaço, engendrando outros mundos e outros sujeitos, ao tomar a experiência do homem (em um lugar) pela perspectiva da criação estética.

Para Tuan, a experiência consiste em “um termo que abrange as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade.” (2013, p. 17). Assim, são as experiências, em especial as mais banais, cotidianamente repetidas por um período longo de tempo, que possibilitam ao sujeito a topofilia, isto é, perceber e amar um lugar como *seu*. Isso ocorre porque os indivíduos investem parte de sua vida emocional nos espaços habituais, a saber, o lar e o bairro, em detrimento do mundo externo e desconhecido. Por proporcionarem abrigo e segurança, os espaços cotidianos perfazem sistemas de proteção, daí sua prevalência na rede afetiva construída ao longo dos anos, que faz com que os laços de afeto com o espaço vivido sejam firmes e duradouros.

Ao mesmo tempo em que o sentimento de lugar é estruturado sobre bases individuais, sua concepção compreende a experiência comum partilhada por um grupo humano, incluindo, além das práticas íntimas, as manifestações simbólicas de sentimentos complexos e ambivalentes, visto que esse “sentir” emana das vivências pessoais, incluindo as infantis. Para o afloramento de uma topofilia concorrem também os sentidos humanos. Visão, audição, olfato, paladar e tato formam um “equipamento perceptual” (TUAN, 2012, p. 21) que determina o modo como o mundo é compreendido pelo homem. Nesse aspecto, o geógrafo

em questão reconhece a disposição inerente à obra literária para a cartografia de experiências humanas, que não se fazem apenas de conceitos e símbolos, mas também de emoções e sensações.

Dentre a variedade de termos que se agregam ao conceito de espaço – lugar, ambiente, cenário – destaca-se ainda a noção de paisagem, definida por Dardel (2011, p. 30) como “um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos.” Dessa forma, ela é compreendida como aquilo que se encontra em torno do homem, unificada pela afetividade mais do que pela cientificidade do conceito. Aponta ainda para a totalidade do ser humano, cuja existência liga-se a uma geograficidade original e tem no espaço o meio de sua realização.

A conexão da paisagem com a subjetividade contemporânea, no que se refere à representação da espacialidade sob os aspectos formais e semânticos encarnados pelo texto literário, é contemplada em estudos de Michel Collot (2012, 2013). Na abordagem do crítico francês, a definição comum do elemento paisagístico como quadro que se abrange em um lance de vista é insuficiente para abarcar a dinamicidade do conceito, pois

(...) a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem. (...) é o resultado da interação entre o local, sua percepção e sua representação. (...) um *fenômeno*, que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista. (COLLOT, 2013, p. 17-18)

Em outras palavras:

A paisagem está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível. Ela confere ao mundo um sentido que não é mais subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, o produto de uma experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular. (COLLOT, 2015, p. 18, grifo do autor)

Dessa forma, o que o sujeito percebe não é propriamente o mundo, mas uma imagem do mundo, tornando-o completamente subjetivo. Por sua vez, a subjetividade só é possível a partir do encontro com o outro, entidade que acomoda a alteridade e a materialidade do mundo exterior, concluindo-se disso que a paisagem é fundamentalmente construída e imaginária. Incorporados a ela, os objetos assumem maior importância para a experiência humana, que deixa de fluir exclusivamente de si mesmo, do eu interior, para se fazer também a partir da realidade externa e do outro. Se a paisagem envolve representação, e a percepção é

também “um modo de pensar intuitivo”, o texto ficcional, entendido como um “ato estético”, portanto subjetivo, é também um ponto de vista e, como tal, favorece a instauração de novas relações entre os indivíduos e o espaço vivido.

Ao eleger a paisagem e o espaço vivido como temas preferidos desde o Romantismo, a literatura apresenta-se como autêntica fonte para a compreensão das várias dimensões da interação entre o homem e o mundo, pois, por meio dela, diversos poetas e escritores mostram que “a paisagem não é apenas um procedimento social, econômico e político, mas que nela podem ser investidos significações e valores tanto coletivos como individuais, todo um imaginário ao qual a ficção e a poesia podem dar sua plena expressão.” (COLLOT, 2013, p. 15).

Nesse sentido, para além de funcionar como plano de fundo aos acontecimentos e aos sentimentos do artista, objetos e outros elementos espaciais – incluindo pessoas – são *signos* estéticos e, portanto, participam da construção da *significação* da obra, na medida em que permitem leituras da experiência humana. Os valores sociais, políticos e artísticos do espaço congregam-se na linguagem, ambientando e simbolizando coletividade ou intimidade, interdição ou independência, permanências ou deslocamentos que, por sua vez, mostram-se impregnados de gestos afetivos.

No que se refere ao vínculo entre espacialidade e ação humana, é relevante ainda a contribuição de Walter Benjamin, (1892-1940), em cuja obra o espaço comparece como instância que permite a compreensão das interações sociais e dos sentidos simbólicos que estas assumem na modernidade, os quais podem ser mensurados por meio de um contato concreto com os lugares:

(...) somente quem percorre a estrada a pé sente o seu poder e o modo como ela, a cada curva faz saltar do terreno plano (que para o aviador é apenas a extensão da planície) objetos distantes, mirantes, clareiras, perspectivas, como a voz do comandante que faz avançar soldados na frente de batalha. (BENJAMIN, 2013, p. 14)

Atentando-se a esse tipo de experiência, categoria essencial no postulado benjaminiano, nota-se também a determinação do espaço na sobrevivência do narrador tradicional, pois o combustível de suas estórias provém de sua direta relação com os lugares: ou ele parte, percorrendo longas distâncias que lhe proporcionam uma aprendizagem de fora, do longínquo, ou ele permanece em sua comunidade, resguardando a tradição local. Assim é que a narrativa se desenvolve enquanto produto de um círculo cultural que se define pelo

espaço que ocupa – o agrícola, o marítimo e, depois, o urbano.

Contudo, se a experiência com diferentes dimensões espaciais pode enriquecer o narrador, em igual medida pode proporcionar-lhe um processo crescente de emudecimento quando se trata de cenários destrutivos, como os espaços de guerra, o que resulta na pobreza de experiências a comunicar: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. (BENJAMIN, 1987, p. 198)

Desse modo, Benjamin verifica que, embora tenha havido uma “enxurrada de livros sobre a guerra”, esses relatos não são capazes de registrar “aquela experiência real” (1987, p. 63), uma vez que esta fora expropriada pela vivência do choque. Tais ponderações estimulam a seguinte indagação: para além da oralidade, qual tipo de narrativa poderia dar conta de elaborar efetivamente a projeção experiencial traumática vivida em espaços de guerra? Sob que aspecto o narrar literário prontifica-se a assumir esse papel?

3.1.2 “Como se tempo fosse lugar”

No âmbito das considerações teóricas aqui propostas, faz-se fundamental aceder à noção de cronotopo, pela qual Bakhtin confere ao espaço literário paridade de mérito e indissociabilidade em relação ao tempo, implicando que a transformação operada por essa categoria nos indivíduos pode ser percebida no espaço, pois é aí que se situa a ação do sujeito. A partir de análises objetivas da tradição romanesca europeia, o filósofo alemão disserta sobre as técnicas de inter-relação entre tempo e espaço como princípios organizadores do sentido e da unidade da ação narrativa, cuja base histórica tem como pressuposto “a realização da metáfora do ‘caminho da vida’”, apontado por ele como cronotopo original do romance. (BAKHTIN, 1993, p. 242)

Metodologicamente, a categoria bakhtiniana consiste em um operador conteudístico-formal que viabiliza a análise das representações espaciais em literatura:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1993, p. 211).

Sugere-se, assim, que os enredos ficcionais partem de um *lugar*, entendido como resultado de uma cultura, projetada não só pela percepção individual, mas também por valores comunitários e dialógicos. Bakhtin ressalta que, por se situar concomitantemente em um *tempo* e um *lugar*, a própria imagem do indivíduo “é fundamentalmente cronotópica”. (1993, p. 212)

Semelhante ao entendimento de Tuan (2013), tendo o indivíduo humano como ponto de partida, o cronotopo bakhtiniano materializa-se na construção de vínculos afetivos e na alteração dos espaços de acordo com a energia do tempo ali vivido, pois é na dimensão espacial que a experiência se situa. Logo, tão importante quanto *quando*, é *onde* ela ocorre, pois os eventos que ganham relevo histórico estão ancorados em um lugar, elemento que é também a referência basilar da memória.

Se, de modo geral, a importância e os significados assumidos pelo espaço, tanto em estudos geográficos, quanto literários, vêm sendo reavaliados, isso se faz ainda mais relevante quanto a produções literárias cuja base e notoriedade estão associadas aos sentidos históricos e políticos produzidos a partir do ponto de vista de um lugar. É o caso da literatura de Angola, em geral auferida a partir da especificidade dos acontecimentos políticos que se inscrevem em seu espaço social como nação, a saber, a condição de colônia a que o país foi submetido por Portugal e as duas guerras que sucederam a fase de dominação colonial.

Estudos como o de Rita Chaves (1999) e o de Tania Macêdo (2008) certificam que os espaços carregam significados substanciais na construção da literatura angolana, como se constata na produção de escritores determinantes para a configuração da identidade literária nacional, a exemplo de Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Rui e Ondjaki. Especificamente no texto deste último, essa substancialidade corporifica-se tanto pela compleição social, quanto pela vertente pessoal, afetiva, que os lugares congregam. Desse modo, a caracterização feita pelo escritor luandense dos espaços em que viveu o tempo de infância não tem como objetivo somente situar, em termos formais, a ação narrativa, aliás, muito tênue nesses enredos.

Mais que isso, intenta refigurar, pelo lirismo e pela leveza de uma poética da infância, os sítios fundamentais da meninice, cujo olhar converte-se também em um modo especial de rever a complexidade do ambiente político de Angola no decorrer da década de 80. De forma complementar, a relação entre a primeira fase da vida e os lugares endossa uma das hipóteses deste estudo: para Ondjaki, a infância não corresponde somente a uma faixa durativa da existência, é uma impressão emanada dos espaços e das pessoas, que se perpetua na alma

humana e determina um modo de ser adulto (e de ser escritor).

Sendo assim, com base nos pressupostos da exposição teórica empreendida aqui, busca-se analisar a incidência dos valores atribuídos aos lugares da infância de Ndalú, os quais projetam um *sentimento de lugar* que norteia o próprio *sentimento de infância* arquitetado pelo autor nas três obras do *corpus*: extensão durativa alicerçada numa rede de experiências afetivas e estéticas com os espaços e com as pessoas.

De forma mais acentuada do que *Os da minha rua* e *AvóDezanove, Bom dia camaradas* conduz a leitura interpretativa por espaços sociais, bem entendidos algumas localizações públicas de Luanda. O aeroporto, as ruas, os monumentos são capturados pelo olhar ambíguo do narrador, que mapeia certos sítios da cidade de forma a revelar o rastro dos acontecimentos históricos, nomeadamente, a colonização e a posterior vigência do regime socialista. A espacialidade da casa, por sua vez, induz a uma compreensão de papéis sociais distintos no padrão familiar, notados nas divisões que se estabelecem nas atitudes das personagens e no modo como são situadas e percebidas pelo menino. Em outras palavras, nesse primeiro romance, encontra-se um sentimento de lugar mais afinado com o sentimento do contexto político dos anos 80, sendo aí a infância uma perspectiva que revela a (suposta) ingenuidade do narrador quanto a essa conjuntura.

Nos contos de *Os da minha rua*, como anuncia o título, a rua se sobressai de forma metafórica, como espaço privilegiado da infância, configurando-se um cronotopo essencial das histórias: rua-infância. Coutinho e Nascimento (2015, p. 98) verificam que, mesmo em um ambiente de tensão, como aquele da guerra, nessas histórias, é possível notar como, a partir dessa ambiência física e psicológica, o narrador consegue organizar seus sentimentos e construir “um sentido poético para os lugares”. É na rua que ocorrem as brincadeiras, cuja realização prazerosa só é possível graças ao campo aberto em que se dão os encontros com a criança da vizinhança. É aí que o grupo vive experiências significativas, dividindo sentimentos de alegria, de solidariedade e também de medo. Assim como no livro anterior, a identidade infantil de Ndalú está intimamente ligada à presença do grupo como definidor dos interesses em comum que constituem a idade pueril.

Em meio a esse conagraçamento entre pessoas e espaços, há também lugar para as angústias individuais que são sentidas ou percebidas pelo garoto: as interdições (do preconceito e do disciplinamento escolar), a separação, a morte e as primeiras paixões atravessam sua ingenuidade inicial ao mesmo tempo em que o conduzem ao amadurecimento.

Assim como a rua, a casa onde mora o menino e a casa de alguns parentes, em especial a da tia Rosa, figuram como ambientes de proteção, de aprendizagem e, sobretudo, de afetos que esclarecem a razão pela qual o adulto Ondjaki sempre volta, pela ficção, a esses locais: eles encarnam o espírito da infância como “uma coisa assim bonita” (ONDJAKI, 2007, p. 19).

O sentimento de lugar que se ergue nessas estórias esquivava-se da paisagem social para dar lugar a um viés mais abstrato: uma poética da infância, identificada como tempo idílico e permanente. Desse modo, observa-se a recriação desse espaço coletivo e as simbologias dos espaços íntimos, marcados por particularidades históricas e autobiográficas, que refazem o “antigamente” de Ndalú.

Já em *AvóDezanove*, a ação passa-se quase exclusivamente na casa e no bairro da Avó Agnette, a Praia do Bispo. Tendo como mote a inconveniente construção do mausoléu, o espaço figura como cenário para a execução do plano de destruição da obra, montado a partir das estratégias de guerra aprendidas através da experiência cotidiana das crianças com a terminologia bélica, tanto do conflito real que se passa em Angola, quanto dos filmes que veem na TV. O espaço de tensões políticas e sociais é retomado de forma metafórica, em simbologias e imagens sinestésicas que aludem à luta e à emancipação do povo angolano, a qual se constrói em segredo, com a decisiva participação das crianças. A narrativa assume, assim, um caráter simbólico manifestado pelos lugares e pela dimensão humana das relações que neles se estabelecem.

Antes, porém, do aprofundamento da análise, deve-se ressaltar que, devido a esses mesmos aspectos, as narrativas anos 80 do prosador e poeta luandense dialogam com obras consideradas centrais na representação do espaço e da infância angolanas: *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira, que contempla o período anterior à deflagração da guerra de libertação, e *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui, que retrata o conturbado período pós-independência, conforme já referido.

Em decorrência disso, colocam-se em cotejo os papéis e os sentidos assumidos pelas personagens infantis em relação com os espaços sociais ou simbólicos por elas ocupados nos contextos dessas narrativas. Portanto, no tópico que se segue, procura-se identificar nos contos de Luandino a construção do sentido de infância como tempo idílico, em contraste com a vida de carências enfrentadas pelas crianças na estória de Manuel Rui, a fim de estabelecer pontos de comparação com as obras de Ondjaki.

3.2 Espaços da infância na ficção angolana: espaços felizes?

3.2.1 *A cidade de Luandino: “um antigamente que sempre volta”*

Tendo nascido em Portugal, em 1935, Luandino Vieira cresceu em Luanda, para onde sua família transfere-se quando ele contava com três anos de idade. Na capital angolana, viveu nos musseques, em contato com a tradição cultural do país, na qual se inserem as narrativas orais. Retorna a Portugal para concluir os estudos na Casa dos Estudantes do Império (CEI), passando a conviver com estudantes oriundos de outras colônias portuguesas em África, fato que alimentou o sonho de conquistar a independência angolana. Consequentemente, instaurada a guerra de libertação, Luandino engaja-se na luta de oposição ao colonizador como combatente do MPLA, grupo revolucionário alçado ao poder ao final do conflito armado.

Em *A cidade e a infância*, escrito nos anos 50, sob a influência do movimento *Vamos descobrir Angola!*, são notórias a nostalgia do “antigamente” e a persistência de um vínculo peculiar com a cidade, sintetizada na metonímia da rua como espaço, por excelência, destinado à fruição da infância. À luz dos preceitos estruturalistas de Iuri Lótman (1978), Tânia Macêdo (2008) avalia que a prosa de Luandino deixa patente a valoração atribuída aos espaços da cidade com base em pares topográficos opositivos, como “Baixa-Musseque”, indicativos também das coordenadas sociais, sobretudo a partir das diferenças entre negros e brancos, riqueza e miséria.

Desse modo, o passado é posto como uma maneira de “denunciar as injustiças que acompanharam as mudanças de Luanda. Todavia, trata-se aqui da *evocação* de um tempo mais feliz e não necessariamente de um sentimento saudosista, simplesmente.” (MACÊDO, 2008, p. 117, destaque da autora). Conforme se nota, é também o que se encontra em *Ondjaki*, que se reporta ao tempo de criança como um “sonho saboroso de lembrar” (2006, orelha do livro). Embora as temporalidades evocadas por ambos os autores sejam distintas, contata-se a ligação interdiscursiva pela referência ao cronotopo infância–cidade/rua, o qual compreende a arquitetura das histórias dos dois prosadores.

O antigamente – que mais tarde viria a figurar no título de outra obra de Luandino *No*

antigamente, na vida (1974) –, corresponde ao tempo de uma infância feliz, na produção dos dois escritores. Prova disso é o fato de Ondjaki referir-se a esse tempo como um tempo particularmente pessoal, aludindo à possibilidade de existirem mais de um “antigamente”. Essa particularização mostra o quanto ele se apropria daquela ambiência, transformando o tempo, que é uma entidade ampla, coletiva, totalizante, em experiência subjetiva e afetiva, que pode ser revivida a partir dos espaços.

Em paralelo, é sabido que o componente social constitui um mote da literatura de Luandino Vieira. Assim, o referente temático de *A cidade e a infância* situa-se em uma época que precede os anos 50, quando ainda não havia muitos brancos na cidade, nem a presença intimidante da arquitetura colonial, que gerou espaços de segregação e impôs diferenças como as notadas no conto “A fronteira de asfalto”, cujo título, por si só, grafa a divisão.

No entanto, para este autor, não basta transportar para o texto o desconcerto social derivado dos embates políticos e civis. É fundamental um trabalho estético com a linguagem, ferramenta de construção do texto, a fim de aguçar, por meio de um modo inaugural de narrar, a percepção para esse desconcerto, porque o registro da realidade, tal como declara em entrevista a Michel Laban, “não pode ser o registro naturalista de qualquer coisa que exista, mas que tem de ser no plano da criação” (1980, p. 12).

Em decorrência dessa perspectiva, a infância, “tempo forte”, “tempo fabuloso dos começos”, reveste-se de valor mítico e atua como porta-voz de um tempo anterior por meio de uma linguagem lírica e rememorativa que lembra o contar do brasileiro João Guimarães Rosa³⁷: “Mas aí foi a vida, inteira, o onde que a gente demos encontro os milagres do impossível, num antigamente longe.” (VIEIRA, 2005, p. 14)

Para Chaves e Macêdo (2007, p. 20), “a infância vivida nos bairros populares, em comunhão com os meninos negros e mestiços e a gente pobre da cidade, deixaria marcas fortes e seria convertida em poderosa experiência” na identidade literária de Luandino, que, como já se mencionou, acaba por contribuir também para a construção de uma identidade de

³⁷ Como se sabe, são aspectos marcantes da escrita do escritor mineiro a experimentação e a originalidade da linguagem, mas o diálogo entre os dois escritores pode ser aquilatado ainda sob o prisma da presença de personagens infantis como signo da experiência que envolve literatura, lirismo, infância e lugar. São ilustrativos dessa relação o conto “As margens da alegria” (*Sagarana*, 1946) e a novela “Campo geral” (*Corpo de baile*, 1956), os quais captam o mundo pela perspectiva da criança. Na primeira, a principal personagem é o Menino, que, ao se deslocar do seu lugar para uma grande cidade em construção (Brasília, certamente), vivencia uma grande alegria, a qual vai, aos poucos, diluindo-se em algumas experiências angustiantes; na segunda, o pequeno Miguilim vivencia dilemas existenciais e descortina o mundo a partir da visão idílica que possui do seu lugar, o Mutum.

Luanda. Trata-se de um signo identitário que se confirma nas “fronteiras” dos espaços ocupados pelos indivíduos, cujos limites de circulação na cidade determinam, além das interdições geográficas, as interdições sociais a eles impostas.

Temporalmente situada pelo pretérito imperfeito, a primeira etapa da vida condiz com o desejo de reestabelecer uma época anterior e assume, segundo Chaves (2005), uma posição central, às vezes decisiva nesses contos, nos quais florescem “sonhos de papel de seda” (VIEIRA, 2014, p. 29). Nesse sentido, o tempo infantil também pode ser lido como expectativa e crença na viabilidade de uma nova realidade nacional, resultante de transformações comparadas à própria mutabilidade da infância, em constante marcha para a fase adulta, instituindo outras prioridades: “A vida separou-nos. Cada um com a sua cela nesta imensa prisão. Não éramos mais os cavaleiros da Grande Floresta. Uns continuaram a estudar. Outros trabalham.” (VIEIRA, 2014, p. 12)

Diante disso, pode-se inquirir de que modo o tratamento e a significação dados por Luandino ao tempo infantil contribuem para a reafirmação da identidade angolana e para a reapropriação simbólica da Luanda colonizada. A caracterização do imaginário da infância como tempo idílico, em harmonia com os espaços da cidade, é notória em contos como “Encontro de acaso”, “O nascer do sol” e “A cidade e a infância”, os quais delineiam de forma mais nítida o cronotopo que o autor propõe no título do conjunto de contos.

No “Encontro de acaso”, primeiro do livro, dá-se um “encontro cruel”, que traz de volta ao narrador “a meninice descuidada”. Ele se depara com um amigo de infância, “o chefe da Grande Floresta”, com quem compartilhava brincadeiras e a quem a vida tornara “um farrapo”. (VIEIRA, 2014, p. 11-12) O reencontro proporciona ao narrador-protagonista o reconhecimento de que, por trás do seu “disfarce” de adulto, o menino sobrevive:

Reconhecer-me-ia ele por detrás do meu disfarce feito de fazenda e *nylon*, de uma barba bem escanhoadada, dos meus sapatos engraxados? Não, ele não podia ver que eu era o mesmo menino do bando, que comia com ele jinguba e peixe frito na loja do velho Pitagrós. Ele não podia ver que eu era o sócio dele nas grandes rifas que fazíamos. (VIEIRA, 2014, p. 13)

As imagens do presente, captadas no “deambular pelo musseque”, são gatilhos para a rememoração de uma Luanda já passada. Dela surge a infância, seja focalizada como sofrimento e abandono, seja rememorada como um tempo de diversão e amizade, fruídas nos espaços livres de fronteiras entre crianças brancas e negras. Um tempo perdido em sintonia com a utopia da cidade, então palco de mudanças desagradáveis aos olhos do narrador:

“Tractores invejosos a soldo de bandos de inimigos desconhecidos invadiram-nos a floresta e derrubaram as árvores. Fugiram os sardões e as pica-flores. As celestes e os plim-plaus. Planos maquiavélicos de engenheiros bem pagos, libertaram as chuvas.” (VIEIRA, 2014, p. 12)

Como signos da modernização recém-chegada, a qual traz consigo fronteiras espaciais discriminatórias, as máquinas causam uma interferência indesejada, construindo prédios que modificarão não só a face visível da cidade, mas, sobretudo, sua relação com os habitantes, simbolizados pelos pássaros que são obrigados a fugir. Considerando-se a função do espaço na rememoração desse tempo irrecuperável, acentuam-se os contrastes de temporalidades e de mudanças sociais verificáveis no novo contorno das ruas, conforme analisa Silva:

A passagem entre uma Luanda onde crianças brancas, negras e mestiças conviviam, apesar das diferenças impostas pela condição colonial, a uma nova cidade dividida entre a nobre faixa litorânea e os musseques de areia vermelha dá-se, nas narrativas, através da memória de fatos passados acionados por eventos presentes que desencadeiam no narrador a descrição de uma paisagem organizada a partir de seu olhar. (SILVA, 2015, p. 116)

E esse olhar não desvincula os sítios amados da vida pueril ali transcorrida e que agora só é possível no plano da recordação e da ficção. Este é também o principal fio condutor do conto “O nascer do sol”, que traz uma comovente descrição da infância livre e inocente, quando ainda não havia segregações:

Era o tempo dos catetes no capim e das fogueiras em cacimbo.³⁸ Das celestes e viúvas em gaiolas de bordão à porta de casas de pau-a-pique. As buganvílias floriam e havia no céu um azul tão arrogante que não se podia olhar.
Era o tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas.
Pelo caminho de areia, por detrás da fábrica de gelo, passando pelo sapateiro da esquina
Sapateiro remendeiro
Come as tripas do carneiro...
as crianças seguiam para a escola. (VIEIRA, 2014, p. 17)

As imagens espaciais no fragmento citado não deixam dúvidas: por mais que o tempo seja mencionado para indicar os primeiros anos da existência, os lugares é que prevalecem como sinônimo de infância, pois eles acionam a visualidade de uma Luanda passada e irrecuperável, que não é mais geograficamente a mesma depois da chegada dos colonizadores.

Se, como preceitua Collot (2012), a significação de uma paisagem não reside somente

³⁸ Cacimbo: orvalho, névoa.

naquilo que está visível aos olhos, mas também no que não se pode enxergar, fica evidente que Luandino refere-se às simbologias construídas por intermédio das mudanças implantadas pelo dominador português, sendo a mais relevante delas a desapropriação da cidade em relação a seus habitantes nativos. Sobre a visão desse processo de desagregação em favor de uma nova paisagem arquitetônica que impõe o gosto do colonizador, é pertinente a definição dada pelo próprio Collot:

[São] espaços concebidos ou construídos segundo um modelo geométrico que não leva em conta o *ponto de vista* do habitante, sendo, portanto, inabitáveis. Salvar a paisagem é uma forma de reivindicar o lugar do sujeito num espaço cada vez mais objetivado e objetificante. (2012, p. 13)

Tendo em vista essa asserção, nota-se que, além de denunciar o apagamento da intimidade existente entre os meninos de Luanda e a cidade, imposto pelos novos proprietários, o contista luandense restabelece, por meio da subjetividade da criação literária, um espaço onde a infância e sua vivência comunitária são novamente possíveis. Trata-se de uma refiguração impossível de ser elaborada pelos sujeitos oponentes, os quais não dispõem da experiência com o lugar a partir do mesmo ponto de vista.

Não obstante, de acordo com a análise de Silva (2015, p. 115), a percepção das imagens a partir do olhar do colonizado é favorável à “compreensão da paisagem como uma história a ser contada, atribuindo-lhe um sentido próprio capaz de unir diferentes temporalidades em um único espaço.” Tem-se, dessa forma, o tempo infantil como filtro que influencia a perspectiva do narrador, resultando na formulação do cronotopo que o reconcilia com o espaço da cidade.

Uma outra referência espacial aludida por Luandino é a escola, ambiente de diversão e de encontros. Entretanto, mesmo constituindo um espaço intimamente ligado a esses valores tão caros às crianças, tal instituição perde, em atratividade, para a paisagem que se desdobra sob “um azul tão arrogante que não se podia olhar.” (VIEIRA, 2014, p. 17)

Além de recuperar um tempo anterior ao separatismo racial instituído pelo crescente cerceamento do trânsito das crianças pelas ruas, essa estória põe em evidência outro aspecto da idade infantil, a descoberta da sexualidade, desencadeada pela chegada da “menina da bicicleta”. É então que os moleques passam a andar “lavados e calçados”:

Foi nesse tempo que chegou a menina da bicicleta. Trouxe atrás de si o alvoroço

para os garotos. Na saia vermelha e na bicicleta. Nos olhos negros. E todos os dias, quando o sol se escondia por detrás da torre do Liceu e pintava o céu de laranja claro, ela saía a passear. Direita no selim, os cabelos negros ao vento. Os garotos sonhadores, habitantes dum reino até ali sem raparigas, sentavam-se nos montes de areia e pedra das construções e ficavam a olhá-la. (VIEIRA, 2014, p. 19)

Diante da interdição de certos lugares às crianças negras, a aproximação com uma menina branca torna-se uma possibilidade ainda mais remota, por isso a garota era vista sempre de longe, mantendo-se indiferente à cobiça silenciosa dos rapazes. A potência desse sentimento de admiração passa a compor as lembranças felizes do tempo passado, corporificadas nas imagens de apelo visual do corpo proibido (“saia vermelha”, “olhos negros”, “cabelos negros ao vento”), que sinalizam o espaço clandestino do desejo. Da forma como esse universo é rememorado, essas brincadeiras e atrevimentos, que valiam a pena dos castigos recebidos dos mais velhos, eram as únicas perturbações naquele “tempo da paz e do silêncio” (VIEIRA, 2014, p. 17).

Junto a isso, predomina nesse conto a nostalgia de uma infância perdida, só recuperável por meio das sensações visuais (buganvílias floridas, casas de pau-a-pique) e sonoras (gritaria de cantigas e parlendas). Para Tuan, o desenvolvimento da afetividade em relação ao espaço passa pela atividade dos órgãos sensoriais, os quais “permitem aos seres humanos ter sentimentos intensos pelo espaço e pelas qualidades espaciais”, como “cinestesia, visão e tato”, faculdades essencialmente espacializantes (2013, p. 21). No texto de Luandino, essas experiências sensoriais veiculam um estado de espírito marcado pela falta, decorrente dos valores afetivos atribuídos aos lugares.

No conto que nomeia a coletânea, “A cidade e a infância”, a personagem Zito está enferma e, acreditando na iminência da morte, transita entre o tempo passado e o presente. Por meio do discurso indireto livre, recorda imagens, movimentos e sons de uma infância livre e alegre, situada em outro espaço, onde “os pequenos negros, mulatos e brancos, calções rotos e sujos” corriam e gritavam “asneiras”:

A rua era de areia vermelha. Poucas casas novas. Apenas o edifício do Lima, loja e padaria. Depois uma casa de pau-a-pique com telhado de zinco onde morava a Talamanca, aquela mulata maluca que fazia as brincadeiras da miudagem com pedradas e asneiras, quando eles lhe saíam à frente puxando pelas saias e gritando

Talamanca talamancaéééééééééé (VIEIRA, 2014, p. 26)

Livres ao Sol, nus da cintura para cima e dos joelhos para baixo, correndo aquele mundo deles que hoje tratores vão alisando e alicerces vão desventrando, para onde desce o bairro do Café, sucessor moderno daquele Braga da infância de todos eles. (VIEIRA, 2014, p. 26)

Não é difícil, para o leitor, visualizar a cena e, pela imaginação, recriar os sons das vozes ecoando pelas ruas, tamanha é a plasticidade dessa exposição. Pelo que se nota, a descrição da infância atrai naturalmente a referência aos espaços em que foi vivida, com destaque para a rua, esse pedaço fisicamente delimitado da cidade, mas de grande extensão simbólica na constituição do sentido de ser criança.

A plenitude desse laço intrínseco completa-se, na passagem citada, com a imagem do Sol, cuja luz recobre a todos indiscriminadamente, remetendo à conhecida metáfora da luz solar como símbolo de liberdade, esta também, segundo Tuan (2013), intimamente ligada ao espaço. A cura para a doença de Zito está sob o Sol (ou seja, voltar a ser criança) cujos efeitos transfiguram-se em signo poético da meninice, que se confunde com a paisagem luandense:

Sol.
Muito Sol.
Sol batendo nas janelas. Sol doirando as buganvílias. Sol aquecendo o asfalto negro.
Sol dobrando as costas dos carregadores no porto. Sol amorenando a pele das meninas na praia. (VIEIRA, 2014, p. 34)

A doença, então, soa como metáfora do luto que parece instituir-se no coração da personagem pelas perdas sofridas: perdendo-se o direito à cidade, perde-se também o direito à certa infância que só é possível em comunhão com o espaço das ruas. Nas transformações estabelecidas com a urbanização, a meninez vê-se diluída na imagem de “casas de pau-a-pique, zinco e luandos, à sombra de frescas mulembas” (VIEIRA, 2014, p. 37). Recuperado do delírio, Zito percebe que “fizera-se homem”. Nesse sentido, sua doença pode ser interpretada também como um tardio ritual de passagem desencadeado pela lembrança da ruptura entre o tempo da criança e o do adulto.

Apesar de relacioná-la a um tempo específico, anterior aos conflitos decorrentes da ocupação portuguesa, que tiveram como ápice a guerra de libertação, Luandino praticamente destituiu a infância do feitiço cronológico, acentuando seu sentido de universalidade e perenidade, algo que se pode associar ao que Bachelard denomina *valor de infância*. Logo, não são os acontecimentos que perduram, mas um *estado* moldado por “horas sem relógio” que permanecem em nossas lembranças. “(...) sempre em nós, a infância é um estado de alma.” (2006, p. 125)

A indisfarçável nostalgia que emana das cenas descritas nos contos analisados, na

rememoração de um tempo longínquo, pode ainda ser comparada ao *maravilhamento*, outra expressão de Bachelard (2006), à qual corresponde uma “melancolia tranquila” em relação aos momentos passados, comparada por Coutinho (2002, p. 37) a uma *aisthesis*, na medida em que “a abertura para o mundo da linguagem vale como um rejuvenescimento da experiência existencial”.

Tal valoração põe em pauta um sentimento específico de infância que, na prosa de Luandino, assim como na de Ondjaki, define-se pelo sentimento de experiência com o lugar. Este, por sua vez, revela a ruptura que, em *A cidade e a infância*, passa a balizar os espaços após a intensificação da ocupação colonial e sua interferência na simetria do cronotopo cidade-infância. Esse tempo subjetivamente recriado, que certamente contempla os primeiros anos de vida do próprio autor, amplia-se para uma memória coletiva que se recorda e se preserva por meio da literatura.

Diante desse levantamento do perfil de infância moldado nos contos de Luandino, pode-se concluir que há coerência em projetá-la como tempo quimérico na medida em que representa “o tempo da paz e do silêncio”, quando a guerra ainda figurava somente no jornal Província de Angola, “escrita a letras grandes: GUERRA.” (VIEIRA, 2014, p. 27)

No que tange ao texto de Ondjaki, cujo sentido de infância está muito próximo do de Luandino, desencadeia-se a seguinte questão: tendo em vista que o tempo rememorado por Ondjaki não é mais “o tempo da paz”, com que elementos ele transforma em idílicos lugares tão simples e pobres, isto é, com quais recursos – linguísticos, estéticos, temáticos – ele constrói imagens rememorativas tão ternas a partir dos espaços tão precários onde se passa a meninice de Ndalú?

Deixando a indagação anterior temporariamente em suspenso, passa-se à leitura de uma outra narrativa, que se utiliza aqui como contraponto ao exame das obras de Ondjaki: a novela *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui.

3.2.2 Os meninos Zeca e Ruca: entre perdas e vitórias

Nascido em Angola, em 1941, Manuel Rui estudou em Portugal e, ao retornar ao país de origem, tornou-se Ministro da Informação do governo do MPLA. Literariamente, pode situar-se no quadro dos anos 80, o qual, sob a ótica de Nelson Pestana, representou

(...) terreno favorável a escritores, que pertencendo ao campo político oficial, estavam, em certa medida, à procura de melhores respostas para a política nacional do que aquelas que a cartilha dos programas quinquenais de inspiração soviética lhes davam e, sobretudo à procura de ultrapassarem a estreiteza da prática dirigente nos mais diversos setores da vida social, buscando na literatura o exercício de alteridade (o que implica o reconhecimento do Outro) que o terreno da política lhes negava. (PESTANA, 2004, p. 13)

Esse favorecimento, contudo, foi relativo, já que as práticas censoras do regime impunham comedimentos à plena liberdade literária. Mas o discurso ficcional consegue, por variados artificios, transpor barreiras e, embora o livro tenha recebido críticas negativas à época de seu surgimento, a comicidade prevaleceu como fator determinante para o reconhecimento de sua importância, tendo superado, portanto, “a dimensão do próprio livro” (TAVARES, 2008, p. 42-43).

Dando relevo aos esquemas praticados pelos meninos Zeca e Ruca, a novela de Rui desfruta de amplo reconhecimento na cultura angolana, referência ressaltada por Andrea Muraro:

É raro o angolano alfabetizado que não tenha ao menos ouvido falar do autor e de sua obra, traduzida em línguas nacionais e em outras ocidentais, também foi adaptada para o teatro e para a televisão. Nestes 30 anos, já atingiu a marca de 200 mil exemplares, o que é um verdadeiro feito para o contexto angolano. (2012, p. 10)

Isto posto, a leitura aqui proposta prioriza, dentre os vários episódios que requerem a sagacidade dos dois miúdos, aqueles ligados ao seu trânsito nos espaços públicos de Luanda e, no espaço doméstico, aqueles relacionados ao convívio com os pais, Lilo e Diogo, comportamentos que, como se verá, diferem dos habitualmente praticados pelo menino Ndalu e seus familiares.

Ambientado nos primeiros anos do pós-independência, o enredo de *Quem me dera ser onda* estrutura-se em torno dos desdobramentos da decisão de Diogo de manter em seu apartamento o porco Carnaval da Vitória, a fim de engordá-lo para o abate. Os pequenos, porém, afeiçoam-se ao animal e enfrentam alguns percalços para salvá-lo, primeiro, da fiscalização do prédio, e depois, do apetite do próprio pai.

A narrativa é construída sobre a tensão de se manter ou não o suíno como morador

temporário no apartamento, situado em um prédio onde moram “gentes escriturária, secretária. Funcionários de ministérios. Um assessor popular, e até um seguras que andava num carro com duas antenas, fora os militantes do partido” (RUI, 1999, p. 6).

Como se vê, o prédio, comparado por Muraro (2012, p. 65) a “uma pequena Luanda dos anos 80”, é habitado por uma classe de indivíduos que, em *Bom dia camaradas*, estão em posição social inferior à do menino Ndalu, a cuja classe prestam serviço: são “funcionários de ministérios”, assim como o camarada motorista João; “um seguras”, os quais exercem suas funções nas ocasiões em que o menino passeia pelas ruas de Luanda; e ainda “militantes do Partido”, uma espécie de guardiães da ideologia norteadora do governo angolano.

Os embates em torno da estada do animal dão-se tanto no plano da ação quanto no do discurso, ambos ora de enfrentamento, ora de recuo. Assim inicia a estória:

- Como é? Porco no elevador?
- Porco não. Leitão, camarada Faustino.
- Dá no mesmo em matéria de interpretação de leis.
- Quais leis?
- O problema é o que a gente combinou na assembleia de moradores e o camarada estava presente. Votação por unanimidade. Aqui no elevador só pessoas. E coisas só no monta-cargas.
- Mas leitão é coisa?
- Nada disso. Bichos ficou combinado cão, gato ou passarinho. Agora se for galinha morta depenada, leitão ou cabrito já morto, limpo e embrulhado, passa como carne, também está previsto. Leitão, assim vivo é que não tem direito, camarada Diogo, cai na alçada da lei.
- Alçada como? Primeiro o monta-cargas está avariado. Um dia inteiro que a sua mulher andou a carregar embambas para cima e para baixo. E depois o monta-cargas, está a ver? Em segundo o leitão está em trânsito, não anda de cima para baixo e de baixo para cima. E foi este leitão que trouxe catolotolo aqui no prédio? (RUI, 1999, p. 15)

Como se lê no colóquio acima, a estratégia preferida de Diogo é defender-se por meio do ataque e pela sobreposição de questionamentos que parecem ter como intuito desviar o foco da atenção do interlocutor para o problema-chave.

Instalado o porco no apartamento do sétimo andar, uma das primeiras atribuições que os meninos recebem do pai é a de ir “depressa na casa do camarada Nazário ver se está lá o nosso vizinho Faustino” (RUI, 1999, p. 5), integrante da comissão de moradores, que condena a presença de animais nas dependências do edifício. Encarregando-se da missão, o menino Ruca cria um pretexto para garantir a execução da tarefa: “Boa-noite, dona Xica. Era só pra pedir no Beto lápis de cor.”. Com essa desculpa, confirma que lá estava mesmo Faustino em

conversa com Nazário sobre o problema do porco. “Assim que Zeca ouviu este rabo de conversa lá no fundo do corredor, pegou na caixa dos lápis e nem se despediu. O irmão atrás na rapidez.” (p. 5)

Sempre envolvidos em incumbências como essa, com vistas a conservar a segurança da família e a do suíno, os irmãos vivem atarefados e na iminência de serem apanhados. Por isso, quando o fiscal vai até à casa a fim de flagrar a presença do porco, sobressaem-se com as mesmas estratégias de desviar o sentido dos argumentos do fiscal, denunciando-lhe as atitudes ilícitas e até ameaçando sua integridade física: “– Zeca, liga o telefone na casa da professora. Diz que está aqui um camarada a cara dele é igualzinha à do ladrão que esteve na nossa escola e matou dois pioneiros. É ele mesmo! – E Ruca olhava acusador para o fiscal.” (RUI, 1999, p. 21)

Acerca desse episódio, em que se nota um confronto assimétrico entre o poder institucional e a fragilidade dos acusados, Muraro ressalta que era por esse tipo de enfrentamento “como a população em geral se desenrascava (...). Como é recorrente em outros episódios, Zeca e Ruca não hesitam em agredir e transgredir, não temem o âmbito público representado pelo fiscal, até o nomeiam como ladrão.” (2012, p. 67)

Tal cultura do “desenrasca” chega ao conhecimento do protagonista de *Bom dia camaradas* apenas como estórias que ele ouviu contarem, nunca como parte de sua própria experiência pessoal. É notório, portanto, que a infância de Zeca e Ruca é dessemelhante à de Ndalú sob muitos aspectos. Primeiro, porque ambos pertencem a classes sociais visivelmente distintas, o que lhes destina comportamentos e papéis ficcionais também distintos; segundo, porque o discurso narrativo da personagem de Ondjaki, sendo em primeira pessoa e pela ótica do próprio menino protagonista, deliberadamente impõe limites ao nível de conhecimento crítico atribuído ao narrador e mesmo à sua atitude perante os problemas dos *outros*.

Enquanto isso, os meninos de Manuel Rui, em um ambiente narrativo mais denso e satírico, são levados a cometer pequenas infrações cotidianas, que, se não são lícitas, também não soam injustas, dada a condição de resistentes que os caracteriza, proporcionando-lhes pequenas vitórias em sua constante batalha pela sobrevivência. Apesar dessas diferenças fundamentais, “a divergência de soluções também levará a um mesmo sistema de contradições que naquele dado momento envolvia toda uma dinâmica social, que a novela de Ondjaki soube muito bem engendrar.” (MURARO, 2012, p. 12)

Vale dizer que, durante os primeiros anos após a libertação, Luanda passa por uma

expansão demográfica, proporcionada pelo deslocamento de pessoas das regiões rurais e suburbanas que, segundo Chimica Francisco (2017, p. 60), “trazem consigo os seus hábitos de vida no campo ou dos bairros circunvizinhos de lata para os prédios, trazem, também, consigo as suas criações de animais para esses mesmos prédios.” Na mesma direção, Marta de Oliveira salienta que “a domesticação de um animal no espaço residencial, para a satisfação das necessidades de consumo de carne, arbata uma transposição da tradição, das regras e valores do mundo rural para o urbano. Desta forma, a pecuária interfere na urbanidade.” (2008, p. 67).

Dessa forma, para além do caráter geográfico, institui-se o caráter social das espacialidades acionadas em *Quem me dera ser onda*, visto que, por meio da movimentação das personagens, desvelam-se situações denunciadoras das dificuldades enfrentadas pelos protagonistas, representativos de uma parcela da sociedade prejudicada pela desigualdade econômica não superada pelo regime socialista angolano.

Pode-se considerar que o movimento das personagens, entendido como o conjunto de seus hábitos, comportamentos e relações interpessoais, é condicionado pelos espaços em que elas transitam (BOURDIEU, 2013). Assim é que as especificidades do prédio habitado por Zeca e Ruca, bem como as relações simbólicas que se instituem entre este e os demais espaços urbanos, atravessam os sentidos sugeridos pelo enredo:

Em se tratando do espaço urbano como está evidente em *Quem me dera ser onda*, é precisamente essa nova realidade que movimenta, mexe com todo o fluxo humano, como a existência do elevador num prédio de sétimo andar em que todos os moradores queriam se servir desse meio (elevador), mesmo para ir até ao segundo andar; a escola onde os meninos do prédio frequentam; o hotel Trópico referenciado na obra, e, por fim, a realização do carnaval na cidade de Luanda, tudo isso marca uma nova realidade no cotidiano dos novos utentes do prédio, não só como também, uma realidade urbanística que vai movimentar molduras humanas, diferentemente de realidades que eram vivenciadas em espaços mais afastados da cidade. (FRANCISCO, 2017, p. 61)

A partir desses lugares, que demandam posições divergentes e dinâmicas, delimitam-se as posições políticas e o lugar social das personagens, tendo em perspectiva as relações de poder que se efetivam na espacialidade. Assim, trata-se de uma organização hierarquizada, que exprime as diferenças sociais, notadas também na divisão de bens e serviços (BOURDIEU, 2013). Logo, em oposição às carências alimentares vivenciadas no prédio, surge o hotel Trópico, lugar onde se desperdiçam alimentos e aonde as crianças se dirigem,

depois de saírem das aulas, encher um “saco de plástico com comida para o leitão.” (RUI, 1999, p. 13)

A perspicácia dos garotos para se desvencilhar dos apuros é constatada na ocasião em que descobrem um meio de angariar boas aparas de carne na cozinha do hotel, forjando um pedido em nome do “juiz” Faustino:

À tarde, no fim da escola, quando chegaram na recolha da comida de “carnaval da vitória”, Ruça aproximou-se do controlador da porta e entregou o papel:

Tribunal da Comarca de Luanda - 2.a Vara

Para os cães policias da cadeia do Tribunal peço aparas cruas de carne. Mande-me pouco sebo. São cães estatais comem todos os dias.

Saudações Revolucionárias

Faustino

Juiz

O homem foi no fundo do corredor, fez uma ligação telefónica e voltou.

– Esperem só um bocado.

E não passaram dez minutos. Zeca e Ruca tinham um saco de aparas. (RUI, 1999, p. 48)

Ao chegarem a casa, em vez de alimentarem o porco, as aparas alimentam a família, que nunca encontra carne nas “bichas” de abastecimento, tendo que consumir peixe com grande frequência (daí a revolta de Diogo com o “peixe-fritismo”). Diante disso, o desperdício de alimentos, inaceitável do ponto de vista da distribuição igualitária pregada pelo socialismo, configura-se como um outro tipo de exclusão, efetivada pelas interdições simbólicas que corroem por dentro a política de igualdade, exposta e contornada pela inventividade dos protagonistas.

Tendo em vista a noção de espaço social preconizada por Lefebvre (2000, p. 8), como “resultado de forças produtivas e de estruturas, de relações de propriedade”, possuindo, portanto, “valor de troca”, percebe-se que as crianças demonstram conhecimento intuitivo da realidade social como um campo em que se processam complexas relações econômicas e de poder. A transação efetuada representa essa dinâmica na medida em que, clandestinamente, elas se valem de uma autoridade institucional que não lhes chega oficialmente, como produto simbólico e moeda de troca para obter o produto material – alimento –, possuidor de igual peso no terreno das permutas socialmente produzidas.

Assim como o marido e os filhos, a mulher de Diogo não mede esforços para defender

os interesses primários da família, quase sempre resultando disso uma desconstrução das estruturas sociais da época, sobretudo das posturas dogmáticas do socialismo. Na ocasião em que recebe a inspeção do fiscal, sob a acusação de manter uma “quitanda clandestina de dendém em prédio habitacionável e especulativa contra-revolucionária” (RUI, 1999, p. 21), ela surpreende o visitante com o seguinte gesto, tão eficiente quanto cômico:

E a primeira coisa que apanhou foi uma frigideira. O fiscal abaixou-se instintivamente, a frigideira bateu na parede mas a dona tomou da vassoura e o homem fugiu de raspão porta fora, no fim do corredor de apartamentos foi logo na escada sem viajar mais no elevador. Quando ia no quinto andar, Zeca gritou escondido no vão da escada:

– Agarrem o gatuno!

