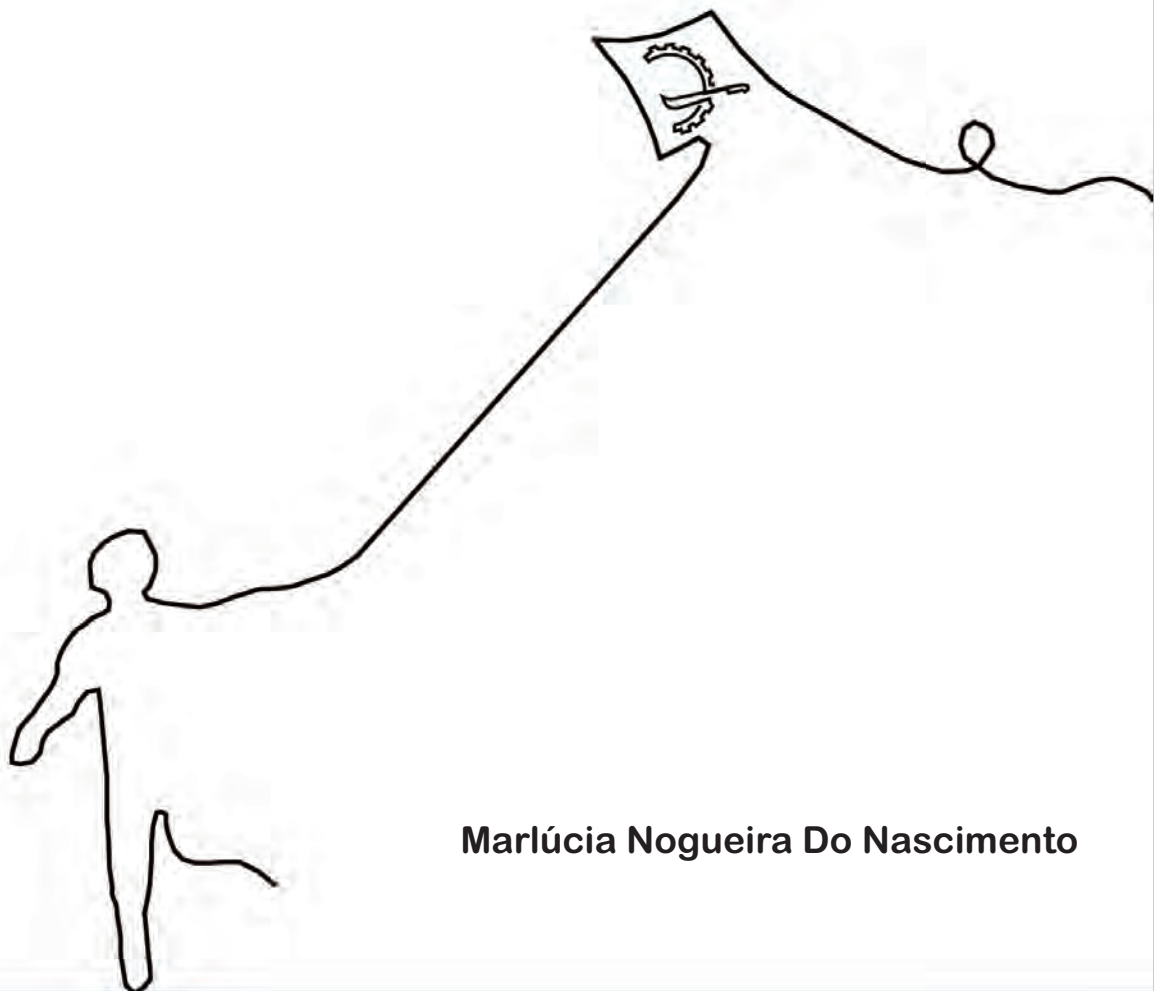


DE PAISAGENS E INFÂNCIAS EM ONDJAKI OU UMA POÉTICA DOS ANOS 80



Marlúcia Nogueira Do Nascimento



**GOVERNO DO
ESTADO DO CEARÁ**
Secretaria da Educação

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

Marlúcia Nogueira Do Nascimento

Fortaleza - Ceará
2019



**GOVERNO DO
ESTADO DO CEARÁ**

Secretaria da Educação

Camilo Sobreira de Santana
Governador

Maria Izolda Cella de Arruda Coelho
Vice-Governadora

Eliana Nunes Estrela
Secretária da Educação

Jussara Luna Batista
Secretária Executiva de Gestão da Rede Escolar

Márcio Pereira de Brito
Secretário Executivo de Cooperação com os Municípios

Rita de Cássia Tavares Colares
Secretária Executiva de Planejamento e Gestão Interna

Rogers Vasconcelos Mendes
Secretário Executivo de Ensino Médio e da Educação Profissional

Julianna da Silva Sampaio
Assessora de Comunicação

Ideigiane Terceiro Nobre
Coordenadora de Gestão Pedagógica do Ensino Médio

Wilson Rocha Rodrigues
Orientador da Célula de Desenvolvimento Curricular, Educação Científica, Ambiental e Competências Socioemocionais

Hyló Leal Pereira
Articulador da Coordenadoria de Gestão Pedagógica do Ensino Médio

Paulo Venício Braga de Paula
Centro de Documentação e Informações Educacionais

Coordenação

Centro de Documentação e Informações Educacionais/Gestão Pedagógica do Ensino Médio

Conselho Editorial

Prof. PhD. Rosendo de Freitas Amorim
Profa. PhD. Karine Pinheiro de Souza
Profa. PhD. Francisca Aparecida Prado Pinto
Profa. PhD. Fernanda Maria Diniz da Silva
Profa. Dra. Mirna Gurgel Carlos Heger
Profa. Dra. Betania Maria Gomes Raquel
Prof. Dr. Genivaldo Macário Castro
Prof. Me. Paulo Venício Braga de Paula
Profa. Ma. Cristina Márcia Maia de Oliveira
Profa. Ma. Paula de Carvalho Ferreira
Profa. Ma. Ideigiane Terceiro Nobre
Prof. Me. Hylo Leal Pereira
Prof. Me. Jefrei Almeida Rocha
Profa. Ma. Lindalva Costa da Cruz
Profa. Ma. Maria Fabiana Skeff de Paula Miranda
Prof. Esp. Wilson Rocha Rodrigues
Profa. Esp. Anna Cecília Cavalcante Freitas
Profa. Esp. Maria da Conceição Alexandre Souza

Edição

Prof. Me. Paulo Venício Braga de Paula
Centro de Documentação e Informações Educacionais/Gestão Pedagógica do Ensino Médio

Revisão

Profa. Dra. Mirna Gurgel Carlos Heger
Profa. Ma. Cristina Márcia Maia de Oliveira
Profa. Ma. Paula de Carvalho Ferreira

Projeto Gráfico
Gráfica Digital da SEDUC | ASCOM

Normalização Bibliográfica
Elizabete de Oliveira da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N244d Nascimento, Marlúcia Nogueira do.
De paisagens e infâncias em Ondjaki ou uma poética dos anos
80 / Marlúcia Nogueira do Nascimento. - Fortaleza:
SEDUC, 2019.

169 p.

ISBN: 978-85-8171-259-8

1. Literatura Angolana. 2. Ondjaki 3. Infância I. Título.

CDD 400

www.seduc.ce.gov.br



www.facebook.com/EducaoCeara

PRODUÇÕES ACADÊMICAS E LITERÁRIAS DOS PROFESSORES DA REDE PÚBLICA ESTADUAL DE ENSINO DO ESTADO DO CEARÁ

Existem múltiplas formas de valorização da Educação, uma delas consiste em valorizar o professor. O reconhecimento da atividade do magistério pode manifestar-se por meio de várias funções e ações desenvolvidas pelo professor. Em 2008, foi criada uma ação governamental denominada Professor Aprendiz, cujo destaque tem sido a formação contínua entre pares. O amadurecimento dessa ação, que aposta no protagonismo docente, gerou desdobramentos substanciais, dentre os quais se destaca a publicação de livros de professores da rede. Os trabalhos acadêmicos e literários, selecionados para publicação, passam por um processo de submissão.

A iniciativa da Secretaria da Educação do Estado do Ceará (Seduc), em publicar livros produzidos pelos professores da rede estadual de ensino, está baseada na ação Professor Aprendiz, do Programa Aprender pra Valer. Esse Programa tem como principais objetivos: a) Valorizar os professores por meio da publicação das suas produções acadêmicas e literárias; b) Estimular a produção científica e literária de professores; c) Promover uma rede de colaboração entre os professores ao tornar públicas suas produções com seus pares.