E em todo o prédio ecoaram gritos de outros miúdos num passa-palavra de agitação. As donas a sair das portas numa azáfama de bloquear a passagem ao bandido, “telefonem na polícia”, “não deixem passar ele em baixo”, furem-no com um tiro”, “chamem a ó-de-pê”³⁹ (...)! (RUI, 1999, p. 22)

No trecho, a comicidade recorrentemente empregada por Manuel Rui vale também como denúncia dos exageros e equívocos do regime socialista. Para Salgado, a novela de Rui faz-se “ainda mais angolana com o auxílio das imagens vivas do cotidiano, que possuem um significado cômico popular e, por isso mesmo, revitalizante e carnavalizador, no sentido que Bakhtin empresta ao termo.” (SALGADO, 2011, p. 69)

Tal representação satírica da conjuntura política angolana no pós-independência pode-se notar também no círculo doméstico, a partir da função do rádio como difusor da ideologia socialista. Se, enquanto meio de comunicação de massa, sua importância na veiculação de informação em larga escala já é reconhecida, no contexto da revolução socialista pós-colonial, esse papel torna-se essencial para moldar o imaginário social a partir da influência ideológica exercida sobre a população a respeito da guerra nos anos 80.

Ao reproduzirem ordens de maneira automatizada, os fiscais Nazário e Faustino encarnam a alienação e a ignorância de certa parcela da sociedade, decorrente dos mecanismos de manipulação e controle do pensamento. Na visão de Salgado (2011, p. 72), os dois “são também os personagens mais estúpidos e ignorantes (...), que evocam as palavras de ordem do novo regime, terminando por agir como as ovelhas [de Orwell], que repetem frases sem se dar conta do seu significado.”

Ainda no âmbito familiar, o tratamento habitual entre os membros da família de Diogo não diferencia adultos de crianças, as quais não são poupadas das contrariedades diárias,

³⁹ “ó-de-pê”: ODP (Organização de Defesa Popular).

sendo também responsáveis por resolvê-las, conforme reportam as situações já analisadas. Por mais que possam contar com a solidariedade da mãe, os meninos costumam ser insultados e até surrados com violência pelo pai, a exemplo da vez em que quase perdem o porco na rua: “Diogo não escondia o nervoso, foi ao canto da varanda, pegou numa correia velha e começou a desancar nos miúdos. Liloca arrepiada.” (RUI, 1999, p. 34)

Percebe-se, assim, que o cotidiano das personagens crianças de *Quem me dera ser onda* é repleto de limitações e violências de toda ordem, o que as leva a adotar, desde cedo, atitudes de protagonismo na resolução de conflitos pessoais e sociais. Em decorrência disso, a noção de infância incorporada pela narrativa de Manuel Rui foge aos estereótipos principais que relacionam essa fase à ingenuidade e à inaptidão.

Socialmente situados em um espaço de carências, os dois irmãos desenvolvem habilidades que lhes permitem enfrentá-las de modo inventivo e, em geral, bem-sucedido. Da mesma forma, os espaços que ocupam passam ao largo da feição idílica doada por Luandino e por Ondjaki. São lugares em constante tensão, que deixam claras as diferenças de classe presentes na sociedade angolana, a despeito do idealismo do regime socialista, o qual apregoava a igualdade como fundamento político e econômico.

Pela análise das duas obras, percebe-se que, enquanto Luandino Vieira volta seu olhar para o passado de paz anterior à guerra de independência, desenhado em imagens edênicas à revelia das carências sociais, Manuel Rui contempla o período posterior à batalha, construindo a rotina de dois pioneiros em meio às diversas interdições impostas por privações de ordem social. Em consequência disso, as duas narrativas delineiam, em tempos e espaços diversos, infâncias diversas, porém irmanadas pela ocorrência de conflitos políticos e sociais que, em diferentes proporções, interferem decisivamente na vida das personagens, seja no âmbito da estrutura familiar, seja nas condições de vivência da própria rotina infantil.

Se a fase de duração da guerra de libertação está representada em textos como *As aventuras de Ngunga* e *Sim, camarada!*, as duas narrativas lidas neste tópico, pelos diferentes períodos focalizados, preenchem o quadro da infância na literatura angolana com um antes e um depois, tendo como marco o decurso da luta anticolonialista. Enquanto Luandino preza por associar as crianças a espaços de liberdade e plenitude, Rui situa-as em um espaço adverso, no qual, embora não sejam vivenciadas as consequências diretas do conflito armado, vivem-se outras batalhas, sociais e simbólicas, em nome da manutenção de condições básicas de sobrevivência, como a alimentação.

Seguindo uma trilha de continuidades e discontinuidades na ficção angolana, as narrativas anos 80 de Ondjaki, sem prejuízo de outras abordagens, podem ser lidas tanto pelo viés social e político – que permite mapear a ressonância dos acontecimentos históricos no movimento das personagens infantis –, quanto pelo viés formal – que possibilita a mensuração dos procedimentos estéticos na construção do sentido de infância. Confirma-se, desse modo, seu diálogo com os contos de Luandino, pela configuração de uma poética da infância e dos lugares, e com a novela de Manuel Rui, pela incidência de espaços sociais e simbólicos reveladores do enquadramento político estabelecido pelo regime pós-colonial angolano.

No que se refere às diferenças de ponto de vista (Collot, 2012) que se interpõem entre a narrativa de Rui e as histórias de Ondjaki, tem-se que, embora aproximadas pelo humor e pelo lirismo, as personagens da primeira comparecem como *os outros*, considerando-se seus lugares sociais. Tomando como ponto comparativo o romance *Bom dia camaradas*, em virtude de sua ênfase nos espaços comunitários, ainda que o narrador de Rui privilegie o protagonismo das crianças, Zeca e Ruca são *narrados* e não *narradores*. Em Ondjaki, apesar de solidarizar-se em diversos momentos com seus companheiros menos favorecidos, o menino protagonista é quem focaliza e narra os outros. Ele é, pois, aquele que detém a voz, tanto dentro da ficção, por via de seu heterônimo autobiográfico, quanto fora, favorecido pelas circunstâncias de sua condição social: indivíduo letrado, conhecedor de outras culturas e continentes, sociólogo, escritor.

No entanto, a inexperiência de Ndalú com as “makas” mais severas da sobrevivência torna-o uma criança relativamente ingênua diante de Zeca e Ruca. Enquanto o menino de *Bom dia camaradas* é protegido por um envoltório de ingenuidade, possível razão para não reagir e não se posicionar firmemente diante das injustiças (dos outros), os meninos de *Quem me dera ser onda* não deixam a desejar perante os adultos, tomando eles próprios providências para a resolução de seus contratempos. Por conseguinte, se Ndalú atua como um cronista das estruturas sociais e políticas dos anos 80, as crianças Zeca e Ruca, por sua vez, poderiam constar como objeto dessas crônicas, dado que sua condição periférica em relação à posição do neto da Avó Agnette faz com que o protagonismo da dupla de Rui esteja à margem, limitado à astúcia cotidiana pela sobrevivência e não a uma voz *narrante*, enquanto símbolo de poder.

No tocante às aproximações com as personagens de *A cidade e a infância*, considerando-se ainda a confessada fraternidade literária de Ondjaki para com Luandino,

nota-se que a infância metaforizada do primeiro, sobretudo nos contos de *Os da minha rua*, remete diretamente àquela retratada na contística do segundo, sobretudo quanto ao desejo de guardar e tornar permanente um tempo perdido. Os dois dialogam também quanto ao lirismo da linguagem e à prevalência da memória na recriação dos cenários situados em “um antigamente” que não se encerra com o término da fase cronobiológica da puerícia, mas se prolonga pela vida adulta. Tal aproximação fornece um valioso paradigma para a compreensão das distintas infâncias que compõem a ficção angolana em suas interseções com a Luanda dos anos 80.

Ante as constatações proporcionadas pelo cotejo das narrativas de Luandino Vieira e de Manuel Rui, levando em conta o caráter memorialístico que se interpõe na trilogia anos 80 de Ondjaki, resulta um questionamento: como é articulado o ponto de vista que orienta as estórias do menino protagonista quanto a essa “ambiência”, ou seja, quais efeitos decorrem da representação dos espaços sociais pela perspectiva infantil do protagonista Ndalú?

Quanto a isso, deve-se ressaltar o fato de que, com exceção das limitações de abastecimento impostas pelo regime de governo, administradas pela mãe e pela avó, sua experiência com a carência social extrema circunscreve-se ao conhecimento, relativamente distante, da vida penosa de algumas crianças com quem convive na rua ou na escola, as quais enfrentam adversidades mais concretas e elementares:

A vida da Charlita nem sempre era fácil com a missão de dividir os óculos dela na hora da telenovela porque as irmãs dela queriam utilizar os óculos para ver bem, a vida do 3,14 também era de ajudar em casa e nas vendas da avó dele que ia longe vender pão que tinha comprado mais barato ali na padaria da rua, a vida do Gadinho também nem sempre era fácil (...). E a vida do Paulinho, além de ajudar em casa, sempre a acartar água porque a maior parte das vezes não havia, e o pai dele com peças pesadas porque era mecânico ainda tinha que ir treinar judô e apanhar porrada porque parece que no judô isso faz parte do treino e no primeiro ano só aprendes a cair e a levar porrada sem reclamar do mestre nem dos colegas. (ONDJAKI, 2008, p. 31-32)

Apesar de perceber que a vida de alguns amigos “nem sempre era fácil”, as observações do narrador são feitas a partir de um ponto de vista de observador que descreve as dificuldades de outrem, evitando profundidade crítica a respeito desses inconvenientes que, assim postos, mais parecem particulares do que gerais na realidade angolana. Consoante a impressão de neutralidade, e até de alienação, da voz narrativa emprestada a Ndalú, sua percepção quanto às verdadeiras causas das injustiças é proveniente de uma construção discursiva ambígua, centrada na ótica da criança, em tese, desprovida da habilidade de

interpretar motivações implícitas do comportamento humano. Através dessa fresta, o narrador lança mão da liberdade, espécie de licença concedida aos pequenos, como isenção para escamotear análises críticas menos superficiais acerca do contexto. Contudo, esse procedimento de neutralidade não impede a percepção de significados mais profundos na representação do imaginário da cidade de Luanda, que, dependentes ou não da intenção do autor, revelam-se nas entrelinhas da linguagem literária.

É por meio dessa estratégia que o narrador se refere à guerra, dado histórico e político de maior abrangência no conjunto das obras em análise aqui. No tópico seguinte, realiza-se uma leitura de índices da presença, ou da ausência, da guerra civil nas narrativas anos 80, observando-se de que forma os índices desse acontecimento, que atravessa a dimensão espacial e temporal da infância, comparecem no *corpus* e são abordados nos espaços habitados ou cotidianamente frequentados pelo menino, atentando-se ainda para o modo como essa realidade intervém na rotina de Ndalú e das crianças de seu convívio.

3.3 O lugar da guerra na infância de Ndalú

Os primeiros anos da vida de Ndalú são, como se tem visto, emoldurados por especificidades políticas e sociais do período inicial de vigência do socialismo. A época conjuga ainda efeitos provenientes da Revolução dos Cravos, a qual, em 1974, havia operado importantes mudanças no cenário político português, que caminhava para a democratização e para o apoio ao desejo de emancipação das colônias em África.

Embora esse objetivo fosse compartilhado pelos principais grupos que lideravam a frente de luta pelo fim da colonização, sérios desentendimentos entre os movimentos deram origem à guerra civil, iniciada ainda no ano de 1975, em que a independência fora oficialmente proclamada pelos angolanos e reconhecida pelo governo português. Não bastassem os problemas internos, a batalha foi considerada um pretexto estratégico para o enfrentamento indireto entre os Estados Unidos, que juntamente com a África do sul apoiavam a FNLA e a UNITA, e antiga URSS, que, associadas a Cuba, mantinham influência sobre o MPLA, durante a chamada Guerra Fria.

Em consonância com o que se observa nas narrativas abordadas até aqui, a guerra configura-se como um acontecimento histórico inarredável e a representação dos espaços reais e simbólicos afetados por sua ocorrência tornam-se uma constante na produção literária

angolana. A despeito das incongruências do regime socialista e dos confrontos armados, que recrutavam inclusive crianças para as frentes de combate, do delicado momento dos anos 80 em Angola consegue-se captar, pela perspectiva de Ndalú, não somente os inconvenientes sociais, mas também, e especialmente, o que há de positivo em meio à caótica realidade da capital.

A representação da luta armada na narrativa de Ondjaki sinaliza o papel da literatura angolana na recriação dos espaços de conflito priorizando a afetividade, o lirismo e a ludicidade. Nesse sentido, as referências a esse acontecimento são embaladas pela dicção ora pragmática, ora poética e alegórica que particulariza os enredos.

Neste tópico são levantadas as principais situações em que a guerra é objetivada nas três narrativas, figurando de maneira mais ampla em *Bom dia camaradas*. A primeira menção explícita à existência dos conflitos dá-se pela reminiscência de que, em casa, a família costuma ouvir diariamente as notícias transmitidas pela Rádio Nacional de Angola (RNA), à hora do almoço. Dentre os assuntos veiculados, constam ainda informações do birô político, propagandas das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola), a situação da África do Sul e, por último, o “desporto”.

Chama a atenção no relato feito pelo menino o fato de que sua primeira observação é a respeito do quanto eram entediantes para ele e as duas irmãs ouvir tais transmissões, embora muito aprendessem com isso:

Nós ficávamos um bocado aborrecidos com as notícias, porque era sempre a mesma coisa: primeiro eram as notícias da guerra, que não eram diferentes quase nunca, só se tivesse havido uma batalha mais importante, ou a UNITA tivesse partido uns postes. Ai já dava risa, porque todo mundo ia dizer na mesa que o Savimbi era o “Robin dos Postes”. (ONDJAKI, 2006, p. 27-28)

Como se vê, na percepção de Ndalú, a guerra não se destaca como um acontecimento dramático. Ao contrário, é encarada já como um fato corriqueiro, cujos episódios chegam a provocar analogias de caráter jocoso. Assim como em *Quem me dera ser onda*, o papel da RNA na socialização do contexto político da luta e do regime socialista sofre uma ressignificação, tendo sua função doutrinadora questionada. Em consequência, a motivação e a função da guerra não parecem relevantes, a não ser que “tivesse havido alguma batalha mais importante”.

Diante do caráter banal com que o assunto chega até o menino, não se pode deixar de

pensar nos pequenos combatentes de que são exemplo os meninos Ngunga e Kwenha, entregues à própria sorte no campo de batalha, os quais, diversamente de Ndalú, não podem contar com a liberdade e a proteção de um núcleo familiar e uma moradia, muito menos com a garantia do direito à vida.

Quanto à naturalização do conflito, Assis salienta, com razão, que “os elementos que fazem parte de sua dinâmica aparecem nos diálogos e em certas ações, sem uma reflexão direta ou mais problematizadora da questão” (2008, p. 99). No entanto, ao escutar as notícias relativas ao *apartheid* sul-africano, o narrador registra que, por meio do rádio,

Também se aprendia muita coisa, porque a propósito disso, por exemplo do ANC⁴⁰, é que o meu pai me explicou quem era o camarada Nelson Mandela, e eu fiquei a saber que havia um país chamado África do Sul onde as pessoas negras tinham que ir para casa quando se tocava a campainha às seis da tarde, que elas não podiam andar no machimbombo⁴¹ com outras pessoas que não fossem negras também (...). (ONDJAKI, 2006, p. 28)

Vê-se que ele se envolve criticamente com o tema e, para isso, conta com a cooperação do pai. Infere-se que a explicação dada pelo adulto priorizou a perspectiva humanitária da situação dos sul-africanos negros, visto que, no comentário seguinte, o narrador ressalta o meio pelo qual passou a perceber a injustiça da segregação:

Foi assim também que percebi porquê (*sic*) que os sul-africanos eram nossos inimigos, e que o facto de nós lutarmos contra os sul-africanos significava que nós estávamos a lutar contra “alguns” sul-africanos, porque de certeza que essas pessoas negras que tinham um machimbombo especial para elas não eram nossas inimigas. Então também percebi que, num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo. (ONDJAKI, 2006, p. 28, grifo meu)

Pelos três trechos citados, nota-se que o menino vai do aborrecimento pelas notícias repetitivas à construção de uma visão consciente da problemática racial. Ao tomar conhecimento disso, ele se identifica com o outro, entendido não apenas como os sul-africanos negros, mas também com o povo do seu próprio país, marcando a oposição existente entre povo e governo. Tem-se aí um importante indício do posicionamento assumido pelo autor quanto aos excessos do regime socialista, os quais podem ser notados em outros episódios relatados pelo narrador em *Bom dia camaradas*, analisados posteriormente.

⁴⁰ ANC: African National Congress (movimento e partido político sul-africano)

⁴¹ Machimbombo: ônibus.

Embora o dado específico da guerra não componha precisamente a ambientação dos enredos de Ondjaki, como se dá em outras narrativas cujos personagens participaram dos combates, o alcance do tema no cotidiano dos luandenses fica evidente, sobretudo na rotina do grupo de crianças a que Ndalú pertence, na frequência com que se faz presente, por exemplo, na execução de atividades e nas conversas da escola:

É impressionante, eu costumava observar isso nas provas de EVP⁴² desde a quarta classe, toda a gente desenhava coisas relacionadas com a guerra: três pessoas tinham desenhado akás, duas tinham desenhado tanques de guerra soviéticos, outros fizeram makarov's (...).

Desenhar armas era normal, toda a gente tinha pistolas em casa, ou mesmo akás, senão sempre havia um tio que tinha, ou que era militar e mostrava o funcionamento da arma (...)

Isso da guerra, das armas, também porque todo mundo já tinha visto e alguns até já tinham disparado pistolas, originava grandes conversas na hora do intervalo sobre esses temas quentes (...)

Guerra também aparecia sempre nas redacções, experimenta só mandar um aluno fazer uma redacção livre para ver se ele num vai falar da guerra, (...)

Guerra vinha nos desenhos (as akás, os canhões monacaxito), vinha nas conversas (...), vinha nas pinturas na parede (os desenhos do hospital militar), vinha nas estigas (...), vinha nos anúncios da tv (ó Reagan, tira a mão de Angola...!), e até vinha nos sonhos (“dispara Murtala, dispara porra!”). Guerra até chegava na boca dos malucos (...). (ONDJAKI, 2006, p. 130-131)

O trecho citado não deixa dúvidas do quanto o confronto militar é naturalizado pela gente de Luanda, precisamente pelas crianças, e de quanto o universo da guerra invade as práticas sociais mais simples. No ambiente escolar, como se verifica no tratamento dado aos estudantes por parte dos professores, percebe-se a predominância de uma linguagem que evoca a luta. Os desenhos relacionados ao conflito armado são naturalmente aceitos e, ao que parece, não problematizados como uma cultura a ser questionada.

Pelas mesmas razões, a referência à massificação do uso de armas indica que as pessoas comuns, mesmo quando não engajadas na luta armada, incorporam uma praxe do imaginário bélico. Nesse sentido, torna-se simbólica uma fotografia publicada pelo autor em sua página eletrônica, na qual ele aparece apontando uma arma em direção à câmera fotográfica, com a seguinte legenda: “Ndalú, sob o abacateiro de ‘bom dia camaradas’ e ‘os da minha rua’”⁴³. A foto ilustra um trecho de *Bom dia camaradas* transcrito no site e mostra o menino sentado em um balanço pendurado no abacateiro do quintal da casa dos pais, vestindo apenas camiseta e cuecas. A presença da arma, ainda que venha a ser de brinquedo, traz à tona o contexto da guerra civil, endossando o fato literário que alude à existência de uma cultura

⁴² EVP: Educação Visual e Plástica.

⁴³ Disponível na página eletrônica do autor: http://www.kazukuta.com/ondjaki/bom_dia_camaradas.html.

beligerante presente na vida das crianças.

Ao anotar, ainda no trecho citado acima, que o assunto “até chegava na boca dos malucos”, Ondjaki cria uma outra oportunidade de abordagem do tema da guerra de forma indireta. Trata-se da fala algo mística enunciada por um “maluco”, chamado “Sonangol porque sempre se besuntava com óleo, já só dava pra ver a boca vermelha e os olhos brancos”:

(...) ele sempre dizia assim: “guerra é uma doença... Agora quero ver onde é que você vai busca comprimido dela... Tou avisá, se você pega guerra, você todos dia morre o bocado, pode demora, mas você começa cair... Guerra é que faz um país fica com comichão... Vucê coça, coça e depois começa sair sangue, sangue... Guerra é quando você pára de coçá mas inda tá sair sangue...” (...). (ONDJAKI, 2006, p. 131-132)

Do ponto de vista prático e político, tratando-se dessa categoria de enunciador – alguém privado de discernimento racional – o discurso não é considerado socialmente válido, isto é, jamais serviria de argumento para convencer os contendores a reavaliarem suas razões para o guerrear. Porém, pode-se observar que, do ponto de vista ético e humanitário, a definição de guerra construída pelo “maluco” revela verdades incontestáveis.

A esse respeito, Foucault aponta, em *A ordem do discurso* (1970), a existência de um conjunto de indivíduos cujas vozes são politicamente anuladas, a saber, os loucos e as crianças, os quais sofrem a interdição de suas práticas discursivas. No caso do “maluco”, o interdito é simbólico, visto que, mesmo dispondo da liberdade de expressão e autenticidade, sua fala não dispõe de credibilidade, a não ser aquela conferida pelo próprio discurso literário que lhe concede a palavra.

Na escola, espaço de aprendizagem não somente dos conteúdos programáticos, mas também de todo um código de conduta revolucionária, os estudantes luandenses tomam contato com o ponto de vista dos cubanos que integram o contingente militar de apoio à estrutura do governo socialista angolano. A disputa pelo controle político do poder nacional, sombreada pela Guerra Fria entre norte-americanos e soviéticos, é assim referida pelo narrador, por ocasião de um filme de guerra a que as crianças assistiam na casa de uma colega de turma de Ndalú:

Era um filme de guerra, e foi a partir daí que o camarada professor Ángel começou a falar dos americanos, que eles baldavam bué, que eles ganhavam sempre nos filmes mas que na realidade também comiam bué de porrada, mas de facto, nós começámos

a dizer, nos filmes americanos o artista era sempre o melhor, nunca acabava o carregador da metralhadora dele, não era como a aká que só tinha 30 balas (ONDJAKI, 2006, p. 110-111).

O comentário do professor desperta a percepção crítica do menino sobre o efeito de ilusão cinematográfica que confunde vilões e mocinhos nas guerras reais e que atinge diretamente a configuração política de seu país. Trata-se de mais uma situação criada pelo narrador para lançar um olhar questionador a respeito dos motivos ideológicos implícitos na conjuntura da guerra civil.

Ao final de *Bom dia camaradas*, ele alude a um fato histórico ocorrido em 1991, que assinala uma trégua na trajetória da guerra civil, em curso por dezesseis anos. É um acordo de paz, firmado entre o governo e o líder do movimento de oposição, Jonas Savimbi, acontecimento intensamente comemorado pelos angolanos:

Na mesa estava muito silêncio, mas lá fora havia gritaria, até houve tiros de comemoração. Quando ligámos o rádio é que percebi: afinal estavam a dizer que a guerra tinha acabado, que o camarada presidente ia se encontrar com o Savimbi, que já não temos o monopartidarismo e até estavam a falar de eleições. (ONDJAKI, 2006, p. 136)

Como registra a história, os termos do acordo não foram cumpridos e a guerra sofreu uma interrupção apenas temporária, tendo continuidade por mais uma década, estendendo-se até o ano de 2002.

Em *Os da minha rua*, levando-se em conta a predominância do caráter mais pessoal das histórias, a complexidade do ambiente político de Angola no que se refere à luta armada está bem menos presente do que em *Bom dia camaradas*. Os índices do conflito resumem-se aos episódios que incluem os militares soviéticos que controlam a Praia do Bispo e a duas breves menções do armamento utilizado por eles, feitas nos contos “Os quedes vermelhos da Tchi” e “Palavras para um velho abacateiro”.

No primeiro desses contos, por ocasião do tradicional comício do Dia Internacional do Trabalhador, o menino encontra um antigo cantil soviético, que havia recebido quando aluno da segunda classe:

Era um cantil verde-escuro, que não dava para confundir, era soviético mesmo, duro, resistente, que durava anos. Fazia lembrar as akás que eu vi num documentário na televisão, disseram que se pode enterrar uma aká por quarenta anos e desenterrar que ela ainda funciona. O Cláudio disse que o primo dele, que é comando, já confirmou que isso é verdade. (ONDJAKI, 2007, p. 74)

Esse detalhe banal funciona como pretexto para anotar, mais uma vez, a presença dos soviéticos em função da guerra, ao mesmo tempo em que corrobora a proximidade entre os infantes e as armas, dentre as quais, de fato, predominam os fuzis russos AK ou AK-47, a que o narrador familiarmente refere-se como “akás”⁴⁴. No segundo conto, o armamento aparece caracterizando o cenário das imediações da casa do garoto. Estando no quintal, ele percebe a movimentação na casa vizinha, quando, num momento de chuva, “os guardas da casa ao lado vieram a correr buscar as akás que estavam encostadas no muro” (ONDJAKI, 2007, p. 137).

Tais episódios, mesmo em sua figuração discreta, assinalam a presença das armas em *Os da minha rua* vale como testemunho contumaz do ambiente de guerra, tornando-as um item doméstico corriqueiro na vida da população.

Em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, ao descrever o bairro da Praia do Bispo, onde se exibem a todo instante os soviéticos e seus aparatos militares, o narrador menciona o André, um “comando” que, apesar de jovem, conhece de perto a face mais violenta da guerra:

(...) depois lá atrás a casa do André que era comando que já tinha matado bué de sul-africanos carcamanos e só de vez em quando lhe autorizavam a visitar a família, a guerra não deve ser nada como nos filmes porque o André quando vem a casa está cheio de fome e tão triste que não fala nada, só chora na hora que o caminhão vem lhe buscar de novo (ONDJAKI, 2009, p. 108)

É também o André quem salva e traz para o quintal da AvóAgnette o jacó⁴⁵ NomeDele, “depois de uns combates nervosos mais para sul que a província do Kwanza-Sul.” (ONDJAKI, 2008, p. 38) A ave pertencia a um soldado, também apelidado de NomeDele, que morrera numa explosão no campo de batalha e esse nome peculiar, que, na verdade, é uma ausência de nome, pode ser entendido como uma alusão ao anonimato dos mortos da guerra, os quais têm suas identidades e histórias pessoais apagadas. Uma das características que o narrador destaca no jacó é o fato de ele estar sempre faminto e comer “com apetites muito antigos”: “deve ser porque a guerra, como dá muito medo, deve abrir o apetite.” (ONDJAKI, 2008, p. 39)

Embora a experiência da infância de Ndalú esteja a salvo desse tipo de privação e pavor vivenciado por quem atua nas frentes de combate, ele não está totalmente desatento à rotina angustiante e às perdas causadas pelo conflito. Logo, a referência à condição de André

⁴⁴ Também chamados Kalashnikov, em virtude de terem sido criados por Mikhail Kalshnikov, em 1947.

⁴⁵ Jacó: papagaio.

evoca uma das expressões mais cruéis da guerra em Angola, já comentada no capítulo anterior: o recrutamento de soldados infantes, posto em prática tanto pelo governo, quanto por grupos de oposição, para atuarem nas trincheiras, como espiões, cozinheiros e outras funções, sob condições indignas.

Ainda nesse romance, a guerra é lembrada por meio da personagem Avó Catarina, vestida sempre de preto “no antigo luto dela e os cabelos branquinhos como algodão fofa”: “– Ainda de luto, dona Catarina? – perguntava a vizinha Dona Libânia. – Enquanto a guerra durar no nosso país, comadre, todos os mortos são meus filhos.” (ONDJAKI, 2008, p. 11).

O comparecimento obstinado do universo de violência trazido pelo conflito armado faz-se notar mesmo em momentos da narrativa em que o narrador se deixa levar por sensações sinestésicas que constroem percepções agradáveis do tempo rememorado. Assim, em meio aos cheiros da “frescura de mar” que adentra pelas janelas da casa da Avó, das mangas “ainda boas e verdes penduradas nas árvores”, “a mistura de cheiros da pitangueira com a nespereira, cheiros de capoeiras com galinhas e porcos, o grito dos jacós e dos cães”, ele divisa também “dois ou três tiros de aká” (ONDJAKI, 2008, p. 20), que integram a lista de sensações que invadem a personagem enquanto aguarda a chegada da luz elétrica, sempre em falta em Luanda.

As conversas com o Pi também representam oportunidades para se falar da guerra, da qual as tias do amigo de Ndalú chegaram a participar. Mas, quando este é o assunto, as estigas de Ndalú não são recebidas com humor pelo amigo: “– (...) Pensas que a guerrilha era brincadeira? – ele ficava nervoso com essas estigas da guerrilha.” (ONDJAKI, 2008, p. 55)

Além dessas referências, nota-se, em *Avó Dezanove*, uma arquitetura narrativa que se assemelha a uma estratégia de guerra, utilizada no planejamento das crianças para destruir a obra de construção do mausoléu em homenagem ao ex-presidente angolano Agostinho Neto. Tal estratégia, que será retomada adiante, consiste em um dos segredos guardados pelo protagonista e se desenvolve no cenário fabuloso da Praia do Bispo, local de encontro e brincadeiras das crianças, tendo como paisagem mais evidente o mar de Luanda, elemento também significativo na rememoração da infância de Ndalú.

Os exemplos compilados neste tópico revelam que, apesar da opção do autor por ressaltar a leveza e a ternura dos primeiros anos da vida, a guerra impõe-se como plano de fundo inarredável na ambiência dos anos 80, estando suas consequências manifestadas como assunto nas conversas mais corriqueiras e, principalmente, na assídua figuração das armas,

símbolo maior do caráter destrutivo da guerra, nos espaços habituais das crianças.

Contudo, a linguagem do menino Ndalú, pontuada pelo humor e pelo lirismo, contrapõe a esse cenário beligerante uma paisagem carregada de singeleza, que desconstrói o lado sombrio da história. Esse entendimento encontra referência também na análise do texto de Ondjaki, feita por Cardoso (2014, p. 107): “é Ndalú quem nos transmite a experiência da guerra com forte carga de lirismo e poesia, é a criança a única possibilidade de preservar a sinestesia em tamanho contexto de horror e miséria.” Portanto, a perspectiva do infante na condução dos *flashes* de relato que dão conta da ocorrência da guerra na trilogia anos 80 funciona como um modo outro de enfrentamento da realidade, um tipo de discurso que contribui para a refiguração literária dos agravos que assinalam o período pós-independência, colocando em relevo a potência criadora da infância (AGAMBEN, 2008) como ente capaz de apontar outros horizontes.

Embora se trate de um universo ficcional, a refiguração empreendida pelo olhar de Ndalú aponta ainda para a desconstrução do persistente ideário acerca da criança como ser apolítico, que não formula significados sobre o mundo, portanto não se posiciona perante as questões que, tradicionalmente, fazem parte da esfera da vida adulta. Se, de acordo com Ferrucci (2008), o lugar dos pequenos é sempre determinado a partir da ótica do indivíduo adulto, a ficção abre caminhos que apontam na direção oposta de criar mundos infantis dotados de significados e valores indistintamente humanos. Ao optar pela perspectiva de uma criança, convencionalmente associada à imaturidade, a narrativa de Ondjaki abre espaço também para uma concepção de literatura como território que pode refratar as tensões históricas, ainda que isso não se faça como um espelhamento simétrico entre o referencial e o ficcional.

No entrecruzamento da história com a estória, os espaços – físicos, simbólicos e subjetivos – colocam-se como elemento que proporciona a prática de uma política (e de uma poética) do encontro com o outro. Por esse enfoque, constata-se que esse procedimento, de reencantamento do mundo pela poesia – da linguagem e do humano –, é a posição crítica de Ondjaki, que está em consonância com o que define Collot (2013, p. 8): “(...) a palavra literária é inseparável do movimento de emoção que conduz o poeta ao reencontro com o mundo”.

Nesse reencontro, que, no projeto estético de Ondjaki, quer-se transformador, a paisagem figura “como estrutura significativa” que incorpora os sentidos da subjetividade e

da alteridade, pois “pode provocar uma outra forma de viver e de pensar” a relação entre a potencialidade da palavra literária e a experiência sensível do mundo, pautado por uma nova racionalidade (COLLOT, 2013, p. 8-9). Afinal, para o pensador francês, a paisagem e seus significados constituem ponto fundamental na evolução das mentalidades pessoais e coletivas. Assim é que, em *AvóDezanove*, o menino Ndalú enxerga no céu metafórico de Luanda a possibilidade de uma verdade que seja “azul”, produto de uma consciência coletiva que não seja somente lógica, mas também física, visível, corporalmente experimentada.

Para dar prosseguimento à análise dos pressupostos explicitados até aqui, empreende-se, nos capítulos seguintes, uma verticalização da análise, tendo por base aspectos qualificadores das narrativas quanto à representação dos lugares, tanto sociais, quanto íntimos, vividos pelo protagonista, sob a perspectiva infantil.

Em princípio, observa-se que, enquanto *Os da minha rua* e *AvóDezanove e o segredo do soviético* enfatizam espaços mais pessoais, no romance *Bom dia camaradas*, há a prevalência de uma paisagem mais ampla, recriada por uma linguagem ambígua, a qual descortina e coloca em pauta problemas que afetam o povo luandense, tal como se verifica na análise que se propõe no capítulo 4.

4. NAS PAISAGENS DE LUANDA, A MISSÃO E O SEGREDO DAS CRIANÇAS

“Magia: chama-se magia a forma como o sonho interfere na realidade, modificando-a.”

(José Eduardo Agualusa)

4.1 Um passeio pela Luanda dos anos 80

Em relação a *Os da minha rua* e *AvóDezanove e o segredo do soviético*, em *Bom dia camaradas*, há prevalência dos espaços abertos de Luanda, por onde o menino Ndalú circula, principalmente em seus deslocamentos para a escola. Por conseguinte, evidencia-se um cenário revelador das tensões do espaço social da capital angolana, uma vez que, a partir de seus percursos, o narrador discorre sobre as marcas históricas e culturais da cidade, dentre elas a presença dos “tugas” durante a colonização e as guerras que a sucederam.

Apesar da violência circundante e do convívio diário com uma estrutura espacial que denuncia a existência do conflito armado, pode-se perceber que Ndalú, diferentemente das personagens de Pepetela e Manuel Rui, dispõe de relativa segurança, pois, além de conhecer os códigos de postura determinados aos habitantes da cidade, não raro conta com transportes que lhe dão “boleia”, seja no carro do Ministério, onde seu pai trabalha, seja no da família.

No primeiro romance, o principal acontecimento que permite ao narrador apresentar uma visão da cidade é a chegada da tia Dada, que mora em Portugal e vem visitar a família do menino, hospedando-se em sua casa. Fica a cargo de Ndalú acompanhá-la no desembarque e, posteriormente, em um passeio à praia. As observações feitas a partir desses dois deslocamentos constroem uma imagem da cidade que prioriza, de acordo com Chaves, as áreas mais portuguesas de Luanda, que haviam sido ocupadas por integrantes do poder colonial e, hoje, são habitadas por pessoas que atuaram na militância e se tornaram “agentes ou próximos do novo poder.” (2012, p. 318)

Na ação de ciceronear a tia pela capital, estabelece-se o cronotopo cidade–infância, na medida em que a perspectiva infantil concretiza-se em um modo específico de narrar a cidade: o menino põe em prática sua habilidade de contador de histórias numa linguagem de cronista, um dos traços marcantes da prosa de Ondjaki. Com isso, por trás do aparente desinteresse de uma “conversa fiada”, desmascara verdades a respeito de eventos que deixaram sinais na

geografia da capital. Disso decorre, conforme observa Arrigucci Jr. sobre o estilo da crônica literária, uma “relação ambígua com o fato que serve de referência” (1987, p. 55), colocando em diálogo o real (cotidiano, histórico) e o ficcional (esteticamente elaborado).

Dessa perspectiva assumida pelo narrador para o relato dos acontecimentos, resulta ainda a leveza que imprime ao texto pelo humor e pelo lirismo recorrentes em *Bom dia camaradas*. Em virtude disso, sua linguagem e seus posicionamentos diante das questões que exigem maior maturidade, como é o caso das questões políticas, mostram-se ambíguos, deixando para o leitor a tarefa de interpretar os sentidos mais profundos que se insinuam pela linguagem.

Segundo verifica Macêdo (2008, p. 19), “a cidade também se constitui em suporte de representações, de imagens e significações”. Essa capacidade aglutinadora do urbano forma, de acordo com a preceituação de Bakhtin, um cronotopo clássico, por inscrever e condensar no espaço elementos indiciadores do transcurso do tempo. Por sua vez, a representação a que se refere Macêdo encontra fundamentação no pensamento bakhtiniano ainda sob outro ângulo, segundo o qual “todo corpo físico pode ser percebido como símbolo”:

(...) toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade. (BAKHTIN, 1981, p. 32)

Tal como entende o filósofo russo, os espaços podem ser lidos como signos ideológicos que, esteticamente organizados, comunicam valores e significados políticos. Sob essa perspectiva, nos termos de Macêdo (2008), uma cidade reafrikanizada vai sendo apontada em oposição a uma anterior cidade portuguesa em que os símbolos arquitetônicos rivalizam no estabelecimento de uma identidade nacional, conforme revelam as observações do narrador à tia, quanto à arquitetura e às medidas de segurança da capital.

Tome-se como primeiro exemplo o propósito da ida ao aeroporto. Enquanto aguarda o desembarque da tia, o narrador descreve o confuso e tenso cenário do local, rigorosamente policiado quanto ao comportamento da gente que sai ou entra no país. No ensejo, desenrola-se um mal-entendido entre um casal estrangeiro e os fiscais das FAPLAS, porque o casal, sem saber que era proibido, fotografa um pequeno macaco:

Estava muita gente no aeroporto cá fora. É sempre assim quando chega um voo

internacional. Ao pé da porta de saída das pessoas havia uma pequena confusão, vi os Faplas virem a correr, pensei já vai sair tiro. Subi no capô do carro, espreitei por cima dos ombros daquelas pessoas todas. (ONDJAKI, 2006, p. 39)

Alegando “razões de segurança de Estado”, o soldado confisca o rolo de filme da máquina fotográfica e o menino agradece por não ter havido tiros, fato comum “lá no Golf”, como lhe contava o camarada António, cozinheiro da família. Na intenção de também fotografar o macaquinho, a tia Dada quase incorre na mesma infração, mas é alertada pelo sobrinho: “– Não podes, tia. Não podes tirar fotografias àquele macaco! (...) por razões de segurança de Estado, tia – eu, sério.” (ONDJAKI, 2006, p. 42)

O pequeno repete para a mulher a explicação ouvida do guarda, parodiando-a com um humor que só pode ser percebido porque o próprio leitor, assim como a tia e os demais turistas que desembarcam, surpreende-se com o excesso policialesco praticado no aeroporto e que, como fica visível no desenvolvimento da narrativa, estende-se a toda a cidade. A violência institucional, praticada por grupos militares a exemplo das FAPLAS, é naturalizada e justificada pela necessidade de garantir a segurança nacional, por isso o menino parece não se surpreender com certos fatos que, por mais inusitados que pareçam ao observador de fora, fazem parte da rotina de Luanda.

Segundo anota Chaves (2012, p. 320), “o grau de excepcionalidade de alguns dados dilui-se no seu discurso que de maneira leve vai acentuando a marca da ‘normalidade’”, haja vista a frequência com que se repetem – “É *sempre assim* quando chega um voo internacional.” (ONDJAKI, 2006, p. 39, grifo meu) A cena do aeroporto, portanto, desvela “um processo de atualização da velha urbe, como se sobre os destroços da capital colonial, literariamente elevada pelos escritores dos anos 1960 e 1970, ele [o narrador] percebesse outra.” (CHAVES, 2012, p. 320)

Enquanto lugar em que prevalece a inconstância e o trânsito, o aeroporto pode ser considerado, com base na definição de Foucault (2013), uma heterotopia. Segundo o filósofo, ao contrário das utopias, as quais são situadas na esfera da abstração, as heterotopias definem-se como:

lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas, invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2013, p.116)

Para Foucault, uma heterotopia funciona como um microcosmo em que os indivíduos podem ser representados, em sua totalidade, fora de seu lugar habitual, pois se trata de um confronto entre culturas, pela justaposição de vários espaços em um só e pela suspensão da continuidade das relações.

Numa perspectiva semelhante, pode-se entender o aeroporto sob a ótica de Marc Augé, para quem esse tipo de espaço é, simultaneamente, de todos e de ninguém, não se apresentando como identitário e relacional e definindo-se, por isso, como um não-lugar, um palimpsesto, no qual “se reinscreve sem cessar o jogo misto da identidade e da relação.” (AUGÉ, 2005, p. 75)

A percepção desse amálgama que forma o aeroporto enquanto não-lugar e enquanto um espaço global heterotópico, tal como se evidencia em *Bom dia camaradas*, revela um contexto específico de Angola, pois a “padronização do mundo globalizado ali não tem presença” (CHAVES, 2012, p. 322). As peculiaridades do ambiente social e político angolano fazem com que a exacerbada vigilância exercida pelo governo de um país em guerra produza constrangimentos e desentendimentos entre as pessoas que transitam por ali.

A lista de desconcertos que podem ser observados pelo visitante que chega a Luanda ganha maior notoriedade no romance a pretexto do passeio que a tia recém-chegada e o menino fazem à praia. Ndalú fica animado pela expectativa de ir sozinho com ela, assim “ia dar para lhe enfiar umas baldas⁴⁶ que não tinha ninguém ali para me desconfirmar.” (ONDJAKI, 2006, p. 51). Assim se inicia a excursão:

Sáímos com o camarada João. (...)

– Tás a ver ali, tia? – aponteí para a rotunda que se via lá em baixo.

– Sim...

– Ali é a piscina do Alvalade! – o camarada João começou a rir, ele sabia o truque.

– Mas não vejo piscina nenhuma, filho...

– Não vês porque estamos longe, mas quando chegarmos lá já vais sentir.

O carro aproximou-se da rotunda e teve que afrouxar por causa dos buracos. Havia bué⁴⁷ de água assim a escorrer no passeio, os miúdos tomavam banho nos buracos e no sítio onde a água saía tipo a fonte luminosa da Ilha que nunca chegou a funcionar. O carro tava tipo a dar soluços.

– Agora já vês, né, tia? – eu ria, ria. (ONDJAKI, 2006, p. 52)

Mas o que as “baldas” narradas pelo pequeno protagonista podem revelar de

⁴⁶ Baldas: mentiras.

⁴⁷ Bué: muito.

verdadeiro a respeito da natureza dos espaços sociais luandenses? A descrição dos espaços públicos é feita com ironia e com o humor típico do protagonista, de forma a mapear a ausência de muitos serviços básicos, mas também a registrar as mudanças realizadas na Luanda pós-colonial. Na construção de um percurso que visa à apresentação da cidade, ficam visíveis as diferenças sociais que se inscrevem na estrutura urbana: algumas vias, por onde a população circula diariamente, são cheias de buracos, enquanto outras são convenientemente aplainadas antes da passagem da comitiva do Presidente.

No percurso, a pedido de Ndalú, o motorista passa em frente ao Hospital Josina Machel, “que a minha tia pensava que se chamava Maria Pia, eu até escapei já rir, percebi que aquele devia ser o nome que os tucas davam ao hospital, mas também, poças, dar já nome de pia num hospital é estiga.” (ONDJAKI, 2006, p. 53)

Por um lado, a opção por incluir esse detalhe na narrativa indica a reafirmação da identidade nacional quanto à reescrita da história local, o que se faz ao atribuir voz e nomes angolanos às instituições. Assim, recupera-se um ponto de vista do processo histórico, simbolizado pela cidade, a partir da ótica do habitante (COLLOT, 2012). Por outro lado, quanto à postura do narrador, instaura-se a ambiguidade entre a sua esquiua, por meio de um sofisma, de fornecer as verdadeiras razões pelas quais a identificação do hospital foi substituída para Josina Machel⁴⁸, e a possível ironia de estar, ele próprio, fazendo uma estiga com relação ao nome da rainha portuguesa, “o que não deixa de ser uma forma de apagamento e elevação de um novo discurso no espaço urbano”. (MURARO, 2012, p. 92)

À medida que age como um guia turístico, Ndalú vai cartografando esses cenários. De modo semelhante ocorre em relação ao Largo Kinaxixi. Na volta para casa, o menino sugere passar por ali para mostrar à tia “o blindado que estava lá em cima”:

- Tia, em Portugal tem um blindado assim pendurado num largo?
- Não, acho que não tem...
- Pois aqui tem! Este largo é o Largo Kinaxixi – apresentei.
- Mas antigamente não era este blindado que estava aqui em cima, sabes? – ela olhava para o blindado com atenção, ia tirar uma fotografia mas eu disse-lhe que era melhor não, porque ainda estavam muitos FAPLAS ali na rua.
- Era outro blindado? Maior ou mais pequeno? – eu não sabia que aquele já era o segundo blindado.
- Não, não percebeste...
- Então?
- Ali havia uma estátua.
- Uma estátua? Qual estátua?

⁴⁸ Nome de casada de Josina Muthemba, jovem moçambicana que lutou pela independência do seu país, tendo se tornado esposa de Samora Machel, líder do movimento pela libertação de Moçambique.

– A estátua da Maria da Fonte – ela parecia ter a certeza.
 – Não sei, tia... Aqui em Luanda normalmente só temos fontes, assim mesmo a sair água com força, quando rebenta algum cano... – o camarada João tava a rir.
 (ONDJAKI, 2006, p. 62-63)

Os índices da descolonização são estrategicamente apresentados, de forma a provocar na personagem interlocutora a memória e o conhecimento que ela possui do período colonial. No plano do discurso, isso é feito, uma vez mais, de forma ambígua, pois dada a pouca idade do narrador, ele não poderia ser um profundo conhecedor da história recente do país, por isso alega não saber que, no lugar do blindado, símbolo concreto da emancipação, havia um ícone representativo da história do colonizador⁴⁹. Tendo o camarada João como cúmplice, o menino, ambigualmente, faz uma estiga com o sobrenome Fonte. Disso resulta uma tripla indagação: apenas brincadeira ingênua de criança? Desdém pelos símbolos da dominação? Ironia quanto à competência administrativa do governo independente, ou ainda as três possibilidades juntas?

A sobreposição na atribuição de significados nacionais a espaços urbanos, antes identificadores da presença do colonizador, pode ser entendida, segundo Milton Santos (2006), como a imagem do palimpsesto, pelo qual as ações do passado são superadas pelas do presente: “(...) mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe. O espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro.” (SANTOS, 1996, p. 84)

No corpo físico da cidade uma nova história é narrada e a junção de passado e presente é feita por meio do encontro de gerações: a tia, mais velha, e o menino, o mais novo. A partir dos espaços, Ndalú instiga-a a levantar informações do tempo do colonizador para, em contraponto, ressaltar as mudanças visíveis na fisionomia de Luanda.

Na sequência do trajeto, os dois descem a Praia do Bispo:

(...) a avenida tinha acabado de ser arranjada porque há pouco tempo o camarada presidente tinha passado por ali, e como o camarada presidente passa sempre a zunir, com motas e tudo, normalmente as estradas são asfaltadas por causa disso, há muita gente que gosta que o camarada presidente passe na rua deles porque num instantinho desaparecem os buracos e às vezes até pintam os traços da estrada.
 (ONDJAKI, 2006, p. 53)

A partir da explicação literal e ingênua do narrador para o fato de as ruas serem asfaltadas “num instantinho”, pode-se supor a inexistência de uma política social igualitária,

⁴⁹ Maria da Fonte: nome atribuído a uma participante da Revolta do Minho, movimento que se tornou conhecido também por Revolução da Maria da Fonte.

que atenda às necessidades sociais da cidade sem levar em conta privilégios pessoais de quem ocupa o poder. Por meio dessa codificação ancorada na aparente neutralidade da perspectiva infantil, põe-se em evidência a percepção dos espaços públicos como reveladores da má gestão do país.

Em seguida, Ndalú e a tia passam “na fortaleza”, encontrando o caminho cheio de militares para a passagem do camarada presidente. Nessas ocasiões, todos deviam obedecer a um rigoroso protocolo de segurança: desligar o carro, descer e ficar “em sentido”. Desobedecer a esse ritual significava correr o risco de ser alvejado por tiros das FAPLAS, perigo que a tia Dada desconhecia, por isso resiste a sair do carro, deixando o menino e o motorista “transpirados” de nervoso:

- Tia, tia!, tens que sair do carro, rápido.
- [...]
- Ó filho, não é preciso, ele vai passar do outro lado.
- Dona Eduarda, por favor, sai só do carro... – o camarada João falava tipo tava com febre.
- Tia, a sério, sai do carro agora! – quase gritei.
- (...) Passaram as motas, depois os dois carros, mais um, e no último que tinha as janelas todas escuras acho que ia o camarada presidente. Depois ainda tive que lhe dizer para ficar quieta que só podíamos voltar para o carro passado um bocado. (...)
- Ó filho, que cerimónia!
- Pois... Escapaste é ver a cerimónia de tiros que ia haver se algum FAPLA te visse a mexer, parecia que tavas a dançar, ainda por cima ias pôr o chapéu... (ONDJAKI, 2006, p. 55)

Tamanho zelo com a segurança do presidente é justificável pelo fato de que o país enfrenta uma guerra civil, mas, ao mesmo tempo, revela que a população angolana está longe de vivenciar sua liberdade plena, pois o modo como pessoas comuns são interdidas e postas sob suspeita faz com que permaneçam submetidas a outro tipo de dominação.