As obras publicadas podem ser de natureza acadêmica (Tese de Doutorado ou Dissertação de Mestrado) ou Literária (Romance, Poema, Cordel, Novela, Crônica ou Conto). São produções de professores da rede pública estadual de ensino do Ceará, na condição de autores ou coautores das obras. Na seleção das produções acadêmicas, o Conselho Editorial adota os seguintes critérios: clareza e precisão de conteúdo; relevância e atualidade do tema; originalidade; qualidade metodológica. Em relação às produções literárias, observam-se os seguintes aspectos: originalidade de conteúdo/ineditismo; repertório linguístico; fruição estética; coerência e consistência do texto; e, por último, potencial artístico. Os trabalhos publicados são originais, escritos, em língua portuguesa, em consonância com os Direitos Humanos.

Com essa iniciativa, a Secretaria da Educação do Estado do Ceará, mais uma vez, faz história. Ao publicar as produções de seus professores, a Seduc promove um círculo virtuoso de valorização do Magistério, cujos efeitos podem se manifestar no fortalecimento do protagonismo docente; no investimento da formação acadêmica e, principalmente, em um processo de ensino e aprendizagem mais qualificado e comprometido.

*À Isabela
Ao Pedro
À D. Leda e ao seu Manoel
A todas as crianças que vivenciaram ou
vivenciam contextos de guerra.*

*“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)*

*À profa. Fernanda Coutinho e ao prof. José
Leite Jr., pela contribuição e leitura atenciosa
deste texto.
À Secretaria da Educação do Estado do Ceará,
pelo incentivo e pela valorização da produção
de conhecimento acadêmico.*

Sumário

	Apresentação	11
	Prefácio	16
	1 - INTRODUÇÃO	18
	2 - ONDJAKI E OS ESPAÇOS DA INFÂNCIA	22
	2.1 - O lugar do escritor e das narrativas anos 80	22
	2.1.1 - Bom dia camaradas	30
	2.1.2 - Os da minha rua	34
	2.1.3 AvóDezanove e o segredo do soviético	36
	2.2 A infância como categoria cultural	39
	2.3 Percursos de uma infância angolana	48
	3 - ESPAÇO E LITERATURA: COORDENADAS TEÓRICAS	60
	3.1 Do espaço geográfico ao espaço literário	60
	3.1.1 Do espaço feliz de Bachelard ao espaço social angolano	63
	3.2 Espaços da infância na ficção angolana: espaços felizes?	72
	3.2.1 A cidade de Luandino: “um antigamente que sempre volta”	72
	3.2.2 Os meninos Zeca e Ruca: entre perdas e vitórias	79
	3.3 O lugar da guerra na infância de Ndalu	87

4 - NAS PAISAGENS DE LUANDA, A MISSÃO	93
E O SEGREDO DAS CRIANÇAS	
4.1 Um passeio pela Luanda dos anos 80	93
4.2 A cidade sob o ponto de vista de Ndalú: silêncios e ambiguidades	100
4.3 O espaço escolar e a construção do futuro	104
4.3.1 “Las flores de la humanidad”	104
4.3.2 O camarada professor Ángel: primeira lição de afeto	109
4.3.3 Da cumplicidade entre as crianças: segunda lição de afeto	112
4.4 Um largo da Praia do Bispo	116
4.4.1 A missão secreta das crianças	116
5 - UMA RUA CHAMADA INFÂNCIA	124
5.1 Casas da infância, abrigos de memórias	124
5.1.1 Outros quintais, a mesma infância	130
5.2 Entre avós e netos: a plenitude da infância	138
5.2.1 O segredo da Avó Agnette	138
5.3 A rua: uma poética do encontro	145
5.3.1 Múltiplos caminhos e “um certo sul”	145
5.3.2 Sob os óculos da amizade	149
6 - PARA CONCLUIR	153
7 - REFERÊNCIAS	157

Apresentação

Paisagem desenhada pelo olhar de criança ou a Luanda, de Ondjaki

A leitura como atividade que nos move o espírito e nos desaloja de nós mesmos, em outras palavras, como um exercício de outridade, coloca-nos em relação com diferentes seres – no caso da ficção, com pessoas inventadas pelos escritores, – as quais, mesmo originárias da terra da imaginação, guardam aproximações com nossas histórias da vida real.

Para existir, as *personas* literárias são situadas em lugares, que, mesmo, às vezes, já existindo do ponto de vista dos mapas, renascem por meio da cartografia particular de cada escritor, de maneira que uma mesma cidade pode ser lida de formas diferenciadas, a depender do traço individual, que lhe desenha a fisionomia.

Nós, leitores, por outro lado, ancorados na verdade do texto literário, subvertemos nossa lógica visual e, em alguns casos, até a lógica afetiva, no sentido de alterar nossas configurações sobre determinados lugares, anteriormente visitados ou não, e passarmos a adotar a medida de interpretação do escritor sobre esses pontos que passam a constituir uma nova geografia.

Essas observações surgem a propósito da reconfiguração efetuada por Ondjaki (Angola, 1977) em sua Luanda natal, que é revisitada ficcionalmente, pelas lentes da memória, colocando-se, para tanto, o artista na condição de criança. Os leitores, guiados pelas lembranças de Ondjaki, deparam-se com uma Luanda peculiar, porque flagrada em meio às lutas pela independência e, assim, duas matrizes temáticas se consolidam em seu trajeto escritural: a infância e a guerra.

Muitas perguntas surgem a partir da constituição desse binômio tendo como foco a cidade natal do escritor. O leitor, por exemplo, livro fechado às mãos, poderá externar a si próprio suas inquietações: Terei pela frente um relato pesado, marcado pela destruição? Terei unicamente a morte por companheira, no passar de páginas, que se avizinha? Como as narrativas rememorativas de Ondjaki são conduzidas por um narrador “criança”, será que não caberia perguntar se esse narrador dará conta da densidade do fragor bélico?

Essas são reflexões que podem assomar à mente de um leitor de domingo, por assim dizer, mas a obra ondjakiana, construída através dos pilares infância e guerra, gerou muitas outras e mais profundas perquirições a Marlúcia Nogueira Nascimento, autora da tese *De Paisagens e Infâncias em Ondjaki* ou uma poética dos anos 80.

Quem lê este trabalho de investigação literária depara-se com a sensibilidade de interpretação do universo criativo do angolano, logo na soleira do texto, onde o jogo epigráfico prepara-lhe para a natureza da sondagem a ser realizada nas páginas subsequentes, tal como acontece com a bela referência de Italo Calvino (1923-1985) ao poder impregnante dos lugares no ir-e-vir dos dias que fundam o tempo: “A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata.” Ou, ainda, no que diz Gaston Bachelard (1884-1962) acerca da existência das palavras nas veredas da imaginação: “Sim, as palavras sonham.”

A partir daí, é possível colocar outra questão: De quantas Luandas, Luanda é feita, afinal?, e, nessa circunstância, indagar-se não denotaria nonsense. Pois, se uma nova Luanda nos foi apresentada por Ondjaki, diferentemente daquela ensinada pela História, percorremos agora uma outra cidade, guiados por Marlúcia, e aqui é fundamental atentarmos para a força performativa do prefixo “per”, que traz em si a noção de esquadrinha. O esquadrinha se dará por intermédio de Bom dia camaradas (2001), Os da minha rua (2007) e AvóDezanove e o segredo do soviético (2008). A autora enfatiza o seu propósito de estudo ao afirmar:

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.

Dentro dos livros, a casa, a escola e a rua traçam o perímetro de recordação do narrador, face à vida nos anos 80 do século passado, e essas lembranças, de acordo com Marlúcia, denotam humor, leveza e lirismo, malgrado a ambiência de onde elas se originam.

A tese em questão termina por estabelecer esses registros de composição para relatos bélicos como um traço de originalidade do autor, uma sua inflexão narratológica muito particular, uma vez que sabemos que a presença da criança em cenários de conflagração, habitualmente eleva o tônus dramático da narração.

A pesquisadora inclui ainda na Luanda ondjakiana reminiscências de leituras do escritor em foco, como as de Luandino Vieira, *A cidade e a infância* (1960), e a de Manuel Rui, *Quem me dera ser onda* (1982), narrações que dizem respeito à década de 80 ou que a circundam de modo próximo. Esse gesto comparativo permite ao leitor de Marlúcia enxergar Luanda, agora refratada pela visão de escritores identificados com Ondjaki, quer por nascimento, quer por afinidade de entendimento do mundo.

As escolhas teóricas para fundamentação do trabalho investem nos estudos bachelardianos, que se voltam para a compreensão ou compreensões da apreensão de mundo por parte da criança, no que o filósofo finda por estabelecer uma verdadeira poética da infância, embora o presente trabalho abra espaço para outros formuladores de um pensamento sobre esta idade da vida “ainda resistente ao total desvendamento”, na feliz observação de Marlúcia, tais como Ariès e Chombart de Lauwe, entre outros.

Para abordar a noção do espaço literário construído por Ondjaki, espaço que abriga multissignificações, o apoio foi buscado em tratados teóricos da geografia humanista, de forma especial os estudos de Tuan (1974, 1977) e de Collot (2012, 2013), os quais, segundo Marlúcia, “se comunicam também com Bachelard (1961)”, pois que “entendem que os valores de um lugar são atribuídos pela experiência humana”.