Após passarem pela “praia dos soviéticos”, também interdida a angolanos, os dois estendem as toalhas, tomam banho de mar e o menino aproveita esse momento para sabatinar a tia com perguntas sobre os costumes presidenciais em Portugal, enquanto esta lhe faz perguntas sobre “coisas de Luanda”. Sob esse pretexto, Ndalú narra outra face da cidade, que se distingue da parte habitada por ele e seus familiares:

- Então, tia, por exemplo, no bairro do Cláudio, apanharam um bandido, coitado, só gostava já de gamar candeeiros, pronto, devia ser lá o negócio que ele tinha no Roque ou quê... yá... Apanharam o muadiê, lhe deram tanta porrada, tanta porrada, mas tanta porrada, que no dia seguinte ele voltou lá à procura da orelha, tia!
- [...]

- (...) na Martal ninguém bate nos bandidos. Aliás, há lá um senhor mesmo, acho que é até mais velho, que quando ele aparece a confusão acaba. (...)
- Então fazem o quê?
- (...) Então esse kota chega, diz a toda gente para ir dormir. Só vão já alguns homens com ele, levam o bandido para um quintal também aí, e lá dão a injeção. E o bandido aí para mesmo.
- A injeção?! Mas esse tal “kota” é enfermeiro? – eu até tive que desatar a rir com vontade.
- Enfermeiro d’aonde, tia? Qual enfermeiro é esse?! A injeção que lhe dão é de água de bateria! O muadiê pára logo ali.
- Pára? Pára de fazer o quê?
- Pára!, para mesmo, stop, apaga, campá! Ele morre, tia!
- A tia Dada já não quis mais comer a sandes dela, acho que tinha ficado mal disposta com a estória ou o quê.
- (...) Mas como ela estava impressionada já nem lhe contei o que andavam a fazer no Roque Santeiro quando apanhavam ladrões, coitados, punham só o pneu, petróleo, e ainda ficavam a ver o homem a correr dum lado pro outro, a pedir para lhe apagarem. Não sei, há quem diga que nessa altura de queimarem os ladrões com pneus os assaltos diminuíram, mas isso já não posso confirmar. (ONDJAKI, 2006, p. 59-61)

A forma incivilizada e desumana como os bandidos são castigados denuncia a inexistência de direitos sociais dispensados às camadas populares em espaços hostis da capital, aonde não chegam direitos sociais básicos, como a garantia de uma punição justa. Entretanto, da perspectiva de Ndalú, parece natural e até divertido contar essas histórias. Sobre isso, Chaves pondera:

A incorporação da ideia de normalidade está presente, inclusive, na naturalização do que podemos ver como traços de arbitrariedade e violência na vida diária. Os excessos do poder, ali associados ao comportamento dos dirigentes, e o tratamento dispensado aos ladrões dão notícia de uma sociedade regida por regras e diretrizes aos nossos olhos obscuras e voláteis. O narrador, entretanto, identifica-as, reconhece-as e as aceita, organizando argumentos para explicar as situações que daí decorrem. Quando não consegue explicar, ele busca na imaginação uma razão compatível com a maneira como o seu mundo se organiza (...). (2012, p. 324)

Em um primeiro nível de leitura, vê-se que o único alerta de consciência que sobrevém a Ndalú diz respeito apenas à dúvida quanto ao fato de essas medidas violentas e injustas serem eficientes na diminuição dos assaltos, para, em seguida, voltar a se camuflar no papel de menino ingênuo, alheio às relações de causa e consequência das questões sociais. Os métodos relatados por ele demonstram flagrante desrespeito aos direitos humanos, configurando-se como justicamento, cujos pressupostos remontam aos suplícios (torturas, queimações, esquartejamentos), medidas punitivas empregadas na Europa até meados do século XVII, conforme exemplifica Foucault, em *Vigiar e punir* (1975). A aplicação dos suplícios, além de proporcionar ao condenado sofrimentos terríveis, após confissão pública da

pena, era executada em praça aberta, como espetáculo e função ostensiva de exemplaridade. (FOUCAULT, 1999)

Se, no nível superficial do enredo, o questionamento sobre os métodos de punição aos ladrões é desviado para a simples incerteza quanto à sua eficácia (quando, na verdade, ainda que fossem eficientes, tais punições não deveriam acontecer), em um nível mais profundo de interpretação, com a frase “isso já não posso confirmar”, o menino dá a deixa para o leitor perceber que, ao questionar a eficácia do método, ele também põe em questão a persistência de sua aplicação, ou seja: se não é uma forma eficaz de reduzir os crimes, por que seres humanos continuam a ser executados de maneira tão atroz?⁵⁰

Nesse caso, a postura ambígua do narrador resolve-se em favor da visão crítica, pois, à proporção que tenta conservar sua máscara de ingenuidade, a própria escolha por relatar tais fatos desvela sua consciência quanto à imperícia do Estado no enfrentamento à violência urbana, legando à sociedade a criação e a execução de medidas corretivas muito aquém do enquadramento legal.

Nelson Pestana, no ensaio “As dinâmicas da sociedade civil em Angola”, observa que essas práticas se encaixam numa “resistência progressiva da sociedade” em relação aos desajustes do Estado, que alimentou o surgimento de “outras formas de regulação paralelas” (PESTANA, 2004, p. 16). Considerando-se esses episódios relatados por Ndalu acerca da punição de bandidos, percebe-se que, das mãos dos militares, as armas e a violência passam ao cotidiano, instaurando-se, de acordo com Borges Coelho, “uma cultura de utilização de armas e de violência para a resolução de tensões sociais”, ocasionando “o surgimento e o alastramento de conflitos abertos.” (2003, p. 177)

Ainda durante o passeio, além de prédios, largos, avenidas e do mar, o menino faz questão de mostrar à tia a construção monumental do “foguetão”, apelido dado pelos luandenses ao Mausoléu do ex-presidente Agostinho Neto:

- Tia... Portugal já tem um foguetão?
- Não, não tem, filho.

⁵⁰ Esse tipo de punição ainda existe na província de Luanda, conforme comprova a notícia “O terror da justiça com as próprias mãos”, veiculada no canal eletrônico da Rede Angola com data de 26/08/2016, que informa a execução de um jovem, espancado e queimado em pneus. Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/justica-proprias-maos/> (Acesso em 23/04/2018). Segundo a análise do repórter, percebe-se “certa normalidade associada a estes atos”. Essa notícia mostra que as “baldas” que Ndalu conta à tia Dada não são apenas mentira de criança.

– É que nós temos, e não é do tempo dos portugueses, não penses... – aponte para a esquerda, onde se podia ver o Mausoléu. – Quer dizer, ainda não tá pronto, mas tá quase... (ONDJAKI, 2006, p. 53)

Sempre colocando em comparação o que existe em Luanda com o que existe em Portugal, o narrador age com patente ironia, com ares de superioridade, ao enfatizar que em Luanda há coisas que Portugal não possui, como forma de vantagem a favor dos angolanos. Esse cotejo sugere uma relação que desconstrói o passado, representado pelos pressupostos da hierarquia colonial, em que os bens culturais e materiais do colonizador se sobrepõem aos do colonizado. Não obstante, os símbolos da independência política e do engrandecimento dos heróis nacionais acabam desmascarando problemas locais do presente, como o mau uso de verbas públicas: a construção desse monumento, sob a responsabilidade dos soviéticos, gerou polémica devido ao montante de verbas⁵¹ destinadas à obra, iniciada em 1982 e finalizada somente em 2012.

4.2 A cidade sob o ponto de vista de Ndalú: silêncios e ambiguidades

A respeito da visão do narrador sobre as especificidades do espaço social de Luanda, é interessante notar o silenciamento com que esse assunto é tratado no ambiente familiar do protagonista. Ao retornarem à casa, após o passeio na praia, passa-se a seguinte conversa:

– Correu tudo bem, filho? – a minha mãe veio me dar um beijinho.
 – Tudo bem, sim – dei-lhe também um beijinho. – E vimos o camarada presidente passar, na marginal.
 – Ahn...
 – Mas a tia Dada tipo que queria levar um tiro...
 – Porquê? (*sic*) – o meu pai perguntou.
 – Então... Ela não sabia que tinha de sair do carro, depois ainda escapou meter a mão no carro para tirar o chapéu mesmo quando o camarada presidente ia passar... – Sentei-me. – A sorte é que os FAPLAS não viram nada...
 Eram dez para a uma. O meu pai ligou o rádio (...). (ONDJAKI, 2006, p. 64)

O relato de Ndalú é desviado pela atitude do pai, de ligar o rádio, conservando-se em silêncio. O menino, então, volta-se para a mãe e se depara com uma interlocução vaga e desinteressada, que desconsidera seu estado de surpresa e descrédito em relação à liberdade

⁵¹ Estima-se que a obra tenha custado cerca de 1 bilhão de dólares, conforme notícias que circularam à época da inauguração, a exemplo do que se pode ler no endereço eletrônico: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/36096/mausoleu-de-neto-custou-perto-de-um-bilhao-de-dolares> (Acesso em 06/08/2018).

do presidente (e do povo) português:

- Mãe...
- Diz filho.
- Tu sabias que em Portugal o presidente sai assim na rua sem guarda-costas, e vai comprar o jornal?
- Sim, filho, se há condições de segurança para isso.
- Bem, pelo menos ao domingo deve haver, porque a tia Dada disse que o presidente português ao domingo sempre vai comprar o jornal a pé... Mas isso é verdade mesmo, mãe?
- Se é verdade o quê?
- Que ele não põe militares na rua para sair de casa? Vai assim sozinho... E se tiver bicha no sítio de comprar jornal? – comecei a rir. – Aí me uíçam se ele fica mesmo à espera... (ONDJAKI, 2006, p. 64-65)

Considerando-se a cena fora do texto ficcional, pela reação dos pais do garoto reafirma-se que as medidas de segurança em Angola são algo naturalizado, habitual. Não obstante, essa suposta omissão não pode ser considerada fora do espaço ficcional, tendo em vista fazer parte da construção ambígua da narrativa. Pode-se aceitar, nesse caso, o fato de que a escrita é concebida sob a batuta do adulto que opta por se dissimular na imaturidade do protagonista infantil, provavelmente a razão pela qual as personagens adultas não acolhem, com profundidade, seus questionamentos acerca da ditadura socialista.

Assim, no âmbito do enredo, os problemas da gestão do Partido Único não são debatidos ou, sequer, nomeados no ambiente familiar. Quanto a isso, são válidas as considerações de Macêdo a respeito da perspectiva infantil do narrador:

Sem dúvida, a focalização privilegiada do mundo a partir da ótica infantil, acompanhada da linguagem da criança, em que há preponderância da parataxe e reiteração de vocábulos, cria uma empatia do leitor com o narrador, não deixando, todavia de instaurar um estranhamento frente a situações de banalização da violência como a descrita no mercado Roque Santeiro (MACÊDO, 2008, p. 156).

Isto posto, interroga-se: seria possível afirmar que a perspectiva da criança isenta o narrador de ser considerado omissor? Ou deve-se considerar que a escrita consciente do autor, na seleção do conteúdo e das estratégias discursivas que o representam, prevalece sobre essa isenção? É sintomático que o menino, na condição de representante, ainda que idealmente, do povo angolano dominado, apresente a cidade à tia, a qual, embora tenha residido em Luanda durante o período colonial, revela uma forte identidade portuguesa. Por essa estratégia, ao se explicitarem os contrastes sociais vividos por Luanda, explicita-se também a fratura da civilidade entre os dois mundos: o português, em que o aparelho estatal funciona

efetivamente, e o angolano, no qual os direitos civis ainda não são plenamente garantidos.

A situação trazida pelo texto de Ondjaki põe ainda em causa os parâmetros das trocas exercidas entre Portugal e suas ex-colônias africanas no que se refere à relação de alteridade, que pode ser exemplificada pela discussão proposta por Édouard Glissant (2005), no que se refere ao diálogo entre as diversas culturas transnacionais. Especificamente no caso de Angola, até que ponto as diferenças permanecem como definidoras de culturas separadas e até que ponto as duas nações reconhecem o elo cultural que as aproxima?

Inicialmente, é como pertencente à cultura do país desenvolvido, colonizador, que a tia se comporta e sobre a qual fala com conhecimento de causa. Indo um pouco mais adiante na interpretação desse pormenor, o menino parece efetuar, ao expor as limitações sociais de Luanda, uma espécie de prestação de contas acerca do saldo da independência até aquele momento, colocando esse saldo à prova perante o colonizador.

Se por um lado, a excursão pela cidade serve de pretexto para se expor a dissensão entre o passado colonial e o presente independente, por outro, põe em relação as duas culturas e revela como os angolanos convivem com a permanência das inscrições do “tempo do branco” no corpo físico da cidade. Retome-se, por exemplo, a dupla identidade do hospital, que, para os mais velhos e os portugueses, é lembrado como Maria Pia e, para os mais novos, como Ndalú, é conhecido como Josina Machel.

Apesar dessa reescrita simbólica, Macêdo considera que grande parte da história da cidade foi alheia ao próprio povo angolano, pois os rastros do período colonial “ainda hoje presentes em suas ruas e edifícios apontam para a história do colonizador, de sua ocupação e exploração no território angolano e, portanto da ‘condição colonial’” (MACÊDO, 2008, p. 12). Para a estudiosa, a multiplicidade de perfis imbricados no espaço social luandense perfaz um microcosmo que transforma a capital na imagem símbolo do país, pois é nela que vive a maior parte da população e também onde estão sediados os meios de comunicação nacionais e privados, além de universidades e da União dos Escritores Angolanos, instituição de grande relevância para a produção literária nacional.

Dados os principais aspectos da figuração do espaço social de Luanda sob o olhar do protagonista Ndalú, verifica-se que os espaços não apenas localizam as ações, mas, principalmente, contam uma versão da história da cidade, sob o ponto de vista do narrador. Tal função mostra-se imprescindível na significação geral de *Bom dia camaradas*, uma vez que, lançando mão de um certo grau de autoridade para guiar o percurso do motorista durante

o passeio, é ele quem designa o trajeto por onde os três devem encaminhar-se, ficando totalmente a seu cargo a seleção de quais espaços serão ou não vistos pela mulher, enquanto a João resta o papel de seguir as instruções do pequeno patrão.

Mais do que um espaço aleatório, a dimensão urbana da capital é, para ele, um espaço vivido, a partir do qual elabora sua impressão individual acerca das peculiaridades do ambiente dos anos 80. No entanto, a experiência do narrador com os lugares percorridos não é propriamente a de quem está submetido de forma direta aos desajustes sociais que narra. Participando mais como observador e porta-voz do que como vítima de hostilidades, ele conta não as próprias histórias, mas as histórias dos outros, das quais se mantém relativamente afastado. Ele não é, por exemplo, um dos miúdos que estão a tomar banho na “piscina do Alvalade”, que, na verdade, são buracos abertos nas ruas de Luanda.

Não obstante esse distanciamento, no convívio diário de Ndalú com os espaços da cidade, em seu trânsito de casa à escola ou à casa de parentes, ele toma conhecimento da história recente do seu país. Em virtude disso, permanece ativo nas observações do protagonista um pertencimento afetivo ao lugar, na medida em que as marcas do processo histórico identificadas na paisagem luandense correspondem a um tipo de experiência individual, mas também de experiência comunitária, que o identifica como parte de um grupo (TUAN, 2013).

Dentro dessas experiências com os espaços, o cronotopo que se institui a partir da perspectiva de Ndalú congrega não apenas a dimensão temporal da infância e a dimensão espacial da cidade, mas um complexo conjunto de temporalidades e espacialidades: o tempo-espaço anterior e o posterior à colonização, o tempo-espaço da memória da tia e o da memória do menino, representados pelas transformações estruturais e políticas que se sobrepõem em outro espaço-tempo, o reconstruído pela escrita.

Em comparação com o ambiente recriado em *A cidade e a infância*, a anotação de Manuel Ferreira para se referir ao livro de Luandino vale também para o de Ondjaki, uma vez que, nos dois, o leitor é introduzido “num espaço social e humano angolano, específico, inserido num espaço geográfico concreto e bem determinado: Luanda (...)” (FERREIRA, 2007, p. 119). As narrativas de Luandino constroem uma ligação estreita entre a infância e a cidade anterior à expansão da política de colonização, formando um cronotopo simétrico, em que a evocação rememorativa de uma implica naturalmente o ressurgimento da outra.

Entretanto, conforme ressalta Paula Cortines (2012, p. 58), “mais do que a ligação da

infância com a cidade, é essencial a relação desse período da vida com os musseques”. Assim, ao focalizar essas localizações específicas, Luandino recupera uma parte de sua própria meninice, passada nesses bairros populares de Luanda, daí parece fluir o caráter nostálgico e saudoso que caracteriza os contos, por se tratar de um tempo irrecuperável.

Quanto a *Bom dia camaradas*, nota-se uma distinção na simbologia que os espaços assumem nas duas obras. A primeira sugere que a experiência de uma vida infantil em perfeita harmonia com a rua não é mais possível na vigência da condição colonial; a segunda focaliza a rotina do pioneiro Ndalú em sua movimentação pelas ruas da capital no conturbado pós-independência, contudo as tensões características desse período, como as interdições a certos espaços, não o impedem de viver plenamente a infância.

Em relação com o espaço vivido pelas crianças de *Quem me dera ser onda*, a principal semelhança que se estabelece com *Bom dia camaradas* é o fato de ambos os enredos abordarem o contexto dos anos 80 (regime socialista, monopartidarismo, controle de abastecimento, guerra civil) e o protagonismo das personagens infantis. Junto a isso, converge também o desejo das crianças por uma Angola livre: no livro de Ondjaki, a esperança de que uma chuva venha renovar Luanda; no livro de Manuel Rui, o desejo das crianças de se tornarem onda, elemento ambivalente, que representa a renovação constante e, principalmente, a liberdade.

Diferentemente de Zeca e Ruca, Ndalú não precisa resolver assuntos relacionados à sobrevivência. Embora se depare com adversidades em seus trajetos pela cidade, ele não se submete, por exemplo, a abusos de autoridade ou à prática habitual do “desenrasca” (PESTANA, 2003, p. 8) no que se refere a necessidades primárias, como a alimentação. Quanto a essas distinções, Muraro exemplifica e indaga:

(...) os de **Quem me dera ser onda** vivem as tensões do cotidiano na pele, enquanto que o menino-narrador de **Bom dia camaradas**, até certo ponto da narrativa, apenas consegue “ouvir dizer”. Zeca e Ruca deambulam por Luanda em busca de restos para engorda do porco, todavia, os restos funcionam também como variante alimentar para a própria família; o menino de **Bom dia camaradas** tem um cozinheiro em casa e não vê a mãe, que é professora, pelas bichas da cidade. Salvo engano, então vale o mecanismo do “socialismo esquemático” para a maioria. E quem não precisa se “desenrascar” é por que está em que lugar social? (MURARO, 2012, p. 58)

Sabendo-se dos privilégios, já mencionados, de que dispunha a família de Ndalú perante as condições sociais da maioria da população luandense, Muraro observa que a

resposta a essa indagação passa pela questão de classe social, que não deixa de influenciar a perspectiva do narrador de *Bom dia camaradas*.

Decorre disso também a imagem de infância que se constrói no romance, em vários aspectos distanciada da fisionomia social que define as crianças protagonistas de *As aventuras de Ngunga* e dos contos “Cinco dias após a independência”, “O feto” e “Zito Makoa, da 4ª classe”, referidos no capítulo anterior. Nesses o peso trágico da guerra, do abandono e do preconceito valem não somente pela denúncia dos diferentes golpes sofridos pelas crianças angolanas durante e após a presença do colonizador, mas também pelo caráter estético da linguagem literária.

Embora em determinados pontos da narrativa, Ndalul lance mão de um disfarce de neutralidade, ingenuidade ou mesmo de alienação para alegar desconhecimento das relações de causa e consequência que movem os fatos, essa estratégia não deslegitima sua percepção, na medida em que ele fornece elementos para uma análise crítica do controverso quadro dos anos 80, cujas consequências ressoam ainda hoje nos mecanismos do Estado e na estrutura social do país.

Diante dessa variedade de narrativas que representam a infância em suas conexões com os espaços sociais e simbólicos da história política angolana, qual o merecimento da perspectiva infantil no conjunto dos discursos que contemplam o período pós-independência?

Para a pesquisadora santomense Inocência Mata, uma das sendas abertas pelos discursos pós-coloniais é “o desvelamento da continuidade da lógica colonial de dominação, agora internalizada, para além dos inter-relacionamentos global/local nas relações internas transversais, que cruzam o interior destas sociedades.” (2006, p. 18). Nesse sentido, a simbolização do discurso literário é capaz de iluminar essas questões, necessárias para uma compreensão profunda da realidade pós-colonial sob o ponto de vista do colonizado.

Considerando-se a afirmação de Agamben (2008), de que o infante está na anterioridade da História, a qual é pautada pelo racionalismo adultocêntrico, tal indivíduo é capaz de formular um outro modo de organização das linguagens humanas, fundando novos modelos de compreensão do mundo. Pode-se entender, por conseguinte, a potencialidade da perspectiva infantil como uma maneira específica de interpretação das forças que operam nos sistemas sociais e de inserção no campo dos discursos pós-coloniais, notadamente no que tange ao discurso literário como instrumento privilegiado na legitimação da identidade nacional angolana.

Dentro do projeto literário de Ondjaki, a construção dessa identidade passa pelo sentido de comunidade, de experiência partilhada com o outro, que o narrador atribui aos enredos. Dessa forma, a presença das pessoas e a compreensão de significados implícitos nos gestos daqueles com quem convive são recursos presentes nas três obras, nas sutilezas de pequenos episódios acerca das relações afetivas, com as personagens e com os espaços, que compõem a ambiência da infância e dos anos 80 em Luanda, a exemplo da instituição escolar, conforme contempla a análise empreendida no tópico seguinte.

4.3 O espaço escolar e a construção do futuro

4.3.1 “Las flores de la humanidad”

Dentre os espaços coletivos frequentados pelo menino Ndalú, a escola surge tanto como instituição oficial que transmite os valores necessários à formação dos pioneiros, quanto como espaço de partilha de afetos, dada a intimidade gerada pelo convívio diário entre os grupos de crianças. Configura-se, por intermédio desse espaço, uma das faces assumidas pela infância na narrativa de Ondjaki, em sintonia com os papéis infantis moldados pela prosa angolana: a da criança como homem do amanhã, na qual ressoa o espírito dos pequenos combatentes, literariamente ilustrados pelas personagens Ngunga e Kwenha, já mencionadas.

Durante os primeiros anos da existência, a escola desempenha uma função crucial na formação dos indivíduos. Ela é o destino diário de crianças estudantes, cujo contato permanente entre si e com os professores favorece o surgimento de vínculos interpessoais duradouros, que acabam por colaborar também nas escolhas futuras e mesmo na construção da identidade e da subjetividade. Tuan (2013) preceitua que um lugar será mais conhecido por um indivíduo, tanto mais ele o frequenta, ou seja, experienciar-o, seja por meio da percepção sensorial – visual, auditiva, olfativa – seja por meio de simbolizações e valores que se estabelecem no convívio com os lugares. Somem-se a isso certas noções de “critérios estéticos” que, respondendo a uma necessidade humana, também orientam a percepção dos espaços vividos, marcados também pelas emoções que “dão colorido a toda a experiência humana” (TUAN, 2013, p. 17).

Tendo em vista o que preceitua o geógrafo sino-americano a respeito das experiências

que constituem o sentimento de lugar, pode-se concluir que um convívio cotidianamente reiterado permite às pessoas atribuírem de forma ainda mais efetiva significados aos espaços vividos. Nesse particular, a escola constitui um dos lugares onde, sobretudo na infância, são vivenciados sentimentos e experiências que se consolidam ainda mais por serem partilhados, estabelecendo vínculos que se prolongam por toda a existência. Ressalte-se, nesse sentido, que:

Embora seja um tempo de dificuldades, visíveis na falta de estrutura física da escola de salas quentes e superlotadas, a escola é um espaço de experiências positivas, filtradas pelo olhar sensível do menino Ndalú. É sempre com uma visão afetiva e plena de ternura que os fatos são relatados: as primeiras paixões dos colegas (e dele mesmo), a impaciência do professor de Geografia e sua insatisfação com o salário mingauado, a vergonha experimentada diante da descoberta de um bilhete de amor são compensadas com correlatos poéticos que transformam a experiência negativa em uma aprendizagem afetiva. (COUTINHO; NASCIMENTO, 2015, p. 94)

Assim, é natural que no espaço escolar sejam desenvolvidos sentimentos de coletividade e afetividade entre as crianças, os quais se confundem mesmo com o sentimento de infância enquanto experiência idílica.

Uma outra face, mais pragmática, desse caráter agregador do espaço escolar é a socialização proporcionada pelo convívio das crianças entre si. Nesse sentido, pode-se considerar essa instituição como um tipo de “agência de socialização”, entendida como “um conjunto de relações sociais ativamente negociadas, dentro do qual os primeiros anos da vida humana são construídos” (FERRUCCI, 2008, p. 31; 42). Por um lado, se nesse ambiente coletivizante desenvolve-se o que se pode chamar de cultura escolar – de ensinamento e cumprimento de normas –, por outro, ele favorece o que também se pode denominar de cultura da infância, a qual se identifica, como já mencionado, por uma diferenciação da cultura do outro-adulto (FERRUCCI, 2008).

O motor da cultura escolar é o princípio de que a criança ainda não é um indivíduo autônomo, portanto ainda irá *tornar-se*, de modo que os cuidados e ensinamentos voltados aos aprendizes não visam ao seu interesse imediato, ou seja, não os reconhecem como sujeitos, mas visam a uma função vindoura, por isso mesmo servindo à consolidação de sua imagem como “homens do amanhã”, pois “dizemos criança, mas pensamos nela como alguém que ainda não é um adulto.” (FERRUCCI, 2008, p. 30)

Relacionando essas considerações ao contexto político tanto da Angola ocupada pelos portugueses, quanto a do pós-independência, não é somente a relação assimétrica adulto–

criança, mediada pela escola, que se institui como um ponto de questionamento. Sendo um espaço de convergência, a escola, nesse contexto, passa a refratar as dissidências surgidas na sociedade angolana com a intensificação da política colonial. Ressalte-se, de acordo com Salvato Trigo, o aproveitamento desse espaço durante a fase da colonização:

Na escola, procurava-se dominar espiritualmente os colonizados pelo apagamento dos seus valores culturais e civilizacionais, pelo banimento da sua língua, pela niilificação da sua história. Impunham-se outros valores estranhos à África, exigindo-se, duma forma absoluta, a obediência à cultura e à civilização europeias que a escola colonial defendia e divulgava. (TRIGO, 1985, p. 148)

Contudo, conforme argumenta Cortines (2012), apesar de constituir importante instrumento repressivo para o sistema colonial, a escola também foi útil aos angolanos, na medida em que servia como lugar de conscientização da necessidade de se lutar contra a privação de seus direitos. Paradoxalmente, portanto, é nesse espaço de opressão que se fortalece a resistência e “onde a destruição desse sistema começa a ser gerada” (CORTINES, 2012, p. 67).

Tal fato está simbolicamente representado no conto “Zito Makoa, da 4ª classe”, já abordado no capítulo 2 desta tese. Mais uma vez, Luandino Vieira vale como exemplo, visto que, conforme já analisado, o cronotopo infância–escola faz-se uma dicotomia importante na construção do sentido de plenitude atribuído ao tempo da puerícia, ainda que represente um espaço de onde as crianças fogem para melhor aproveitar a liberdade das ruas.

Na medida em que mantém um vínculo natural com a infância, o espaço escolar equivale a um cronotopo recorrente na prosa angolana, determinando sua reunião em grupos que reforçam o sentido do ser criança como uma temporalidade específica, manifestada de forma espontânea na convivência e na partilha de experiências cotidianas. Sendo assim, os enredos favorecem a que a dimensão cronológica seja apreendida a partir do espaço, o qual agrega e influencia as ações das personagens (BAKHTIN, 1993). Portanto, é sobretudo por meio do cronotopo infância–escola que se estabelece a noção do infante associado ao porvir da nação angolana, cuja reconstrução dependerá do comprometimento dos pioneiros da independência.

No texto de Ondjaki, essa acepção dada aos mais novos angolanos é formulada principalmente a partir do discurso dos professores cubanos, os quais colaboram com a educação de Angola durante o período da guerra civil. No círculo escolar da trilogia anos 80, esses tenazes educadores são descritos como proporcionadores de uma formação humanizada

baseada em valores de igualdade social, e como profissionais corajosos, por lutarem na guerra de “um país que não é o deles”. (ONDJAKI, 2006, p. 77)

Apesar da grandiosidade da missão atribuída pelos cubanos à escola, para Ndalú, ela consiste, antes de tudo, em um divertido lugar de encontro e de estímulos, tanto das crianças entre si, quanto para com os professores estrangeiros: “como eles às vezes não percebiam bem o português, nós aproveitávamos para falar rápido e dizíamos disparates” (ONDJAKI, 2006, p. 20). Algumas vezes, a brincadeira saía do controle das crianças, resultando em longos sermões reformadores, pois, segundo o camarada professor Ángel, “num país em reconstrução era preciso muita disciplina (...) para que as coisas funcionassem bem” (ONDJAKI, 2006, p. 21)

Como parte fundamental do ideário de construção nacional que se impõe diante dos pioneiros, a escola não ensina somente os conteúdos programáticos, mas também a se comportar como um legítimo *camarada*, identificação essencial para a concretização das mudanças. Inicialmente, essa percepção reproduz a visão platônica de ordem educativa e política que requeria investimentos na formação dos jovens, visando a educá-los de maneira a que a *pólis* pudesse orientar-se o mais possível por uma organização rigorosamente normatizada (KOHAN, 2003).

Para isso, os pequenos angolanos são submetidos a uma primeira etapa em que são dados como objeto e instrumento de normatização pela índole disciplinar e ordenadora do regime socialista. Fortemente amparados em uma conduta militar, os preceitos educativos em vigor à época da guerra civil são constatados no sinal de continência (“pôr de sentido”) que os alunos devem fazer quando da presença de uma autoridade:

No fim da tarde a camarada diretora veio falar conosco. Nós gostávamos quando entrava alguém na sala de aulas pois tínhamos que nos pôr de sentido e fazer aquela cantoriazinha, que uns e outros aproveitavam já para berrar: “bua taaardeeeee... camarádaaaaa... diretoraaaaaa!” (ONDJAKI, 2006, p. 22)

Essa exigência, no entanto, é satirizada pelo narrador, ao deixar entrever o esvaziamento do significado dos gestos simbólicos do novo ordenamento político, transformado em repetição mecanizada e caricatural. Apesar de todo esforço disciplinador da instituição, as crianças mais representam do que incorporam de fato uma identidade revolucionária. Ampliando o exemplo descrito no trecho acima para o contexto geral da revolução, a saudação aos visitantes, equivalente aos jargões do regime, torna-se uma

“cantoriazinha” e um pretexto “para berrar”. Tanto que, contrariando os próprios fundamentos do espírito revolucionário comprometido com a educação, enquanto aguarda a chegada dos professores, a turma torce para que eles não compareçam:

Era incrível, como é que nós queríamos sempre acreditar que era possível haver uma borla⁵² todos dias, porque se dependesse de nós, era isso que desejávamos. Como dizia a professora Sara, “parece que vocês não sabem que a vossa missão é estudar”, talvez daí aquela dica da caneta ser a arma do pioneiro. Ou então ela dizia “não se esqueçam que a escola é a vossa segunda casa”, mas isso era perigoso dizer ao Murtala, porque depois ele estava tão à vontade que adormecia na sala de aulas com a desculpa de estar no quarto dele. (ONDJAKI, 2006, p. 31)

O discurso adotado pela escola é mecanicamente repetido pelos alunos, não produzindo o efeito esperado em suas consciências, visto que desejam diariamente não ter aulas, e facilmente resvala do solene (“vossa missão é estudar”) para o jocoso (“tão à vontade que adormecia na sala de aula”). Em meio ao coletivo escolar, a fala do protagonista se dilui em um *nós* que toma atitudes em comum. Nдалu deixa de ser um eu específico e se identifica ao grupo no mesmo interesse pouco louvável aos olhos do professor Ángel.

Do ponto de vista do discurso narrativo centrado na ambiguidade, ao se referir a esse comportamento dos estudantes, não se pode afirmar que a indisposição das crianças para com o compromisso político que as espera decorre de um malogro da escola no propósito de conservar a infância como uma etapa distinta e passível de controle, mas do comportamento natural dos pequenos, que tendem a transformar qualquer assunto em motivo de brincadeira.

A esse respeito, convém citar “A infância escolarizada dos modernos (M. Foucault)”, em que Kohan (2003) analisa a relação entre os pequenos e os princípios dominantes da educação moderna, que tem na escola um importante dispositivo de poder, concebendo a criança de uma forma que influencia na própria permanência da noção de infância contemporânea e na formação de sua subjetividade: “(...) onde talvez o sentimento de infância tenha tomado mais força tenha sido em uma instituição nova, com complexos dispositivos de poder em um marco de confinamento e reclusão: a escola.” (KOHAN, 2003, p. 68).

Essa asserção coaduna-se com uma longa tradição da importância da instrução na formação infantil, segundo observa Ariès, ao anotar que os valores defendidos pela elite moralista e reformadora à frente das esferas eclesiásticas e governamentais depositavam forte confiança na “criança bem educada”. (2012, p. 185) Dessa concepção, com raízes também na

⁵² Borla: falta de professor.

filosofia platônica, surge a crença na absoluta plasticidade do comportamento do infante.

Cabe ainda lembrar que, de acordo com Foucault, o exercício do poder por parte da escola mostra-se como a extensão do controle incorporado pela educação enquanto instrumento de apropriação social dos discursos, no qual convergem oposições e lutas sociais. Assim, “todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo.” (FOUCAULT, 1996, p. 43-44)

Decorre disso que, embora haja questionamentos dos preceitos escolares por parte dos alunos na sala de aula de Ndalú, são contestações empreendidas por sujeitos não autorizados ao discurso, as crianças, cujas vozes são anuladas perante a intransigência da doutrinação a favor dos objetivos nacionalistas, contrários à insubordinação.

A título de exemplo, tome-se o mujimbo do Caixão Vazio, que ganha vulto numa das conversas no pátio da escola. Enquanto a apreensão cresce entre as crianças, a professora anuncia que, em breve, haverá uma visita “surpresa” do camarada inspetor à escola.

A professora Sara depois ralhou a Petra por estar a fazer “perguntas indiscretas”. É que a Petra queria perguntar, e perguntou mesmo, como é que a visita do camarada inspetor ia ser surpresa se nós já sabíamos que ele vinha, apesar de não sabermos o dia, e também já sabíamos os temas que iam nos perguntar e que estava tudo preparado para essa surpresa. (ONDJAKI, 2006, p. 32-33)

Esse fato revela uma contradição interna do discurso escolar: como ser revolucionário sem ser questionador? A iniciativa de Petra é rechaçada por todos os colegas (“ninguém nunca lhe apoiava”), como informa o narrador, e ainda pela professora, que “tinha lhe ralhado” pelas tais “perguntas indiscretas”. Em sua avaliação do episódio, Ndalú acrescenta sobre a atitude da colega: “Bem feita, que é pra não se armar em chica esperta e ver se fica um bocadinho menos agitadora.” (ONDJAKI, 2006, p. 33)

Não fosse o caráter ambíguo da voz narrativa, essa observação sobre a insubordinação de pensamento da Petra poderia ser compreendida como a opinião espontânea e ingênua de uma criança que não entende ainda a validade de uma postura questionadora, porém, considerados os dados extraliterários que confirmam o desígnio do adulto escritor sobre a fala infantil do narrador, pode ser entendida como uma ironia que chama a atenção justamente para o conformismo do restante da turma, inclusive o do protagonista.

Outra cena que merece atenção no espaço escolar ocorre quando, na iminência da

chegada do temido Caixão Vazio, o camarada professor de Química opõe-se a que os alunos fujam e, ao contrário, propõe-lhes resistir. Para um melhor entendimento do que se passa na ocasião, transcreve-se a maior parte do trecho:

- (...) *Están muertos de miedo... Pero porqué?*
 - Eles são do Caixão Vazio, camarada professor, nunca ouviu falar?
 - *No me importa si son del “Caixão” vacío o del “Caixão” lleno... Esto es una escuela, y ellos no entran aquí!* – e bateu com o punho na secretária, mas aquilo não nos impressionou, porque aquele professor não sabia bem o que era o Caixão Vazio.
 - Eles entram e bem, e até vão entrar com um camião...
 - *No quiero que se queden con esa cara... están pálidos de miedo! Miren, la escuela también es un sitio de resistencia... Qué quieren esos payasos?*
 - Querem tudo, camarada professor, vão levar algumas pessoas com eles, vão violar professoras e não sei bem o que fazem nos professores... – o Cláudio disse aquilo assim em tom de assombração. Mas o camarada professor não estava assustado.
 - *Miren, les garantizo que no van a hacer nada de eso..., no aqui en nuestra escuela. Hacemos una trinchera; si fuera necesario entramos en combate con ellos; defendémonos con las carteras, con palos y piedras, pero luchamos hasta el fin!* – bateu de novo com o punho na secretária, ele suava, suava.
 - Ó camarada professor, mas como é que vamos lutar se eles têm akás... têm makarov’s...
- Quando o camarada professor ia voltar a responder, alguém do lado da janela gritou “ai uê, mamã!” (...).
- (...) pensei que íamos desatar a correr para fora da sala, se o camarada professor não se tivesse posto no caminho da porta.
- *De aquí no sale nadie!* – gritava ele, mais alto que todos os gritos da escola. – *Nos quedamos aquí hasta la muerte; vamos a combatir al enemigo hasta el fin; vamos a defender nuestra escuela!*
- (...) Como todos estavam a empurrar, ele não conseguiu se segurar e foi afastado do caminho, quase se aleijava quando foi de encontro às grades do outro lado do corredor. (ONDJAKI, 2006, p. 70-71)

Além da discordância entre a convicção do professor e a dos alunos quanto ao modo de reagir ao Caixão Vazio, percebe-se, uma vez mais, um esvaziamento do próprio discurso de militância e resistência. Não só se mostra um discurso pouco convincente (“aquilo não nos impressionou”), como também impraticável, pois o primeiro a ser vencido pela multidão de alunos em fuga foi o professor, que lhes garantira resistir “hasta el fin”.

Se o narrador, no nível literal do texto, não faz nenhum comentário explícito acerca desse descompasso, em um nível mais profundo de leitura, o modo como descreve o episódio, colocando a postura destemida do professor cubano em contraste com a sua deserção e com o pavor das crianças, é o que produz o sentido irônico e cômico do quadro.

A ambiguidade da cena consiste no fato de que, por um lado, o discurso de tenacidade do professor, enfatizado pelo narrador, condiz com a ideologia cubana, cujo princípio aposta na resistência de Angola frente ao colonizador e a outras adversidades que se impõem no quadro político. Por outro lado, o contexto do episódio mostra que, nos corredores e nos

arredores da escola, o medo, a incerteza e a insegurança são os sentimentos que imperam entre os estudantes, de modo que se torna solitária a postura revolucionária do mestre. Em consequência dessa analogia, dado que essas crianças tomadas pelo medo serão os “homens do amanhã”, seria esse o mesmo destino do país – a fragmentação da energia revolucionária – frente ao projeto de construção da soberania angolana?

Estendendo-se o ocorrido ao âmbito político, conclui-se que os pertinazes estratégias da luta revolucionária estão desgastados e em desajuste com as reais necessidades da nação (como se verifica nos episódios de punição à delinquência urbana, analisados anteriormente, denunciadores de que a massa social está por conta própria na resolução de seus problemas).

No que tange à suposta plasticidade da infância, confrontada pelo desalinhamento entre o caráter intransigente e dominador da cultura adulta predominante na escola e a autonomia e subjetividade da cultura das crianças, ressalte-se ainda o que salienta Ferrucci. Para o teórico italiano, as crianças possuem

capacidade de elaborar suas próprias culturas, relativamente autônomas em relação à cultura do adulto (...), dotada de poderes autônomos, que emerge das relações sociais, mas não é determinada por elas e, portanto, pode modificar as estruturas socioculturais e não apenas reproduzi-las. (FERRUCCI, 2008, p. 31-32, tradução livre)

Vista por esse ângulo, na prática, a displicência de Ndalú e de seus colegas perante as exigências normalizadoras da escola revelam que, se por uma ou outra razão, as crianças não aderem completamente ao condicionamento em nome da causa de seu país, isso não quer dizer que não desejem, à sua maneira, colaborar para a construção do futuro, mas que, independentemente das regulações impostas, elas são capazes de trilhar um caminho ético próprio.

4.3.2 O camarada professor Ángel: primeira lição de afeto

Mesmo havendo um descompasso entre a proposta revolucionária da escola e os interesses práticos das crianças, um dos professores cubanos ganha destaque no ambiente escolar: o camarada professor Ángel, cuja existência real é identificada na dedicatória de *Os da minha rua*. Sua personalidade carismática, simbolizada pelo discurso entusiasmado sobre o

valor da revolução, atrai o afeto (bem mais do que o engajamento) do menino, resultando em uma forma de, por meio da ficção, manifestar gratidão pelos esforços dos mestres.

Coerente com o sentimento do Ndalú ficcional, Ondjaki demonstra grande apreço por esses profissionais que representam memórias autobiográficas. Segundo ele, eram colaboradores bem dispostos e foram fundamentais para os serviços sociais básicos em Angola, à época da guerra civil:

Os cubanos colaboraram conosco, havia médicos, militares e professores. Embora, eles todos fossem militares. Eu, que estive em Luanda, tive mais contato com os professores. Há professores na província cubana, na província do Álamo, que tem mais com os militares, não sei qual é a percepção que se teve. Nós, as crianças de Luanda, o contato que tivemos com as pessoas cubanas foi muito interessante. Foram pessoas, resumidamente, que trouxeram uma pedagogia diferente, uma metodologia de comunicação diferente, eram excelentes professores. E, no caso dos meus, não posso falar por todos, eram até pessoas muito dadas. Isto se reflete, sem dúvida... As vezes as pessoas perguntam: "falam tão bem dos cubanos...". Mas são os cubanos que eu conheci. Eu não vou falar mal dos cubanos que eu conheci, e que eram gente muito interessante. Eu acho que essa gente cubana era muito dada. Não é fácil ir ao país do outro, aturar os problemas dos outros, aturar a guerra dos outros. E, mesmo assim, estar todos os dias competentes e capazes para assistir crianças que precisam dessa assistência. Nós precisávamos daquela formação coletivamente.⁵³

A consciência de Ndalú quanto ao momento histórico vivido pelo país é, portanto, atravessada pelas formulações ideológicas de Ángel e outros professores, sobretudo quanto à disputa pelo poder nacional, sombreada pela Guerra Fria entre estadunidenses e soviéticos. Por mais que, com o estabelecimento do contato rotineiro com as crianças, os cubanos terminem por sofrer uma caricaturização de suas maneiras e crenças políticas, seu posicionamento repercute na postura do menino protagonista. Na passagem a seguir ele relata um comentário do professor acerca de um filme a que as crianças assistem:

Era um filme de guerra, e foi a partir daí que o camarada professor Ángel começou a falar dos americanos, que eles baldavam⁵⁴ bué, que eles ganhavam sempre nos filmes mas que na realidade também comiam bué de porrada, mas de facto, nós começámos a dizer, nos filmes americanos o artista era sempre o melhor, nunca acabava o carregador da metralhadora dele, não era como a aká que só tinha 30 balas (ONDJAKI, 2006, p. 110-111).

Ao despertar a percepção das crianças sobre o efeito da ilusão cinematográfica, que pode confundir vilões e mocinhos nas guerras reais, a fala do professor é representativa do significativo papel exercido pelos mestres cubanos na formação da consciência crítica dos

⁵³ Entrevista ao Programa Roda Viva (2007).

⁵⁴ Baldavam: mentiam.

estudantes, levando-os a pensar a respeito do contexto vivenciado por eles. Além disso, os profissionais são também responsáveis por introduzir na formação das crianças uma outra consciência fundamental: a de que elas é que conduzirão a nação no futuro e de que isso só pode ser feito por meio de *la lucha*, de *la revolución* e de *la educación*, expressões caras ao professor Ángel.

Frente à proximidade do fim da guerra pela pressão internacional e pelas tentativas de acordos de paz, aproxima-se também a partida dos cubanos de volta a seu país de origem. Em vista disso, os alunos mais chegados, entre eles Ndalú, organizam uma reunião na casa da colega Romina. Na ocasião, os professores despedem-se das crianças, deixando-lhes a extraordinária “missão” de reconstruir o seu país por mãos angolanas:

Ustedes, concretamente este grupo, así como otros de su clase, son niños inteligentes, bien educados, tienen espíritu revolucionario (...) queríamos decirles, a ustedes que no son más que niños angoleños, a ustedes son alumnos de una escuela, y a ustedes que son nuestros amigos, que la lucha, la revolución, nunca termina; la educación es una batalla. Sus opciones de formación, bien sean profesores, mecánicos, médicos, operarios, campesinos... también esa opción es una batalla, una elección que cambia el rumbo de vuestro país. (...) volvemos alegres a nuestra patria sabiendo que Angola tiene jóvenes, en su mayoría, tan empeñados en la causa revolucionaria, porque la causa revolucionaria, sobretodo, es el progreso. (ONDJAKI, 2006, p. 112).

O discurso emocionado do professor, além de embasar a positividade da infância como portadora de um porvir que floresceria em breve para os angolanos, mostra a “ritualização da palavra” perpetrada pelas instituições ao concederem as qualificações necessárias aos papéis sociais ocupados pelos “sujeitos que falam”, expressões de Foucault (1996, p. 44) acerca dos procedimentos que caracterizam os sistemas escolares.

Por um lado, a perspectiva do autor, que, por sua vez, investe-se de um outro tipo de autoridade de discurso, confere à narrativa uma preocupação legítima: quem vai administrar o país futuramente? Por outro, o despreparo das crianças para tal missão quebra esse direcionamento, confessando seu pouco comprometimento com a causa nacional. O clima tenso e solene que se instaura com o discurso do professor Ángel é cortado pela intromissão do pensamento, entre parênteses, do narrador, que não compreende de imediato a pesada responsabilidade que se lhe impõe: “(Nós estávamos bem espantados... Espírito revolucionário? Eu nem sequer gostava de acordar cedo, todos nós cabulávamos em quase todas as frequências...)” (ONDJAKI, 2006, p. 112).

Também aqui, a disforia das pequenas personagens em relação aos apelos do professor

ocorre devido à polarização entre a idealização da expectativa de Ángel, que evoca a visão rousseuniana de que as crianças são seres naturalmente predispostos a valores morais positivos, e a subjetividade autônoma dos estudantes, que possuem uma percepção de mundo própria e independente. No plano ficcional, o narrador camufla essa tensão assumindo uma capa de alheamento, pelo efeito de humor que lhe é característico, e, retomando as rédeas do relato, faz prevalecer a emotividade que circunda o ambiente da despedida dos mestres.

Como pondera Mariana Ruivo, a partida dos professores cubanos representa “um momento de mudança não somente na vida daqueles alunos, mas revela-se uma metáfora do processo mais amplo vivido por toda a sociedade angolana.” (2015, p. 391) Na época, o governo do MPLA e a UNITA haviam assinado acordos de paz, entre os quais o Acordo de Bicesse, assinado em 1991, que estabelecia o fim do monopartidarismo e a realização de eleições diretas. O acordo, como já é sabido, findou infrutífero e a guerra civil foi retomada pela UNITA, em 1992, sob a alegação de fraude no processo eleitoral que havia sido favorável ao MPLA.

No que diz respeito à estada dos profissionais cubanos em Angola, as condições indignas do alojamento compartilhado por eles contribui para revelar as contradições notadas na prática do regime socialista angolano: a despeito da relevante função que desempenhavam, os mestres viviam em situação financeira limitante e moravam em “uns prédios muito feios” (ONDJAKI, 2006, p. 20). A situação de carência é assim retratada na visita feita pelo grupo de Ndalú à casa de Ángel e María:

Sentamos ali nos cadeirões com bué de buracos, começamos a olhar: tinham uma tv a preto e branco, a mesa só tinha três pernas e tinha ao lado uma cadeira igual à que havia na escola.

(...)

Estávamos um bocado envergonhados, mas não sei porquê (*sic*), eles eram nossos amigos já, talvez fosse mesmo por estarmos na casa deles. O Bruno fez assim com a mão no nariz, tipo que estava a cheirar mal, mas a Petra mandou-lhe logo uma olhada que ele até se endireitou. Eu não disse nada, mas também achei que estava a cheirar a mofo.

(...)

A professora María veio da cozinha com o sorriso dela enorme, trazendo então a água do chá. Como éramos muitos, uns bebiam em chávenas, outros em copos e faltavam ainda duas pessoas que iam beber nos pires, mas o Bruno disse que não lhe apetecia, “muito obrigado”.

Mas eu pergunto-me: aquilo era chá? Quer dizer, um pacote de chá dividido por duas chávenas, quatro copos e um pires, ainda é chá? (ONDJAKI, 2006, p. 124-125)

A privação em que vivem os mestres é uma das razões pelas quais a despedida na casa da Romina, com direito a um lanche especial, torna-se um momento marcante para eles:

(...) a mãe da Ró, que é muito atenta, trouxe dois pires com compota de morango, um para cada um dos camaradas professores. Era ver aquelas caras: olhavam para o doce a rir, comiam uma colherada, ficavam a chupar o doce na boca, demoravam, olhavam um para o outro, ele e a mulher, a sorrirem por causa de uma compota de morango, eu acho que aquela era uma cena muito bonita, mas não podia dizer a ninguém, senão ia sair estiga. (ONDJAKI, 2006, p. 110)

Realçada pela sensibilidade do narrador, a pungência da cena confere ao momento uma perspectiva humanizadora, enquanto outros colegas limitam-se a reparar, com repugnância, a aparência das pessoas e do local. No conto “Um pingo de chuva”, mais uma vez Ondjaki reconstrói a imagem dos mestres cubanos e o cenário da casa, visitada pelo menino e alguns colegas por ocasião da despedida:

A camarada professora María tinha a cara toda pintada, com exagero mesmo, mas eu não queria que ninguém lhe gozasse porque vi nos olhos dela a olhar para nós que ela queria só estar bonita a disfarçar a tristeza dela.
 (...) O Bruno olhou com cara feia, mas conseguiu controlar-se, não riu nem estigou.” (ONDJAKI, 2007, p. 121)

O conto retoma, de forma sintética, uma cena de *Bom dia camaradas*, na qual as crianças marcam encontro na escola Juventude em Luta para dali se dirigir à casa dos cubanos. Mas aqui, em detrimento da ação, mais evidente no romance do que no conto, Ondjaki ressalta o ambiente terno que envolve a ocasião, o qual se manifesta na comoção das crianças e dos professores diante do término da convivência entre eles. Por isso, predominam no texto as impressões do autor acerca do instante, tornando rarefeita a ação do enredo, que se estrutura a partir de um mosaico de imagens e sensações.

(...) Aquilo tudo cheirava a despedida até mais não.
 – Não sentem o cheiro? – brinquei.
 – Só se for da tua catanga – o Bruno disse.
 Todos riram. Eu também. Embalei-me naquelas gargalhadas para olhar bem para eles, para eles todos, os meus colegas da sétima classe, e quase todos também tinham sido meus colegas desde a segunda à quarta.
 (...) as despedidas têm cheiro. E não é cheiro bom tipo chá-de-caxinde, ou as plantas a darem ares duma primeira respiração na frescura da manhã, entre silêncios e cacimbos molhados. Não. Despedida tem cheiro de amizade cinzenta. Nem sei bem o que isso é, nem quero saber. Não gosto mesmo de despedidas. (ONDJAKI, 2007, p. 119)

O impressionismo da cena acentua-se pela moldura poética das cores da tarde, “quase bonita numa cor amarela e castanha que o sol tinha posto dentro do apartamento pequeno deles [dos professores]” (ONDJAKI, 2007, p. 121-122) e pela recorrência do apelo olfativo

como prenúncio da despedida. Por meio da estetização do espaço, o narrador procura conformar-se com a partida dos mestres, que, como se sabe, representa um fato autobiográfico marcante na vida de Ndalú.

Em seguida, o mesmo chá, já conhecido de *Bom dia camaradas*, ressurge nessa estória, contudo não é mais apenas “um chá aguado”, pois o olhar lírico do menino encontra na bebida um outro ingrediente, a doçura da amizade, construída entre eles e os professores cubanos ao longo de sua permanência em Angola:

Serviram chá para nós, um chá aguado mas doce, cheio de ternura. (...) Nas despedidas acontece isso: a ternura toca a alegria, a alegria traz uma saudade quase triste, a saudade semeia lágrimas, e nós, as crianças, não sabemos arrumar essas coisas dentro do nosso coração.” (ONDJAKI, 2007, p. 121-122)

Imagens como a exposta na penúltima citação, poeticamente construídas e com forte apelo sinestésico, prevalecem nessa e nas outras estórias de *Os da minha rua*, cuja visualidade lembra quadros pictóricos e filmicos, como sugere o próprio narrador. No caso específico, em um conto que abrange cinco páginas do livro, o acontecimento principal (o encontro com os professores) ocupa uma página e meia, sendo as demais tomadas por digressões da imaginação a respeito do fato, de forma que, para o narrador, importa mais o significado pessoal e subjetivo do acontecido do que sua reconstituição precisa e realista.

A sensibilidade da percepção do menino para o quadro de escassez vivido por aqueles que tanto contribuíram para a educação de Angola divide espaço com a visão pragmática que caracteriza o protagonista e serve de base à manutenção de uma suposta imaturidade como princípio fundamental da sua personalidade ficcional. Somado a isso, ele, mais uma vez, vê-se pressionado pelo grupo, diante do qual não podia expressar seus verdadeiros sentimentos em relação a essa particular desigualdade, pois os amigos o estavam observando, prontos para estigá-lo.

Ao analisar a notória condição de pobreza dos colaboradores enviados por Cuba, Muraro assinala que a imagem do bairro onde residem é a de “um espaço à parte, são os de fora de Angola, mesmo que prevaleça, no todo da narrativa, uma imagem de cooperação e admiração, o espaço dá uma mensagem oposta a isso.” (2012, p. 79) No caso do reconhecimento ao papel dos cubanos, passa pela cabeça do narrador, pessoalmente, uma idealizada atitude de agradecimento que ele não chega a concretizar:

Na minha cabeça chegou uma mistura de frases: (...) um brinde ao fim dessa colaboração de amizade daquele povo com o nosso, (...) um brinde porque não sabemos se alguém vai escrever para estes professores cubanos, um brinde porque eles quando chegarem lá em Cuba, por causa do tempo cumprido em Angola, se calhar vão ter melhores condições de vida, quem sabe mais carne por semana, quem sabe um carro, quem sabe algum dinheiro a mais, quem sabe... (...) um brinde a Cuba, por favor, um brinde a Cuba, um brinde aos soldados cubanos tombados em solo angolano, um brinde à vontade, à entrega, à simplicidade dessas pessoas, um brinde ao camarada Che Guevara, homem importante e operário desimportante, um brinde aos camaradas médicos cubanos, um brinde a nós também, as crianças, “as flores da humanidade”, como nos disse o camarada professor Ángel, um brinde ao futuro de Angola neste novo rumo, um brinde ao Homem do amanhã, e claro, como é que íamos esquecer isso, Cláudio?, um brinde ao Progresso! (ONDJAKI, 2006, p. 114-115)

Por mais que se note a franqueza com que o menino reconhece o apoio dos colaboradores cubanos e o tácito entendimento das contradições do regime socialista então vigente em Angola para com a classe trabalhadora, o brinde permanece somente no pensamento de Ndalú, como possibilidade. Além disso, sua fala imaginária assume modos de sarcasmo ao final, demonstrando, talvez, que o reconhecimento à ajuda humanitária prestada pelo governo da ilha caribenha não chega a se concretizar da forma merecida.

Como se verifica no exposto, o ambiente escolar está relacionado, no conjunto das narrativas anos 80, não somente à educação formal das crianças, mas também à sua formação humana, sobretudo no que diz respeito ao seu futuro protagonismo na construção de uma nação fortalecida e igualitária, de acordo com o projeto socialista desenvolvido na prática dos educadores cubanos. Apesar disso, embora se familiarizem com a terminologia do movimento revolucionário, elas mantêm uma cultura própria, por meio da qual se negam a seguir rigorosamente os preceitos escolares, criando códigos irreverentes que põem em questão a eficácia dos métodos e princípios do regime socialista.

Paralelamente a isso, o dinâmico e típico espaço de encontros que constitui a escola é também território propício à vivência de experiências relacionadas ao universo infantil e adolescente, particularmente no que tange à descoberta de sentimentos, tanto de amizade, quanto relacionados ao despertar das primeiras paixões.

Isto considerado, no tópico subsequente, empreende-se uma leitura da escola como lugar de percepção da individualidade, em geral ignorada pela massificação que se opera nesse ambiente. Para isso, tomam-se como referência principal os contos “Bilhete com foguetão”, “Os calções verdes do Bruno” e “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, de *Os da minha rua*, nos quais se compreende que, assim como influencia as atitudes do grupo de crianças, o espaço escolar, apesar das interdições manifestadas nas relações de poder,

proporciona-lhes experiências subjetivas, ao elaborarem uma visão de si mesmos como sujeitos de afeto.

4.3.3 Da cumplicidade entre as crianças: segunda lição de afeto

Se em *Bom dia camaradas* ganham relevo os episódios que envolvem a coletividade do grupo de crianças frente à ameaça do Caixão Vazio e a outros mujimbo relacionados ao cotidiano da escola, em *Os da minha rua*, o enfoque dado ao espaço-tempo das aulas e das frequências recai sobre a individualidade do próprio narrador e de alguns colegas mais próximos, como o Bruno, cuja existência real na infância de Ondjaki recebe mais de uma homenagem na trilogia anos 80.

“Os calções verdes do Bruno” é um conto extremamente singelo, como são em sua maioria, as estórias da coletânea. Em sua leitura, vale atentar para a leveza com que o narrador constrói simbologias das relações de amizade que se estabelecem na escola, demonstrando uma aguçada sensibilidade para a dor do outro. Por meio de sua linguagem bem humorada e poética, Ndalú descreve a transformação do amigo Bruno, que havia trocado a “antiga blusa vermelha” por “uma camisa de manga curta esverdeada e flores brancas tipo Hawái”, substituído os calções “verdes justos com duas barras brancas de lado” e estava extraordinariamente limpo: “as orelhas não tinham cera, as unhas cortadas e limpas, o cabelo lavado e cheio de gel” e os óculos “tortos mas limpos”. Além disso, “estava mais sério e mais triste.” (ONDJAKI, 2007, p. 101).

A razão para a mudança, de acordo com o mujimbo que já circulava nos corredores da escola é que ele estava apaixonado pela Ró (Romina) e havia escrito uma carta para ela, “secretamente” mostrada a Ndalú, enquanto o Bruno “tinha a cara afundada nos braços”: “*Romina: nos últimos dias já não consigo lanchar pão com marmelada e manteiga, e mesmo que a minha mãe faça batatas fritas nunca tenho apetite de comer. Ainda por cima de noite só sonho com os caracóis dos teus cabelos tipo cacho de uva...*” (ONDJAKI, 2007, p. 102).

Surpreso pela beleza da carta, e solidário ao Bruno, por sua vez, o narrador anota que era “uma das cartas de amor mais bonitas” que lia em sua vida. Entretanto, os dois sofrem com a insensibilidade da professora diante do conhecimento da correspondência:

A camarada professora era muito má. Veio a correr e riu-se porque eu tinha lágrimas nos olhos. Pegou na carta e rasgou tudo em pedacinhos tão pequenos como as minhas lágrimas e as do Bruno. A Romina desconfiou de alguma coisa, porque também tinha os olhos molhados. (ONDJAKI, 2007, p. 103)

No dia seguinte, “com um riso que era também de tristeza e uma espécie de saudade” o Bruno volta com as roupas e o comportamento de sempre. O conto termina com a imagem de “uma contraluz amarela do meio-dia” iluminando “a cara bonita da Romina e os olhos dela molhados com lágrimas de ternura. E o Bruno também.” (ONDJAKI, 2007, p. 103)

Muito semelhante ao que se passa com o Bruno, ocorre ao próprio Ndalú, no breve “Bilhete com foguetão”. O narrador relata o sentimento especial que surge “muito de repente” pela Petra, “no tempo da terceira classe”, e tira sua capacidade de prestar atenção à aula:

A Petra tinha o tom da pele escuro, bem bronzeado, e vinha com umas roupas bem bonitas que se fosse a minha mãe não me deixava vestir assim num dia normal de aulas. Uma mochila toda colorida como quase ninguém tinha naquela época. Então eu acho que tudo aconteceu em poucos minutos, assim muito de repente. (ONDJAKI, 2007, p. 85)

Movido por esse repentino interesse, ele recusa o convite dos amigos para jogar futebol, mesmo quando lhe prometem “posição de avançado”, e passa o intervalo inteiro tentando escrever um bilhete para a Petra. Mesmo hesitante, ele o envia pela Marisa, mas esta, num gesto de deslealdade, entrega-o à delegada de turma: “De repente me deu uma tristeza enorme quando a vi passar além da Petra e entregar o papel já meio aberto à delegada de turma” (ONDJAKI, 2007, p. 86-87), que lê a mensagem diante de toda a classe.

Com a cabeça escondida entre os braços, o menino aflige-se pensando em como enfrentará os rapazes após ouvirem o que ele havia escrito à Petra: que ela tinha “pele tipo mousse de chocolate e uns olhos que, de longe, pareciam duas borboletas quietas e brilhantes”. (ONDJAKI, 2007, p. 87) A delicadeza e o lirismo da declaração contrastam com a insensibilidade da delegada, que ri alto depois de ler e amarrotar o bilhete, ilustrado com o desenho de “um pequeno foguetão desajeitado” porque “fazer flores também já era de mais (*sic*).” (ONDJAKI, 2007, p. 87). Para alívio da personagem, o desfecho dá-se sem complicações, pois os rapazes “foram bem simpáticos” e não fizeram estigas.

Essas duas histórias ilustram a habilidade de Ondjaki em construir enredos poéticos a partir de fatos corriqueiros, à maneira de um cronista. A prevalência das imagens – os calções verdes, a roupa limpa, a cara escondida nos braços, as lágrimas nos olhos dos três colegas e a

contraluz – cria uma atmosfera que se sobrepõe à ação, resumida à percepção da mudança do garoto, enquanto que a subjetividade das personagens, seu universo interior, é posta em primeiro plano, numa linguagem que não se preocupa em dar movimento, mas sentimento ao texto. Como diz Candido (1992, p. 13), uma linguagem que, “na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado (...)”, que, no caso de Ndalú, pode corresponder ao altruísmo e à amizade.

É também de forma despreensiosa que o narrador revela, nesses contos, princípios morais e ideológicos em que se fundamenta a escola angolana do seu tempo de criança, denunciando as interdições impostas pela instituição escolar, guardiã de uma ordem que ignora a subjetividade e a espontaneidade das trocas afetivas em nome de uma normatização hierárquica capaz de colocar em posições antagônicas as próprias crianças entre si.

O comportamento da delegada, que reproduz o sistema hierárquico e disciplinar da instituição, estabelece uma espécie de “violência simbólica” (BOURDIEU, 2002) por parte da cultura escolar, que desestimula a livre expressão de afetos. Não só os corpos e o comportamento, mas também os sentimentos dos alunos são controlados por um disciplinamento centrado na obediência e na punição. E, como constata Foucault (1996), uma autêntica forma de repressão ocorre pela censura a qualquer manifestação de sexualidade.

Em consequência disso, o Ndalú de *Os da minha rua*, em relação ao de *Bom dia camaradas*, mostra-se mais reflexivo, logo, mais sensível ao significado afetivo da camaradagem desenvolvida durante a partilha do espaço escolar.

Nesse mesmo espaço, ele vivencia momentos de separação de alguns colegas da “sétima classe”. Enquanto espera a chegada dos colegas para a reunião de despedida, ele olha a escola vazia e imagina, como num filme, a vivacidade característica do lugar:

Como num filme, sempre me acontecia isso: eu olhava as coisas e imaginava uma música triste; depois quase conseguia ver os espaços vazios encherem-se de pessoas que fizeram parte da minha infância. De repente um jogo de futebol podia iniciar ali, a bola e tudo em câmara lenta, um dia eu vou a um médico porque eu devo ter esse problema de sempre imaginar as coisas em câmara lenta e ter vergonha de me dar uma vontade de lágrimas ali ao pé dos meus amigos. A escola enchia-se de crianças e até de professores, pessoas que tinham sido da minha segunda classe, da terceira, até lembrava de repente o exame da quarta classe com o texto “Oriana e o peixe”. Quando alguém me tocava no ombro, as imagens todas desapareciam, o mundo ganhava cores reais, sons fortes e a poeira também.

– Tás a ouvir?! – alguém dizia.

Eu tinha que fingir que sim e engolir com os olhos todas as lágrimas. A escola estava

vazia e, sem ninguém dizer nada, todos tínhamos medo daquela sensação. O fim da sétima classe: a incerteza sobre quem ainda íamos encontrar no ano seguinte. (ONDJAKI, 2007, p. 119-120)

A cena indica as inclinações do narrador para a ficcionalização de fatos e experiências pessoais, algo que, dentro do caráter autobiográfico do texto ondjakiano, encontra equivalência no próprio estilo narrativo de *Os da minha rua*: imagético, com prevalência da sensorialidade, sobretudo visual, na composição de cenários e da contemplação que se associa ao traço reflexivo-psicológico da escrita de gêneros memorialísticos.

Ademais, a representação de um narrador com tendências à recriação estética do mundo fortalece o vínculo estabelecido entre o menino Ndalú e o mundo vivido. Nessa rememoração, os espaços e as pessoas são os elementos centrais do universo imaginado. Porquanto a cena não seja passível de ocorrer de forma real, pode-se imaginar o texto literário como esse espaço vazio que o autor preenche com pessoas da sua infância.

Precisamente por esse aspecto – a imaginação poética – tornam-se pertinentes as asserções de Gaston Bachelard a respeito do onirismo que envolve a percepção infantil do mundo, a qual, semelhante à do artista da palavra, vale-se de uma memória inventada. Mesmo estando acompanhando de amigos, o narrador afasta-se do momento presente e passa a habitar um momento outro, de recordação solitária, vivenciando o que Bachelard (2006) denomina “devaneio”, essa espécie de sonho acordado que proporciona aos indivíduos um mergulho em si mesmo. Por meio da imaginação criadora, a escola deixa de ser o lugar das temidas separações e passa a ser novamente um lugar povoado, onde o menino reencontra uma parcela de sua infância feliz, pois “temos a possibilidade de reencontrá-la ao na própria vida dos nossos devaneios”. (BACHELARD, 2006, p. 94)

O penúltimo conto do livro, “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, é um conto-depoimento que narra a leitura realizada pela turma da “oitava classe, na aula de português” de “um texto muito conhecido em Luanda” (ONDJAKI, 2007, p. 131). Trata-se de “Nós matamos o Cão Tinhoso”, integrante do livro homônimo do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964. Além de um retrato sensível da emoção coletiva que arrebatava as crianças, a estória é uma homenagem ao colega escritor, constante entre as leituras favoritas de Ondjaki desde a adolescência.

Em virtude da correspondência entre os elementos espaciais e os sentimentos experimentados pelo protagonista durante a leitura realizada na sala de aula, convém recordar-se aqui um dos conceitos utilizados por Lins na classificação dos tipos de ambientação. Ao

efetuar distinções entre termos que se inter-relacionam com o campo semântico do espaço, o crítico brasileiro define a *atmosfera* da seguinte forma:

(...) invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanação deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76)

A definição esclarecedora de Lins converge para o tipo de atmosfera que toma conta do enredo de “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, no qual Ondjaki consegue, ao mesmo tempo em que planta no leitor o sentimento de angústia pela experiência dramática que o narrador vivencia, recuperar o drama equivalente da leitura da estória de Honwana.

A atmosfera angustiante que paira sobre a classe é simbolizada pela paisagem externa à sala de aula, que funciona como ponto de fuga para o olhar do narrador, receoso de não conter as lágrimas: “O céu ficou carregado de nuvens escurecidas. Olhei lá para fora à espera de uma trovoadas que trouxesse uma chuva de meia-hora. Mas nada.” (ONDJAKI, 2007, p. 134) Nessa imagem alegórica de um céu opressor, pode-se identificar, no peso e na escuridão das nuvens, o sentimento das crianças, especialmente o do narrador, enquanto que o desejo de libertação da chuva denota o desejo de libertar as lágrimas.

Antes de se adentrar na análise, porém, a intertextualidade explícita entre as duas estórias requer, para melhor apreciação da narrativa de Ondjaki, o conhecimento do conto de Honwana, tido como uma das mais significativas obras da prosa africana de língua portuguesa. Isso se dá tanto pela poeticidade da linguagem, ponto em que também dialoga com a escrita ondjakiana, quanto pelos simbolismos que cifram a problemática da colonização e da descolonização em Moçambique e, por extensão, de toda a África ocupada por Portugal.

O conto centra-se na figura de um cão, cujos olhos estavam “sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho”. (HONWANA, 1985, p. 147) Habitualmente o animal vagava pelo pátio da escola onde estudavam Isaura e Ginho, personagens centrais no enredo. Quem conta a trajetória do animal é o próprio Ginho, que o apresenta como um ser de fisionomia asquerosa e triste, enfeitado por todos, inclusive por outros animais. Apenas a Isaura, que também sofre discriminação dos colegas e mesmo da professora, por entenderem que ela “não regulava lá muito bem” (HONWANA, 1985, p. 150), costuma aproximar-se dele e tocá-lo:

O Cão-Tinhoso tinha a pele velha, cheia de pelos brancos, cicatrizes e muitas feridas. Ninguém gostava dele porque era um cão feio. Tinha sempre muitas moscas a comer-lhe as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele a voar em volta e a pousar nas crostas das feridas. Ninguém gostava de lhe passar a mão pelas costas como aos outros cães. Bem, a Isaura era a única que fazia isso.

[...]

A Isaura era a única que gostava do Cão-Tinhoso e passava o tempo todo com ele, a dar-lhe o lanche dela para ele comer e a fazer-lhe festinhas (...) (HONWANA, 1985, p. 150-151)

Certo dia, o Doutor da Veterinária determina ao grupo de crianças de que Ginho participa – a “malta” – que sacrifiquem o Cão, considerado um incômodo pelo Senhor Administrador. Mas, aos poucos, Ginho vai-se afeiçoando ao bicho e, no momento em que o grupo se prepara para a execução, o menino confessa seu medo e sua solidariedade a ele, mesmo sofrendo a recriminação dos colegas, eufóricos pela oportunidade de atirar com as armas de seus pais, apanhadas às escondidas.

A tensão da iminência da morte é condensada na expressão dos olhos do animal e dos da Isaura, elementos que enfatizam a dramaticidade também no conto de Ondjaki. Enquanto leitor do medo das personagens e protagonista do próprio medo, Ndalú identifica-se e experimenta os mesmos sentimentos do Ginho forçado pelos colegas a atirar no cão, fato que torna o texto “duro de ler”:

Na sexta classe eu também tinha gostado bué dele e eu sabia que aquele texto era duro de ler. Mas nunca pensei que umas lágrimas pudessem ficar tão pesadas dentro duma pessoa. Se calhar é porque uma pessoa na oitava classe já cresceu um bocadinho mais, (...). se calhar é isso, eu estava mais crescido na maneira de ler o texto, porque comecei a pensar que aquele grupo que lhes mandaram matar o Cão Tinhoso com tiros de pressão de ar era como o grupo que tinha sido escolhido para ler o texto. (ONDJAKI, 2007, p. 132-133)

A pesada tarefa jogada sobre o pequeno Ginho é, dessa forma, compartilhada com Ndalú, cujo encargo é ler o texto sem deixar cair as lágrimas diante de toda a turma, principalmente porque um dos alunos, o Olavo, havia avisado: “Quem chorar é maricas então!” (ONDJAKI, 2007, p. 134). Entrecruzam-se, assim, planos narrativos do âmbito da ficção, representada pelo seu próprio texto e pelo de Honwana, e da realidade autobiográfica lembrada por ele, leitor do escritor moçambicano, agora com olhos mais amadurecidos para as questões subentendidas na trágica existência do Cão.

Sob esse aspecto, Ndalú compreende que reler aquele “texto duro” seria reavivar as

dores do Cão Tinhoso e as da Isaura, presentificados pela leitura, e reavivar também a sua própria dor:

Não quero dar essa responsabilidade na camarada professora de português, mas foi isso que pensei na minha cabeça cheia de pensamentos tristes: se essa professora nos manda ler este texto outra vez, a Isaura vai chorar bué, o Cão Tinhoso vai sofrer mais outra vez e vão rebolar no chão a rir do Ginho, que tem medo de disparar por causa dos olhos do Cão Tinhoso. (ONDJAKI, 2007, p. 133)

Ele não se identifica com a “malta”, que fica contente ao receber a trágica incumbência do assassinio, ao contrário, solidariza-se com o pobre bicho e sofre junto com Ginho e Isaura, como se a ficção de Honwana passasse a ser a sua realidade, pois, recorrendo ao que observa Maria Esther Maciel acerca da alteridade animal, se este “é o estranho que nós, humanos, tentamos agarrar e que quase sempre nos escapa, ele também é o nosso duplo, o que está aqui, com sua presença inquietante e por vezes assustadora.” (2016, p. 101)

No jogo de equivalências entre as personagens – humanas e não humanas – e entre as duas histórias, a ordem dada pelo veterinário equivale à ordem repassada pela professora, que seleciona “uns tantos para a leitura integral do texto”, cuja consequência é o receio do narrador, de trazer à tona o sofrimento do Cão. A carga emotiva desencadeada pela história confirma-se na reação demonstrada pela turma à medida que avançava na leitura, pois

(...) quando a Scubidú leu a segunda parte do texto, os que tinham começado a rir só para estigar os outros começaram a sentir o peso do texto. As palavras já não eram lidas com rapidez de dizer quem era o mais rápido da turma a despachar um parágrafo. Não. Uma pessoa afinal e de repente tinha medo do próximo parágrafo, escolhia bem a voz dos personagens, olhava para a porta da sala como se alguém fosse disparar uma pressão de ar a qualquer momento. (ONDJAKI, 2007, p. 134)

Por meio da ficção, as personagens do texto de Ondjaki podem entrar em contato com as personagens de Honwana e dividir as mesmas emoções perante a morte do animal. O leitor de Ondjaki, por sua vez, é enlevado numa dupla emoção, experimentando a angústia de Ginho e a de Ndalú, além de se solidarizar com o sofrimento da Isaura e o do cachorro: “Os meus olhos nos olhos da Isaura e nos olhos do Cão Tinhoso”. (ONDJAKI, 2007, p. 136)

Consequentemente, a narrativa de Ondjaki estrutura-se como um desdobramento da história de Honwana, a partir da leitura compartilhada em sala de aula:

Os outros começaram a ler a parte deles. No início, o texto ainda está naquela parte

que na prova perguntam qual é e uma pessoa diz que é só a introdução. Os nomes dos personagens, a situação assim no geral, e a maka do cão. Mas depois o texto ficava duro: tinham dado ordem num grupo de miúdos para bondar o Cão Tinhoso. Os miúdos tinham ficado contentes com essa ordem assim muito adulta, só uma menina chamada Isaura afinal queria dar proteção ao cão. O cão se chamava Tinhoso e tinha feridas penduradas, eu sei que já falei isso, mas eu gosto muito do Cão Tinhoso. (ONDJAKI, 2007, p. 132)

A partir do trabalho poético com a linguagem, que procura manter-se coerente com a sintaxe adolescente do narrador, e do aproveitamento da alegoria estabelecida pelo jogo de olhares das personagens, o escritor luandense, portando-se como leitor, procede a uma interpretação do medo e do papel das demais personagens na execução do plano.

Efetua-se, portanto, uma narrativa em *mise en abyme*, caracterizada pela sincronicidade entre dois planos narrativos. Assim é que não só os títulos dos dois contos integram-se semanticamente, como a atmosfera densa que envolve Ginho durante a execução do Cão transfere-se para a sala de aula, formada também por uma “malta” de adolescentes confrontados com uma tarefa decisiva e dolorosa.

Como na primeira estória, em que cada um devia disparar um tiro, na segunda, cada aluno deve ler uma parte do texto, aumentando gradualmente a dificuldade das crianças e da professora em conter as lágrimas. Logo, na sua vez de ler o texto, o narrador registra que os olhos da turma estavam “pendurados” nele. Ao final, assim como o olhar do Cão Tinhoso aflige o coração do Ginho, o olhar dos dois e o da Isaura comovem o narrador Ndalú:

Os olhos do Ginho. Os olhos da Isaura. A mira da pressão de ar nos olhos do Cão Tinhoso com as feridas dele penduradas. Os olhos do Olavo. Os olhos da camarada professora nos meus olhos. Os meus olhos nos olhos da Isaura nos olhos do Cão Tinhoso. (ONDJAKI, 2007, p. 135-136)

Os olhos, por onde correm as lágrimas, constituem, portanto, o elemento de comunicação entre os dois enredos.

Vale ainda ressaltar que o espaço em que transcorrem as duas estórias, a escola, reafirma a predileção por esse elemento na ambientação das narrativas angolanas que possuem a infância como temática. No conto de Ondjaki, o caráter de coletividade inerente ao espaço escolar valoriza mais o espírito gregário incorporado por esse ambiente nas referidas obras, funcionando, conforme fica patente na cena em “câmera lenta” como um detonador da memória, pela qual o narrador convoca, sobretudo, pessoas de seu convívio afetivo. Como quem deseja certificar os eventos lembrados, em “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, Ondjaki

inclui uma informação cronotópica precisa a respeito da escola: o texto de Honwana estava sendo lido “no tempo da oitava classe, turma dois, na escola Mutu Ya Kevela, no ano de 1990”. (2007, p. 133)

Constata-se, portanto, que o narrador está com treze anos de idade, daí a capacidade reflexiva que o leva a notar o próprio amadurecimento na compreensão do peso da estória: “eu estava mais crescido na maneira de ler o texto, porque comecei a pensar que aquele grupo que lhes mandaram matar o Cão Tinhoso com tiros de pressão de ar era como o grupo que tinha sido escolhido para ler o texto.” (ONDJAKI, 2007, p. 133) Esse sentimento de transição orienta o encadeamento das narrativas de *Os da minha rua*, em que se verifica o progressivo crescimento pessoal do menino narrador.

Para Marisa Gama-Khalil, o fato de, no primeiro conto, as crianças matarem o cão e, no segundo, as outras chorarem por ele, sugere “uma revisão do mundo levada a efeito pelo ato da leitura e, sendo assim, a literatura é representada como um espaço de deslocamentos sobre o ‘real’ e como um espaço de construção de subjetividades e de identidades.” (2012, p. 194)

Por mais que a anotação do tempo–espaço específico da ação possa ser biograficamente verificada, uma vez incorporada ao plano da ficção, ela se torna interessante não por sua verificabilidade, mas por revelar o modo como o referencial torna-se ficcional. Já distanciado temporal e espacialmente do fato, o narrador confere-lhe significado mais pela ficcionalização do que pela comprovação da memória.

Gama Khalil (2012, p. 198) aponta ainda um outro aspecto a respeito do espaço em que se ambientam as ações dos dois contos: “O relevo dado ao espaço da escola, mais especificamente à sala de aula (...) não é aleatório, se considerarmos que esse lugar é de extrema importância para o entendimento da memória da sociedade.” Por essa perspectiva, numa leitura mais abrangente, o cruzamento dessas espacialidades ficcionais e o vínculo de afeto que Ondjaki estabelece entre os olhares-enredos sinalizam para a solidariedade e a relação identitária entre angolanos e moçambicanos no que diz respeito à vivência de questões sociais em comum, sobretudo quanto à história de dominação política portuguesa. A alegoria que simboliza as marcantes diferenças sociais ganha corpo, em Honwana, na existência daqueles que ordenam em confronto com aqueles que obedecem sob pena de ser punidos, desnudando a essência da dinâmica relacional entre dominadores e dominados no sistema colonial.

O Cão, “a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer” (HONWANA, 1980, p. 80), em sua fragilidade e vulnerabilidade diante dos que detêm a palavra decisória, sofre o silenciamento imposto por figuras de autoridade, o Administrador e o Veterinário. Ambos enxergam no cachorro uma presença embaraçosa, assim como o Ginho, que é um “preto de um raio”, e a Isaura, que é uma “parva”, mostram-se presenças inconvenientes não só por reclamarem a vida do animal, mas porque não se enquadram nos padrões que fundamentam as relações sociais à época do colonizador, cujos princípios e autoridade impõem-se também, de forma dolorosa, nas relações entre as crianças. Nesse sentido, a opressão que se materializa no medo e no choro contido das crianças, nas duas narrativas, estende-se à opressão experimentada pelos africanos que, assim como o cão, foram considerados inadequados em seu próprio espaço social.

Logo, tanto o texto de Honwana, quanto o de Ondjaki, podem ser entendidos como o que Inocência Mata denomina “*textos-memória* da História dos países” ou “*relatos de nação em devir*” (2006, p. 17, grifos da autora), pois condensam diferentes vozes e visões em torno do processo de afirmação identitária nacional, partilhando memórias e coletivizando angústias e aspirações.

Pelo que se pode verificar, o espaço escolar frequentado por Ndalú recebe uma significação ambivalente. De um lado, proporciona o encontro entre as crianças, condensando a infância em momentos que são lembrados pelo narrador como “num filme”, e funciona como motor da força renovadora e da esperança que o país deposita nos mais novos. De outro, incorpora a função de desvelar as fragilidades e contradições internas da luta revolucionária, funcionando como um campo de divergências políticas e ainda de silenciamento da subjetividade dos infantes, na medida em que sua espontaneidade e suas emoções individuais são deslegitimadas.

Essa atitude, própria dos adultos, mas também de algumas crianças, como é o caso da delegada de sala no episódio do bilhete de Ndalú a Petra, impõe às personagens infantis a necessidade de agir quase sempre de forma velada e clandestina. Um exemplo notável dessa conduta, que lança mão de variados trampolins para se legitimar, ocorre no romance *AvóDezanove*, notadamente em decorrência do motivo central do enredo: a destruição da honraria arquitetônica destinada à reverência do falecido presidente angolano, Agostinho Neto, como se observa na leitura desenvolvida no tópico a seguir.

4.4 Um largo da PraiaDoBispo

4.4.1 *A missão secreta das crianças*

O imaginário da guerra e das injustiças sociais é contemplado nos relatos de Ndalú sobre o comportamento das personagens, sobretudo dos miúdos, em seu trânsito diário a caminho da escola ou ao se reunirem para as brincadeiras na rua. Nessas ocasiões, eles podem ver e conviver com contingentes militares e um rigoroso controle dos espaços sociais, tal como ocorre na Praia do Bispo, onde se ergue um mausoléu em homenagem a Agostinho Neto, cuja construção é capitaneada pelos apoiadores soviéticos do governo angolano.

A partir do muro existente entre a casa da Avó e a do Senhor Tuarles, ponto rotineiro de encontro das crianças, desdobra-se a vista da PraiaDoBispo, um espaço recorrente, sobretudo em *AvóDezanove e o segredo do soviético*. Reunidas ali, elas podem conversar e contemplar o cenário da praia controlada pelos militares. Em mais de um momento, no referido romance e nos contos de *Os da minha rua*, pode-se ler a visão afetuosa dessa paisagem descrita pelo narrador:

Depois do lanche o Sol ia embora de repente. Os soviéticos abandonavam a obra do Mausoléu e ficávamos ali, no muro que dividia a casa da avó Agnette da casa do senhor Tuarles. Passavam também muitos trabalhadores angolanos. Depois passava o camião com uma torneira atrás a jorrar bué de água para acabar com a poeira. A Praia do Bispo era um bairro cheio de camiões (...). todos esses camiões davam alegria e tinham uma música própria que nós gritávamos enquanto corríamos atrás deles. (ONDJAKI, 2007, p. 38)

O Sol se pôs atrás das obras dos soviéticos. O mesmo de sempre: a poeira do fim da tarde e o soviético a conduzir o camião-cisterna que deitava água na rua para acalmar o pó. Os nossos gritos a gozar com ele e os gritos dele, em soviético, que parecia um português cuspidor ao contrário. A rua ficou úmida a deitar um cheiro de sol no alcatrão que tremia refrescado. (ONDJAKI, 2007, p. 114).

Os índices da guerra civil, verificáveis pela referência aos soviéticos são sobrepujados pela perspectiva poética do narrador, que, com sua habilidade de transformar em diversão e celebração a intrusiva presença dos militares estrangeiros engajados na batalha e na guarda urbana, denota também um sentido de infância como tempo favorável à pura contemplação e à alegria quase gratuita. Mesmo diante da inegável presença dos conflitos, a brincadeira e a distração predominam como forma de guardar a essência do mundo infantil, agora traduzida em linguagem.

A repetição desse cenário, que se torna central em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, marca a indissociabilidade do espaço e do tempo no sentido de infância delineado nas narrativas. À dimensão cronológica da meninice o autor agrega constantemente a dimensão espacial e a paisagem, condensando o tempo em uma imagem poética dos lugares vividos, de modo que o valor afetivo do espaço é medido com o tempo. (BAKHTIN, 1993)

Percebe-se ainda a relevância da Praia do Bispo, na condição de paisagem captada não só pela visão, mas acionada também por outros meios sensoriais (TUAN, 2013; COLLOT, 2012), como o olfato e a audição: a música dos gritos, o cheiro de sol e do alcatrão molhado, fragmentos de tempo e simultaneidade de gestos, a Praia é a própria coletividade, na qual o encontro com o outro, traço essencial da existência infantil (e da prosa ondjakiana), supera as individualidades.

Nesse particular, não se pode deixar de referir que a experiência do protagonismo da infância, como no plano elaborado pelas crianças da Praia do Bispo para explodir o mausoléu, traz uma evidente relação intertextual com o clássico *Os meninos da Rua Paulo* (1907), do húngaro Ferenc Molnár (1878-1952). O livro de Molnár, um dos mais lidos no mundo, retrata a tensa situação de um grupo de garotos da Rua Paulo, na Budapeste de 1889, que se empenham em salvar o *grund*, terreno baldio onde se reúnem diariamente para jogar péla e que é disputado por outro grupo rival, os “camisas-vermelhas”, os quais costumam reunir-se no Jardim Botânico. Após alguns incidentes desagradáveis, em que o grupo de Chico Áts provoca e ofende os meninos da Rua Paulo, estes, liderados por João Boka, resolvem declarar guerra e o enredo se desenvolve em torno desse fato, revelando os valores que caracterizam a personalidade de cada garoto⁵⁵.

Boka, reconhecidamente o mais sensato de todos, apresenta uma maturidade singular frente às dramáticas decisões que precisa tomar, instruindo e protegendo o grupo como um legítimo líder. Sua lealdade aos amigos e ao objetivo de defender o *grund* permanece até o fim, quando, logo depois de vencerem a batalha contra os meninos do Jardim Botânico, descobre que, em breve, um prédio será construído no terreno tão amado. É ele também quem

⁵⁵ A comovente história dos meninos da Rua Paulo deu origem a várias adaptações cinematográficas e peças teatrais, sendo a filmagem húngaro-americana de Zoltán Fábri, de 1969, uma das que mais agradam aos leitores do romance. Guardadas as diferenças próprias da linguagem do cinema em relação à linguagem literária, a versão de Fábri mantém proximidade com o enredo original, contemplando as principais descrições da atmosfera bélica e pungente que marca a narrativa de Molnár. Além do filme de Zoltán Fábri (1969), *Os meninos da Rua Paulo* tiveram as seguintes adaptações fílmicas: 1929 – versão para cinema mudo, de Béla Balogh; 1943 – versão americana, de Frank Borzage; 1935 – versão italiana, de Alberto Mondadori e Mario Moinicelli; 2003 – versão italiana para TV, de Marurizio Zaccaro; 2005 – versão húngara para TV, de Ferenc Török. Em 1991, a banda brasileira de rock, Ira!, gravou um álbum com o título *Os meninos da Rua Paulo*, pela gravadora Warner Music Brasil.

permanece ao lado do amigo Nemeček, que adoece depois de ter sofrido três banhos frios em suas missões de espionar o território do inimigo.

O livro atrai o leitor para muito próximo do dilema daquele grupo de crianças que disputavam um lugar para brincar, afetados pela cultura da guerra como um medidor de forças. Pela atitude heroica de Ernesto Nemeček, a infância ganha um caráter de bravura no enfrentamento digno das injustiças que se passam nesse mundo em geral desconhecido e alheio aos adultos, como pode ser o dos petizes.

Além da semelhança quanto ao argumento do enredo, a narrativa de Molnár e a de Ondjaki⁵⁶ dialogam ainda pelo papel relevante que o espaço da rua assume na configuração da infância: os meninos húngaros não formam apenas um grupo que compartilha brincadeiras e preferências comuns a uma faixa etária e frequenta a mesma escola, eles são os meninos *da rua Paulo*. Sua identidade e seus interesses estão intimamente ligados ao lugar a que pertencem, de modo que a batalha pelo território torna-se também uma disputa pela afirmação da identidade do grupo.

Por conseguinte, a infância alcança uma significação maior do que a simples noção de um tempo de brincadeiras e atitudes inconsequentes. A partir das decisões das personagens da Rua Paulo, assim como daquelas da Praia do Bispo, são colocados em jogo sentimentos e valores humanos, como o medo, a honradez e a lealdade, princípios fundamentais para os garotos que defendem o *grund* e daqueles que salvam o largo principal do bairro da Avó Agnette.

Desse modo, é simbólica a missão que Ndalú, Pi e Charlita assumem para si, ao julgarem intrusiva a construção do mausoléu. O projeto inclui a desocupação do bairro para dar lugar a um moderno complexo arquitetônico, de cujo croqui os meninos tomam conhecimento pelo jornal:

Era uma página enorme com um desenho meio amarrotado dos planos do governo para toda a área do Mausoléu, com pequenas figuras que tinham símbolos onde iam ser parques novos, zonas com baloiços, uma marginal nova perto do mar, muito espaço com relva de passear cães a fazer cocó em todo o lado, escorregas, fontes de água, árvores já grandes que eu não sei como é que iam crescer tão rápido e um montão de gente em fila para entrar no Mausoléu (...).
 -- Mas, desculpa só – o 3,14 olhava bem espantado. – Não vejo aqui a minha casa, nem mesmo já a bomba de gasolina.
 -- Não vejo a praia com a canoa do Velho Pescador nem a casa da minha Avó.
 (ONDJAKI, 2008, p. 100)

⁵⁶ É válido acrescentar que o cineasta moçambicano João Ribeiro deu início, em setembro de 2018, à filmagem do longa-metragem *AvóDezanove e o segredo do soviético*, numa adaptação do romance homônimo de Ondjaki.

- Será que é verdade tudo aquilo?
- Achas que o JornalDeAngola anda mesmo a pôr notícias de mentira? (ONDJAKI, 2008, p. 101)

Por meio da última fala do Pi, nesse diálogo, subentende-se uma crítica e uma desconstrução do sentido de verdade, pois, após nacionalizados, os meios de comunicação em Angola tornaram-se manipulados e, como comprova a observação de Neves (2015, p. 75), “veiculavam muitas notícias sob o ponto de vista oficial”.

Diante dessa verdade ameaçadora, as crianças mostram-se abaladas, no entanto, chegam à convicção de que, com a execução de seu plano secreto, todo aquele esboço estampado no jornal não passaria de um sonho, apenas “um desenho, como se fosse a redacção de um desejo”:

- Tás a falar tão à toa, Pi.
- tu é que não tás a captar. É por isso que eu sempre disse que o nosso plano tem mesmo de acontecer.
- Nunca vamos conseguir.
- Não digas isso, camarada, a luta continua – ele riu.
- A vitória é certa!, eu sei.
- Tou a falar sério. (...) (ONDJAKI, 2008, p. 101)

Além de incorporarem o vocabulário padronizado das estratégias de guerra, eles reproduzem a padronização do linguajar ideológico socialista de forma zombeteira, sugerindo o esvaziamento do significado desses jargões repetitivos. Na continuidade do colóquio entre Pi e Ndalú, os dois discutem como o plano de “desplosão” será colocado em prática e o narrador mostra-se receoso de que, caso sua missão seja descoberta, eles possam ser enviados para a cadeia ou, pior, para a frente de combate “encontrar sul-africanos carcamanos” (ONDJAKI, 2008, p. 102).

Apesar do grande medo que sentem, os dois amigos não recuam da ideia, fazendo prevalecer os sentimentos de apego que nutrem pelo valioso lugar da infância, em nome do qual enfrentam perigos e arriscam as próprias vidas, o que também é um modo de se obter experiência.

Esse sentimento amplia-se dos espaços mais locais para os espaços mais abrangentes: embora os indivíduos só possam ter “uma experiência direta limitada” no que concerne às simbolizações que fazem dos espaços mais amplos, sua capacidade de produzir símbolos permite-lhes “apegar-se apaixonadamente a lugares de grande tamanho, como a nação-estado” (TUAN, 2013, p. 29). Consequentemente, a afeição das personagens infantis por seu pequeno recorte espacial pode ser estendida à nação como um espaço e um projeto a ser defendido por

todos, inclusive pelos mais novos.

Isso se mostra no decorrer do romance, quando, por exemplo, o narrador deixa claro o incômodo causado pela presença dos soviéticos na PraiaDoBispo, os quais são, na visão das crianças, ameaçadores à soberania angolana, elementos estranhos à paisagem e à cultura local:

Os soviéticos vestem fatos azuis feitos de um tecido grosso que dá para fazer bons panos de chão (...). Os soviéticos das obras do Mausoléu nunca largam a aká47 e só se estiver mesmo muito calor é que tiram a parte de cima da farda. Aí vemos como esses “lagostas azuis” são mesmo estranhos: por baixo ainda têm aquela camisa justa, verde, que os tropas gostam de usar. Controlam as obras e a praia, mas, mesmo com o calor, não devem ter autorização para mergulhar, acho eu, porque ficam perto da água, falam com os pescadores, às vezes, abusam o EspumaDoMar e riem dele, mas não mergulham. (ONDJAKI, 2008, p. 51-52)

Em algumas falas do maluco EspumaDoMar e das avós nota-se o lado cômico dessa rejeição, sobretudo a Bilhardov, secreto pretendente da AvóAgnette. Disso resultam diálogos de sentido irônico, nem sempre abstraídos pelo militar:

– Tenho o corpo sujo, es verdad, pero mi alma está limpa... Nem todos podem dizer isso, no es así, lagostins? (...) Os mais-velhos dizem: uno debe partir cuando no es bienvenido... (ONDJAKI, 2008, p. 52)

– Podem abrir [a porta] – falou a AvóCatarina. – É o palerma do soviético! (ONDJAKI, 2008, p. 23)

(...) A AvóNhé olhou o CamaradaBotardov com um olhar estranho.

– Calma, mãe. – pediu a TiaTó.

A Avó chegou perto dele devagar.

– Boa noite, CamaradaBilhardov. Veio de um funeral?

– Funeralo? Nã entende.

– Vem com essas flores na mão, deve vir de um funeral. Pena que se esqueceu de deixar lá as flores. (ONDJAKI, 2008, p. 69)

A recorrente hostilidade aos russos está relacionada à principal razão de sua estada em Angola, a guerra civil, que, embora seja resultante da disputa interna entre grupos revolucionários locais, conta com o apoio de países estrangeiros. O longo período de conflitos, iniciado com a guerra de libertação, proporciona a incorporação de uma cultura beligerante que se faz notar na vida cotidiana luandense e, de forma patente, na rotina das crianças, como visto no tópico antecedente.

Não por acaso, é em consonância com essa linguagem da guerra que se traça o plano de “despensão” do mausoléu. Assim, expressões como “missão”, “estratégia”, “retaguarda” e “código de chamada” integram a terminologia exigida do grupo pelo 3,14, que assume o

comando do plano. O compasso da narrativa é marcado pela alternância de relatos das “ações estratégicas” dos três miúdos, geralmente praticadas no ambiente externo da Praia, e pelas digressões do narrador, o qual se demora particularmente nas cenas rotineiras passadas na casa da Avó.

No âmbito da Praia, as ações das crianças consistem em perscrutar a movimentação dos “lagostas azuis” e angariar informações pertinentes ao plano de eliminação do bairro para, assim, tomarem providências que evitem sua concretização. Nessa demanda, subentende-se o desejo velado de transformação dos impasses políticos nacionais, visto que temas como a guerra e a paz estão sempre presentes nas suas discussões. Assim como duvida da existência de um bairro novo, para onde seriam deslocados os moradores da PraiaDoBispo, o Pi duvida também da existência da paz:

- E a paz existe?
 - Ahn?
 - É que tão toda hora a falar na paz, mas que eu saiba a paz ainda não existe. (...)
- (ONDJAKI, 2008, p. 58)

Esse questionamento desdobra-se no sentido geral da narrativa, que sugere a possibilidade de uma convivência mais harmônica das pessoas entre si e com o espaço. Em nome dessa convicção, uma das “missões secretas” empreendidas por Ndalú, Pi e Charlita é uma vistoria no barracão dos soviéticos, onde o protagonista havia espreitado a chegada de várias caixas que supunha ser de dinamites. Aproveitando um momento em que as obras estavam praticamente vazias, a Charlita e o 3,14 oferecem restos de vodka da festa de despedida do dedo da Avó ao guarda de serviço, que, em consequência, vai ressonar na praia e deixa livre o acesso ao barracão.

Quanto a isso, é interessante a preocupação manifestada pelas crianças quando, ao entrarem na tenda, encontram diversas aves presas em gaiolas: “havia pássaros lindos de cores que uma pessoa às vezes nem tem na caixa dos lápis de pintar aquelas cores de roxo misturado com azul-escuro e amarelo-torrado” (ONDJAKI, 2008, p. 90). Diante dessa descoberta, a Charlita logo defende libertar os animais, mas os amigos não têm tempo para isso sem que corram o risco de serem flagrados. Assim, a soltura só ocorre por ocasião da explosão libertadora do final do enredo, com a ajuda do EspumaDoMar.

As táticas de combate que norteiam o comportamento das crianças são aprendidas

também em filmes temáticos do Velho Oeste italianos e norte-americanos⁵⁷. Depois de espreitarem o barracão, Pi ordena “bater uma retirada”, fato que introduz na cena o humor característico da narrativa de Ondjaki, demonstrado no diálogo a seguir:

- Vamos bater com quê? – a Charlita queria saber.
- Tás a ver? O teu problema é que não vês filmes e depois queres vir em missões com os rapazes. (...) não conheces os códigos militares, nem já a ‘retirada estratégica’.
- Mas isso não é fugir só?”. (ONDJAKI, 2008, p. 91)

As diferentes vivências do Pi e da Charlita, que tornam o diálogo engraçado, tornam-se ainda mais evidentes quando, após saírem do barracão, chegam à casa do Senhor Tuarles, homem violento, alcóolatra e misógino, que censura e ameaça a filha por andar brincando com “rapazinhos”. Nesse episódio, Ondjaki retoma um lugar significativo para a amizade entre Ndalú e Charlita, mantida por um carinho recíproco que supera a arrogância do pai da menina: o galinheiro abandonado, que dá origem a um conto de *Os da minha rua*. Era onde haviam guardado o diluente – confiscado pelo velho Tuarles – que seria usado para apagar as marcas de tinta deixadas pelos soviéticos nas portas das casas, segundo as crianças, como um sinal para identificar as moradias que seriam destruídas pelos “lagostas azuis”.

A oportunidade ideal para a culminância da missão secreta surge numa noite em que o camarada Botardov estava ausente e a Charlita havia conseguido pegar às escondidas um litro de whisky enquanto o pai estava adormecido em frente à TV. Além disso, o narrador relata outras coincidências que ele não sabia explicar: primeiro, o fato de haver rastilhos em forma de teia espalhada por todo o interior do mausoléu, “como fios de areia do salalé⁵⁸ quando trepa uma árvore”; segundo, o posicionamento estratégico do EspumaDoMar, que também estava à espera de um momento oportuno para ir até à obra. Note-se, ainda, o conteúdo sugestivo da conversa anterior entre o menino e o médico cubano que havia operado a Avó, a respeito do iminente desaparecimento da PraiaDoBispo:

- Uma pessoa pode fazer uma coisa um bocadinho má para depois fazer uma coisa boa?
- Bueno... Me parece que sí.
- E se for uma criança, também pode?

⁵⁷ É recorrente a referência ao herói Trinity, no Brasil, conhecido como Trinitá, como é chamado em Portugal e Angola. Trata-se de uma personagem de filmes italianos da década de 70, interpretado pelo ator Terence Hill. Trinitá é considerado um dos pistoleiros mais rápidos do Oeste, que vive à margem da lei, mas segue um rigoroso código de honra em favor dos indefesos.

⁵⁸ Salalé: espécie de cupim.

-- Mira, compañero – o doutro Rafael me pôs a mão no ombro (...). – Hay cosas que uno tiene que hacer, que otros nunca van a entender. Eso passa. Son secretos que sólo tu corazón puede entender. (ONDJAKI, 2008, p. 146)

Ainda que, aparentemente, não saiba do que se trata a coisa “um bocadinho má” que o menino planeja fazer, as palavras do médico são encorajadoras. A reunião desses fatos, no conjunto do enredo, sugere que o desejo das crianças de salvaguardar o bairro era compartilhado em segredo por muitos adultos, evidência que se confirma com a carta deixada por Bilhardov à Avó Agnette, publicada como um anexo do romance.

Tal feito comprova-se também porque os procedimentos de Ndalú e Pi de incendiar a dinamite acabam não funcionando: “De boca aberta a não acreditar, outra vez com vontade de chorar, vimos mesmo a luz do fogo morrer de repente sem barulhos da nossa explosão de oito pontos cardeais e uma garrafa de whisky do Senhor Tuarles.” (ONDJAKI, 2008, p. 162) Mesmo assim, uma luz surgida no lado oposto do barracão ao que se encontravam as crianças faz acontecer “o primeiro barulho concentrado de explosão a sério tipo cem granadas num saco a rebentar ao mesmo tempo” (ONDJAKI, 2008, p. 163).

Ocorre, assim, o esperado momento descrito no prólogo, marcado pelos efeitos visuais e metafóricos da explosão:

A explosão até acordou os pássaros adormecidos nas árvores e os peixes devagarosos do mar – aconteceram cores de um carnaval nunca visto, amarelo misturado com vermelho a fingir que é laranja num verde azulado, brilhos a imitar a força das estrelas deitadas no céu e barulho tipo guerra dos aviões Mig. Era afinal uma explosão bonita de ser demorada nos ruídos das cores lindas que os nossos olhos olharam para nunca mais esquecer.

Nós, as crianças, ficamos a olhar o céu se encher de umas maravilhas acesas como se todos os arco-íris do mundo tivessem vindo a correr fazer um brinde no teto da nossa cidade escura de Luanda. (ONDJAKI, 2008, p. 7)

O tratamento poético da linguagem ocorre por meio de alegorias e construções sinestésicas que traduzem as experiências afetivas filtradas pela sensibilidade da criança e recuperadas pela sensibilidade do artista da palavra. A referência ao carnaval sugere um simbolismo importante na história política de Angola. Incorporada à tradição cultural do país após a colonização, a comemoração dessa festividade sofreu interrupções em decorrência das guerras e seu restabelecimento tornou-se icônico com o Carnaval da Vitória, instituído por Agostinho Neto, em 1978, com o intuito de celebrar as vitórias alcançadas até então.

A explosão imaginária de *Avó Dezanove* lembra a chuva metafórica do final de *Bom*

dia camaradas, a qual limparia e renovaria toda a Angola:

Ao ver aquela tanta água, lembrei-me das redações que fazíamos sobre a chuva, o solo, a importância da água. Uma camarada professora que tinha a mania que era poeta dizia que a água é que traz todo aquele cheiro que a terra cheira depois de chover, a água é que faz crescer coisas novas na terra, embora também alimente as raízes dela, a água faz “eclozir um novo ciclo”, enfim, ela queria dizer que a água faz o chão dar folhas novas. Então pensei: “Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...? Depois sorri. Sorri só. (ONDJAKI, 2006, p. 137)

Por trás da ambiguidade de uma sintaxe explicativa que busca ser coerente com a linguagem da criança, infere-se a atuação do autor como engenheiro dos sentidos implícitos do texto, sintetizados na alegoria construída para dar corpo à sua visão política: se a chuva é renovadora, chover “em Angola toda” seria uma forma de encerrar um “ciclo” para iniciar outro, no qual o novo (“folhas novas”) viesse não substituir a tradição (“raízes”), mas se juntar a ela.

Ideia semelhante é verificada na explosão que toma conta da cidade em *AvóDezanove*. E o cenário dessa transformação é o espaço comunitário da praia, onde se encontra também o outro:

Todos olhavam o céu aceso da PraiaDoBispo, esse céu que viu gente ainda vir a correr de outras ruas para chegar ao largo e ter mais espaço e mais escuridão de olhar o tecto da cidade de Luanda.

(...) Outros, mais-velhos, vieram ver de perto porque de longe pensaram que era fogo de artifício de comemoração de alguma data política que eles tinham esquecido, (...) só podia ser ordem do camarada presidente porque fogo de artifício assim bonito e grande nunca tinham visto em Luanda e devia ser autorizado pelo birô político do Partido.

[...]

Começaram a chegar todas as crianças da PraiaDoBispo que tinham papagaios de voar mais as crianças que desceram do BairroAzul e também miúdos que vieram da Kinanga e dos lados daquelas cubatas que ficavam mesmo coladas com o mar. (...) era uma noite bonita para porem os papagaios coloridos a voar ainda com reflexos das luzes do fogo do mar ali tão perto, coloridamente. (ONDJAKI, 2008, p. 167-168-169)

Por conseguinte, o acontecimento é acompanhado por “um silêncio de pessoas” provenientes de “tantas nacionalidades” que contemplam incrédulas a explosão. A praia torna-se, por excelência, um cronotopo que representa a liberdade e o encontro entre todos os luandenses, simbolicamente proporcionados pelas crianças. Além do colorido que toma conta do céu de Luanda, sugerindo que a força libertária se torna incontrolável, os pássaros, como habitantes do espaço sem limites, representam o desejo de uma verdadeira emancipação,

corroborando o propósito crítico da narrativa a respeito das atitudes destrutivas dos seres humanos:

(...) o Espuma soltava um a um, cortando as cordas e dizendo versos de poemas cubanos para dar força aos pássaros e assustar com a voz forte dele, que é um modo às vezes de dizer a um pássaro que susto é estar perto dos homens, que eles devem voar para longe numa casa mais distante que as cidades e as guerras e as armas de chumbo das crianças e as gaiolas dos soviéticos (ONDJAKI, 2008, p. 171)

Nessa representação alegórica, as crianças são como os pássaros, ou seja, elas também podem ensinar a liberdade aos adultos, embora estes nem sempre estejam atentos ao que podem aprender com os mais novos, pois “não sabem às vezes acreditar nos segredos simples das crianças” (ONDJAKI, 2008, p. 173).

Volta-se, assim, às premissas de Tuan a respeito da relação entre a experiência humana e sentimento dos lugares. Ainda que pareçam muito próximos, ele elabora uma ligeira distinção entre experiência e sentimento. À primeira corresponde o voltar-se para o mundo exterior, de forma que pode manifestar-se independentemente da intenção do *eu*. Ao segundo corresponde uma intencionalidade, refere-se ao que os indivíduos podem *sentir* mediante o mundo percebido. No entanto, a experiência não é algo que se dá de forma completamente passiva, “ela implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência: Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele.” (TUAN, 2013, p. 18)

Portanto, se os dados da realidade exterior são uma experiência que se impõe no contexto angolano, a partir do sentimento que se desenvolve pelo lugar, esse dado é ficcionalmente recriado, dando expressão à sensibilidade experiencial do artista. Quanto a isso afirma Tuan (2018, p. 5): “Os artistas são admirados porque, em certo grau, podem objetificar sentimentos íntimos em uma pintura, uma escultura ou em palavras.” Logo, por meio do apreço pelo espaço aprendido, as experiências das personagens infantis desdobram-se em novas experiências de transformação do mundo, a qual é mediada pela capacidade inventiva do escritor e pela ficção como espaço de experiências múltiplas.

Após a explosão, Ndalú, Pi e Charlita correm para o mar, outro elemento simbólico de significativa representatividade no romance, tanto pelas recorrentes referências feitas à cor azul, quanto por denotar um sentido libertário, entidade que não se deixa aprisionar. Por ser portador de “segredos antigos”, é o mar que possibilita às crianças gritarem “gritos azuis”, os quais, como se antecipa nas epígrafes, constituem mais uma metáfora da infância, cuja ação é capaz de transformar os espaços. Desse modo, a paisagem marítima em *AvóDezanove*

apresenta-se também como elemento simbólico na representação do sentido de infância elaborado por Ondjaki, na medida em que integra o cenário poético e afetivo da rua.

4.4.2 *Uma paisagem azul*

O acolhimento que o mar encontra em *AvóDezanove e o segredo do soviético* alinha o romance a uma tendência do discurso literário no universo da língua portuguesa, sobretudo no que tange ao contato entre culturas por meio da expansão colonial. Macêdo (1999, p. 49) salienta que “por se constituir na via líquida por onde singraram as caravelas chegando aos mais distantes portos, ele [o mar] se tornou símbolo do alargamento dos domínios portugueses”.

Se, por um lado, o domínio marítimo representa a “dilatação da fé e do império” português, como registrara Camões, por outro, não se pode negar que guarda a memória dolorosa da colonização, para cuja superação foi fundamental o papel da literatura, a exemplo da produção de Agostinho Neto, em quem Macêdo aponta certa prevalência do ambiente marinho. Nesse sentido, na produção inicial da literatura angolana, as representações do mar tendem a simbolizar a subjugação colonial, como se verifica ainda na poesia de Maurício Gomes, Alexandre Dáskalos e Geraldo Bessa, para quem o tema marítimo está vinculado à escravização (FERREIRA, 1997).

Após a negação da imagética das caravelas, o mar angolano torna-se fonte de memórias da tradição para referendar valores nacionais (SECCO, 1996), possibilitando o surgimento de uma nova relação com o elemento marítimo, em que os escritores parecem superar o trauma da dominação colonial e seus desdobramentos. De acordo com Tiago Aires (2011, p. 3), surge então “uma relação descomplexada com o mar, reconhecendo nele uma realidade simbólica própria, angolana e universal.” É o caso de Manuel Rui, para quem “o mar está normalmente associado ao amor, à observação do ser amado”. (AIRES, 2011, p. 3)⁵⁹

Em Ondjaki, o mar aparece não somente como parte importante da paisagem identitária de Luanda, guardião de memórias dos que já se foram e ponto de contato com a cultura colonizadora: “(...) o mar está cheio de águas salgadas (...). São as lágrimas dos que já

⁵⁹ Dentre as obras de Manuel Rui, referências ao mar podem ser localizadas em *A onda* (1973), *Memória de mar* (1980), *Quem me dera ser onda* (1982), *Um anel na areia* (2002), e *Conchas e búzios* (2003), fato que leva Muraro (2011, p. 278) a afirmar que Rui “tem um currículo ‘azul’ invejável como precursor da temática do mar na literatura angolana do pós-independência.”

morreram recentemente”⁶⁰ (ONDJAKI, 2008, p. 14). Mas, sobretudo, comparece como um dos ícones da infância do narrador: “(...) do lado de lá do nosso largo, ali onde a poeira não conseguia nunca aterrar, ficava essa coisa linda que todos os dias me ensinava a cor azul (...)” (ONDJAKI, 2008, p. 9-10).

Portanto, na mesma linha de buscar uma reconciliação com o mar está a prosa de Ondjaki, muito embora, no romance em análise, essa fonte de vida e de mistérios seja ainda parcialmente interdita aos habitantes da PraiaDoBispo, que não podem banhar-se no trecho apelidado de “a praia dos soviéticos”. O embargo é motivo do questionamento da tia Dada e de Ndalú em *Bom dia camaradas*: “(...) – Mas porquê (*sic*) essa praia é dos soviéticos? – agora sim ela estava mesmo espantada. – Não sei, não sei mesmo. Se calhar nós também devíamos ter uma praia só de angolanos lá na União Soviética...” (ONDJAKI, 2006, p. 57)

Em *AvóDezanove*, apenas alguns moradores do bairro não são afetados pelas medidas proibitivas de acesso à praia. São os pescadores e o EspumaDoMar:

Há muitos anos que os soviéticos desistiram de proibir os banhos do EspumaDoMar na praia proibida, e os pescadores que já moravam ali há tantos anos, antes dos soviéticos, antes mesmo dos angolanos de agora e dos portugueses, também podiam entrar e sair quando quisessem sem ninguém ir lhes dizer que aquela praia estava “fechada ao público”. (ONDJAKI, 2008, p. 50)

Pela ancestralidade do seu ofício, os pescadores transcendem a mera representação de moradores comuns e passam a simbolizar uma tradição de mútuo pertencimento com o espaço da praia, tornando-se mesmo parte integrante do mar, seu ambiente natural: “Lá estava o VelhoPescador sentado perto da sua canoa BarcoÍris. As mãos antigas dele desfaziam, com toda a paciência do mundo, os nós bem difíceis que as redes tinham.” (ONDJAKI, 2008, p. 16)

Já o EspumaDoMar, cuja loucura traz uma conotação mítico-profética, também goza da liberdade de fruição do espaço da praia. Essa personagem é identificada como um “chanfru”⁶¹, que se veste com “panos longos de cores já cansadas, pés descalços ou chinelos simples tipo canoa rasa”, usa rastafári, fala “cubano” e cria um jacaré no quintal de casa. Por meio dessas referências, descobre-se que o Espuma está também em narrativas anteriores, com nomes diferentes: é o Maxando, em *Bom dia camaradas*, e o Xana, em *Os da minha rua*,

⁶⁰ Nota-se a intertextualidade com o conhecido poema “Mar português”, de Fernando Pessoa, em referência às navegações portuguesas que resultaram na posse de colônias além-mar, uma delas, Angola.

⁶¹ Chanfru: maluco.

no conto “O último Carnaval da Vitória”, nos quais é visto de forma menos poética: “(...) nós tínhamos muito medo dele.” (ONDJAKI, 2006, p. 53)

Mesmo que seja revelador das “verdades mais simples” que “o mundo ainda não aprendeu”, o discurso do Espuma, assim como o do maluco Sonangol, é desacreditado pelos adultos, recebendo atenção somente da parte de Ndalú, o único que observa e se comove com a existência sonhadora daquele “maluco”. A premissa do tratamento dispensado pelo mundo racionalista ao EspumaDoMar pode ser referenciada pelo pensamento de Foucault:

(...) o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, (...); pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. (FOUCAULT, 1996, p. 10-11)

Ainda que o narrador confesse não “querer parecer maluco tipo o EspumaDoMar” (ONDJAKI, 2008, p. 35), suas visões de mundo não deixam de possuir semelhanças, pois o menino costuma ter pensamentos fantasiosos, que os adultos ditos “normais” poderiam censurar:

(...) às vezes eu acho que, pelo modo de as nuvens voarem, quase fica possível ver de onde vem o vento e sobretudo para onde ele quer ir. O vento não deve gostar de andar sozinho, se repararem bem, porque sempre quer levantar poeira, dobrar as árvores, soprar as folhas e arrastar as nuvens para longe. O vento deve ter uma casa no tão-longe e está sempre a tentar levar as nuvens para a casa dele, mas isso é uma coisa que eu penso sozinho sem contar a ninguém, porque outras crianças podem me chamar de chanfru e os mais-velhos podem querer me dar remédios para ver se eu fico bom da cabeça. (ONDJAKI, 2008, p. 35)

Divagações semelhantes são frequentes no romance e, além de confirmarem o caráter contestatório que a voz dos loucos (e dos artistas) assume, confirmam também a incorporação sinestésica de elementos espaciais na prosa de Ondjaki, que opta por valorizar a face subjetiva, abstrata e etérea desses elementos. Por essa mesma perspectiva, o mar é personificado como um atrativo sedutor que induz as crianças a correrem livres “de braços abertos como os pássaros a levantar voo.” (ONDJAKI, 2008, p. 15)

De natureza imprevisível e indomável, segundo definição de Alain Corbin, o mar representa o “reino do inacabado, vibrante e vago prolongamento do caos, simboliza a desordem anterior à civilização” (1989, p. 12). Entretanto, essa indiferenciada substância azul

constitui, para Ndalu, uma paisagem familiar e serena:

E o mar acordou – primeiro devagarinho como uma andorinha acabada de nascer, depois mais um pouco a imitar as nuvens –, e então todos ficamos só a olhar o azul-escuro dele: na pele bem enorme do mar, com a IlhaDoMussulo lá do outro lado, um vento chegou para empurrar o sol mais para baixo, ali onde ele se adormece todas as noites. (ONDJAKI, 2008, p. 17)

Por meio das imagens antropomórficas, o mar apresenta-se não como paisagem desordenada e caótica, mas como espaço inofensivo e acolhedor, “uma andorinha acabada de nascer”. Dessa forma, coloca-se em concordância com o espaço angolano sonhado repetidamente pelo narrador menino, onde todos possam correr pela praia empinando pipas, numa poética confraternização entre os moradores da Praia e os dos bairros vizinhos:

Esse sonho me acontecia muitas vezes, mas não com tantos miúdos a correrem pela PraiaDoBispo sem os fios dos papagaios a prenderem uns nos outros – como os nós malucos da rede do camarada VelhoPescador –, nem tanto vento eu nunca tinha visto assim a fazer calemas no mar dali tão calmo, (...) o largo da bomba de gasolina com uma multidão de crianças que eu queria saber quem eram, estavam os da PraiaDoBispo e também os do BairroAzul, outros da escola e até alguns adultos, a TiaAdelaide a rir, o camarada VendedorDeGasolina a correr com um papagaio vermelho e amarelo, até o TioRui que era escritor passava numa bicicleta que tinha uns bigodes desenhados e ele fazia as duas coisas, conduzia a bina e dominava o papagaio – que bicicleta bonita! –, o SenhorTuarles tinha uma caneca de cerveja na mão e com a outra fazia o papagaio dar raviengas de esquindiva no vento, até o CamaradaBotardov ria e corria, “dona Nhéte, papagái leva notícia na tão-longe”, mas o que nunca mesmo me tinha acontecido naquele sonho de carnaval e risos também, era ver tantas cores movimentadas numa dança de ventos voados e o céu cheio de mil verdes, amarelos, laranjas, vermelhos com o azul por trás, o céu a imitar uns pássaros que fossem o corpo vivo disso que chamam arco-íris. (ONDJAKI, 2008, p. 72-73)

São diversas as sugestões sinestésicas envolvidas nesse sonho-alegoria, que se materializa ao final da narrativa. Primeiro, a simbologia do próprio sonhar, como forma de idealizar uma realidade pretendida, encaminha a leitura do trecho para outras manifestações metafóricas de Ondjaki que projetam um futuro de renovação para Angola, a saber, a chuva de *Bom dia camaradas* e a explosão de *AvóDezanove*.

A imagem dos papagaios em cores nacionais⁶², que sugerem uma vida livre, sem opressão, em que se sobressai a festividade do encontro entre os angolanos, estabelece intertextualidade com a imagem dos “sonhos de papel de seda”, presente no conto “A cidade e

⁶² O vermelho e o amarelo indicados na cor do papagaio do VendedorDeGasolina integram as cores da bandeira nacional. O vermelho refere-se ao sangue derramado na luta por independência, e o amarelo, presente na engrenagem e na catana e na estrela simboliza a indústria e o trabalho braçal do campo.

a infância”, de Luandino Vieira. O “antigamente” de convivência fraterna das crianças entre si e com os espaços da cidade também é condensado pela fruição das corriqueiras lutas de papagaios de papel, dentre os quais os “roncadores” eram os melhores e as “lanternas” as mais bonitas:

Bem feitos, fortes, rápidos no ataque, sempre com lâminas bem afiadas nas pontas, derrotava todos os lentos “papagaios” de rabo comprido, as grandes “estrelas”, os estáveis “balões” ou os pequenos “bacalhaus”.

[...]

(...) O Gonzaga fazia bonitas “lanternas”, de papel de seda de muitas cores, parecidas com aviões, mas só as deitava à noite, com velas acesas dentro, dando um espetáculo que todos ficavam a olhar das portas das casas. (VIEIRA, 2014, p. 28)

Alguns dos “sonhos de papel de seda que todos tiveram” não foram concretizados, tendo-se rasgado “nos grandes ramos da árvore da vida”, uma vez que, em adultas, algumas crianças defrontaram-se com a marginalidade e a perda da liberdade. (VIEIRA, 2014, p. 29)

A rede de significados construída por Ondjaki no encontro que ocorre após a explosão passa ainda pela rede ancestral do Velho Pescador, símbolo da tradição, e até pela figura pouco amistosa do Senhor Tuarles, que acaba por ser arrebatado pela alegria da liberdade. No sonho, também o soviético Bilhardov, representante de outro tipo de opressão imposta aos angolanos, festeja junto aos nacionais, o carnaval de cores e risos (o “carnaval da vitória”) em que se transforma a Praia Do Bispo e vira notícia até no “tão-longe”.

Os elementos espaciais evocados na cena – vento, mar e céu – confraternizam junto com os moradores, configurando uma analogia entre um episódio da mitologia cristã e o contexto político angolano: o vento embala os papagaios e as calemas, culminando com o surgimento do arco-íris, símbolo mnemônico da aliança reconciliatória entre o poder divino e os homens. A aliança é mediada pela natureza, com o objetivo de pôr fim ao flagelo infligido aos habitantes da Terra e garantir-lhes que jamais voltariam a ser oprimidos. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994).

A representação que o mar recebe no romance, como símbolo integrante da paisagem da infância de Ndalu, encontra fundamentação em *A água e os sonhos* (1942), de Bachelard, na medida em que, para esse filósofo, no processo de apreensão da realidade pela imaginação, as imagens poéticas primordiais antecipam-se às ideias e aos conceitos. Nesse processo, o animismo marinho mescla

o desejo e a visão, as impulsões íntimas e as imagens naturais, aquelas que a natureza fornece diretamente, aquelas que seguem ao mesmo tempo as forças da natureza e as forças da nossa natureza, aquelas que tornam a matéria e o movimento dos elementos naturais, as imagens que sentimos ativas em nós mesmos, em nossos órgãos. (BACHELARD, 1997, p. 191)

O valor atribuído a essas imagens oníricas provém do sentimento que se nutre por elas, perenizadas pela imaginação poética, essencialmente metafórica. Por isso o mar lembrado por Ndalú pode ainda ser compreendido como uma paisagem afetiva, de acordo com Corbin (1989), que propõe uma leitura dos elementos culturais formadores da mentalidade comunitária sob a ótica da afetividade, em detrimento da visão puramente intelectualizada do historiador, ou do geômetra, como salienta também Bachelard (1993).

Nessa mesma linha, considerando-se ainda os preceitos de Halbwachs (1990), o mar e a praia são um expediente cultural sedimentado não só na memória individual, autobiográfica do protagonista, mas também na memória coletiva do bairro, cuja unidade espacial e social organiza-se em torno da paisagem marinha enquanto “comunidade afetiva”.

A condição agregadora da paisagem, pela multiplicidade do *sentir* (sinestesia) é, para Collet, “uma manifestação exemplar da *multidimensionalidade* dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço, da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade.” (2013, p. 15, grifo do autor). Sob essa perspectiva, a paisagem proporciona aos indivíduos um campo para se pensar a complexidade do mundo real, em cujo debate a palavra literária exerce um papel fundamental, uma vez que “fornece, frequentemente, a mais forte expressão do ‘espaço vivido’.” (COLLOT, 2013, p. 15)

Constata-se, desse modo, que a narrativa de Ondjaki efetua a remissão do ambiente afetado pela guerra e pela carência social, transformando-o em paisagem agregadora, espaço de solicitude e de uma nova aliança entre as pessoas. Nesse mesmo andamento, o prosador luandense recria os espaços da intimidade de Ndalú, representados pela casa dos pais, a casa da avó e a casa da tia Rosa. Nesses cenários afetivos, ele ancora as personagens com quem partilha os momentos mais significativos da infância, pressuposto que se desenvolve na análise proposta no capítulo a seguir.

5. UMA RUA CHAMADA INFÂNCIA

“– Não sei onde é que as lesmas sempre vão, avó.
 – Vão para casa, filho.
 – Tantas vezes de um lado para o outro?
 – Uma casa está em muitos lugares – ela respirou devagar, me abraçou. – É uma coisa que se encontra.”
 (Ondjaki)

5.1 Casas da infância, abrigos de memórias

Dentre os espaços habituais dos seres humanos, a casa é, certamente, um ambiente primordial, pois “a casa é o nosso canto no mundo”, diz Bachelard (1993, p. 24). “Ela é frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.” Embora se mostre um tanto conservador, ao negar a cosmicidade dos edifícios urbanos modernos⁶³, com essa definição, o filósofo suíço não se refere apenas às edificações construídas pelos homens e adverte que “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa.” (1993, p. 25) Assim, investem-se também da função de habitar variadas formas de morada, como a de seres não humanos: a concha, a toca, o covil, o estábulo, dentre outros que transmitem a noção de refúgio e proteção, que constituem a função primitiva da habitação:

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1993, p. 26)

Ainda que admita a possibilidade de a casa não guardar apenas memórias agradáveis, na defesa de um idealismo do habitar humano, o pensador delega aos psicólogos a tarefa de lidar com essas lembranças traumáticas, para o que podem contar com o auxílio de imagens

⁶³ “Coisa inimaginável para quem sonha com casas: os arranha-céus não têm porão. Da calçada até o teto, os cômodos se acumulam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira. Os edifícios só têm na cidade uma altura *exterior*. Os elevadores destroem os heroísmos da escada. Já quase não há mérito em morar perto do céu. E o *em nossa casa* não é mais que uma simples horizontalidade. Falta aos diferentes cômodos um abrigo num canto do andar, um dos princípios fundamentais para distinguir e classificar os valores da intimidade. À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso juntar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas não estão mais na natureza. As relações da moradia com o espaço se tornam fictícias. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados.” (BACHELARD, 1979, p. 214-215) Tuan, por sua vez, enxerga uma deficiência nos edifícios enquanto lugares íntimos, pois, nestes, as “recompensas táteis e olfativas não são apenas parcas, mas apartamentos não podem ser vistos como unidades cerceadas (...). Do lado de forma, um conjunto de cômodos pode ser muito similar a outro.” (TUAN, 2018, p. 8)

espaciais criadas por escritores e poetas. Feita essa distinção, debruça-se ele sobre as imagens do *espaço feliz*, tendo como foco principal as simbologias de uma verticalidade da morada.

Tuan também destaca os valores positivos do lar, “abrigo acolhedor” (2018, p. 7), para onde os indivíduos sempre retornam, onde se resguardam do mundo exterior e onde se sentem à vontade para expressar suas fraquezas e necessidades mais íntimas. Assim, a morada é destinada aos eventos ocultos da vida, na dimensão do privado, em oposição à dimensão pública. É ainda um lugar experienciado, ativa e passivamente, por meio dos sentidos, em especial do olfato, do paladar e do tato, tornando-se um centro de significado construído.

A relação afetiva que Ndalú estabelece com as casas que costuma frequentar permite compreendê-las como ambientes felizes, rememorados e recriados por meio da ficção. As ações dos enredos desenrolam-se em três cenários fundamentais: a casa, a rua e a escola, que se inter-relacionam com outros ambientes, a exemplo da casa dos professores cubanos. Tais cenários estruturam-se tanto sob a configuração de espaços externos (a rua), quanto de espaços da intimidade (a casa).

Os primeiros podem ser entendidos com base em considerações de Lefebvre (2000) e Bourdieu (2013), sobre o espaço social, cujas definições levam em conta o contexto, enquanto os segundos são favorecidos pelas asserções de Bachelard (1993) e Collot (2012), os quais, ao buscarem compreender a espacialidade como uma entidade “mais ou menos imaginária” (COLLOT, 2012, p. 23), não priorizam os referentes históricos.

Sobre esse aspecto, é pertinente observar a afirmação de Roberto DaMatta a respeito da casa e da rua enquanto categorias sociológicas:

[casa e rua] não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas esteticamente emolduradas e inspiradas. (DAMATTA, 1997, p. 15)

Para o antropólogo brasileiro, o espaço da casa não interessa por sua dimensão física nem pode ser por ela definido. Assim, só pode ser mensurado por meio de complementaridades e oposições ao mundo exterior, a saber, o universo da rua, bem como por sua natureza de intimidade e valor estético, em contraste com a natureza pública dos lugares externos.

Dadas essas perspectivas, embora a dimensão social constitua um importante elemento

na recriação da Luanda dos anos 80, as espacialidades ficcionais delineadas por Ondjaki, mesmo quando seu foco se volta para a cidade, não funcionam apenas como retrato das questões sociais por intermédio do espaço. Dotadas de sentidos pessoais e valores afetivos, elas possibilitam uma compreensão do modo como esse contexto adentra os espaços familiares e a própria consciência do menino, além de complementarem a significação do estado infantil e das relações humanas que singularizam a experiência do convívio com o outro e com a própria intimidade.

Na casa onde mora, Ndalú convive diariamente com o pai, a mãe, as duas irmãs, o cozinheiro António e, esporadicamente, com o camarada João, o motorista. O tratamento entre os familiares é caracterizado pela afetividade e pelo diálogo. Embora as avós sejam uma presença constante, como se observa na tradição angolana, na residência prevalecem valores de organização que caracterizam a família nuclear ocidental moderna, composta por cônjuges e filhos, modelo que, conforme lembra Ariès (2012), foi inaugurado no século XVIII com o surgimento do sentimento de família.

Nesse tipo de organização parental, os criados, cuja presença como integrante do círculo doméstico pode ser notada em registros iconográficos desde o século XVI, como que “fazem parte da família” (ARIÈS, 2012, p. 136). Essa é também a impressão que se mostra no texto de Ondjaki, pela tentativa de situar António como alguém que dispõe de uma maior liberdade concedida pelos patrões, ao poupá-lo de exigências rigorosas na execução de tarefas e no cumprimento de horários.

O “camarada António”, personagem real da infância de Ondjaki, atua como interlocutor do menino em conversas habituais sobre a condição da Angola independente, e mantém uma relação especialmente carinhosa com o “menino”, modo como se refere ao protagonista. Talvez por isso, em *Bom dia camaradas*, o primeiro ambiente apresentado é a cozinha da casa dos pais de Ndalú. Ela surge como espaço simbólico em que, a princípio, a identidade infantil do menino é afirmada em contraponto à experiência dos mais velhos. É também nesse lugar onde, mais tarde, ele inicia o processo de ruptura com a infância, quando recebe, da mãe, a notícia de que está autorizado a ir estudar em outro país, fato poeticamente retratado no conto “Palavras para um velho abacateiro”, de *Os da minha rua*.

A cena inicial do romance revela-se uma amostra do modo ambíguo como Ondjaki conduz essa e as demais narrativas do ciclo anos 80, com um duplo movimento: de avanço, quando descortina reveses do referido contexto, e de recuo, quando ressalta a visão ingênua

do narrador. A cozinha é um espaço em que o menino desfruta de uma posição de relativa autoridade perante um adulto, já que, mesmo criança, ele assume o papel de pequeno senhor diante do funcionário.

No diálogo de abertura, transcrito a seguir, ao mesmo tempo em que apresenta o empregado como um defensor do regime colonial, o narrador menino apresenta-se como um defensor da liberdade e da autonomia política de Angola, ignorando a experiência de António, que viveu “o tempo do branco”:

“Mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?”, eu gostava de fazer essa pergunta quando entrava na cozinha.

(...)

O camarada António respirava primeiro. Fechava a torneira depois. Limpava as mãos, mexia no fogo do fogão. Então, dizia:

– Menino, no tempo do branco isto não era assim...

Depois, sorria. Eu mesmo queria entender aquele sorriso. Tinha ouvido histórias incríveis de maus tratos, de más condições de vida, pagamentos injustos, e tudo mais. (...)

[...]

– Mas, António... Tu não achas que cada um deve mandar no seu país? Os portugueses tavam aqui a fazer o quê?

– Ê!, menino, mas naquele tempo a cidade estava limpa... tinha tudo, não faltava nada...

– Ó António, não vês que não tinha tudo? As pessoas não ganhavam um salário justo, quem fosse negro não podia ser diretor, por exemplo...

– Mas tinha sempre pão na loja, menino, os machimbombos funcionavam... – ele só sorrindo.

– Mas ninguém era livre, António... não vês isso?

– Ninguém era livre como assim? Era livre sim, podia andar na rua e tudo...

– Não é isso, António – eu me levantava do banco. – Não eram os angolanos que mandavam no país, eram portugueses... E isso não pode ser...

O camarada António aí ria só. (ONDJAKI, 2006, p. 17-19)

Na conversa, o garoto procura demonstrar conhecimento crítico da situação do país, embora, como anota Muraro (2012, p. 57), assemelhe-se mais “a um pequeno ‘patrão’ quando tende a se erguer com esse ‘ó’”. Ainda que declare sua preferência pela autonomia do país em relação ao domínio português, ele parece ignorar que as distinções entre dominador e dominado permanecem presentes também no pós-independência e são visíveis no próprio fato de que o mais-novo assume o papel daquele que é servido, enquanto a António resta o papel de servidor, condição manifestada no sorriso reverente do mais-velho.

Essa condição explica-se pelo fato de que a ascensão do socialismo ao poder não garantiu a liberdade plena aos cidadãos angolanos, situação de que António, em sua aparente simplicidade, tem conhecimento legítimo, por pertencer a uma classe social desfavorecida e por já ter servido aos brancos. Sob essa ótica, a noção de liberdade defendida por Ndalu é

vaga e reticente, visto que, mesmo em uma Angola livre, as relações de poder continuam determinando lugares sociais demarcados pela desigualdade.

Em sua leitura desse diálogo, Muraro (2012) observa o seguinte:

De antemão, chama a atenção para a insistência do menino em doutrinar António com o discurso do “país livre”. O menino conhece parcialmente o que está vivendo e, a princípio, é como se seu horizonte fosse estreito e limitado por ser muito jovem, o que não lhe permite conhecer o passado recente de Angola, já que sua idade é a mesma do país, é necessário consultar um mais-velho. Mas não só, o que ele ainda não vislumbra é a própria realidade social. (MURARO, 2012, p. 56-57)

Nesse sentido, enquanto Ndalú acredita que António não vê a importância de um país livre, a narrativa evidencia que, de sua ótica privilegiada “do tempo do partido único”, o menino também não vê que há outras necessidades mais urgentes. Desconhecidas para o “mais-novo”, mas conhecidas de perto pelo empregado: a falta de comida, por exemplo, torna-se prioridade diante dessa liberdade defendida pelo garoto, mais abstrata do que real, porque meramente ideológica.

Apesar disso, o discurso de António mostra-se conservador e hesitante em relação à capacidade de autonomia do país, pois a maneira como se posiciona, segundo Coutinho e Nascimento, “reproduz uma interpretação do contexto colonial que, embora talvez inconsciente, engrandece o colonizador e mostra a dificuldade de impor uma voz de colonizado a partir de sua própria condição e lugar.” (2014, p. 99)

No que concerne às relações entre patrão e empregado, o narrador procura deixar claro que António recebe um tratamento digno e que há, por parte da família, cuidado em poupá-lo de certas tarefas, como retirar a mesa ou atender ao telefone, que podem ser desempenhadas pelos próprios moradores da casa. Mas António é “teimoso” e continua cumprindo alguns “hábitos”:

O camarada António tinha chaves de casa, mas às vezes eu estava na varanda e via-lhe ali sentado na zona verde. A minha mãe já tinha lhe dito para ele não vir tão cedo, mas parece que os mais velhos têm pouco sono às vezes. Então ele ficava ali nos bancos, só assim sentado. Quando ouvisse movimentos aqui em casa, ele aparecia devagar. (ONDJAKI, 2006, p. 23)

A falta de sono dos mais velhos como explicação para o fato de António chegar cedo – desnecessariamente, como faz questão de ressaltar o narrador – denota uma ingenuidade não condizente com a consciência crítica demonstrada por ele acerca da emancipação angolana no

diálogo inicial. Aqui, além de isentar a mãe, ele desvia o foco da subalternidade do empregado, exercida já por “hábito”. Contudo, se, por um lado, deve-se reconhecer o esforço em dar tratamento digno ao funcionário, por outro, não se pode negar que, por se tratar de uma relação hierárquica de poder, a definição de funções dá-se, evidentemente, baseada em obrigações que incluem o cumprimento de horários.

Por conseguinte, por parte de António, percebe-se um comportamento respeitoso e reverente, exemplificado pelo modo como se dirige à mãe de Ndalú – a “senhora” – reproduzindo um tratamento distintivo característico do tempo da colonização. Nessa mesma linha, dá-se o comportamento do motorista João, que também pode ser entendido pelos termos hierárquicos da relação patrão/subordinado.

Um dia ele [João] deu-me boleia para a escola, e fomos a conversar.
 – Ó João, tu gostavas quando os portugueses estavam cá?
 – É o quê, menino?
 – Sim, antes da independência, eles é quem mandavam cá. Tu gostavas desse tempo?
 – As pessoas dizem que o país estava diferente... não sei...
 – Claro que estava diferente, João, mas hoje também está diferente. O camarada presidente é angolano, os angolanos é que tomam conta do país, não são os portugueses...
 – É isso, menino... – o João gostava de rir também, depois assobiava.
 – Tu trabalhavas com portugueses, João?
 – Sim, mas eu era muito novo... E estive no maquí também...
 – O camarada António é que gosta de falar muito bem dos portugueses... – provoqueei.
 – Camarada António é mais velho – disse o João, e eu não percebi muito bem aquilo. (ONDJAKI, 2006, p. 19-20)

Igualmente a António, João desconversa, demonstrando que existe uma censura velada no que se refere a esse assunto, talvez pelo fato de que discutir abertamente sobre o tempo do branco poderia levar a uma comparação com o tempo do Partido Único, apoiado pela família do garoto. Uma conversa nesses termos com o filho do patrão, funcionário de confiança do governo do MPLA, certamente não seria confortável. Assim, para desvencilhar-se das investidas do pequeno, os dois empregados optam mesmo por rir e assobiar.

Há poucas participações e diálogos com a mãe e, menos ainda, com o pai e com as irmãs, cujas convivências com o menino não chegam a ser exploradas. Essas últimas figuram mais nas cenas de chegada e de saída para escola, na hora do almoço, trazendo movimento à casa:

Assim já era hora do almoço. As minhas irmãs chegavam da escola, o meu pai

também chegava. A casa ficava mais barulhenta, mais o barulho do rádio na sala para ouvir as notícias, mais o rádio do camarada António ligado na cozinha, mais a minha irmã caçula que queria contar tudo o que tinha passado na escola nessa manhã. (ONDJAKI, 2006, p. 27)

Com exceção de alguma frase corriqueira, o pai e as duas irmãs não falam diretamente dentro do enredo. Sua presença e falas diluem-se na voz do narrador, prevalecendo, portanto, no que se refere a essas personagens, o discurso indireto. Já as interações com a mãe demonstram uma relação carinhosa e transigente. São situações em que a ambiguidade na representação do contexto dos anos 80 torna-se mais ressaltada devido à condição adulta, portanto de experiente conhecedora da engrenagem política de Angola e dos princípios socialistas do governo do MPLA. Essa consciência, contudo, choca-se com o silenciamento da mulher diante de algumas questões que trazem à tona peculiaridades do regime:

Depois do almoço, “os felizardos” – como dizia a minha mãe – iam dormir a sesta. Eu e ela tínhamos aulas à tarde, ela porque era professora e eu porque era aluno. Às vezes ela dava-me boleia. Eu ia à frente, punha o carro em ponto morto e ligava a ignição. Como não podia fazer mais nada, ficava só ali a imaginar já quando eu ia conduzir, ché!, eu ia zunir bué, sempre isso eu pensava, então acelerava um bocadinho, para ouvir o barulho e ajudar na imaginação. Se a minha mãe ouvisse eu dizia: “é que o carro está frio...”, desculpa mesmo só à toa, porque às duas da tarde em Luanda o carro só está frio se tiver gelo em cima. “Chega-te para lá...”, disse a minha mãe enquanto ocupava o lugar do condutor. Depois a meio do caminho:

– Mãe...
 – Diz.
 – A tia Dada vai trazer prendas para todos? – espanto.
 – Se ela puder traz...
 – Mas eles são quantos lá em casa dela?
 – Ela e os três filhos. Porquê?
 – E como é que ela vai trazer prendas para nós que somos cinco, e ainda perguntou também coisas para o camarada António... O cartão dela tem direito a isso tudo? Mas já estávamos a chegar à esquina onde eu descia, e ela não teve tempo de responder. Deu-me só um beijinho (...). (ONDJAKI, 2006, p. 29-30)

No caso desse diálogo, a interrupção ocorre no exato instante em que o menino questiona o cartão de abastecimento que controla a aquisição de produtos no mercado angolano, o que, como ele já sabe, não ocorre em Portugal. Sem demora, o narrador fornece uma questionável razão para o silêncio: “ela não teve tempo de responder”. Contudo, uma leitura crítica da cena pode endossar essa justificativa, pois, conforme demonstra a análise aqui proposta, não parece ser “à toa” que o narrador evita o aprofundamento dessas questões no projeto da narrativa. Embora se saiba que, dado o carácter autobiográfico do texto, Ondjaki encontre motivos pessoais para se poupar a um aprofundamento, tal deslizamento das consequências do citado diálogo está relacionado à proposta de simular uma perspectiva

infantil na apreensão do quadro social e político.

Sob o código do silenciamento, transcorre também a ocasião em que o protagonista é convidado à Rádio Nacional para “falar” uma mensagem em homenagem ao dia do trabalhador:

Era a Paula da Rádio Nacional [ao telefone], queria falar com a minha mãe. (...) Quando ouvi a minha mãe dizer “sim, vou perguntar se ele quer...”, desconfiei que era qualquer coisa relacionada comigo.

– Olha, a Paula vai fazer amanhã um programa sobre o 1º de Maio e queria recolher depoimentos de pioneiros... Tu queres ir?

– “Depoimentos” é ir lá falar, né? – eu, embora já soubesse.

– Sim, preparas qualquer coisa e amanhã ela vem te buscar para irem fazer uma gravação.

– Mas é para um programa?

– Mais ou menos, acho que é para passar no noticiário, é uma mensagem das crianças para os trabalhadores.

– Então vou ter que fazer uma redacção, mãe? Ai, isso já dá muito trabalho...

– Não, não tens que fazer uma redacção porque não te vão deixar ler a redacção, são só algumas palavras...

– Tu podes me ajudar?

– Com o texto não, filho... Tu escreves o que quiseres, eu posso é corrigir-te os erros, mas o texto tem que ser teu.

– Tá bem. Quero ir conhecer a Rádio. Se calhar ela deixa-me ver os instrumentos todos... (ONDJAKI, 2006, p. 27)

No diálogo, vê-se o narrador enfatizando as explicações da mãe de que a mensagem deve ser autêntica, produzida por ele mesmo. No entanto, o que ocorre, a ele e às outras crianças quando chegam à Rádio, é posteriormente descrito da seguinte maneira: “Quando eu ia tirar o meu papel com as coisas que tinha escrito, a Paula explicou-me que não era necessário porque já tínhamos ali uma ‘folha da redacção com os textos de cada um’. Até foi mais fácil, porque aquilo já vinha batido à máquina e tudo.” (ONDJAKI, 2006, p. 38).

A anotação do menino, justificando que a tarefa executada na Rádio “foi mais fácil”, à primeira vista, soa como um motivo ingênuo e desprezioso. Por outro lado, pode ser uma manobra que tenta, no plano superficial da compreensão desse episódio, desviar a atenção da postura de controle exercido sobre os veículos de comunicação e direcioná-la para o encantamento gratuito com a facilidade da tarefa, que “já vinha batida à máquina”. Assim sendo, o próprio fato de ele optar por relatar o episódio consiste em uma denúncia.

Ao voltar para casa, passa-se a seguinte conversa entre Ndalú e a mãe:

– Portaste-te bem – a minha mãe.

- Sim, portamo-nos todos bem. Os outros miúdos eram bem fixes...⁶⁴ – abro a janela, ponho a cabeça de fora, está calor.
- Como é que foi? Leste a tua mensagem?
- Afinal não foi preciso, mãe.
- Não?
- Não, eles tinham um papel lá da Rádio, com carimbo e tudo, já tinha lá as mensagens de cada um. Eu li uma e eles leram as outras duas. (ONDJAKI, 2006, p. 39)

Novamente, o trecho encerra sem mais uma palavra da mulher quanto à censura do que pode ser ou não comunicado ao povo por meio desse poderoso veículo que o rádio representa no âmbito da política do Partido Único. São pontos do romance em que a consideração das implicações éticas do vínculo entre o real e o ficcional talvez sejam relevantes para a interpretação, pois, como constata Perrone-Moisés (2016, p. 209): “É impossível narrar a própria vida sem incluir outras pessoas. E se o autor não se importa com a autoexposição, outras pessoas retratadas por ele podem sentir-se mal representadas ou mesmo ofendidas.”

Em vista disso, se a mãe não manifesta palavras em apoio, também não o faz em desfavor das práticas do regime político. Logo, seu silêncio ambíguo pode ser entendido tanto como resultado da diligência do autor em não comprometer a si mesmo nem a personagem interlocutora, confirmando explicitamente seu conhecimento das disfunções do Estado socialista, quanto como reafirmação da imaturidade do protagonista, ainda inapto para o aprofundamento de tais questões.

O duplo silenciamento, na Rádio e em casa, pode ser lido à luz das concepções de Foucault (1996), na medida em que se vale da *interdição* como procedimento de controle da fala das crianças, que, por ser espontâneo e livre de premeditações, poderia oferecer o risco de fugir ao roteiro ideológico programado. Essa constatação ancora-se no fato de que, para o referido filósofo, o próprio discurso constitui um objeto de poder. Apropriar-se de um discurso seria também apropriar-se do poder e do conhecimento que este agrega acerca de si mesmo e da engrenagem político-social.

Os meios de comunicação, assim, revestem-se da poderosa habilidade de representar e instituir suas verdades, asseverando a institucionalização dos discursos convenientes à circulação: aqueles que transmitem valores alinhados à manutenção do *status quo*. Em contrapartida, mesmo tendo o cuidado de encontrar explicações para a omissão da mãe na retomada do fato passado na Rádio, as indagações de Ndalú, sob o comando discursivo do

⁶⁴ Fixe: bom; muito bom.

adulto autor, permitem ao leitor aprofundar, também silenciosamente, sua interpretação crítica e enxergar sentidos submersos na conversa.

5.1.1 *Outros quintais, a mesma infância*

Se a casa dos pais figura com maior relevância em *Bom dia camaradas*, em *Os da minha rua* e em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, o olhar do narrador enfatiza outras casas, de parentes. Desse modo, além da residência da família, situada na Rua Fernão Mendes Pinto, Ndalú costuma frequentar a casa do tio Joaquim, a da tia Rosa e a da Avó Agnette.

Cabe salientar que as descrições físicas objetivas dos espaços não são predominantes, figurando no cenário apenas o que concorre para o relato dos sentimentos e sensações rememorados pelo narrador. Essa característica torna-se mais realçada no segundo e no terceiro livros analisados, em que se pode constatar a prevalência de uma “dimensão humana e sensível”, que expressa uma “relação concreta, afetiva e simbólica a unir o homem aos lugares”, empregando-se novamente palavras de Collot (2012, p. 19).

Essa humanização dos espaços, dado que abraçam a presença humana e a complexa rede de afetos que a constituem, pode ser notada no conto “O Kazukuta”, cuja ação decorre na casa do tio Joaquim, a quem se dedica a estória, em epígrafe. Essa personagem é descrita como um senhor taciturno, “que ficava até tarde a ler na sala, (...) que nos puxava as orelhas, o tio Joaquim silencioso” (ONDJAKI, 2007, p. 28). Ele possui um cão, chamado Kazukuta⁶⁵, um cão triste, “como se fosse uma criança quieta com inveja de vir brincar conosco” (ONDJAKI, 2007, p. 29), e cheio de feridas. Tais características o aproximam do Cão Tinhoso, personagem do conto analisado no anterior capítulo 4. Como aquele de Honwana, esse animal também habita os mesmos espaços das crianças:

Às vezes, mesmo no meio das brincadeiras, meio distraído, e antes de gritarem com força para eu não estar assim tipo estátua, eu pensava que, se calhar, o Kazukuta naquele olhar dele de ramelas e moscas, às vezes, ele podia estar a pensar. Mesmo se a vida dele era estar só ali na casota, sair e entrar, tomar banho de mangueira com água fraca, apanhar nêspas podres e voltar a entrar na casota dele, talvez ele estivesse a pensar nas tristezas da vida dele. (ONDJAKI, 2007, p. 27)

No trecho acima, o foco do olhar do narrador é o cachorro: é um cão triste, com uma

⁶⁵ Como já informado, Kazukuta designa também a página eletrônica de Ondjaki.

vida aparentemente vazia e repetitiva, despertando reflexões a respeito da existência em sentido amplo. Tocado por essa presença, Ndalú envereda por divagações que ultrapassam a mera percepção da imagem de um cão, atribuindo-lhe uma subjetividade humanizada, que externa uma “outridade, advinda do animal não humano” (COUTINHO, 2016, p. 75).

A atmosfera de ternura e melancolia que se delineia nessa narrativa, bem como as referências recorrentes à soturnidade do Kazukuta tornam-se factuais no momento em que o tio Joaquim dá aos meninos a notícia do falecimento da tia Maria. A sensibilidade diferenciada de Ndalú, misturada à percepção ponderada do adulto escritor, manifesta-se no espanto do menino quando, após a notícia, alguém no grupo de crianças pergunta se podem continuar brincando. Se, de início, o pequeno reflete sobre a inconveniência de se continuar a brincadeira perante o fato da morte, depois ele compreende que esse é o espírito da infância, cuja energia e vitalidade fazem prosseguir a vida, ininterruptamente.

A figura envelhecida e indesejável do Kazukuta parece incômoda, porque se opõe à alegria e à efusividade do grupo: “Não lhe ligávamos nenhuma. Ninguém brincava com ele, nem já os mais velhos lhe faziam só uma festinha de vez em quando” (ONDJAKI, 2007, p. 28). A exceção a esse desencontro identitário entre o animal moribundo e os infantes é um banho muito demorado que o tio lhe dá, no dia da morte da tia Maria:

Lembro o Kazuzuta a adorar aquele banho, deve ser porque era um banho sincero, deve ser porque o tio punha devagarinho frases ao Kazuzuta, e ele depois ia adormecer. Kazukuta: lembro bem os teus olhos doces a brilhar tipo um mar de sonhos só porque o tio Joaquim – o tio Joaquim silencioso – veio te dar banho de mangueira e te falou palavras tranquilas num kimbundu assim com cheiros da infância dele. (ONDJAKI, 2007, p. 28).

O idioma da meninice, recuperada pelas palavras em “kimbundu”, torna-se sinônimo de candura e acolhimento para a tristeza do cão, que serve de álibi ao desejo de acolhimento ao luto do próprio tio Joaquim, igualando homem e animal no processo de travessia do sofrimento.

Em síntese, observa-se que o conto está dialeticamente estruturado: de um lado, a apatia e a lentidão do cão, o silêncio do seu dono e a morte impregnam a narrativa de uma atmosfera mórbida e estática; de outro, a gritaria e a correria das crianças, a brincadeira que não cessa, nem perante uma notícia triste, expressam a dinamicidade da infância, tempo de celebração gratuita da vida, que anima e revitaliza o lugar.

Um outro espaço estimado pelo menino está representado em “O portão da casa da tia

Rosa”, o qual sintetiza o sentimento de separação em relação a uma das pessoas que mais embalaram a infância de Ndalú: “Ela era minha madrinha, mas para mim sempre foi a ‘tia Rosa’” (ONDJAKI, 2007, 95). Além de figurar na dedicatória, uma primeira referência ficcional à tia-madrinha surge no conto “A televisão mais bonita do mundo”, que se passa em casa do Lima, um amigo do tio Chico. Com o pretexto de explicar a expressão “casa andeia”, habitualmente utilizada pelo tio, o menino menciona uma circunstância que manifesta o acolhimento que a mulher representa para ele:

Isso da “casa andeia” muitas vezes era então ficarmos sentados num bar com os mais velhos a beber um monte de cerveja e a comer quase nada. Se havia outras crianças eu ainda ia brincar, mas normalmente nem já isso. Os homens conversavam, a tia Rosa também bebia, ficava muito tempo calada. Eu brincava um pouco se houvesse jardim ou mesmo rua. Depois sentava-me no colo da tia Rosa e começava a “encher o saco”, como dizia o tio Chico.

[...]

Fiquei com inveja dos filhos do Lima, que todos os dias iam ver cores naquela televisão a cores: (...). “Tudo a cores, como uma aguarela bem bonita”, pensei enquanto a tia Rosa me fazia festinhas na cabeça.” (ONDJAKI, 2007, p. 21; 26)

A tia Rosa, sempre a mimar e a proteger o sobrinho de contratempos e pequenos aborrecimentos, ganha outras ocupações nos dias em que o marido recebe visitas. E isso não é tão raro: o tio Chico “sabia quem estava no portão pelo modo como a campainha tocava”, pois a sua casa “tinha talvez a cerveja mais deliciosa de Luanda.” (ONDJAKI, 2007, p. 53) A casa ficava cheia de “pessoas de todas as cores que vinham beber dos barris de cerveja do tio Chico”, enquanto a madrinha atendia à campainha e preparava aperitivos:

A campainha tocou. Só que o tio Chico não disse quem era. Olhei logo na direção do portão, para saber se ia já a correr abrir. (...) A tia Rosa também esperou. A campainha tocou mais. Eu já só mexia os olhos.

– Vai lá ver – o tio Chico falou.

– O miúdo não vai sozinho – a tia Rosa agarrou-me no braço.

Os outros ficaram com cara de não-sei-quê. Era sempre assim, se houvesse uma pequena maka entre a tia Rosa e o tio Chico, todos paravam de beber. A tia Rosa levantou-se, fomos juntos. Era o Vaz.

[...]

– Ó Dalinho, traz aí um fino bem tirado pra este sacana do Vaz.

[...]

– Ó Rosa, vai-me lá buscar um fino, filha (...). (ONDJAKI, 2007, p. 53; 54; 56; 57)

Essa tarefa, certamente cansativa, porém cheia de cumplicidade, compartilhada entre a tia e o menino, é carinhosamente recordada por ele em um dos contos mais ternos do livro. Com dedicatória para ela e para o tio Chico, “O portão...” narra a visita que Ndalú faz à casa

dos tios, quando já não é mais criança. No caminho, enquanto o pai dirige distraído e a mãe está em silêncio, ele observa as pessoas na rua e, aparentemente, ainda não sabe que encontrará a casa vazia. Como quem está numa roda de conversa, assim o narrador inicia:

Só sei que nunca fui à creche. Tentaram durante uns dias, mas eu chorava o tempo todo. Quando a minha mãe ia buscar mais cedo, encontrava-me com os olhos bem inchados. Por isso, desde bebê, eu sempre fiquei na casa da tia Rosa. Passava lá as tardes com as filhas dela a ouvir os discos do Roberto Carlos. (ONDJAKI, 2007, p. 95)⁶⁶.

A madrinha deixava-lhe fazer tudo, inclusive alimentar as rolas com comida em excesso. Tempos depois, quando os pais o levam até a casa, tudo estava em um “silêncio estranho”, revelando a ausência dos moradores, cuja razão não é informada:

O meu pai parou o carro e houve um silêncio estranho. Ninguém falou nada. Nem eu. Achei estranho não ter ali fora nenhum carro do tio Chico. (...) O portão estava destrancado, e lá dentro, a gaiola enorme das rolas não tinha rolas. A mãe saiu do carro, deu a volta, abriu-me a porta. Disse alguma coisa que uma certa tristeza já não me deixou ouvir bem. Atravessei a rua com cuidado, empurrei o portão. Havia qualquer coisa apertada dentro do meu peito, e uma vontade de lágrimas nos meus olhos, mas eu nem sabia se podia falar. Também não entendia aquela vontade de chorar, mas achei que estava a entrar num lugar frio apesar do sol que fazia. (ONDJAKI, 2007, p. 95-96)

Esse texto possui forte apelo emotivo, tanto pela maneira sutil como o narrador trata da ausência dos habitantes da casa, deixando em suspenso sua razão (morte? separação? mudança?), quanto pela capacidade de recriar liricamente a imagem antitética da presença pela ausência, imagem que ele evoca pelo valor pessoal que atribui ao espaço vazio. Os cômodos da casa, especialmente o quintal, são perpassados pela atmosfera de abandono que contrasta com o movimento e a alegria que os ocupavam antes.

De acordo com Bachelard, é esse estado, o do vazio, que proporciona a intensificação e a estabilidade dos valores da intimidade, já que a presença cotidiana dos habitantes torna dispersos esses valores, cuja significância só se consolida com o distanciamento temporal. A familiaridade de Ndalú com as dependências da casa da tia Rosa permitiria a ele, ainda com base em Bachelard, percorrê-la com gestos habituais. Por isso, “se voltarmos à velha casa

⁶⁶ A referência a músicas, bem como a intérpretes e compositores brasileiros e angolanos, é também uma característica da prosa ondjakiana. A menção a Roberto Carlos, feita logo no primeiro parágrafo do conto, indica que entre as canções na casa da tia, provavelmente estaria “O portão”. Nessa composição, o eu poético fala de retorno para casa e para pessoas queridas, fazendo alusão direta à entrada da casa, revisitada após um tempo de separação, e cuja visão desperta lembranças do passado, fazendo-o hesitar diante do reencontro com as sensações das experiências ali vividas.

depois de décadas de odisseia ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos.” (BACHELARD, 1993, p. 34)

A estratégia de omitir o motivo pelo qual a casa está vazia constitui o ponto de tensão do texto e faz lembrar, por exemplo, o conto “Casa tomada”, de Julio Cortázar, em que um casal de irmãos abandona a casa onde vivem após ouvirem misteriosos ruídos que tomam o ambiente pouco a pouco, até impossibilitá-los totalmente de permanecerem na morada. Se o leitor de Cortázar pergunta-se qual a causa dos ruídos, o leitor de Ondjaki oprime-se com a dúvida pelo motivo que levou a tia Rosa e sua família a deixarem sua residência.

As impressões afetivas predispostas no enredo estendem-se ao leitor e, aqui, pode-se recorrer mais uma vez a Bachelard, na medida em que o ensaísta reconhece o efeito dos valores da intimidade dos espaços ficcionalmente rememorados sobre a imaginação do receptor do texto. Para isso, é preciso “induzir o leitor ao estado de leitura suspensa”, pois é “no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação [de um espaço amado] pode tornar-se um umbral de onirismo para outrem. (...)”. (BACHELARD, 1993, p. 33). A sensação de perda vivida pelo narrador também se transmite ao leitor, por sua vez, receoso de que se trate de alguma fatalidade e, ao mesmo tempo, esperançoso de que os gestos tranquilos do pai e da mãe justifiquem a negação dessa hipótese.

Espaço de trânsito, de chegada e de partida, de “passagem entre dois estados” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 734), o portão é um espaço ambivalente, imagem topográfica do sentimento de saudade, que se confunde com a angústia gerada pela visão dos cômodos vazios e, finalmente, com a percepção de que a ausência dos habitantes torna também ausente o próprio tempo da infância. Ali, numa cumplicidade velada, o menino e a tia costumavam ficar juntos, conversando uma linguagem de afeto imensurável, concretizado por meio de coçadelas de cabeça e abraços gratuitos.

O tempo passado de alegria e risos fica preso na memória, no silêncio do quintal e, sobretudo, na imagem do portão. Em concordância com Faria (2012, p. 64), o contraste entre os momentos felizes e o presente de falta e separação gera, portanto, “um momento de grande tensão dramática no texto.”

Olhei lá para dentro, na direção do quintal. Quase ouvi de novo a voz da tia Rosa chamar-me para jantar. [...] Mas a minha mãe não perguntou nada. Tocou-me nas costas, muito devagarinho, como se tivesse cuidado para não me sacudir muito. Acho que ela percebeu que se me sacudisse muito podiam cair mais lágrimas. Tive que sair. Não me apetecia sair dali, de uma das casas da minha infância de tantas brincadeiras. Mas não me apetecia estar ali sem a tia Rosa e sem o tio Chico. Olhei o

pequeno lago quase na saída, e também não vi os cágados. Nem vozes, nem barulhos da vizinhança. Nada. (ONDJAKI, 2007, p. 98-99)

Comparada à casa natal, a casa da madrinha evoca lembranças que estão organicamente inscritas no narrador, pois a morada, diz Bachelard, “é um grupo de hábitos orgânicos.” (1993, p. 33). Guiado por esses hábitos rememorados, enquanto a revisita, o narrador relembra suas tardes no quintal da tia, quando juntos alimentavam as rolas:

Parece que elas adivinhavam, começavam a voar, a dançar, a brincar, a tia Rosa ria uma gargalhada pequenina que ela tinha sempre guardada só para mim, abria a porta, eu entrava lá para o meio da confusão. Distribuía comida, muito mais comida do que aquelas rolas precisavam, e a tia Rosa deixava. A tia Rosa deixava-me fazer tudo. Outros mais velhos diziam que a tia Rosa me estragava como mimos, mas eu não sei nada disso. (ONDJAKI, 2007, p. 96)

Pela ótica dessa rememoração nostálgica, nota-se que, como símbolo de entrada para um universo em que o menino viveu plenamente a infância, o portão abre-se também do mundo exterior, o do adulto, para o mundo interior, representativo da puerilidade permanente que, a despeito da mutabilidade da vida, retorna por meio das imagens dos cantos da casa e de seus habitantes.

Na sequência dos contos de *Os da minha rua* analisados, o mais significativo quanto ao ambiente da casa é “Palavras para um velho abacateiro”, cujas ideias embrionárias podem ser já em *Bom dia camaradas*:

Pela janela enorme entrava luz, entrava o som dos passarinhos, entrava o som da água a pingar no tanque, entrava o cheiro da manhã, entrava o barulho das botas dos guardas da casa ao lado, entrava o grito do gato porque ele ia lutar com outro gato, entrava o barulho da despensa a ser aberta pela minha mãe, entrava o som de uma buzina, entrava uma mosca gorda, entrava uma libélula que nós chamávamos de helibélula, entrava o barulho do gato que depois da luta saltava pro telheiro de zinco, entrava o som do guarda a pousar a aká porque ia se deitar, entravam assobios, entrava muita luz mas, acima de tudo, entrava o cheiro do abacateiro que estava a acordar. (ONDJAKI, 2006, p. 80)

O quadro descrito, no qual cada elemento da paisagem vista a partir da cozinha ainda está em ordem e em relação com o tempo harmonioso da infância, é retomado no conto final de *Os da minha rua* para narrar o dia em que a mãe comunica-lhe que os pais decidiram autorizá-lo a ir estudar em outro país. Trata-se de Portugal, conforme fazem saber as referências biográficas de Ondjaki.

Tomar conhecimento dessa decisão desencadeia no protagonista uma tempestade interior, evidencia na dramaticidade, das ações e da linguagem, que orienta a narrativa. O clima de apreensão que se estabelece ao longo do enredo é antecipado na abertura, ao se ver o cenário visualizado a partir da cozinha, que antes era sereno e reconfortante, tornar-se opressivo e ameaçador:

Quando chegamos da praia, o céu estava à espera que as pessoas todas se recolhessem para poder ordenar às nuvens que começassem a largar uma grande chuva molhada, era até raro em Luanda naquele tempo fazer uma ventania daquelas, os baldes no quintal começaram a voar à toa, os gatos nas chapas de zinco não sabiam bem onde era o buraco de se esconderem, os guardas da casa ao lado vieram a correr buscar as akás que estavam encostadas no muro e o abacateiro estremeceu como se fosse a última vez que eu ia olhar para ele e pensar que ele se mexia para me dizer certos segredos, (...). (ONDJAKI, 2007, p. 137).

O fluxo contínuo da escrita é marcado pela ausência de ponto final entre períodos, recurso que traduz a não linearidade dos pensamentos e o turbilhão de sentimentos de Ndalú. O ambiente, antes tão familiar e alegre, como se apresenta no primeiro romance, agora aparece agitado e caótico, revelando a sensação de estranhamento que atinge o protagonista. A associação entre forma e conteúdo complementa o sentido de ruptura e despedida não só dessa estória, mas do livro, todo pincelado por essas sensações.

Defrontado com um dos primeiros momentos decisivos de sua vida – a partida para outro país e, conseqüentemente, a separação do mundo da infância – Ndalú volta ao quintal, na intenção de conter o caos instalado pela ventania, e acaba tomando um banho de chuva. Chuva que “caía como um embrulho gigante de redes de pesca que tivesse escorregado do armário de um pescador.” (ONDJAKI, 2007, p. 138)

Ao entrar novamente na cozinha – “a mesma cozinha antiga que todos nós dizíamos a rir que era do camarada António” – Ndalú depara-se com a voz da mãe, prenunciada pela tempestade:

“o pai e eu estivemos a falar sobre aquele assunto” –, o meu corpo todo molhado, pensei que a minha mãe ia me ralhar de eu estar a trazer a chuva para dentro de casa, espalhando as gotas do meu corpo pelo chão da cozinha, a mesma cozinha antiga que todos nós dizíamos a rir que era do camarada António, a minha mãe tinha os olhos molhados também e um grande silêncio invadiu a casa escolhendo esse espaço entre nós para ficar, (...) – “tu há tanto tempo que falavas nisso, nós estivemos a falar” (...) – “assim a pingar, ainda te constipas” –, a minha mãe disse com chuva nos olhos bem encarnados, o corpo dela todo encolhido a dar marcha atrás da cozinha, no trajeto que ela tinha feito para vir devagarinho falar comigo, sem me ralhar por eu estar a molhar a cozinha, sem me falar da asma e dos brônquios, sem quase olhar pra

mim, eu também sem quase saber como olhar para ela, (...). (ONDJAKI, 2007, p. 140; 143)

Depois desse diálogo entrecortado por digressões psicológicas, o menino passa em revista os cômodos da casa, da sala até o seu quarto:

(...) a minha cabeça viajava pelo corredor escuro porque fazia esse domingo cinzento de chuva e ninguém tinha acendido as luzes, a minha cabeça deslocava-se devagarinho e subia as escadas espreitando primeiro a sala onde a minha irmã mais nova tinha acabado de adormecer com o corpo todo cansado da praia e a pele cheia do sal do mar (...), o corredor lá em cima era um mar pesado de silêncios e isto não é poesia falada, havia ali um silêncio que pesava se uma pessoa se mexesse em qualquer direção, parei, quieto, a escutar a tarde que chovia lá fora, os ecos do comportamento das trepadeiras e das árvores enormes dos vizinhos, podia quase desenhar essas árvores sem olhar para elas, (...). (ONDJAKI, 2007, p. 140-141)

(...) entrei no meu quarto de tão poucos anos, fazia-me confusão entender porquê (*sic*) que eu vivia aquele quarto como um espaço antigo, como se eu fosse uma pessoa também de antigamente, (...). (ONDJAKI, 2007, p. 142)

A desordem em que mergulha a cabeça do narrador requer uma reordenação do espaço e das emoções. Ele se ocupa, então, de refazer um trajeto doméstico rotineiro a fim de recompor a si mesmo, mas se trata agora de um eu já transformado e disperso, em cujo “corpo de criança um adulto começou a querer aparecer” (ONDJAKI, 2007, p. 137). Enquanto percorre esse curto trajeto, alongado pela viagem interior que desencadeia lembranças, ele vivencia o momento como se fosse um “antigamente”. Assim, as imagens que ele pode ver, mesmo as do presente, tornam-se imagens já antigas, fixadas numa espécie de antememória.

Para Bachelard, “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados.” (1993, p. 27-28) A percepção acurada dos valores ontológicos dos cômodos da casa, sobretudo do quarto, desperta no narrador a consciência do caráter finito da vida em cada detalhe do espaço ao seu redor. Separar-se do cenário em que viveu os primeiros anos da vida significa romper com a própria infância.

Esse luto topográfico pode ser entendido também a partir do pensamento de Collot (2012, p. 23), pois o sentido perceptível nos elementos sensíveis “tem uma significação global e implícita, inerente e aderente à fisionomia das coisas”. Assim é que, a partir de uma lista de objetos pessoais que se desdobram ante seus olhos o narrador “escreve um quarto” (BACHELARD, 1993, p. 33). Assim Ndalu descreve o seu espaço pessoal dentro da casa:

(...) [o quarto] dos cheiros e das roupas e das músicas e dos livros e das escritas tristes e secretas, da mala com os livros do Astérix, ou *A náusea*, ou o *Cem anos de solidão*, ou os “gracilianos” como eu lhes chamava, ou a camisa amarela-escura com manchas pretas e acastanhadas que o meu pai trouxe de Portugal e, desde que a vi, soube que amava esse tecido de acalmar os olhos que às vezes choravam em frente ao espelho da incompreensão, (...). (ONDJAKI, 2007, p. 142)

Nessa descrição, os elementos evocados mantêm nítida relação com a sensibilidade estética do artista. A alusão a leituras que influenciaram o escritor Ondjaki revela também um dado autobiográfico. Como ele afirma, “há autores que nos marcam. (...) Manoel de Barros, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, são autores que a gente vai acumulando”. E não é difícil supor que, entre as escritas secretas do adolescente, poderiam constar rascunhos das suas primeiras produções: “Eu comecei a escrever para mim – contos, poesia, aos 15, 16 anos.”⁶⁷

Além do valor sentimental e íntimo dos objetos, o quarto abriga lembranças das noites partilhadas com a avó Agnette, “contando, inventando, alterando as estórias todas, (...) entre risos de cumplicidade, olhares de fascínio que acendiam a madrugada (...)”. (ONDJAKI, 2007, p. 143). Teria sido a estratégia da avó, de modificar os enredos, uma referência para o futuro contador de estórias que Ndalú viria a ser?

No que concerne à ambiguidade entre o elemento autobiográfico, rememorado ou imaginado, e a criação literária, Chombart de Lauwe argumenta que muitos autores voltam em busca de imagens dos seus primeiros anos, dando vazão a um outro mundo, em que elas são indelévels e permanentes. Embora estejam tais imagens submetidas à correção ou à invenção daquele que as recorda, permitem a reconstrução de um eu pertencente ao passado, um eu antigo, “em parte diferente da criança que fomos, mas essencial para o nosso mito pessoal. Nossa personalidade atual de adulto e até mesmo nossa personalidade são o fruto de um emaranhado entre uma história real e uma vida imaginária.” (CHOMBART DE LAUWE, 1990, p. 247).

A notícia dada pela mãe aponta para a dolorosa consciência da separação com os lugares da infância, para a qual ainda não se sente preparado – “essa partida de ir embora, de repente me chegava fora do tempo”. (ONDJAKI, 2007, p. 143-144) Não obstante a infância tenha chegado a seu termo cronológico, no interior da personagem, o amadurecimento afigura-se doloroso e inaceitável.

⁶⁷ Entrevista concedida à Assecom da Unilab (2016).

No espaço externo, entendido como paisagem que possibilita a constituição da subjetividade (COLLOT, 2013), torna-se clara a inter-relação entre a percepção do ambiente e o desnudamento do estado de espírito da personagem em fase de transição. Somados aos elementos formais da linguagem, que sugerem a turbulência interior, a presença simbólica da chuva e o trajeto que o narrador executa do quintal até o quarto representam a própria transmutação do menino em homem e a consciência de si mesmo a partir do lugar e das personagens de sua intimidade.

O abacateiro do quintal, visto diariamente durante o “matabicho”⁶⁸, integra a paisagem doméstica contemplada a partir da cozinha. Esse elemento icônico contribui para a interseção do autobiográfico com o ficcional, uma vez que, entre as alusões ao tempo infantil fora do espaço do livro, consta uma fotografia de Ndalu “sob o abacateiro”, já mencionada no capítulo 3. Dentre os objetos que se destacam em sua visão da cozinha, com maior recorrência em *Bom dia camaradas*, ele pode ver a árvore, que se agita como se quisesse revelar um segredo:

Do meu lugar eu via a chávina à minha frente, o fumo que saía da chávina, sentia o cheiro do pão torrado, o cheiro da manteiga a derreter nele, via do lado direito as barbas do meu pai, os óculos dele, e ouvia o som lá dentro da boca a mastigar a torrada, *trrruz, trrruz*, mas o mais bonito era ver ali em frente o abacateiro. Vocês sabiam que o abacateiro também se espreguiça? (ONDJAKI, 2006, p. 79)

No abrangente cronotopo da infância criado por Ondjaki, personificação do abacateiro reúne uma dimensão do existir – a infantil – e um ponto de vista – a paisagem pontilhada de sensações e valores afetivos. Assim, tendo por base a ideia de que a paisagem é formada não somente do que se vê, mas do que se percebe dela enquanto representação de lugar habitado (Collot, 2010), a imagem simbólica da árvore condensa a própria noção de puerilidade em associação direta com o espaço vivido. Sob essa circunstância, a perspectiva do menino, construída pelo gesto consciente do sujeito autor, é um ato estético que não só comunica os dados espaciais, mas os envolve na construção de um sentido íntimo de infância⁶⁹.

Tendo em vista as ponderações de Collot (2012) a respeito da objetividade do referente *versus* a subjetividade da representação de feição estética, perante esse momento ambivalente

⁶⁸ Matabicho (matabichar): café da manhã. Consoante o Novo Acordo Ortográfico, a grafia do termo passa a ser *mata-bicho*.

⁶⁹ A ligação afetiva entre uma árvore e a infância é um motivo recorrente na literatura. São exemplos os clássicos *A árvore generosa* (1964), do norte-americano Shel Silverstein (1932-1999), e *Meu pé de laranja lima* (1968), do brasileiro José Mauro de Vasconcelos (1920-1984).

de ruptura e renascimento, os espaços, bem como os objetos neles dispostos, não equivalem a coisas reais e específicas, mas a experiências estéticas afloradas à consciência do narrador pela perspectiva individual da perda e da ruptura, como, de fato, ocorre no conto “Palavras para um velho abacateiro”. Contudo, trata-se de um conteúdo inalcançável em seu aspecto sensível, porquanto está diluído na experiência profunda de ser. (COLLOT, 2013)

De forma particular, mas em sintonia com a temática de *Os da minha rua*, “Palavras para um velho abacateiro” recria a tradicional representação de uma “verdadeira infância, da qual é doloroso sair, a qual não se pode deixar sem perder ao mesmo tempo a vida imaginária e excepcional que é a sua principal riqueza” (CHOMBART DE LAUWE, 1990, p. 122-123).

Trata-se de uma estória de despedida. Estrategicamente situado no final da coletânea, condensa o sentido de infância que caracteriza o livro: imagem simbólica e terna de um tempo mítico que permanece, mas, paradoxalmente, traz em si mesmo um pressentimento de finitude – das brincadeiras na rua, do convívio com os lugares amados, das perdas e separações afetivas, como se pode ler nas ternas palavras com que o narrador encerra o conto:

(...) senti que despedir-me da minha casa era despedir-me dos meus pais, das minhas irmãs, da avó e era despedir-me de todos os outros: os da minha rua, senti que rua não era um conjunto de casas mas uma multidão de abraços, a minha rua, que sempre se chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância.” (ONDJAKI, 2007, p. 45)

5.2 Entre avós e netos: a plenitude da infância

5.2.1 O segredo da Avó Agnette

No campo das paisagens reais e simbólicas dos textos de Ondjaki, as pessoas assumem uma figuração central na composição do sentido afetivo da infância, pois é o convívio com atitudes e gestos humanos no decorrer dos enredos o que particulariza os lugares e o tempo infantil. Nesse círculo de convivência, as avós consistem em figuras tutelares frequentemente presentes na vida das crianças, representando, por isso mesmo, personas diretamente ligadas à noção de infância.

Assim, junto ao plano secreto de explosão do mausoléu, a imagem ficcionalizada da

AvóAgnette constitui um dos fios temáticos da trilogia anos 80, mas, sobretudo, de *AvóDezanove e o segredo do soviético*, mantendo uma estreita relação com o sentido de infância laborado por Ondjaki nas três obras. Ela é representada como uma mulher de convicções firmes, que dispõe de uma autoridade marcante como matriarca da família. Viúva, mora numa casa com varanda, localizada na PraiaDoBispo, em companhia⁷⁰ da irmã, que as crianças chamam de AvóCatarina, e da MadalenaKamussekele, sua afilhada, mas também uma espécie de faz-tudo da casa⁷¹.

O lugar reservado a essa simpática personagem, homenageada no título do romance, como se sabe, e em várias dedicatórias no conjunto das obras em análise, confirma a relevância dessa figura autobiográfica na formação individual do menino Ndalú e, provavelmente, na própria formação do prosador Ondjaki. É o que se pode inferir da seguinte declaração do autor: “Eu sou uma pessoa que gosta muito de histórias, sempre gostei de ouvir histórias, de contar também. Acho que a partir dessa oralidade das histórias que eu cheguei à escrita, porque eu comecei a escrever contos, comecei pelos contos.”⁷²

O mesmo espírito inventivo e comunitário compartilhado em torno das narrativas orais é o que leva a Avó a realizar uma festa de despedida do dedo mínimo do pé, o qual seria amputado em uma cirurgia, tendo sido “a partir daquela noite, que a AvóAgnette passou a ser AvóDezanove.” (ONDJAKI, 2008, p. 71) Apesar dessa alcunha figurar no título do romance e de o enredo transcorrer no entorno e na casa da Avó, o centro dramático do romance não prioriza a sua subjetividade. Como nos demais enredos em análise, o ponto de vista é posicionado na subjetividade do neto, que recria episódios e cenários do convívio com a personagem mais velha. Nos períodos de férias, a casa da avó recebe muitos primos, entre eles o protagonista, a quem ela dispensa cuidados especiais, por ser o menor e por ser também asmático. É a avó quem administra a infância dos netos durante esses períodos, permitindo ou negando-lhes que brinquem na rua, ensinando-lhes boas maneiras, e, especialmente, contando-lhes histórias.

Na sociedade africana, essas funções assumidas pelos velhos justificam-se, segundo Nsang O’Khan Kabwasa (1982), pelo seu conhecimento das tradições em diferentes esferas,

⁷⁰ Em *Os da minha rua*, verifica-se que, na casa da Avó Agnette, mora também a Tia Maria, cuja participação no conto “O último carnaval da vitória” foi analisada no capítulo 3 desta tese. O falecimento dessa personagem secundária é mencionado no conto “O kazukuta”.

⁷¹ Além de realizar diversos serviços na casa, a Madalena apanha da avó, quando não se comporta de maneira julgada adequada. O narrador menciona brevemente uma ocasião em que a moça apanhou do tio Nitó (personagem de um conto em *Os da minha rua*), pelo simples fato de ter-se atrasado em um compromisso corriqueiro.

⁷² Entrevista ao Canal SaraivaConteúdo (2009).

desde a jurídica à médico-mágica. Dessa forma, a avó estabelece um tipo de educação tradicional assim definida também por Hampaté Bâ:

A educação tradicional começa, na verdade, no seio de cada família, onde pai, a mãe ou as pessoas mais idosas são ao mesmo tempo mestres e educadores e constituem a primeira célula dos tradicionalistas. São eles que ministram as primeiras lições de vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, lendas, fábulas, máximas, adágios etc. Os provérbios são as missivas ligadas à posterioridade pelos ancestrais [...] O ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. Este modo de proceder pode parecer caótico, mas, em verdade, é prático e muito vivo. A experiência fica profundamente gravada na memória da criança (BÂ, 1987, p. 194).

Parte fundamental da tradição humana no que se refere à simbolização do mundo, a atividade de contar estórias tanto possui um caráter afetivo individual para aquele que ouve, como um caráter social, de amálgama de tradições comunitárias. Nesse sentido, as narrativas orais são exercidas por aqueles que detêm um acúmulo maior de experiências de vida: os mais velhos.

Em seu clássico ensaio “O narrador”, Benjamin atribui à memória a capacidade de acumular experiência, termo caro ao filósofo alemão, e de transmiti-la de geração a geração por meio das estórias, as quais alimentam uma memória coletiva. Nesse sentido, a experiência de vida de um indivíduo – a sabedoria – é acionada pela memória e se transforma em conselhos por meio da narrativa, autêntico modo de se transmitir ensinamentos.

Em *Infância berlinense: 1900*, texto situado no limite entre a escrita histórica e a prosa poética, o próprio Benjamin recorre ao tempo de infância como forma de narrar e, talvez de eternizar, experiências em um tempo e um espaço, que se transformaria negativamente anos depois, sob o domínio de Adolf Hitler. Enquanto vivenciava, na condição de judeu, as perseguições nazistas, o filósofo refugia-se na infância e reencontra o Benjamin menino, compondo um quadro afetivo dos primeiros anos de sua vida. Transportando-se aos tempos e lugares mais queridos, revisita a rua das “avós imortais”: “a rua se me tornou uma espécie de Elísio, um reino de sombras de avós imortais, mas afinal desaparecidas” (2013, p. 97); a admiração pela mãe, os dias de escola e a paixão pelos livros, vestígios de um universo de ternura e encantamento que, apesar do incisivo olhar crítico do pensador sobre a História e sobre sua própria classe social, traduz-se e conserva-se também em forma de estórias.

Da mesma forma, em Ondjaki, os espaços são marcados pelas pessoas que os habitam, pois elas determinam a sociabilidade dos lugares e a vivência de afetos que penetram a experiência do protagonista, integrando a constituição de sua história/estória pessoal. A partir

da recomposição dos cenários habitados, o narrador recria o percurso de sua subjetividade, dotando-os de significado humano pela mobilização das personagens.

Por essa perspectiva, não só a casa da Avó é um cronotopo, por estar diretamente vinculada ao tempo infantil, como a avó mesma está intimamente ligada à noção de infância, na medida em que atua como curadora da formação dos netos. Essa proximidade é justificada por Halbwachs (1990, p. 44), ao observar que, “por diversas razões, uns e outros [avós e crianças] se desinteressam dos acontecimentos contemporâneos sobre os quais se fixa a atenção dos pais”. Enquanto estes precisam dedicar-se ao trabalho e a afazeres relacionados à vida prática, em muitos casos, os pequenos são confiados à guarda dos mais velhos, de quem recebem o legado da tradição.

Pelo conjunto de saberes que os idosos representam, segundo o sociólogo francês, ao chegar ao bairro e à casa dos avós, a criança sente que está adentrando “numa região diferente” e que ali vai encontrar uma espécie de “pais que teriam permanecido crianças”. Os avós representam, para Halbwachs, indivíduos que esquecem a diferença dos tempos, por isso “reatam o passado ao futuro” (1990, p. 45). Por meio desse contato afetivo, a criança partilha da herança de um passado ainda mais longínquo, que se dá a conhecer como um quadro memorialístico em cujo centro estão as pessoas mais velhas.

Essa perspectiva é corroborada por Eclea Bosi, para quem esse merecimento legitima-se pelo “vínculo com outra época, [pel]a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa” (BOSI, 1987, p. 40), o que faz da “memória dos velhos” instrumento mediador entre as gerações do presente e aqueles que testemunharam o passado. Dessa dupla presença – no presente e no passado – surge a energia para a formulação das identidades e sensibilidades de uma época.

Nas narrativas tradicionais e no universo da literatura ocidental, a intimidade desenvolvida entre avós e netos pode ser verificada, por exemplo, na iconografia ilustrativa das coletâneas de contos de fadas clássicos, em que, não raro, está presente a figura de uma mulher idosa, ao redor de quem os pequenos se reúnem para ouvir histórias⁷³. Por conseguinte, pode-se supor a participação das avós na própria instituição do sentimento de infância referido por Ariès (2012), na medida em que contribuíram para a solidificação do caráter afetivo da relação entre o adulto e a criança.

⁷³ Observe-se a antologia de Charles Perrault, *Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades – Contos da minha mãe Gansa* (1697).

Embora seja ainda um filão de estudo pouco explorado, contemporaneamente, a afetividade que rege o vínculo entre avós e netos recebe larga atenção na literatura infantil, cuja atenção contempla o mundo da criança de uma forma singular. A esse respeito, poderiam ser citadas dezenas de obras produzidas por escritores brasileiros, dentre os quais *Bisa Bia, Bisa Bel* (1981), de Ana Maria Machado, *Visitas à casa da vovó* (2001), de Elias José, e *Um avô e seu neto* (2001), de Roseana Murray.

Na cultura africana, a vivência compartilhada entre a velhice e a infância faz-se ainda mais marcante e constitui um motivo recorrente na prosa literária, como forma de guardar a tradição simbolizada pelos idosos. Por meio dessa partilha de experiência, de acordo com Mia Couto (2014), delineia-se um dos caminhos para o convívio entre o passado e a modernidade. Para o escritor moçambicano, a proximidade entre o velho e a criança representa uma metáfora da necessidade de se conciliar o tempo africano e o tempo do mundo, algo que a literatura africana realiza, por exemplo, ao aliar a escrita e a oralidade.

No caso da literatura infantil angolana, inicialmente também produzida sob os parâmetros da denúncia social, pode-se mencionar a obra *A borboleta cor de ouro* (1990), de Maria Celestina Fernandes, em que o importante papel das pessoas idosas é um dos temas abordados. Ondjaki também possui livros infantis, como *Ynari, a menina das cinco tranças* (2004) e *Ombela, a origem das chuvas* (2011), em que a tradição da oralidade aproxima o conhecimento dos mais velhos ao dos mais novos africanos.

A sabedoria dos velhos, denominada por Hampaté Bâ como a “memória viva da África” (1987, p. 181), sofre inevitavelmente a interferência da política colonial, por meio da imposição de um novo idioma em substituição às línguas nativas. Para o escritor malinês, outro fator agravante foi “o afastamento das crianças de suas famílias, resultando em que “os anciãos não encontrassem mais à sua volta jovens suscetíveis de receber os ensinamentos.” (BÂ, 1997, p. 26)

Independentemente do esteio social que a memória dos mais velhos carrega, a relevante função, afetiva e moral, que a Avó Agnette desempenha na vida do menino fica evidente na descrição de cenas em que ela é o centro das atenções, como os momentos em que reúne os netos para lhes contar histórias logo após o almoço. Na intenção de fazê-los adormecer, “fazia entrar num abraço todos os muitos netos que nós éramos, nem sei como conseguíamos caber naquela cama, mesmo sendo de casal, uma cama não foi feita para tantos netos ao mesmo tempo.” (ONDJAKI, 2008, p. 26)

Nessa cena, fica patente a simbologia de acolhimento e proteção que a avó representa, sendo capaz de ampliar as dimensões do espaço para nele caberem os netos. Nessas ocasiões, ela cantava músicas de “fadados lentos e adaptados” e contava estórias⁷⁴ fantásticas envolvendo sua amiga Carmen Fernandez, “que tinha ficado grávida uma vez mas tinha parido um enorme saco de formigas que lhe picavam dentro da barriga” (ONDJAKI, 2008, p. 26). Contudo, em vez de adormecerem, as crianças estimulavam-se com as estórias e permaneciam acordadas. Então, a avó apelava para o receio dos netos de que ela aceitasse o convite de Bilhardov para ir embora para o “tão-longe”:

- Ninguém gosta de mim.
- É mentira, Avó, nós gostamos.
- Então quem gosta de mim agora vai adormecer.
- Não, Avó, não queremos dormir.
- Então vou aceitar a proposta do soviético.

E a brincadeira, que sempre começava como uma brincadeira, apesar de nós sabermos para onde esse assunto ia, sempre deixava alguém muito triste ou mesmo a chorar.

[...]

Era uma brincadeira estranha, mas resultava. No meio dessa conversa, nós, os netos, nos convencíamos que era melhor dormir um pouco do que aturar a imaginação da partida da Avó Agnette com o soviético (...). (ONDJAKI, 2008, p. 26)

Percebe-se, no repertório da memória acionado pela avó para embalar os pequenos, uma mescla cultural que envolve a tradição fantástica africana e a tradição portuguesa, alimentando ainda a fantasia das crianças quanto ao receio de que ela aceite o convite do soviético Bilhardov. Apesar dessas pequenas chantagens, a reunião dos netos em torno dela e de suas estórias representa um momento especialmente prazeroso, pois, como salienta Laura Padilha a respeito das narrativas orais angolanas, o ato de contar constitui “um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia.” (PADILHA, 2007, p. 36)

Não obstante, juntamente com o saber da tradição e a afetividade inerente ao papel da avó, a velhice significa também o fim, enquanto a infância representa o início da vida. Em *Avó Dezanove*, observa-se esse antagonismo a partir da visita feita pela Avó Nhé ao cemitério, antes de ir ao hospital internar-se para a cirurgia de extração do dedo.

O cemitério representa um outro lugar, uma heterotopia, onde predomina o reverso da vida, marcado pela estagnação do tempo mas, ainda assim, ligado à vida, pois é onde “cada

⁷⁴ A relação entre os mais velhos e a oralidade em África remete à tradição de *griots* (homens) e *griottes* (mulheres), guardiães do que Hampaté Bâ chama “a memória viva da África” (1987, p. 168).

família possui sua morada escura” (FOUCAULT, 2013, p. 118). Ao se colocar como espaço da imobilidade e da impassibilidade que denotam a morte, proporciona a quem o visita pensar no sentido da existência humana, caracterizada pelo movimento.

Nesse sentido, a visita da Avó ao cemitério, feita em companhia de Ndalú, fortalece ainda mais o vínculo entre os dois, pois, entre as histórias que ela lhe conta, algumas rememoram os antepassados da família, apresentando-lhe amigos e parentes já falecidos que formam não só a história da idosa, mas também a do próprio menino. Para justificar o deslocamento vagaroso dentro do campo-santo, ela alega que nunca sabe bem onde fica a campa do falecido marido, o AvôMbinha, mas o neto desconfia de que aquilo seja teatro da avó, um pretexto para, enquanto procura a sepultura, contar a ele algumas “pequenas histórias”:

Ela sabia muito bem onde estava a campa, até eu já sabia quase de olhos fechados, mas aquilo era assim mesmo, íamos passando e tropeçando noutras campas e ela ia contando pequenas histórias, em voz alta, nunca entendi bem se aquilo era um modo de me fazer ouvir certas coisas ou se era para ela mesma matar saudades das pessoas que ela já não via há muito tempo. (ONDJAKI, 2008, p. 79)

Assim, o trajeto por entre as sepulturas é também um trajeto pelo tempo, perfazendo um cronotopo que constitui a experiência da avó, agora transmitida ao neto. No entanto, é um cronotopo que se afasta do tempo infantil, pois o universo da morte, associado à velhice, parece completamente estranho à vitalidade típica da infância. Com efeito, o simbolismo dessa espacialidade heterotópica sugere que, às vésperas de passar por um procedimento cirúrgico, a avó não descarta a possibilidade de vir a falecer. O assunto não é materializado no texto, mas se trata de um momento comovido para ambos, em que se sobressai o desejo velado da Avó Agnette de não ser esquecida, conforme se deduz do seguinte diálogo:

Ela tinha guardado uma flor pequenina na bolsa dela, triou devagarinho e pôs na minha mão.
 – Esqueceste? Queres que eu vá lá por?
 – Quero que guardes para ti.
 – Estás bem – guardei no meu bolso da camisa para não amachucar. – Avó?
 – Diz, meu querido.
 – Gosto muito de ti – a Avó não falou anda e continuou a andar, mas apertou a minha mão devagarinho. – Gosto muito das nossas conversas mesmo quando às vezes nem conseguimos dizer nada.
 – És um amor. E quando cresceres – ela baixou para falar comigo, olhou-me nos meus olhos com um olhar quieto – quando cresceres, tens que te lembrar de todas estas histórias. Dentro de ti. Prometes?

– Sim, Avó – nem sabia bem o que ela queria dizer, mas também com a ferida no pé a doer-lhe e quase a ser internada para fazer uma operação mesmo de corte, eu achei que era bom prometer só tudo. (ONDJAKI, 2008, p. 82-83)

Apesar do efeito de humor alcançado na última frase, sobre julgar conveniente “prometer só tudo” perante a delicada situação de saúde da idosa, a própria reescrita ficcional desse passado autobiográfico demonstra que, de fato, as estórias da avó permanecem no imaginário do narrador. Recupera-se, por essa via, a relação entre a função da narrativa como portadora de uma sabedoria que, para Benjamin, mostra-se mais eficiente à medida que a morte se aproxima: “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.” (BENJAMIN, 1987, p. 207) Desse modo, diante das imagens da vida vivida que o indivíduo que se aproxima da morte vê desfilar em sua mente, ele se cobre de autoridade para narrar suas experiências para os que viverão após ele.

Na descrição de Ndalú, o cenário participa do estado de espírito partilhado pelas personagens, criando uma atmosfera dúbida, em que se alternam a tensão e a leveza. Os relatos da avó são entrecortados pela quietude e pelos silêncios que se harmonizam com a quietude e o silêncio do lugar, sobretudo no momento em que ela contempla o túmulo do AvôMbinha:

Os mais-velhos fazem isso, é normal. Eu não gosto muito de ficar quieto, mas às vezes também me acontece. Ali, até foi bom, parecia um filme que não podia continuar a ser passado, os coveiros ficaram lá longe mas pararam de cavar e fizeram silêncio, as árvores abanaram mais devagarinho e um barulho no céu era feito por pássaros que vieram aterrar nessas árvores quietas, árvores muito antigas, porque também os cemitérios, todo mundo sabe, são lugares muito antigos, é que “já morreu muita gente neste mundo”, como diz a AvóCatarina, o céu estava todo azulinho e quase sem nuvens, mesmo essas poucas também paradinhas, só o cabelo da AvóNhé mexia um bocadinho a fingir que ia voar. (ONDJAKI, 2008, p. 80-81)

O fato de o narrador assumir a perspectiva de uma criança explica seu descontentamento com o ambiente de tranquilidade, porque, diferentemente da avó, ele não possui um passado a recordar. Convém observar o que diz Tuan a esse respeito:

A criança não apenas tem um passado curto, mas seus olhos, mais que os dos adultos, estão no presente e no futuro imediato. Sua vitalidade para fazer coisas e explorar o espaço não condiz com a pausa reflexiva e com a olhada para trás que fazem com que os lugares pareçam saturados de significância. A imaginação da criança é um tipo especial. Está presa à atividade. (TUAN, 2013, p. 47)

Tais palavras confirmam a dissociação existente entre o dinâmico espírito infantil e a

plácida atmosfera do cemitério. Entretanto, o próprio Ndalu admite que, às vezes, também lhe acontece ficar quieto. E, quando se depara com situações que o fazem perceber a vida de forma mais refletida, o menino associa as sensações à paisagem, de modo que o mundo exterior parece participar do mundo interior. Na cena em análise, os elementos da paisagem, aquietados na contemplação do instante, concorrem para trazer à tona e enfatizar o significado de transitoriedade da existência denotado pelo espaço. Integrados à paisagem, os coveiros, os pássaros e as nuvens interrompem seus gestos, permitindo que a atenção das personagens volte-se para o silêncio maior, que é a morte. Dentro desse ambiente, as histórias dos mortos contadas pela avó são, portanto, um meio de enfrentar esse silenciamento, fazendo-se memória a ser preservada e transmitida por aqueles que continuam a trilhar o caminho da vida.

5.2.2 O segredo da Avó Catarina

De modo semelhante ao desejado pela Avó Agnette, Ondjaki preserva na ficção a memória de outra avó, cujo perfil diáfano delineia de forma especial no romance em questão: “Na nossa varanda poeirenta, a Avó Catarina, irmã da Avó Agnette, aparecia devagar vestida de preto no antigo luto dela e os cabelos branquinhos como algodão fofo.” (ONDJAKI, 2009, p. 10). Um detalhe observado por Faria (2012) é o fato de a avó ser descrita com uma imagem típica (vestida de preto, com cabelos brancos), transformando-se em uma figura simbólica de todas as avós e, de forma específica, das avós angolanas.

Ao longo do enredo, essa avó fugaz esconde-se e revela-se por trás das cortinas das janelas, as quais está sempre abrindo e fechando, seguindo um ritual que simboliza sua inconstância e persistência em se fazer notar entre os vivos: “As janelas, para dizer a verdade, estavam sempre fechadas, mas ela abria, muito mesmo, olhava a PraiaDoBispo ou alguma vizinha noutra casa, e fechava o par de janelas com estrondo, para que ninguém duvidasse que as janelas estavam mesmo abertas.” (ONDJAKI, 2008, p. 18)

No plano formal do enredo, a inconstância da Avó Catarina pode ser entendida também como metáfora do caráter fragmentário da memória, que não consegue recuperar completamente o passado. Daí a natureza episódica com que Ondjaki rememora os lugares e as pessoas do seu convívio habitual, pois a inteireza já não é possível. Para Benjamin, que também relembra tias e avós em sua *Infância berlinense: 1900*, “(...) isso talvez seja bom. O

choque da recuperação seria tão destruidor que nesse mesmo instante teríamos de deixar de entender a nossa nostalgia” (2013, p 149). Desse modo, o intuito de preservar a nostalgia é verificado no tipo de tratamento ambíguo concedido à figura enigmática da AvóCatarina pelo narrador de *AvóDezanove*.

Assim como as tias de Benjamin (2013, p. 83), “sempre à nossa espera quando as visitávamos, (...) da mesma poltrona, da mesma varanda”, a personagem recriada por Ondjaki usa sempre vestido preto e nunca sai de casa. A regularidade com que se refere à morte sugere que essa é a sua verdadeira realidade e sua presença física pode ser um fantasma existente apenas na imaginação inventiva de Ndalú, como forma de preservar a memória da tia-avó. Essa percepção vai-se tornando evidente à medida que ela faz alusões à necessidade de se contar a verdade às crianças, como se sua passagem para a outra vida não tivesse sido comunicada com clareza aos mais novos. É o que se verifica nos excertos a seguir:

- No céu cabe tanta chuva, Avó?
- São os mortos a chorar ou a rir. Anda a morrer muita gente.
- Não assustes os miúdos, Catarina – a AvóAgnette pediu.
- As crianças não têm medo da verdade. (...) (ONDJAKI, 2008, p. 18)

- A morte bate sempre forte [à porta], eu que o diga – a AvóCatarina começou a rir. (ONDJAKI, 2008, p. 22)

Também a propósito da visita da AvóAgnette ao cemitério, a AvóCatarina recomenda que ela conte a verdade ao menino: “– Aproveita para contar a verdade ao teu neto. (...) A verdade, Agnette. Há que dizer a verdade às crianças.” (ONDJAKI, 2008, p. 75) Em resposta ao pedido da irmã, a AvóNhé apenas silencia e se despede. Dirigindo-se ao narrador, a avó spectral explica-lhe que, ainda que ele não a veja, ela estará sempre por perto, porque a vida “também é feita de coisas que não sabemos explicar mas que estão sempre lá.” (ONDJAKI, 2008, p. 76)

Para manter o foco da cena sob a perspectiva da inocência, o narrador afirma: “– Não entendi nada (...)”, e depois conta que a AvóCatarina não saía da porta, “parecia que ali havia uma armadilha para raposas que ela não podia pisar.” (ONDJAKI, 2008, p. 76) Dá-se, assim, uma revelação metafórica do estado da personagem morta, cujo trânsito restringe-se ao espaço da casa, onde reside sua memória.

Ainda em sua visita ao cemitério, Ndalú descobre que existe uma pessoa a mais sepultada no túmulo do AvôMbinha:

- Avó, numa mesma campa podem enterrar mais que uma pessoa?
- Sim – ela parou, ficou a olhar para mim com os olhos muito abertos e molhados.
- Eu vi lá dois nomes, Avó.
- Eu sei, filho.
- Está outra pessoa lá enterrada, Avó?
- Está.

O meu coração nesse momento fez um silêncio grande. Eu olhava a AvóNhé nos olhos bonitos dela, a cara dela me dizia que eu podia continuar a fazer mil perguntas que ela ia me responder, mas o meu coração me calou, me tirou as palavras da boca e fiquei sem mais perguntas para fazer. Assim só. (ONDJAKI, 2008, p. 82)

Talvez como estratégia narrativa para conservar a ambiguidade em torno da existência física da tia-avó, o nome da “outra pessoa” aparece ilegível na lápide. Assim, mesmo diante da oportunidade de esclarecer o mistério, ele teme descobrir “a verdade” e recua as perguntas.

Cabem aqui parênteses para um breve comentário acerca da natureza autobiográfica e da intertextualidade das narrativas anos 80: se, no romance em análise, a presença dessa personagem está envolta em ambiguidades, a certeza de que ela está morta é dada no conto “As muitas visitas da Avó Catarina”, integrante de *Momentos de Aqui*:

Dizem também que os mortos são melhores visitantes que os vivos. (...)
 A Avó Catarina ainda demorou um bocado para nos vir visitar. Parecia que se estava a acomodar ao novo mundo dela, ou ainda não tinha vontade de visitar este mundo. (...)
 Limitávamo-nos a deixá-la chegar, falar e voltar a partir. Tantas vezes que deixamos de achar anormais as suas visitas. (...) Se [um morto] aparece todos os dias, passamos a tratá-lo e a encará-lo como mais uma presença de todos os nossos dias. (...)
 Às vezes também aparecia de tarde. Ainda estávamos a jogar às escondidas e lá vinha ela dar-nos uma dica, uma altura própria para correr, ou para estar quieto. Isso foi no princípio, lá está, para que não nos assustássemos com as suas visitas de morta. Ganhou-nos a confiança e depois foi aparecendo todos os dias. Já não era uma presença estranha. (ONDJAKI, 2001, p. 81-82)

Além de confirmar as relações intertextuais que Ondjaki institui em suas narrativas, de modo que o enredo de uma pode ter continuidade em outra, tais diálogos modificam o modo como pode ser compreendida a estória. Para um leitor que não tenha conhecimento prévio do conto de *Momentos de Aqui* e das outras narrativas em torno das quais o autor assevera a referencialidade dos entes ficcionais, a AvóCatarina pode ser apenas mais uma personagem imaginária. Nesse caso, os efeitos de mistério quanto à sua condição terrena são potencializados. Diversamente, para aquele leitor que conheça as estórias anteriores ao romance, a recorrência da representação dessa avó funciona como mais um índice do referencial, e o desvendamento de sua figuração pode ocorrer de forma imediata.

Pertencente a dois mundos, a AvóCatarina atua como ponto de contato entre a

sabedoria ancestral, guardada com os mortos, e o tempo presente, pertencente às crianças. Para Kabwasa,

después de la muerte comienza la vida invisible de los espíritus, es decir de los antepasados. Y en ese mundo invisible reside la fuerza vital suprema que los antepasados comunican a los ancianos. (...) la vida es una corriente eterna que fluye a través de los hombres em generaciones sucessivas. (1982, p. 14)

Assim, se, em conformidade com o pensador zairese, o retorno da mais velha representa a continuidade da tradição no âmbito do círculo familiar e comunitário de Ndalú. Para isso, ela se faz presente entre as crianças, “soprando” estórias para serem contadas pelos outros:

(...) na hora da brincadeira e principalmente na hora de contar ou inventar estórias, sentíamos sempre falta da Avó Catarina. Anos mais tarde descobrimos porquê (*sic*) que ela não aparecia nas alturas de contar estórias: secretamente, durante anos e anos, sussurrava a um ou a outro uma pequena estória para ser contada. Daí que tivéssemos sempre tantas estórias para contar e ouvir. Era a Avó Catarina que as contava. (ONDJAKI, 2001, p. 82)

Enquanto aprendizes, os miúdos são a ponte entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, que se faz não só da experiência presente, mas também daquela transmitida pelas estórias. Por meio dessa atividade e desse contato, preserva-se a memória coletiva (HALBWACHS, 1990), fundamental para a identidade angolana e, em especial, para a identidade luandense, conhecida pela capacidade de criar e perenizar narrativas.

Por meio de sua aproximação com a infância, a avó falecida cumpre o ciclo das três idades do homem, cada qual com uma função particular: a infância é período de aprendizagem, em que o desenvolvimento espiritual está em gestação; a idade madura é o período produtivo, de equilíbrio físico e espiritual; e a velhice corresponde à idade da sabedoria e dos ensinamentos. (KABWASA, 1982)

Tanto quanto com a Avó Agnette, o protagonista desfruta de certa cumplicidade com a Avó Catarina na maneira poética de perceber o mundo. Ela costuma fazer observações existenciais metafóricas sobre a vida e o tempo, nem sempre compreendidas pelo espírito imediatista e pragmático do narrador:

- Vês os moinhos?
- Aquilo são árvores, Avó Catarina. Árvores bem grandes e bonitas.
- Mas parecem moinhos de tempo.

- Avó, desculpa só, não sei o que são moinhos e tou bem atrasado.
 - São pás grandes que ajudam a empurrar o tempo.
 - Quem empurra o tempo, assim que eu já tenha mesmo visto a empurrar, são os ponteiros do relógio – gritei a correr para o carro.
 - É igual, meu querido.
- (ONDJAKI, 2009, p. 76).

No plano literal do discurso, o pequeno interlocutor não apreende a conotação presente no comentário da avó e, tal qual procede Sancho Pança perante o desvario de D. Quixote, contraria a sua visão. Entretanto, em um nível mais profundo de leitura, não se pode esquecer a ambiguidade da perspectiva do enredo, que se divide entre o olhar do menino narrador e o olhar do adulto autor, capaz de buscar em Cervantes a semelhança visual e semântica entre as hélices dos moinhos e os ponteiros do relógio, ambos simbólicos da irrefreável circularidade do tempo.

Dessa dinâmica relação entre espaços e pessoas na narrativa de Ondjaki, provém certa atmosfera – tanto no sentido a que se refere Lins (1976), quanto no sentido empregado por Halbwachs, entendida como o espírito de uma época pressentido nos lugares – que comunica nostalgia e vitalidade. Nostalgia por se tratar da rememoração de um tempo feliz que já é passado, e vitalidade, porque a ficção presentifica e reanima o espaço da casa e os gestos da Avó, atualizando-os aos olhos do narrador e do leitor.

Como se verifica, a casa da Avó Agnette configura-se como um cronotopo natural no que diz respeito à vivência da infância, pois se trata de um espaço em que o ser criança atinge sua plenitude. É, ao mesmo tempo, um lugar de aprendizagens práticas, como as rigorosas normas de etiqueta ensinadas pela avó, e um ambiente mágico, pela presença do imaginário da oralidade e da afetividade, e ligeiramente fantástico, devido às aparições da Avó Catarina.

A representação desse universo, reciprocamente afeito à infância, afasta quase completamente o romance em relação às histórias vividas por personagens infantis compelidas aos espaços devastadores da guerra. A realidade enfrentada pelos meninos Kwenha e Ngunga, arrancados de suas casas e de seus familiares, assim como a rotina atarefada de Zeca e Ruca, ocupados em colaborar com a sobrevivência da família, parecem distantes perante o cotidiano de afetividade e acolhimento que marca a experiência do menino Ndalú.

De modo semelhante, dentre os espaços habitualmente frequentados por ele, marcados pelos cheiros da infância, a rua da avó consiste em um local de encontro com outras crianças e de mediação entre a intimidade da casa e a dimensão coletiva da cidade. Assim, o largo da Praia Do Bispo torna-se um equivalente da própria infância, assumindo ambas – infância e rua

– um “valor subjetivo durável” (BACHELARD, 2006, p. 1), conforme se demonstra na análise realizada a seguir.

5.3 A rua: uma poética do encontro

5.3.1 Múltiplos caminhos e “um certo sul”

Em Ondjaki, conforme tem sido demonstrado, fazem parte do tempo rememorado as brincadeiras, os sons, os odores e a vista de certos lugares da cidade. A opção pela linguagem metafórica do poeta disfarçado no menino, o lirismo e o humor são ferramentas de integração entre a experiência pessoal e as circunstâncias históricas, cujas marcas também estão inscritas na paisagem luandense, sobretudo no espaço da rua, dimensão que se expande para além do geográfico, transformando-se em um símbolo privilegiado da infância.

Mais do que extensão física destinada à circulação de pessoas e que reúne um conjunto de residências ou estabelecimentos comerciais, a rua possui uma natureza contraditória. Por oposição à casa, espaço da intimidade, ela é aberta, pública, indiferente. Porém, dependendo da rotina com que é simultaneamente frequentada por um mesmo grupo de indivíduos, torna-se familiar, lugar de encontro entre vizinhos, onde as identidades de cada um passam pela alteridade.

Em estreita relação com o âmbito do urbano, na dinâmica da rua podem ser percebidas, por exemplo, as mudanças sociais e estéticas proporcionadas pela modernidade, segundo Benjamin (1989), ambiente que desencadeia também a existência do *flâneur*, sob cuja ótica mapeia-se o imaginário da cidade industrializada, palco originário da *flânerie*. No entanto, esse espaço moderno é marcado pela fragmentação e pela indiferença, de forma que “cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais”. (BENJAMIN, 1989, p. 187)

No contexto dos anos 80, Angola achava-se ainda distante desse cenário, de modo que, apesar das variadas formas de inserção estrangeira, fruto da colonização, a rua, entendida como dimensão metonímica de Luanda, ainda podia conservar características de um convívio interpessoal mais efetivo, que se reflete no ambiente gregário delineado nas narrativas ondjakianas.

Antes, porém, de adentrar nas ruas da infância de Ndalú, vale registrar representações

da rua feitas pela perspectiva da própria criança, tendo como base a compilação realizada por Chombart de Lauwe (1991)⁷⁵. Inicialmente, a pesquisadora nota que as imagens desse espaço estão frequentemente associadas ao seu caráter dinâmico e multifacetado, que pode reunir o encantamento do verde da natureza e a efervescência dos mercados e feiras. Recorrendo a descrições de Anatole France, Simone de Beauvoir e Paul Léautaud, ela reúne imagens de ruas multicoloridas, com lojas repletas de objetos encantadores, confeitarias com apetecíveis guloseimas, livreiros, cambistas e mulheres de vida enigmática. A partir dessas representações, conclui que o espaço da rua é percebido “como um mundo privilegiado, que guarda uma vida intensa bastante semelhante a uma festa: movimento, cores, objetos prestigiosos, animais, atributos da natureza. Esta representação da rua é associada à infância.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 308).

A despeito disso, em alguns casos, a rua recebe também uma feição hostil, tornando-se um espaço temido, a ser evitado por causar sofrimento e por oferecer perigos. Nesse caso, deixa de se harmonizar com o imaginário multicolorido da vida infantil e passa a se opor ao espaço protetor da casa: “A rua é negra, fria. Não tem nada de um mundo de festa, corresponde a um universo desconhecido onde a criança corre o risco de se perder.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 309). No âmbito dessa representação, entretanto, as personagens não dispõem de um meio familiar, evidenciando-se, desse modo, que a falta de proteção e de afeto interferem na visão que desenvolvem do mundo exterior.

Em associação com o espaço da rua, uma outra categoria de personagens é ainda lembrada pela pesquisadora francesa: as crianças abandonadas, ou as conhecidas crianças de rua. Essas, segundo a estudiosa, encontram-se mais identificadas com tal espaço pelo fato de pertencerem ao seu domínio, apesar dos reveses que enfrentam, como as perseguições policiais, decorrentes de uma “ordem social que tão frequentemente se opõe à infância”. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 309)

No caso da literatura angolana, com algumas exceções, a exemplo de Luandino e de Ondjaki, na relação entre a infância e a rua, entendida em sentido amplo como os espaços coletivos, prevalece a hostilidade. Recorde-se, mais uma vez, a significação negativa que o mundo exterior adquire para os meninos combatentes retratados por Manuel Rui e por Pepetela. Na jornada de Ngunga, por exemplo, não faltam ameaças e perigos em meio aos caminhos sempre escuros:

⁷⁵ O *corpus* de Chombart de Lauwe contempla a literatura francesa dos séculos XIX e XX. Seria enriquecedora uma pesquisa que se propusesse a investigar a relação entre a infância e o espaço da rua na literatura brasileira.

Caminhava de novo sozinho. Livre, mas só. A noite estava escura e Ngunga não conhecia a região. Além disso, não devia utilizar os caminhos, pois os soldados podiam fazer patrulhas a procurá-lo. (...) Não trouxe cobertor por causa do peso. Mesmo assim já sofria com duas armas. (...) Tinha de encontrar um kimbo ou uma Seção. E qual o caminho? Decidiu marchar para Leste. (PEPETELA, 1981, p. 40)

Circunscrito por um espaço mórbido e fatal, o pequeno guerrilheiro pode ser ainda uma criança, mas está completamente distante da infância viva e colorida fixada nas páginas de Ondjaki. No entanto, ele enfrenta corajosamente a aridez desse ambiente em nome da luta pela independência, chegando, para isso, a se tornar assassino. Contrariamente ao que ocorre a Ndalú, os espaços vividos por Ngunga não se constituem palco de experiências a serem lembradas em forma de memórias carinhosas, possibilitadas pelas condições do relativo conforto de que dispõe o neto da Avó Agnette.

Embora o protagonista de Pepetela adapte-se às tensões dos lugares que frequenta, ele não possui vínculos familiares ou de amizade que justifiquem um sentimento positivo do tempo infantil. Sua trajetória confunde-se com os rumos e os objetivos que interessam à construção da nação, daí sua individualidade diluir-se em uma subsistência anônima, coletivizada, que desaparece na secreta metamorfose do tornar-se adulto: “Um homem tinha nascido dentro do pequeno Ngunga.” (PEPETELA, 1981, p. 57)

Nesse mesmo sentido, recorde-se o pequeno comandante Kwenha, de Manuel Rui, cuja trajetória culmina com sua morte em combate. Se, no plano histórico, essa morte representa o heroísmo dos que lutaram na construção da paz, no plano individual, ela encerra qualquer possibilidade de *se tornar um homem*, com um passado a recordar.

Para os protagonistas de *Quem me dera ser onda*, a rua não parece um espaço acolhedor e, sim, mais um campo de luta desigual em que os irmãos precisam transgredir normas para colaborarem com a sobrevivência da família. Transitam clandestinamente, pelas “traseiras” e “ruas mais pequenas”, sempre atentos para não despertar a suspeita do fiscal determinado a proibir a permanência do porco Carnaval da Vitória na casa das crianças:

No fim da tarde, quando saíram das aulas, Ruca e Zeca foram nas traseiras do Trópico e encheram à vontade o saco com comida para o leitão. No caminho para casa, fugiram do grande trânsito, passaram nas ruas mais pequenas sempre a olharem de um lado para o outro com medo de aparecer o fiscal de repente e lhes querer tirar a desforra. (RUI, 1999, p. 13)

Ainda que os pequenos tenham casa e família, fato que os distancia socialmente dos

meninos-soldado, sua liberdade de atuação e deslocamento, tanto na rua, quanto no prédio em que moram, é cerceada pela postura de vigilância desproporcional exercida pelo braço controlador que torna o governo onipresente através de uma constante fiscalização repressora.

Por esse viés, a rua ganha outro sentido, transformando-se em cenário revelador das relações sociais assimétricas e de confronto entre diferentes estratos da sociedade angolana no contexto dos anos 80. Logo, não constitui lugar favorável à experiência de uma infância idílica, pois seu tempo de permanência nesse espaço é limitado por fatores de ordem prática.

Dentre as obras que se tem comparativamente analisado aqui, a afetividade que Ondjaki imprime ao imaginário da rua encontra referência nos contos de *A cidade e a infância*, uma vez que Luandino Vieira alia a paisagem da cidade à vida pueril que transcorre livremente no campo aberto das vias urbanas, aliança que, traduzida nas palavras de Ondjaki (2006, orelha do livro), remetem a “um sonho saboroso de lembrar”.

Além de conceberem uma relação cronotópica, para Silva (2015, p. 117), as narrativas de *A cidade e a infância* “corroboram a aproximação entre a paisagem literária descrita por Luandino e as estratégias político-administrativas empreendidas pela metrópole”. Em vista disso, pode-se reafirmar que a vivência do idílio infantil no espaço da rua é afetada pelo estabelecimento da política segregacionista portuguesa, manifestada pela presença do asfalto e das edificações de alvenaria que contratam com o barro vermelho dos musseques.

Com base nessas asserções, compreende-se que, no tocante aos elementos de localização no universo literário ondjakiano, não se trata apenas da indicação espacial das ações narradas, mas da constituição de uma noção de puerilidade como um modo de existir e de se relacionar com os outros. A categoria infância na prosa do luandense, portanto, supera a especificidade cronológica, tornando-se “um certo sul”, ontologicamente simbólico, que depende da escrita para ser revivido, como descrito nas palavras de Ana Paula Tavares: “Todos nós somos de um lugar, como de uma infância (estou a citar, como já deste conta), mas para ser de um lugar e de uma infância, é preciso escrevê-la”. (TAVARES, 2008, p. 185)

Tal escopo pode ser aferido nas três narrativas do *corpus*, no entanto, em *Os da minha rua* e em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, há uma intensificação dessa perspectiva. Assim como em Luandino, em decorrência do acentuado valor afetivo que os lugares e as pessoas conservam nesses textos, a rua, enquanto espaço de uma infância partilhada, torna-se propícia às experiências de amizade e de trocas afetivas. Mais do que um elemento referencial que localiza os enredos e pode ser visualmente percebido, a rua constitui uma paisagem,

espaço simbólico que, segundo Collot (2012), reúne a objetividade da percepção à subjetividade dos sentidos subjacentes ao que se pode apreender pelo olhar. A esse respeito, convém considerar o que afirma o crítico francês: “A paisagem é definida do *ponto de vista* a partir do qual ela é examinada: quer dizer, supõe-se como condição mesma de sua existência a atividade constituinte de um sujeito.” (COLLOT, 2012, p. 12, grifo do autor)

Sendo assim, considerando-se a incidência de uma *psicologia da guerra*, como se refere Ondjaki ambiente dos anos 80, que imagens e paisagens podem resultar da perspectiva de uma de criança com o perfil de Ndalú, o qual percorre com liberdade o espaço das ruas de Luanda? Em relação à experiência com a guerra e com as desigualdades sociais vivenciadas pelas personagens infantis elencadas até aqui, quais valores e sentidos emanam do ponto de vista de um menino privilegiado que pode dedicar parte significativa do seu tempo à experiência mesma de ser criança?

Uma vez que a espacialidade é constituída subjetivamente, a partir das condições de afetividade e segurança oferecidas ao menino, sobretudo pelos laços familiares, o largo da PraiaDoBispo, quase uma extensão da casa da avó, investe-se do sentimento nostálgico que caracteriza as lembranças de Ndalú, pois o que se vê na paisagem “não é mero objeto em face do qual o sujeito poderá se situar numa relação de exterioridade, ela se revela numa experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis”. (COLLOT, 2012, p. 13)

É nesse cenário de profunda identificação subjetiva que o espaço confunde-se com a infância por meio da experiência do faz-de-conta:

No muro da casa do SenhorTuarles não estavam as filhas do SenhorTuarles para virem brincar conosco. (...) saímos a correr, batendo forte com os pés na areia para levantar poeira, a imitar os carros quando derrapam de andar com velocidade, e com as bocas fazíamos barulho de aceleração e travagem, mudança de velocidades e derrapas também.

– Stop! Bom dia camaradas! Por favor, documentação da viatura e identificações pessoais dos respectivos camaradas! – falou o maluco EspumaDoMar muito perto de nós.

– Camarada agente, estas viaturas são dos nossos chefes, nós somos só motoristas – eu entrei na brincadeira dele, o 3,14 tinha medo do Espuma.

[...]

Continuamos de vrummm na boca, aceleramos bué, levantamos muita poeira até que paramos cansados, do outro lado do largo, a descansar os corpos à procura de uma sombra que ali não havia. O camarada VendedorDeGasolina olhou para nós a rir.

– Acabou a gasolina?

– Sim.

– Podem vir abastecer. (ONDJAKI, 2008, p. 44-45)

Percebe-se, por essa demonstração, que a presença rotineira das crianças no ambiente

do largo atua como potência capaz de convocar outras personagens a reviverem suas próprias infâncias, como ocorre ao VendedorDeGasolina e, em certa medida, ao EspumaDoMar, o qual, em sua loucura, põe em suspensão a realidade, assim como costumam proceder os mais novos.

5.3.2 *Sob os óculos da amizade*

Dentro do espírito comunitário que se estabelece na narrativa, uma das personagens que merecem uma atenção distinta por parte do escritor é a Charlita, cuja residência divide muro com a casa da avó Agnette. Além de ser uma presença determinante para a execução do plano secreto traçado no romance *AvóDezanove*, essa menina meiga e resignada é homenageada em dois contos de *Os da minha rua*: “Os óculos da Charlita” e “No galinheiro, no devagar do tempo”.

Percebe-se que Charlita pertence a uma família pobre e numerosa e que, por essa razão, precisa dividir com as quatro irmãs “uns óculos muito grossos e muito feios” (ONDJAKI, 2007, p. 37). A garota é filha do senhor Tuarles, descrito como um homem grosseiro, sempre bêbado, personagem presente já no primeiro livro de contos de Ondjaki, *Momentos de Aqui*, como um sujeito “cervejio”⁷⁶.

Quando não estão brincando em grupo, as crianças se reúnem para conversar no muro, esse elemento paradoxal, pois, para Ivete Walty, trata-se de uma “imagem de limite”, que leva “o íntimo e o público a dialogarem (...) tanto no espaço como no tempo”, resultando em que “aquilo que separa une” (WALTY, 2014, p. 116-117). Esse valor de ambivalência é também registrado por Coutinho e Nascimento, para quem, “em vez de dividir, o muro toma uma significação oposta, pois ali as crianças se unem (...). Sentados no muro, Ndalú e seus amigos experimentam momentos de partilha de uma ‘infância de riso e atrevimento’”. (2015, p. 93)

E permanecem reunidas aí até que venha uma pessoa “mais-velha” chamá-las: “Perto das 5 era hora do lanche. A avó Agnette – ou a tia Maria – vinha até à varanda e gritava o nome de um de nós. Alguém berrava “abuçoitos”⁷⁷ e o jogo sofria esse intervalo de irmos

⁷⁶ O termo integra o trecho “Nessas horas de mar revolto, Sr. Tuarles pouco se pairava em casa, fugidio. Cervejio, a bem dizer. (...) Sr. Tuarles se auto-instruiu: ‘o bar é minha primeira casa!’” (ONDJAKI, 2001, p. 32-33) e faz parte do conto “A desmorte do Mamborrô”, cuja linguagem remete à escrita do brasileiro João Guimarães Rosa, no que se refere a inovações da sintaxe e à invenção de palavras.

⁷⁷ Abuçoitos: (pedir abuçoitos): pedir licença para se ausentar de um jogo ou brincadeira.

beber chá aguado ou comer meia banana com pão.” (ONDJAKI, 2007, p. 37)

É válido observar que, mesmo sendo um lanche frugal, Ndalú e os primos não são privados de nenhuma refeição. Em uma situação oposta à dos netos da avó Agnette, as filhas do senhor Tuarles nem sempre usufruíam dessa refeição, a qual, no contexto narrado, pode ser vista como um privilégio. Comumente, as meninas, então, “ficavam no muro da casa delas à espera” de que os colegas lanchassem e retornassem à brincadeira. (ONDJAKI, 2007, p. 37)

Às vezes, as crianças todas lanchavam em casa da avó Agnette e, nessas ocasiões, as irmãs eram alvo de olhares discriminatórios por parte de uma tia mais velha que mora com a avó. No conto “O último carnaval da vitória”, o autor registra um desses momentos, de “risos e gasosas batizadas” (ONDJAKI, 2007, p. 63), para o qual tenta elaborar uma explicação:

As “Arletes”, como a avó chamava o grupo das filhas do senhor Tuarles, às vezes vinham também lanchar conosco, mas a tia Maria dava-lhes cada olhada que elas quase nem tinham coragem de tirar comida nenhuma. Acho que a tia Maria só gostava de crianças que eram de casa e principalmente não queria que outras crianças comessem as coisas que ela tinha preparado. (ONDJAKI, 2007, p. 61)

Na explicação do menino, a razão por que a tia só gostava de crianças de casa fica subentendida: a de escassez de alimentos decorrente do controle de abastecimento. Entretanto, sua atitude difere da postura da mãe de Ndalú, conforme se verifica em um trecho do conto “O voo do Jika”, de *Os da minha rua*: “Nesse tempo, se houvesse gasosa na minha casa era pra dividir.” (ONDJAKI, 2007, p. 18). Em seguida, são apresentadas características pouco favoráveis da tia Maria: por passar muito tempo na cozinha, cheirava a cebola e à margarina, “de tal maneira que já ninguém gostava de lhe dar beijinho nas bochechas” (ONDJAKI, 2007, p. 62). Como se trata de uma narrativa em que a ambiguidade e a sutileza da linguagem são recorrentes, a informação de que as crianças não gostavam de se aproximar da tia pode ser explicada também pela atitude pouco solidária da mulher.

Dentre outras limitações que afetam a família do Senhor Tuarles, tanto Charlita, quanto suas irmãs enxergam muito mal, a ponto de se recusarem a participar de certas brincadeiras por receio de não encontrarem o esconderijo das crianças, como se lê no conto “Os óculos da Charlita”:

As filhas passavam os óculos entre elas. Cada uma via dois minutos e os óculos mudavam de rosto. Era bonito de ver. Quando não tinham os óculos na cara, tapavam o rosto quase todo e deixavam um buraquinho apenas, “para ver melhor”, diziam. Mas se a novela aquecesse numa parte assim mais entusiasmante, o senhor

Tuarles gritava “deem espaço, porra”, e a Charlita, por ser a dona, voltava a pôr os óculos na cara. E ria. (ONDJAKI, 2007, p. 39)

A solidariedade que se observa entre as irmãs estende-se também à amizade e à cumplicidade existentes entre Ndalú e a vizinha, retratadas no conto “No galinheiro, no devagar do tempo”. De forma pertinente, esse vínculo fraternal é assim descrito por Faria:

Entre Ndalú e Charlita forma-se uma relação de amizade muito especial, baseada na compreensão e camaradagem. Além de companheira assídua no muro, inventando novas versões para as novelas, havia entre eles um entendimento muito especial, que proporcionava troca de confidências, sabendo que poderiam expor os seus sentimentos e preocupações. Num lugar só deles, mágico, que afinal não passava de um galinheiro abandonado da casa dela, partilharam momentos de ternura, longe do olhar dos outros e de comentários maliciosos. (FARIA, 2012, p. 40)

A cena passada no galinheiro ganha corpo no conto cujo enredo organiza-se em torno de uma viagem da menina a Portugal, em companhia do pai, para realizar exames oftalmológicos com uma junta médica. O desapontamento da mãe, dona Isabel, porque as outras filhas não podem ir também, o desânimo de todas elas, que ficam sem os óculos enquanto Charlita está ausente, o altruísmo do narrador e a tristeza da menina por não conseguir resolver seu problema tornam essa estória tão pungente quanto bonita:

Quando partiram, a Charlita ia contente com um vestido muito limpinho mas que não era novo, e os óculos dela no rosto a sorrir enquanto fazia adeus a todos da Praia do Bispo. (...)
 (...) Eu estava lá na tarde que o senhor Tuarles disse à dona Isabel que tinha conseguido uma “junta médica” para ir à Tuga tratar as vistas da Charlita.
 – Mas a Charlita é a única que já tem óculos, podias ter conseguido alguma coisa para a Arlete, que é a mais velha.
 – Podia, mas não consegui – o senhor Tuarles respondeu, e subiu as escadas a assobiar a música do lobisomem dessa mesma telenovela [Roque Santeiro].
 Nós ficamos calados. A dona Isabel olhou para a Arlete e depois para a Charlita.
 – Não faz mal. Vai uma de cada vez. (ONDJAKI, 2007, p. 109-110)

A viagem torna-se alvo de especulação na Praia do Bispo e, como ocorre a todos os assuntos em Luanda, muitas hipóteses são imaginadas também pelas crianças. Enquanto conversam sobre as novelas e discutem a questão no muro, a Arlete faz um comentário “que assustou todo mundo: – Se lá tiverem muitos bares, a Charlita vai voltar com os mesmos óculos. Todo mundo ficou silencioso só nuns ruídos de matar os mosquitos que estavam a nos picar nas pernas” (ONDJAKI, 2007, p. 111).

De fato, pela sequência do enredo, confirma-se que tudo continua igual. Não só o

mesmo senhor Tuarles, com os olhos vermelhos, gritando “deem espaço, porra” já na chegada, como também a mesma Charlita: “(...) trazia exatamente o mesmo vestido de flores remendado no sovaco do lado esquerdo e, na cara, os mesmos óculos amarelos, grossos e feios” (ONDJAKI, 2007, p. 115), causando grande decepção às crianças (e também ao leitor, que compartilha da comoção da personagem).

Após o retorno da viagem à “Tuga”, as crianças, com exceção da Charlita, reúnem-se no muro mais uma vez para conversar sobre o sucedido. Ao notar a ausência da amiga, Ndalú sai “devagarinho dali” (ONDJAKI, 2007, p. 116) e vai procurá-la num lugar onde os dois costumavam ir, o galinheiro abandonado da casa dela, espaço que funciona como refúgio para a visão de mundo que compartilham e a ternura que os une. Passa-se, então, o seguinte diálogo:

– Também vais me perguntar de Portugal? – ela chorava pela voz mais que pelos olhos.

– Não, Charlita, só queria te contar os episódios que tu não viste com os teus óculos. Contei-lhe do padre que gostava da filha do Sinhôzinho, falei da morte do João Ligeiro quando houve tiroteio na fazenda do Roque, o jagunço do Sinhôzinho tinha recebido dinheiro para ir embora de vez, a Mocinha tinha dado um corte no professor Astromar Junqueira, (...).⁷⁸

– O meu pai, lá em Portugal – ela ia falar, mas eu atropeli as palavras dela e inventei um monte de coisas sobre a telenovela, misturei os personagens com os do *Bem-amado*, da *Sinhá Moça*, da *Vereda tropical*, e coisas impossíveis aconteceram assim relatadas naquela noite, no galinheiro abandonado da casa do senhor Tuarles. A Charlita riu.

Limpou no vestido os óculos amarelos, grossos e feios. Olhou a Lua quase nova a querer imitar um brilho pequenino. Um galo cantou muito enganado nas horas. Naquele tempo o tempo então passava devagar. (ONDJAKI, 2007, p. 116-117)

A solidariedade do menino para com o difícil momento vivido pela amiga deixa transparecer seu espírito altruísta e sua sensibilidade diferenciada, capaz de sair da trivialidade das conversas cotidianas e perceber sentimentos mais profundos, tendo por base a compreensão do outro. De acordo com Chombart de Lauwe, a amizade entre as personagens infantis “apresenta um caráter de pureza, de autenticidade e de absoluto” (...) e “salva nas dificuldades e na dor”, além de favorecer às crianças dividirem “sua outra visão do mundo”. (1991, p. 152-153)

Além de ter como objetivo dissipar a tristeza da amiga, a retomada de enredos e

⁷⁸ As novelas brasileiras, nos anos 80, já eram um dos entretenimentos preferidos em, aos quais Ndalú gostava de assistir e, depois, misturar e aumentar os enredos, numa típica atitude de luandense. A esse respeito, pode ser consultado o trabalho de Chirley Ferreira Mendes, “O consumo da telenovela brasileira em países africanos”, publicado na Pós – Revista Brasileira de Pós-Graduação em Ciências Sociais, v. 11, 2012, p. 132-159, disponível em: periodicos.unb.br/index.php/revistapos/article/download/8657/6548 (Acessado em 04/03/2018)

personagens de folhetins brasileiros, sobretudo de *Roque Santeiro*⁷⁹, constitui uma das lembranças da infância. Ele perde mesmo a vontade de brincar, porque, como toda a gente de Luanda, estava triste pelo término da novela, que gerava motivos para mais conversas no muro e para se recontar os episódios em “versões angolanas”, já “bem aumentadas”. (ONDJAKI, 2007, p. 111; 114)

O apoio dado à Charlita corrobora para se verificar a persistência de Ondjaki em enfatizar a possibilidade do lirismo e da ternura nas relações humanas em meio ao desconcerto que caracteriza o período dos anos 80. A opção por introduzir essas sutis minudências na composição desse contexto pode ser compreendida como uma aposta do autor em contrapor a leveza à tensão por meio de um olhar que prioriza os pequenos acontecimentos que dão sentido à existência. Nesse particular, convém anotar a constatação de Cardoso:

O ponto de vista que se tece sob o ângulo de uma criança abranda e suaviza esse contexto de imensa frialdade, o contexto da guerra. A realidade sombria e monstruosa apresenta-se-nos carregada de lirismo e leveza, uma realidade transfigurada sob o olhar infantil de Ndalú (...). (CARDOSO, 2014, p. 106)

Desse modo, a perspectiva da criança e do lirismo realça a voz infantil como um disfarce, uma conveniência que funciona como estratégia discursiva ideológica a fim de recompor, pela ficção, a descompostura da realidade.

Assim como dedica um afeto especial às personagens referenciadas até aqui, Ondjaki convoca também outros escritores a fazerem parte de seu mundo ficcional, seja por meio de paratextos, como já se demonstrou pela presença de epígrafes, dedicatórias e correspondências literárias – seja pelo aproveitamento de personagens pertencentes a outros enredos da literatura africana.

No tópico que se segue, aborda-se a correspondência entre o angolano e a poetisa Ana Paula Tavares, bem como a figuração do escritor Manuel Rui na condição de personagem da novela *A bicicleta que tinha bigodes*, em que consta mais uma carta ficcional, escrita pelo narrador. Essas instâncias corroboram a tese de que os espaços e as pessoas do universo

⁷⁹ Novela de Dias Gomes, transmitida pela TV Globo entre os dias 24 de junho de 1985 e 22 de fevereiro de 1986. Essa informação permite a situação quase exata do tempo narrado por Ondjaki nesse conto e a idade do menino, então entre 8 e 9 anos, uma vez que ele se refere aos dois últimos capítulos da novela. Segundo informações do site Rede Angola, a novela, que inspirou o nome de três mercados populares em Luanda [o Roque Santeiro, o Beato Salu e o Asa Branca] voltou a ser exibida no país em 2016. Disponível em: <http://m.redeangola.info/roque-santeiro-voltou-ser-exibida-em-angola/> (acesso em 28/04/2018).

infantil de Ndalú constituem a matéria fundamental da hipernarrativa anos 80, além de confirmarem o projeto literário de Ondjaki em torno da infância como tempo idílico a ser simbolicamente preservado.

5.4 Para tingir a infância de ternura e poesia

Na configuração do amplo cronotopo que dá forma à relação entre os espaços e o tempo infantil nas histórias ondjakianas, uma outra estratégia discursiva colabora para a composição do sentido de infância que as caracteriza: a aposição de cartas, sejam integrantes do texto ficcional, sejam como apêndices paratextuais que funcionam como fechamento da narrativa.

A respeito desse gênero de paratexto, Genette assevera:

Na medida (...) em que se refere a uma obra, uma carta de escritor exerce, pode-se dizer, uma *função* paratextual sobre seu destinatário principal e, de modo mais distante, um simples *efeito* paratextual sobre o público final: o autor tem uma ideia precisa (singular) daquilo que pretende dizer de sua obra a um determinado correspondente, mensagem que pode, em última instância, ter valor ou sentido apenas para este; tem uma ideia bem mais difusa, e às vezes bem mais despreocupada, da pertinência dessa mensagem para o público vindouro; (...). (GENETTE, 2009, p. 229)

No caso de Ondjaki, tais paratextos são deliberadamente publicados de maneira contígua ao texto literário, agindo, como diz ele próprio, de “fechamento formal”, algo como uma porta de saída, pela qual o autor retorna ao mundo não ficcional. Em virtude do sedimento autobiográfico contido nas narrativas anos 80, as cartas de Ondjaki assumem um peso maior no que se refere à sua recepção pelo público final. Seduzido pelo mundo de afetos em que vive Ndalú, o leitor enxerga esses textos de encerramento como um testemunho de que aquele mundo é tangível na existência real, o que fortalece a sensação de aproximação afetiva com o narrador.

A escritora angolana Ana Paula Tavares é a destinatária da carta de teor marcadamente poético que o autor publica ao final de *Os da minha rua*, em uma seção intitulada “Para tingir a escrita de brilhos lentos e silenciosos (troca de cartas)”:

querida ana paula
(...)

a missiva que te envio é o fechamento formal – *já se lê* – de “os da minha rua”, e talvez por isso este texto-janela (*para sair de antigamente*) seja um caos de palavras em vez do silêncio que eu pediria aos outros e que aqui, por afetos e inquietações revisitadas, aparece como mapa, bússola e onkhako⁸⁰

para saber sair deste certo sul.

como se tempo fosse lugar

,

como se infância fosse um ponto cardeal eternamente possível (ONDJAKI, 2007, p. 149-150)

No trecho citado acima, vê-se a predominância das referências espaciais, a começar pela indicação de que o antigamente é um lugar, de onde o autor, ainda imbuído da identidade do narrador criança, precisa sair. A carta representa, portanto, os acessórios – “mapa, bússola e onkhako” – necessários à orientação espacial do viajante e o trazem de volta ao mundo não ficcional. Nesse particular, a infância é mais do que um tempo a ser ternamente recordado, é também um lugar, uma localização e um destino sempre possíveis de ser reencontrados pelo narrador.

A relevância da comunicação e da transição entre esses dois mundos – o referencial e o ficcional – exige, conforme escreve o autor, um recolhimento em que o silêncio é fundamental, “como se a pele se imbuísse de certo fechamento, os olhos pedissem calma à luz e os sons ficassem terrivelmente delicados de se dizer e de se ouvir” (ONDJAKI, 2007, p. 149). A experiência com o lugar, espaço construído pela ligação afetiva do indivíduo (TUAN, 2013), é determinante para esse recolhimento: “caminhar pela areia do mussulo, que é também a areia da infância, estar simplesmente quieto a modos que deitado (...), revisitado por falésias. as do sul. as do namibe. as falésias que os olongos nunca visitaram. e o mar.” (ONDJAKI, 2007, p. 150)

Na interligação desses elementos espaciais, a noção bakhtiniana de cronotopo serve à compreensão da noção de infância que se espalha pela trilogia anos 80, incluindo, como fica claro, os paratextos. A primeira fase da vida aparece, retomando-se a definição de Bakhtin (1993, p. 211), como “um todo compreensivo e concreto” em que “o tempo condensa-se, comprime-se” e em que “o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” na construção do sentido, não só do ser criança, mas do ser criança em *certo* lugar.

Em sua carta de resposta, anexada em sequência à de Ondjaki, Ana Paula corresponde

⁸⁰ Onkhako: sandálias.

à proposta do seu interlocutor, enveredando por uma linguagem metafórica construída por simbologias de espacialidades e temporalidades subjetivas: “Também não sei onde estou, meu muito e ainda menino, porque a minha localização geográfica é sempre um certo sul com montanha à volta e esteja onde estiver acerto os relógios do mundo” (TAVARES, 2007, p. 153).

À maneira de seu conterrâneo, a escritora faz menção à criação literária como instrumento de orientação para reencontrar certos lugares que já não existem, mas que são recuperados pela literatura:

(...) esse lugar já não existe e ainda bem que o acabas de contar em livro porque as pessoas tenderão a lembrar Sucupira, Roque Santeiro e outros estranhos e improváveis mundos e a esquecer as ruas ex-disto e daquilo onde cresciam miúdos aos gritos a ver o mundo sem ninguém dar conta.

Um tempo em que a cidade era a nossa casa, queríamos acreditar que andávamos a polir o futuro de forma tão sensível como se habitássemos a cidade de deus. (TAVARES, 2007, p. 153-154)

Nota-se que Tavares, pertencente a uma geração anterior à de Ondjaki, refere-se às mudanças instauradas em Luanda pela presença do colonizador português, bem como a “outras e outras” Luandas que se interpõem no decorrer da segunda metade do século XX. Nesse sentido, sua visão assemelha-se também à de Luandino Vieira a respeito da conciliação que havia entre os espaços da cidade e sua fruição pelas crianças. Por isso, em uma linguagem lírica que faz coro à percepção do escritor luandense, a poetisa contribui para a formação de uma imagem da infância e dos lugares como componentes indispensáveis ao entendimento da história de seu país. Não pela objetividade dos discursos oficiais, mas pela “ficção como um concerto de vozes” (COUTINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 98), pela percepção sensível que existe no olhar e na voz dos miúdos e dos poetas para os pequenos eventos da existência humana.

Já em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, constam duas dessas cartas: a primeira é escrita por Botardov para a AvóAgnette. Nela, o soviético confessa, em um português bastante peculiar, seus sentimentos por “Dona Nhéte” e ratifica o convite feito a ela para acompanhá-lo à “União Soviet”, onde a “niev é muito bonite”, na sua “aldeie de tão-longe”. Como culminância e desvendamento do aludido segredo do soviético, ele também confessa sua participação na explosão do mausoléu, pois “nunca quis participe no plano de expolsón de casas de praia da Bispo. Ordes de general é que tinha, para conclusón de obra”. Ele conta que

espalhou a dinamite com sal pelas paredes da construção para causar um “efeite bonito na céu de Luanda.” O soviético indaga ainda à sua interlocutora se as crianças gostaram do efeito e sugere que, um dia, elas podem escrever-lhe e contar “como foi na praia da Bispo depois da fogo de artifice.” (ONDJAKI, 2008, p. 176-177)

A segunda missiva é igualmente endereçada à escritora angolana Ana Paula Tavares e encontra-se inserida, de forma semelhante ao feito em *Os da minha rua*, numa seção intitulada “Para tingir a escrita de brilhos lentos e silenciosos: troca de cartas entre o autor e a escritora Ana Paula Tavares”, acompanhada também da carta pela qual lhe responde Tavares. Nessa correspondência, os dois autores voltam-se, mais uma vez, para lugares íntimos e imaginários de Luanda, ou de suas diversas Luandas, mas principalmente delineiam traços de uma experiência (uma poética?) em comum que gira recorrentemente em torno dos espaços e do antigamente da infância:

querida ana paula,

acabo de ler e reler esta estória de gentes e conchas com vozes de uma infância colorida,

me invade aquela ternura branda – quase triste – que não sei explicar nem aceitar. o fim dos livros tem esta coisa de fazer abandonar o lugar que vivenciei para o escrever. (ONDJAKI, 2008, p. 183)

Pelo que se observa, além de relatar como se sente após finalizar a escrita do romance, o prosador acrescenta informações complementares ao texto ficcional: o Botardov é uma invenção da AvóAgnette, o comando André participou mesmo da guerra e conheceu “os mortos e a tristeza de nem sempre vir a casa”, o Pi poderia ser qualquer criança do bairro PraiaDoBispo, e o Mausoléu continua lá, não “desplodiu”, “nem as casas da PraiaDoBispo”. (ONDJAKI, 2008, p. 183)

Esse procedimento parece confirmar a percepção de Genette de que se pode utilizar a correspondência de um autor “como uma espécie de testemunho sobre a história de cada uma de suas obras: sobre sua gênese, sobre sua publicação, sobre a acolhida do público e da crítica, e sobre a opinião do autor a respeito de todas as fases dessa história.” (GENETTE, 2009, p. 229)

Se nas missivas de Ondjaki não transparecem certos aspectos mencionados por Genette, como informações sobre a publicação ou sobre a recepção da obra, talvez seja devido ao seu teor de continuidade com a palavra ficcional que lhe antecede. Assim, sua mensagem

mais significativa consiste no posicionamento assumido pelo autor quanto ao papel da literatura, a qual ele relaciona a um direito, o de “atribuir falas aos sonhos”, identificando-se como alguém que “crê em gritos azuis, em explosões com papagaios-pipa a esvoaçarem numa noite escura de luanda”, ensaiando a dança de todas as liberdades. (ONDJAKI, 2008, p. 184)

A despeito da linguagem criativa e lírica que o prosador luandense imprime a esse aparte paratextual, o que o torna, em certa medida, também uma forma de ficção, distingue-se mais claramente a voz do criador de Ndalu, comungando com este uma visão de mundo que preza pela leveza e pelo encantamento. Por meio desse olhar poético-infantil, o escritor luandense defende que o texto literário, ainda quando parte do mundo referencial, avança por “outros flancos – outros pontos cardeais” que localizam uma “infância abismal no seus segredos e magias” (ONDJAKI, 2009, p. 184). Daí a necessária poesia que orienta o percurso dos enredos, porque seu interesse não está na “séria astrologia” desse universo, mas no seu componente poético.

E quais os possíveis efeitos políticos alcançados por uma narrativa poética, orquestrada pela perspectiva de uma criança, tendo em vista o peculiar contexto, em nada favorável à leveza, representado na trilogia anos 80? A esse questionamento, o escritor responde da seguinte forma: “se isso serve, se é útil, o tempo dirá. (...) apenas vou reunindo vozes como brilhos num céu que às vezes me sucede demasiado escuro” (ONDJAKI, 2008, p. 184).

Em resposta à de Ondjaki, a segunda carta de Ana Paula Tavares também fala das paisagens de uma Luanda do passado e lembra que “todos nós somos de um lugar, como de uma infância”, a partir dos quais se pode fazer brotar a história do povo angolano, contada em tantos antigos “misosos”⁸¹ e manchada pelo sangue das diversas batalhas e opressões que lhe foram impostas, a exemplo da escravização. É a paisagem vista desde a PraiaDoBispo, “uma varanda voltada para o mar”, que possibilita a recordação da chegada do colonizador, responsável também pela nomeação do lugar, conforme a citação de Cadornega⁸², “por sobre ela haver tido seu Palácio Episcopal” (TAVARES, 2008, p. 186)

Quanto ao papel das crianças na recapitulação dessa história, Tavares reconhece o espírito inventivo e a vitalidade que lhes são inerentes: “não gostam que a vida seque, com betão armado” e recusam “os lugares sombrios da vida”, por isso, no seu “infinito ‘faz de

⁸¹ Misoso: gênero do conto tradicional africano.

⁸² Antonio de Oliveira Cadornega (1623–1690), militar e historiador português que participou diretamente do processo de povoação da capital angolana.

conta””, elas

não precisam de perpetuar o tempo em mausoléus, ou pirâmides. Olham nos olhos a esfinge e aprendem o medo no voo do milhafre. Das palavras dos adultos retiram apenas as conchas separadas perdidas pela praia. Crescem pelos cantos e choram a mudança. Gostam do sonho mesmo que este lhes rebente nas mãos. (TAVARES, 2008, p. 186)

Desse modo, alinhando-se ao que propõe Ondjaki, a escritora angolana enxerga na singularidade da ótica infantil uma legítima forma de se registrar a história e compreender o mundo, tarefa que executa preferindo a poeticidade da linguagem para redesenhar as paisagens do medo e da opressão, exatamente o que faz Ondjaki em sua trilogia anos 80.

No âmbito das variadas referências a personalidades da literatura, angolana e universal, que Ondjaki convida a participar de suas estórias, destaca-se a presença de Manuel Rui. O escritor angolano comparece em *A bicicleta que tinha bigodes* no papel da personagem tio Rui e mora na mesma rua do narrador (pela referência à Avó Agnette, logo se percebe que este é o mesmo Ndalú). “Na minha rua vive o tio Rui, que é escritor e inventa estórias e poemas que até chegam a outros países muito internacionais.” (ONDJAKI, 2012, p. 9).

A narrativa desenvolve-se a partir do desejo do narrador de participar de um concurso da Rádio Nacional que premiaria o vencedor com uma bicicleta colorida. A tarefa a executar é a invenção de uma estória escrita, mas o menino se sente desprovido de ideias para a desafiadora empresa, por isso acha que “aquele que escreve bué de poemas” poderia ajudá-lo (ONDJAKI, 2012, p. 11).

O plano salvador consiste em apanhar furtivamente a caixa onde o tio guarda as palavras mágicas que saem de seu bigode e roubar de lá uma ideia para a estória. Trata-se de uma referência à narrativa *A caixa*, escrita por Rui, publicada em 1977, que retrata um grupo de crianças em suas andanças pelas ruas de Luanda, conforme apresenta Ana Álvaro (2017, p. 51): “O painel composto por pequenas personagens de idades variadas, junta-se no pátio para improvisar brincadeiras, superar medos, compartilhar conhecimento e, resumidamente, crescer.” Dentre as aventuras do grupo, está a procura de materiais para os brinquedos. Daí a relação com a narrativa de Ondjaki, na qual as crianças procuram apropriar-se da caixa de letras e palavras do tio Rui, matéria-prima para a estória que desejam escrever. A tentativa de furto da caixa é executada com a prestimosa participação da menina Isaura, que homenageia a personagem homônima do emblemático conto de Honwana.

Na apresentação do livro, Ondjaki dedica-o ao contista moçambicano e também a Manuel Rui, agradecendo-lhes por terem feito parte de sua infância:

o corpo deste texto é um abraço de amizade e de saudade:
 ao luís bernardo honwana – esta minha Isaura é em homenagem à tua...; obrigado pela tua voz, pelo Cão Tinhoso, pelos olhos da tua Isaura;
 e ao manuel rui – (...) obrigado pelo teu olhar também, em voz de contar e de dizer as nossas brincadeiras de rua, mais as estigas nas bermas da nossa língua toda despotuguesa...
 (...)
 vos agradeço, vos abraço: em criança como agora, eu andava em busca das vossas estórias para fingir e acreditar que os livros sempre inventam essa fogueira de sermos meninos à volta dela... (ONDJAKI, 2012, orelha do livro)

Ao final da novela de Ondjaki, descobre-se que o narrador, em sua redação para o concurso, faz, na verdade, uma carta com um pedido ao presidente angolano: “dar bicicletas a todas as crianças de Angola, mesmo as que não sabem contar estórias. Como eu...” (ONDJAKI, 2012, p. 84). A redação está anexada na contracapa do livro, sob o título de “Carta encontrada nos arquivos da Rádio Nacional de Angola”, transcrita de forma a simular a caligrafia original de uma criança que ainda não domina a ortografia. Traz inclusive algumas palavras circuladas, indicando marcas de uma possível correção ortográfica, destacadas em itálico, na citação:

Camarada Presidente da República Popular de Angola,
esselência
 e também ouvi dizer que é um camarada *enjenheiro*:
 Este postal não é a estória que a Rádio Nacional pediu e o meu nome não vou dizer porque eu quero pedir uma coisa que não é para mim mas para muitas crianças, mas se o camarada presidente *quizer* mesmo assim me dar uma bicicleta com as cores da bandeira nacional, eu sou o neto da AvóDezanove, é só vir aqui na minha rua perguntar onde ela mora (...).
 (...) quero só pedir no camarada presidente se pode distribuir umas prendas para todas crianças de Angola, porque o mundo tem mais adultos do que crianças e não é tão difícil dar ó um brinquedo mesmo que pequenino.
 (...) e mesmo uma bicicleta chegava para nós porque aqui na rua estamos a dividir bem as coisas e até o camarada escritor tio Rui também ia poder andar de bicicleta mas só vamos lhe emprestar nos domingos. (ONDJAKI, 2012, contracapa)

Por meio da solicitação do menino, traduzida na leveza que imprime à emulação da linguagem franca e inocente da criança, Ondjaki reafirma sua sensibilidade para perceber o desejo e a carência do outro, assim como faz com a tristeza de Charlita. Nota-se, na narrativa que justifica a escrita dessa carta, um Ndalú ainda mais solidário, atento às necessidades coletivas daqueles com quem compartilha a rua da infância.

A singularidade desse gesto contribuiu também para sedimentar, pela via literária, uma outra

imagem de Angola, em que os desajustes não são negados, mas vistos por uma perspectiva da esperança e da crença na possibilidade de transformação. Depõe a favor dessa assertiva a seguinte fala do autor:

Eu acho que mesmo para falar da guerra e mesmo para falar do que não está bem em Angola, devemos falar numa atitude já a apontar para o futuro! Se eu não tenho soluções, evidentemente que não as tenho, pelo menos que meu tratamento literário seja um tratamento que dê dignidade à situação. Porque há coisas que já são indignas: a guerra é indigna, o sofrimento das crianças é indigno... Eu não posso reforçar aquilo que é indigno.⁸³

Voltando ao universo luandense que se institui na correspondência, conclui-se que, na significação geral das narrativas, o olhar da criança é capaz de conferir a dignidade de que fala Ondjaki e de desfazer o silenciamento e a desmoralização (em termos usados por Benjamin) da experiência humana diante das paisagens espoliadas pela radicalização das oposições políticas: “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes.” (BENJAMIN, 1987, p. 114)

Nesse sentido, também Benjamin reconhece na criança a habilidade de estabelecer novas maneiras de compreensão da realidade, por mais dura que esta seja. Se o adulto sofre uma espécie de paralisia da capacidade de recordar uma experiência traumática, a criança, portadora de uma outra sensibilidade, recupera e reelabora a memória espontaneamente, subjetivamente, pois sua linguagem conserva “aquele lado insondável” que, segundo ele, os adultos desconhecem (2013, p. 77).

Ainda com Benjamin, pode-se observar que a linguagem predominante na prosa de Ondjaki, assim como nas cartas aqui referidas, por sua riqueza metafórica, desvia-se do relato puro e simples dos fatos históricos, os quais são escritos de forma explicativa e verificável. Por caracterizar uma linguagem meramente informativa, este difere do caráter simbólico da épica, que demanda sua “inserção no fluxo insondável das coisas”, tornando, assim, as narrativas literárias interpretáveis em vez de explicáveis (BENJAMIN, 1987, p. 209).

Torna-se oportuno, nesse caso, voltar ao que postula Agamben (2008) a respeito da natureza a-histórica da infância. A ela cabe recuperar o que ficou à margem dos grandes eventos traumáticos, recompondo o universo das experiências banais do cotidiano (não-

⁸³ Entrevista concedida ao Programa Entrelinhas (2010).

acontecimentos), que dispensam as explicações lógicas da linguagem. Por sua habilidade de se desviar da linearidade e da racionalidade dos relatos históricos, o artista da palavra compartilha com a criança dessa possibilidade de dizer o mundo de uma forma original. Nas estórias de Ondjaki, essa atitude intensifica-se pelo obstinado desejo de conservar a infância, por sua singular capacidade de “inventar o tempo, tecendo as vozes, reinventando as impossíveis constelações.” (ONDJAKI, 2008, p. 184)

Por sua vez, a duração simbólica que o prosador e sua interlocutora atribuem à infância nas cartas aqui apontadas reconvoça as proposições de Bachelard (2006) acerca dessa etapa da vida como um estado que se constitui a partir das lembranças felizes dos lugares e se prolonga na vida humana. Desnecessário dizer que não se trata de uma fase objetiva, concreta, individual, mas de uma disposição subjetiva, abstrata e arquetípica. Porquanto os arquétipos consubstanciam energias criadoras que impulsionam o mundo, a infância perfaz uma potência fundadora e uma abertura para a compreensão da existência humana.

Diante do que foi dito e demonstrado até aqui, que conclusões podem ser alcançadas e sistematizadas acerca da representação que Ondjaki faz dos espaços pessoais e sociais da sua infância na Luanda/Angola dos anos 80? Que significados decorrem da escolha de uma perspectiva infantil na filtragem dos acontecimentos relativos ao contexto da guerra civil angolana? De que forma, a narrativa ondjakiana dialoga com outras narrativas relacionadas ao mesmo contexto? Qual a noção de infância arquitetada na trilogia anos 80 e como essa noção está ligada aos lugares e às pessoas do convívio afetivo do menino Ndalú? De quais recursos estéticos o prosador angolano lança mão para recriar uma ambiência marcada pela precariedade?

O que se apresenta na seção seguinte, a título de conclusão do estudo, não são exatamente respostas, muito menos respostas exatas a essas questões. Primeiro, porque o texto literário, por seu estatuto de dinamicidade, permite variadas interpretações, o que está demonstrado no já amplo acervo de trabalhos acadêmicos dedicados à obra de Ondjaki; segundo, porque não se pretende tornar absoluto o resultado desta tese. Ao contrário, pretende-se que, a partir da discussão aqui proposta, outras indagações possam surgir e complementar possíveis lacunas desta e de outras pesquisas, no intuito de iluminar ainda mais não só o tema em análise, mas também o extenso repertório da literatura africana de língua portuguesa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contato constante com o texto de Ondjaki durante esta pesquisa, como não podia ser diferente, teve como consequência natural uma vivência também com outros enredos, fossem ficcionais ou não, da literatura angolana, a qual se mostra um território vasto e plural, com sendas diversas que levam a muitos lugares e significados. O próprio Ondjaki, conforme comprova sua extensa produção artística, revela-se um autor multifacetado, capaz de cultivar sólidas raízes com o espaço angolano, o luandense, em especial, e, ao mesmo tempo, voar pelo mundo, conhecendo outras histórias e culturas, contando também as suas histórias em diversas línguas e linguagens. E faz isso sempre em diálogo com os outros, principalmente escritores, com quem divide a ocupação do fecundo solo literário de expressão portuguesa.

Dada essa intensa movimentação do autor, que resulta em uma profícua atividade editorial, deve-se ter cautela ao propor conclusões acerca de sua obra. No entanto, a leitura diligente e reiterada da trilogia anos 80, realizada no decorrer deste estudo, trouxe algumas respostas às indagações iniciais, as quais confirmam que a perspectiva infantil do narrador, ao primar pelo olhar lírico e pueril da criança, suplanta a precariedade dos espaços, contrariando a perspectiva traumática construída em torno do tempo da guerra e conferindo à fase inicial da vida o caráter de permanência que se manifesta em uma poética da infância. A experiência lúdica e lírica, portanto, é o que pacifica, mais ou menos, não somente as desigualdades sociais, mas também o trauma da guerra.

Partindo de uma maior aproximação com o autor para conhecer seu lugar, tanto geográfico, quanto de fala, pode-se ainda observar que uma das características marcantes de Ondjaki consiste no valor fundamental que atribui à presença do outro, conforme demonstra o extenso rol de personagens do seu mundo autobiográfico, ficcionalmente recriado, sejam familiares, vizinhos, companheiros da escola e da rua.

Nessa revivificação, embora sua narrativa não enverede pela representação de cunho marcadamente social, suas histórias valorizam, pelo estético, uma poética e uma política da infância, que se definem pelo modo espontâneo e sensível como as crianças enxergam a realidade e as relações humanas. Nota-se que essa postura está em consonância com o pensamento de Abdala Jr. (2007), quando afirma que os escritores africanos têm, cada vez mais, assumido uma voz autônoma, escolhendo caminhos temáticos e formais múltiplos. Mia Couto (2005) também se posiciona a esse respeito, defendendo que, no registro ficcional da

experiência traumática, a subjetividade do escritor é fundamental.

Logo, se os lugares equivalem a espaços culturalmente construídos (TUAN, 2013), cujas paisagens, reais e simbólicas, são apreendidas a partir de um ponto de vista (COLLOT, 2012), a perspectiva do menino Ndalu mescla a sensibilidade do autor e a experiência da criança que viveu sob uma psicologia da guerra, subjetivamente reorganizada sob o signo do lirismo e da leveza.

Assim, foi possível encontrar, conforme assinalam Coutinho e Nascimento (2014, p. 96), “uma Angola recriada poeticamente, tornando-se um espaço onde os seres, as coisas e, principalmente, as histórias (ou estórias, como prefere Ondjaki), alegres ou tristes, são postas em estado de poesia”. Tal estado contribui para uma percepção diferenciada e sensível de Angola, comumente retratada por imagens da violência e da carência extremas.

Tendo como ponto de partida as considerações teóricas compiladas no capítulo 2, observou-se que, por mais que os estudos sobre a infância pareçam universalizantes, sempre haverá um ou outro aspecto dessa dinâmica categoria que não se enquadra em definições já cristalizadas. Disso depreende-se que não existe *uma* infância, mas numerosas infâncias. No caso das histórias e estórias angolanas, em específico, pode-se seguramente falar em múltiplos perfis de infantes. Isso ficou demonstrado por meio do levantamento de variados papéis desempenhados por meninos e meninas ocupantes de espaços sociais diversos, a exemplo do campo de batalha, lugar destinado aos protagonistas combatentes, e também ao comando André, cuja aflição atravessa a narrativa de Ondjaki.

Complementam esse batalhão o negro Zito Makoa, personagem de Luandino Vieira, a menina anônima que protagoniza o conto “O feto”, de João Melo, os pequenos moradores do prédio de *Quem me dera ser onda*, Zeca e Ruca, e, em certa medida, algumas personagens de Ondjaki: o Murtala, o Pi e a Charlita, padecentes de distintos tipos de opressão, em consequência dos desconcertos políticos que marcam a história angolana. Para essas crianças, os espaços, em geral, são hostis e ameaçadores, exigindo delas escolhas e decisões que destroem a possibilidade de viverem plenamente a primeira fase da vida.

Na gama de representações dos espaços compartilhados pelos miúdos, Luandino traz uma importante contribuição com os contos de *A cidade e a infância*. Embora o cenário luandense vivencie a interferência da presença do colonizador, o autor recupera, por meio da rememoração, um tempo outro, no qual as crianças podiam usufruir com liberdade do território da rua, onde se pode viver intensamente a puerilidade.

Na comparação com as narrativas de Ondjaki, sobretudo *Os da minha rua* e *AvóDezanove e o segredo do soviético*, verificou-se que o sentimento de infância ali construído dialoga com o universo infantil de Luandino: ambos são arquitetados por um ponto de vista lírico e sinestésico, que prioriza as imagens felizes do antigamente, configurando um cronotopo pela associação direta entre o tempo idílico infantil e a cidade/rua como palco de vivência desse idílio, já perdido. Segundo a afirmação de Chaves e Macêdo (2007) a respeito de Luandino, que pode estender-se a Ondjaki, o vínculo entre esses dois elementos é tão marcante, que chega a constituir uma identidade literária dos dois autores, e mesmo uma identidade de Luanda.

A leitura comparativa entre os textos dos dois prosadores evidenciou ainda a relevância do espaço escolar para o agrupamento das crianças, sendo mais forte essa tendência em Ondjaki, em cujos enredos, a escola é o lugar de formação do pioneiro para a importante missão de construir, pela revolução, o futuro de Angola.

Contudo, notou-se que, a despeito da grandiosidade atribuída a essa tarefa, a postura de Ndalú desmistifica o discurso da instituição, transmitido principalmente pelos mestres cubanos, desvelando seu esvaziamento e sua ineficiência na formação do espírito revolucionário dos jovens estudantes. O ideal de *homem do amanhã* atribuído aos mais novos por essa ideologia é, dessa forma, questionado e desconstruído pelos posicionamentos e atitudes das personagens infantis, que optam por atuarem sobre o mundo de uma maneira própria.

Nesse particular, um modo próprio de agir é o que foi observado na análise do fato principal do enredo de *AvóDezanove*: a explosão do mausoléu em homenagem a Agostinho Neto, ocasião em que também se torna evidente a maneira como se dá o contato de Ndalú com o evento da guerra civil. Apesar de estar afastado dos cenários do conflito armado, o protagonista domina a sintaxe da guerrilha, da qual toma conhecimento por meio de notícias veiculadas via rádio e dos códigos de segurança que regem a conduta dos indivíduos – militares e civis – nas ruas de Luanda.

Assim, se Ndalú não é diretamente afetado pela ocorrência dos combates, foi possível verificar que ele está mergulhado nesse imaginário bélico, já incorporado e naturalizado na cultura dos luandenses, conforme demonstra a recorrência com que o tema *guerra* comparece nas conversas e nas atividades das personagens infantis.

No que se refere à representação do espaço social de Luanda, o olhar do protagonista é

o guia que descortina pontos importantes da paisagem da cidade, nos quais se podem ler vestígios da história da colonização, que, em forma de palimpsesto (AUGÉ, 2005; SANTOS, 2006), são reescritos pelo povo angolano. Pela maneira aparentemente desinteressada e bem humorada como o narrador explicita essa dubiedade identitária, evidenciou-se que ele opta pela ambiguidade como forma de tratar as questões políticas existentes por trás da tensão colonizador/colonizado, cidade portuguesa/cidade reafrikanizada (MACÊDO, 2008).

São ainda reveladores de tensões os relatos que Ndalú introduz na narrativa a respeito do tratamento indigno dado a criminosos, em bairros pobres de Luanda. Com base em Chaves (2012), observou-se que a opção do autor por apresentar esses casos, praticados mesmo hoje na capital angolana, expõe os termos bárbaros da violência e da arbitrariedade frequentes nos espaços periféricos luandenses, atitudes que se alinham a práticas medievais de justicamento mencionadas por Foucault (1999).

Na abordagem dessas questões vinculadas ao espaço social (LEFEBVRE, 2000; BOURDIEU, 2013) da cidade, verificou-se que Ndalú incorpora uma postura de ingenuidade e neutralidade, reforçada pelo fato de que esse universo de desigualdades e violência extremas não corresponde a uma experiência pessoal, mas a um mundo do qual ele toma conhecimento por *ouvir dizer*.

Essa constatação é enfatizada ainda pelas diferenças que se notam entre as condições sociais de sua família e as condições da maior parte das personagens infantis que povoam os enredos analisados. Não se pode deixar de perceber que tal fator influencia no sentido de infância construído por Ondjaki, uma vez que, livre do peso trágico da guerra e das maiores privações enfrentadas pelas personagens, como o abandono e o preconceito, ele pôde desfrutar de uma infância edênica, ao dispor, por exemplo, de transporte para se deslocar pela cidade.

Apesar desse distanciamento, igualmente não se pode negar que a perspectiva do infante, desvinculada da História (AGAMEN, 2005) e da ótica racionalista do adulto, é capaz de formular outros discursos e modelos de compreensão do mundo, inserindo-se, no caso específico da literatura angolana, como um autêntico instrumento de interpretação dos campos de forças e tensões operantes na configuração social e política da nação.

Nesse sentido, conclui-se, com base no pensamento de Inocência Mata (2006), que o ponto de vista infantil, assimilado por Ondjaki sob uma roupagem de leveza e lirismo, constitui uma legítima forma de participação no conjunto dos discursos pós-coloniais, a qual

contribuiu para a reescrita da realidade histórica a partir da subjetividade do povo colonizado.

Considerando-se essa participação, percebeu-se que a almejada construção do país pelas mãos das crianças que presenciam o nascer da liberdade na década de 70 é arquitetada, no texto de Ondjaki, pelo recurso a alegorias que simbolizam a emancipação e a união dos angolanos. São ilustrativas desse artifício literário, duas metáforas espaciais empregadas pelo prosador para falar de uma Luanda já afastada do antigamente: a chuva renovadora desejada por Ndalú, ao final de *Bom dia camaradas*, que viesse lavar “Angola toda” e fizesse “eclodir um novo ciclo” (ONDJAKI, 2006, p. 137), e a explosão imaginária que toma conta da Praia do Bispo, proporcionando uma confraternização colorida e alegre entre os luandenses.

Ambas as ocorrências metafóricas promovem uma espécie de remição do ambiente acometido pelo sentimento beligerante alimentado pelas divergências políticas. Tais soluções imaginárias denunciam uma Luanda crescente em sua modernidade caótica, dependente da capacidade de invenção do povo angolano e do devaneio revolucionário que nasce da escrita literária para a recriação de outras paisagens e narrativas a serem vividas e aprendidas pelas crianças.

Saindo do ambiente externo da rua, lugar de encontro com o outro, o ambiente da casa, o “nosso canto no mundo” (BACHELARD, 1988, p. 24), mostrou-se significativo na composição da geografia afetiva arquitetada na trilogia. Para além do valor de abrigo e proteção reconhecidos pelo poeta e filósofo francês, a morada representa a imagem primordial do espaço feliz. Embora essa afirmação seja relativizada, se se considerar a possibilidade de esse lugar simbolizar também um ambiente degradado e angustiante, ele se detém na capacidade da literatura de (re)compor lembranças agradáveis.

De fato, foi o que registrou a análise desse espaço amado nos enredos de Ndalú. Diferentemente do elenco de personagens infantis que dão vida às narrativas de Pepetela e de Manuel Rui, por exemplo, a casa – dos pais e a de familiares – constitui um lugar caracterizado pelo afeto e pelo diálogo, embora seja também um espaço em que as contradições do regime socialista sejam silenciadas. É ainda nesse ambiente que ele enfrenta a separação com o mundo de criança, quando a consciência da chegada da vida adulta torna-se inelutável.

Em concordância com o espírito gregário manifestado na trilogia, as pessoas ficcionadas, que doam vitalidade aos espaços refigurados por ele, são componentes substanciais na rememoração da infância. Dentre as personagens adultas que estão mais

próximas de Ndalu, ganham relevo a Avó Agnette, carinhosamente chamada de AvóDezanove, homenageada pelo autor no romance homônimo, e a misteriosa Avó Catarina.

Além de simbolizar a sabedoria e a memória dos mais velhos (KABWASA, 1982; BENJAMIN, 1987; BÂ, 1987; BOSI, 1987), as avós são figuras intimamente relacionadas ao sentido idílico de infância elaborado pelo prosador angolano, permitindo a constatação de que representam também a necessidade de conciliação entre o passado e o presente pela partilha de experiências (COUTO, 2012).

A apreciação do vínculo entre a afetividade conferida aos lugares e ao tempo infantil nas narrativas analisadas complementa-se pela configuração do cronotopo principal que se delineia no *corpus*: a rua e a infância. Mais do que dimensão espacial, a rua é onde a meninice do narrador acontece plenamente, o que ocorre também nos contos de Luandino Vieira. Nesse aspecto, observou-se que há divergências entre a puerilidade evocada por esses dois autores e as especificidades que assinalam o cotidiano das personagens crianças atingidas pela guerra ou pelas consequências do desequilíbrio social, as quais convivem rotineiramente com desafios da sobrevivência. No entanto, no âmbito coletivo da rua, as diferenças são suavizadas e os laços de amizade entre os mais novos são fortalecidos.

Porquanto essas dissensões, sobretudo as decorrentes da guerra, sejam a referência principal na apreensão do quadro político dos anos 80, aos aspectos negativos do período Ondjaki sobrepõe enredos leves, em grande parte compostos por anedotas do cotidiano familiar, escolar e da rua, posicionando a face idílica da infância não só como elemento temático e estético, mas como uma forma de resistência que não prescinde da leveza.

Integrante da geração de escritores que foram também crianças pioneiras da independência, o prosador luandense incorpora uma imagem positiva desse período, que as tensões históricas de seu país não são capazes de apagar da memória. Ao contrário, a preferência por ressaltar “memórias carinhosas” da puerilidade fortalece a imagem da criança angolana como símbolo da construção nacional e herdeira da memória coletiva, recorrentemente configurada pelo literário.

Pelo exposto, fica evidente que, para Ondjaki, a infância não corresponde somente a uma faixa durativa da existência, é uma impressão emanada dos espaços e das pessoas, que se perpetua na alma humana e determina um modo de ser adulto, o qual passa também pela visão – utópica? – do escritor.

Quanto às contribuições dessa discussão, falar sobre uma obra como a de Ondjaki,

cuja natureza particularmente dialógica favorece uma maior integração da comunidade de língua oficial portuguesa e colabora para a compreensão da identidade histórica e literária angolana, possibilita ao leitor (comum e profissional) compreender que, embora não traga “verdades universais”, a literatura “nos ensina a melhor sentir” (COMPAGNON, 2009, p. 51) e, conseqüentemente, a melhor conhecer o outro, em seus prazeres e em suas dores.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Panorama histórico da literatura angolana. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.) **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

_____. **Literatura, História e Política**: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX. São Paulo: Ática, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGUALUSA, José Eduardo. A literatura angolana e a representação da guerra pela independência, da guerra civil e da violência urbana. *In*: Revista *Diversitas*, n. 1, USP, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/diversitas/issue/view/4782> (Acesso em 03/07/2018)

AIRES, Tiago. “Tanto mundo de água para mudar o destino”: representação do mar na obra de Manuel Rui. *In*: ENCONTRO CITCEM, 2. O mar: patrimônios, usos e representações. **Anais**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, outubro 2011. Disponível em: http://www.citcem.org/encontro/pdf/new_03/TEXT0%202%20-%20Tiago%20Aires.pdf (Acesso em 03/07/2018)

ALMEIDA, Júlio de. Júlio de Almeida [comandante Juju] e seu romance “Vaicomdeus, SARL”. [Entrevista à Revista literária Subversa]. **Canal Subversa**. Rio de Janeiro, abr. 2017.

ÁLVARO, Ana Natacha Duarte. **Das caixas de Manuel Rui ao apagão de Ondjaki**: as imagens possíveis. 2017. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino) – Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Tradução Dora Flaskman. 2. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2012.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Fragmentos sobre a crônica. *In*: **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Roberta Guimarães Franco Faria de. **Descortinando a inocência**: infância e violência em três obras da literatura angolana. 2008. 114 f. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2008. (Dissertação de Mestrado)

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. *In*: **História Geral da África I**: Metodologia e pré-história da África. Org. Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ed. Ática/UNESCO, 1987.

_____. A educação tradicional na África. *In: Revista THOT*. n. 64. São Paulo: Palas Athenas, jan. 1997. Disponível em: http://www.palasaathena.org.br/revista_thot.php (Acesso em 03/07/2018)

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos)

_____. **A poética do devaneio**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos)

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Michel Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981. (Originalmente publicado sob o pseudônimo de Valentin Nikolaïevitch Volochinov).

_____. Formas de Tempo e Cronotopo no Romance. *In: _____*. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1)

_____. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

_____. **Rua de mão única**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: EDUSP, 1987.

BOTO, Carlota. O desencantamento da criança: entre a Renascença e o Século das Luzes. *In: FREITAS, Marcos Cézár; KUHLMAN JUNIOR, Moysés (Orgs.)*. **Os intelectuais na história da infância**. São Paulo: Cortez, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. Espaço físico, espaço social e espaço apropriado. Tradução Ana Cristina Arantes Nasser. *In: Estudos avançados*. Vol. 27 n. 79, IEA/USP, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v27n79/v27n79a10.pdf> (acesso em 23/07/2018)

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013. (Coleção Estudos, 314)

CAMPOS, Josilene da Silva. Literatura e História: as memórias da guerra civil moçambicana nos romances de Mia Couto. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DO CIEAA, 4. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2. COLÓQUIO DA UEG NA ESCOLA, 1. Anais...* Goiás: UEG, 2012. p. 209-230. Disponível em: <http://www.anais.ueg.br/index.php/simposiocieaa/article/view/209-230/pdf> (Acesso em 03/07/2018).

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In: _____ et al. A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Campinas: Ed. Unicamp; rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARDOSO, Boaventura. **Dizanga dia Muenhu.** São Paulo: Ática, 1982. (Coleção Autores Africanos, 16)

CARDOSO, Norberto do Vale. **Autognose e (Des)memória: Guerra Colonial e Identidade Nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre.** 2004. 186 f. (Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa. Universidade do Minho, Braga, 2004.

CARDOSO, Bruno. A infância como possibilidade de lirismo em meio à anestesia da guerra: uma análise de *Bom dia camaradas*. *In: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF.* v. 6, n. 13, 2º sem., nov. 2014, p. 105-117 (Acessado em 14/01/2018)

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999. (Col. Via Atlântica, n. 1)

_____. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários.** Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. Narrativa, harmonia e exclusão: Ondjaki e os da sua terra. *In: FONSECA, Maria de Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Orgs.). África: dinâmicas culturais e literárias.* Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012.

_____; MACÊDO, Tânia. **Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Angola.** São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números.** 8. ed. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo: a infância.** Tradução Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1991.

COELHO, João Paulo Borges. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. *Lusotopie*, 2003, p. 175-193. Disponível em: <http://lusotopie.sciencespobordeaux.fr/borges2003.pdf> (Acessado em 30/01/2018)

COLLOT, Michel. Rumo a uma geografia literária. Tradução de Ida Alves. **Gragoatá**, Niterói, n. 33, 2. sem. 2012. p. 17-31. Disponível em <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/90/67> (Acesso em 30/08/2018)

_____. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

_____. Poesia, paisagem e sensação. Tradução Fernanda Coutinho. *In: Revista de Letras*. n. 34, v. 1, jan./jun. 2015, Fortaleza: UFC, 2015, p. 17-26.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. **Literatura para quê?**. Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CORBIN, Alain. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CORTINES, Paula de Oliveira. **A cidade e a infância e Os da minha rua: representações da infância luandense em narrativas angolanas**. 2012. 130 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

COUTINHO, Fernanda. Para sempre outrora ou o devaneio como força poética. *In: Revista Investigações: Linguística e Teoria Literária*. v. 15(2). Recife: UFPE, 2002, p. 33-52.

_____. **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012. (Série Textos Nômades, 3)

_____; FUX, Jacques. *O Diário de Rutka* – infância, vestígios, lembranças. **Cadernos do IL**. Porto Alegre, nº 47, dezembro de 2013, p. 218 – 230. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/download/42956/pdf_15 (Acesso em 06/01/2016).

_____. Recados para “Dear Mimmy” e encontro em família entre crianças israelenses e palestinas – Considerações em torno à infância na pós-modernidade. **Letras em Revista**. Teresina, v. 05, n. 02, jul/-dez, 2014. Disponível em: ojs.uespi.br/ojs/index.php/letrasrevista/article/download/146/175 (Acesso em 06/01/2016).

_____. Os animais que todos somos: ou a vida dos bichos na literatura infantil contemporânea. *In: Revista Estação Literária*. v. 17. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, jul. 2016. p. 73-85. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL17-Art5.pdf> (Acesso em 15/09/2018)

_____; NASCIMENTO, Marlúcia Nogueira do. Paisagens da infância em Ondjaki. *In: Revista de Letras*. n. 34, v. 1, jan./jun. 2015, Fortaleza: UFC, 2015, p. 89-99.

_____. Territórios da infância em Ondjaki: uma poética da pós-colonialidade angolana. *In: Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. v. 6, n. 13, 2º sem., nov. 2014, Niterói: UFF, 2014. p. 95-104.

COUTO, Mia. Que África escreve o escritor africano? In: **Pensatempos**: textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

_____; AGUALUSA, José Eduardo. A graça que o mundo tem. [Entrevista a] Anabela Mota Ribeiro. **Público**. Lisboa, jun. 2014. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/06/08/culturaipilon/noticia/a-graca-que-o-mundo-tem-1638869> (Acesso em 01/06/2018)

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werter Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FARIA, Helena Maria Martins. **As crianças na narrativa de Ondjaki**. 2012. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos. Área de Especialização em Estudos Brasileiros e Africanos) – Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2012.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. A percepção da paisagem na literatura africana de língua portuguesa: romance *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia Manir Miguel (Orgs). **Literatura e paisagem**: perspectivas e diálogos. Niterói-RJ: Editora da UFF, 2010.

_____; MORAES, Cláudia Letícia Gonçalves; COSTA, Janete de Jesus Serra. O entrelaçamento de fios entra a geografia e a literatura: a construção de um saber múltiplo. In: **Revista NUPEM**. v. 4, n. 6, jan./jul. 2012. p. 185-193. Disponível em: <http://revistanupem.unespar.edu.br/index.php/nupem/article/view/105/105> (Acesso em 15/09/2018)

FERREIRA, Manuel. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1987. (Série Literatura, v. II)

_____. **No Reino de Caliban II**. Lisboa: Plátano Editora, 1997.

_____. A libertação do espaço agredido através da linguagem. Prefácio à 2ª edição. In: VIEIRA, Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FERNANDES, Maria Celestina. **A borboleta cor de ouro**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1990.

FERRUCCI, Fabio. Cultura dell'infanzia e culture dei bambini. Identità e processi di socializzazione nella società contemporanea. In: _____. **Il fanciullo antico**: Soggetto tra formazione e religio. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008.

FILIPOVIĆ, Z. **O diário de Zlata**: a vida de uma menina na guerra. Tradução de Antonio de Macedo Soares e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____; CHALLENGER, Melanie (Orgs.). **Vozes roubadas**: diários de guerra. Tradução Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramallete. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. De espaços outros. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. In: **Revista Estudos Avançados**. v. 27, n. 79, São Paulo, USP/IEA, 2013. Disponível em: <http://anpocs.com/index.php/estudos-avancados/user-item/6615-revista-estudos-avancados/1409-de-espacos-outros> (Acesso em 23/07/2018)

FRANCISCO, Chimica. O espaço em *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui. In: **Literatura e Autoritarismo**. n. 29, Roraima: Universidade Federal de Santa Maria, 2017. p. 59-68. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/23420/16028> (Acesso em 03/07/2018)

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank**. Tradução Alves Calado. 70. ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Record, 2017.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Memória e espacialidades reais e ficcionais em “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, de Ondjaki. In: **Revista Cerrados**. v. 21, n. 34. Universidade de Brasília/Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2012. p. 191-206.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HONWANA, Luís Bernardo. Nós matamos o Cão Tinhoso. In: SANTILLI, Maria Aparecida (Org.). **Estórias africanas**: história e antologia. São Paulo: Ática, 1985.

HUMAN RIGHTS WATCH. **O contingente esquecido**: Crianças-soldados de Angola. Vol. 15, n. 10 (A), abril/2003. Disponível em: <http://pantheon.hrw.org/legacy/portuguese/reports/angola2003/angolaport0503.pdf> (Acesso em 03/07/2018).

JOSÉ, Elias. **Visitas à casa da vovó**. Ilustrações Rogério Coelho. São Paulo: Paulus, 2006.

KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. **El Correo de la Unesco**. n. 10, Ano XXXV, Espanha, Outubro, 1982.

KOHAN, Walter. O mito pedagógico dos gregos (Platão). In: _____. **Infância entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

- LASKIER, Rutka. **O diário de Rutka**. Tradução Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. (do original **La production de l'espace**. 4. ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000).
- LABAN, Michel *et al.* Encontros com Luandino Vieira, em Luanda. *In: Luandino*: José Luandino Vieira e sua obra. (Estudos, Testemunhos, entrevistas). Lisboa, Ed. 70, 1980.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- MACÊDO, Tania. Visões do mar na literatura angolana contemporânea. **Revista Via Atlântica**, n. 3, São Paulo, 1999. Disponível em: www.journals.usp.br/viaatlantica/article/download/49004/53083 (Acesso em: 28/05/2018)
- _____. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: UNESP; Luanda: Nzila, 2008.
- _____. Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola. *In* CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (Orgs.). **A kinda e a misanga**: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007.
- MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MARANDOLA JR., Eduardo. Prefácio à Edição Brasileira. *In*: DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werter Holzer. . São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MACHADO, Ana Maria. **Bisa Bia, Bisa Bel**. Ilustrações Regina Yolanda. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2001. (Coleção Literatura em Minha Casa, v. 3)
- MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2008.
- MATA, Inocência. **Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006.
- MELO, João. **Filhos da Pátria**: contos. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2008.
- MENINOS da Rua Paulo, Os [A Pál utcai fiúk]. Direção: Zoltán Fábri. Produção: Endre Bohem. Roteiro: Endre Bohem, Zoltán Fábri, Ferenc Molnár. Estados Unidos/Hungria: Groskopf, 1969. 1 DVD (110 minutos).

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOLNÁR, Ferenc. **Os meninos da Rua Paulo**. Tradução Paulo Rónai. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORAES, Fernanda Bastos. No antigamente, na vida, estória d'água gorda: uma proposta de leitura. In: **África**: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, v. 8, 1985, p. 123-136. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/africa/article/viewFile/90911/93574> (Acessado em 23/01/2018)

MURARO, Andrea. **Luanda**: entre camaradas e mujimbos. 2012. 149 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. Celebrar a avaliar: uma leitura de *Sim camarada!*, de Manuel Rui. In: **Abril**: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. v. 7, n. 14, 1º sem., abril 2015.

OLIVEIRA, Marta de. Na(rra)ção satírica e humorística: uma leitura da obra narrativa de Manuel Rui. Porto: CEAUP, 2008.

ONDJAKI. **Kazukuta** (página eletrônica do autor). Disponível em: <http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html>.

_____. **Momentos de aqui**. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

_____. **Ynari**: a menina das cinco tranças. Ilustrações Danuta Wojciechowska. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

_____. **Bom dia camaradas**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

_____. **AvóDezanove e o segredo do soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Os transparentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Ondjaki. **Memória Roda Viva**. [Entrevista ao] Programa Roda Viva. TV Cultura. São Paulo, jan. 2007. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/238/entrevistados/ondjaki_2007.htm (Acesso em 06/01/2016)

_____. Entrevista com Ondjaki. **Canal SaraivaConteúdo**. São Paulo, jul. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0cTQ52tleN8> (Acesso em 10/02/2017)

_____. À conversa com Ondjaki. [Entrevista a] Ricardo Pinto. **Blog À conversa com Ricardo Pinto**. Lisboa, jul. 2010. Disponível em:

<http://conversacomricardopinto.blogspot.com.br/2010/07/ondjaki-analise-do-romance-bom-dia.html> (Acesso em 10/02/2017)

_____. [Entrevista ao] **Programa Entrelinhas**. TV Cultura. 2010. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/27338_entrelinhas-ondjaki.html (Acesso em 01/08/2018)

_____. **Ombela: a origem das chuvas**. Ilustrações Rachel Caiano. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2014.

_____. Ondjaki. Todo olhar-de-criança é um poema pronto a explodir. [Entrevista a] Marcio Vassalo. **Agência Riff**. Rio de Janeiro, jul. 2012. Disponível em: <http://www.agenciarriff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/81> (acesso em 08/05/2018)

_____. Escritor Ondjaki conta sobre sua escrita, influências e relação com a Língua Portuguesa. [Entrevista à] ASSECOM. Portal UNILAB. Redenção-CE, jul. 2016. Disponível em: <http://www.unilab.edu.br/noticias/2016/07/25/entrevista-escritor-ondjaki-Conta-sobre-sua-escrita-influencias-e-relacao-com-a-lingua-portuguesa/> (acesso em 27/04/2018)

ORGANIZAÇÃO DA UNIDADE AFRICANA. **Carta africana dos direitos e do bem-estar da criança**. Disponível em: https://au.int/sites/default/files/treaties/7773-treaty-0014_-_african_charter_on_the_rights_and_welfare_of_the_child_p.pdf (acesso em 02/09/2018)

OXALÁ cresçam pitangas: histórias de Luanda. Direção, produção e roteiro: Kiluanje Liberdade, Ondjaki. Angola, 2007. 1 DVD (62 minutos)

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2. ed. rev. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEPETELA. **As aventuras de Ngunga**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1981. (Coleção Autores africanos, v. 3)

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESTANA, Nelson. **As dinâmicas da sociedade civil em Angola**. CEA – Centro de Estudos Africanos / ISCTE – Instituto das Ciências do Trabalho e da Empresa. Lisboa, 2003.

_____. A classe dirigente e o poder em Angola. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8. **Anais**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais/Universidade de Coimbra, setembro 2004.

PLOTZ, Judith. Romantismo, infância e os paradoxos do desenvolvimento humano. In: KOHAN, Walter; KENNEDY, David (Orgs.). **Filosofia e Infância**. Petrópolis: Vozes, 1999.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Tradução Suzana Menescal de Alencar Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

PROSE, Francine. **Anne Frank**: a história do diário que comoveu o mundo. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REPÚBLICA DE ANGOLA. **Relatório de seguimento das metas da cimeira mundial pela infância**. Dezembro, 2000. Disponível em:

https://www.unicef.org/specialsession/how_country/edr_angola_pt.doc (acesso em 03/07/2018).

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Manuelzão e Miguilim**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da educação**. Tradução Sérgio Milliet. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

RUI, Manuel. **Sim camarada!**. 2. ed. Lisboa: União dos Escritores Angolanos, 1985.

_____. **Quem me dera ser onda**. 5. ed. Lisboa: Cotovia Ltda, 1999.

RUIVO, Marina. Pelos olhos do menino, a camaradagem e os sinais das mudanças na Angola do pós-independência. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (orgs). **A kinda e a misanga**: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Nzila: 2007, p. 293-301.

SALGADO, Maria Teresa. Carnavalizar é preciso: uma leitura da paródia em *Quem me dera ser onda*. In: **Mulemba**. Rio de Janeiro, v. 1. n. 5, p. 67-78, jul/dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4880/3562> (acessado em 22/04/2018)

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SANTOS, Emanuelle Rodrigues. *Filhos da Pátria*, de João Melo. In: **Revista Crioula**. n. 5, USP, maio 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2009.54951> (Acesso em 03/07/2018)

SECCO, Carmen Lúcia Tindó *et al.* **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa**. vol. I: Angola. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

SILVA, Renata Flávia da. *A cidade e a infância*, espaço e temporalidade em Luandino Vieira. In: **Mulemba**. V. 12, n. 1, jan./jul. 2015, UFRJ, 2015. p. 113-125. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5028>. (Acesso em 30/08/2018)

_____. A literatura angolana e os seus “pioneiros”: outros sentidos e novas epistemologias. In: CONGRESSO IBÉRICO DE ESTUDOS AFRICANOS, 9. Literatura e Representações. N. 14. **Anais...** Coimbra: Universidade de Coimbra/Centro de Estudos Sociais, abril 2016. p.

26-35. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/index.php?id=13871> (Acesso em 03/07/2018).

TAVARES, Ana Paula. Contar histórias. In: PADILHA, Laura. & RIBEIRO, Margarida Calafate Ribeiro. (Orgs). **Lendo Angola**. Lisboa: Afrontamento, 2008, p. 39-50.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

_____. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

_____. Lugar: uma perspectiva experiencial. Tradução Márcia Manir Miguel Feitosa e Renata França Pereira. In: **Geograficidade**. v. 8, n. 1, Verão, 2018. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/27150/pdf> (Acesso em 12/12/2018)

UNESCO. **História geral da África**: África desde 1935. Editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. Brasília: UNESCO, 2010.

VIEIRA, Luandino. **Luuanda**: estórias. São Paulo, Ática, 1990. (Coleção Autores Africanos, 10)

_____. **No antigamente, na vida**. Luanda: Editorial Nzila, 2005.

_____. Zito Makoa, da 4ª classe. In: CHAVES, Rita (Org.). **Contos africanos dos países de língua portuguesa**. São Paulo: Ática, 2009. (Coleção Para gostar de ler, v. 44)

_____. **A cidade e a infância**. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 2014.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **A rua da literatura e a literatura da rua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.