Esses são apenas uns dos aportes que convalidam a leitura atenta e sensível da pesquisadora, inclusive a leitura microscópica do texto, que

descobre as sutilezas de linguagem que levam à edificação dessa nova cidade, nascida da experiência deste habitante de olhar tão característico em sua mirada perpassada pela compreensão da criança, que renasce com a cidade, por meio da ficção.

A fortuna crítica de Ondjaki, os estudos sobre infância e os relativos à noção de paisagem são, de fato, enriquecidos pela presente livro, bem cuidado e original, inclusive no sentido de estabelecer liames entre essas três possibilidades de compreensão da arte literária e, por consequência, da experiência humana.

Boa leitura!

Fernanda Coutinho

Professora do Departamento de Literatura da UFC

Prefácio

Não faz muito tempo, tive a honrosa satisfação de ser convidado para compor a banca de defesa da tese que, no formato deste belo livro, pode alcançar um público mais amplo. Sob a orientação de Fernanda Coutinho, de consagrada produção acadêmica sobre a representação da infância na literatura, Marlúcia Nogueira escreveu um trabalho merecedor de publicação, no consenso da banca.

Que predicados tem sua pesquisa para tanto? A meu ver, inúmeros. Vou destacar três qualidades, e o faço apenas para instigar você, que está abrindo estas primeiras páginas e tem a prudência ou paciência de ler prefácios, a prosseguir na leitura. A primeira é a atualidade da proposta, que tem o calor das coisas vivas, representada pela premiadíssima proposta literária do escritor angolano Ondjaki. A segunda é alta qualidade da abordagem teórico-metodológica com que é estudada essa produção literária contemporânea africana. A terceira é a presença humanizadora da infância num mundo marcado pela tragédia, sobretudo aquela resultante da violência herdada pelos países colonizados.

Marlúcia se dedica a um escritor de agora, com obras saídas da gráfica na primeira década do novo milênio. Os títulos Bom dia camaradas (2001), Os da minha rua (2007) e AvóDezanove e o segredo do soviético (2008), de Ondjaki, retomam uma Angola que parecia eternizar a guerra, antes pela independência e depois pelas disputas internas. Para situar Ondjaki na história literária de seu país, a pesquisadora faz um cuidadoso contraponto com os consagrados Luandino Vieira e Manuel Rui, buscando títulos associados à configuração discursiva da infância. Daquele, estuda A cidade e a infância, de 1960, portanto de um tempo anterior à guerra contra o colonialismo, focalizando as crianças dos musseques (favelas), e deste, Quem me dera ser

onda, da realidade pós-colonial dos anos 1980, que flagra personagens infantis, os irmãos Zeca e Ruca conferem um tom humorístico em meio a um mundo adulto opressivo e policialesco.

Para estudar uma proposta literária tão rica e surpreendente, Marlúcia se equipou de dois ramos teóricos, um dedicado à sensibilidade da infância, representado pela fenomenologia de Gaston Bachelard, e outro à análise do discurso, na proposta de Mikhail Bakhtin. Tomando a liberdade de usar um jargão semiótico, eu diria que ela explorou, pela via fenomenológica, os estados da alma infantil e, pela via discursiva, os estados de coisas, apreensíveis nas dimensões espaço-temporais. A memória, que ganha voz pelo pequeno narrador Ndalú, entre autobiográfico e ficcional, ora tem a intensidade sensível da descoberta e do sobressalto, ora a extensidade inteligível da reconstituição do espaço (a casa, a escola e a rua) e do tempo (entre o vivenciado e o sonhado).

Lendo o texto de Marlúcia, posso adiantar que a proposta de Ondjaki constitui uma síntese qualitativa da experiência discursiva literária de seu país. A um tempo ele se aproxima e se distingue da escritura de um Luandino Vieira ou de um Manuel Rui, dentre outros. Sem deixar as marcas sociais e críticas de seus precursores, ele imprime como que um filtro poético que traduz o mundo na perspectiva discursiva da infância. Certamente ele prefere a imaginação à documentação e o acontecimento, que não se explica, ao acontecido do realismo testemunhal. Usando o parâmetro qualitativo que Italo Calvino imaginou para o século em curso, a literatura de Ondjaki nega a petrificação realista e afirma a leveza do devaneio. A estratégia discursiva, pois, reveste-se de um disfarce sutil necessário à sobrevivência numa sociedade marcada pela tragédia. A voz infantil configura, assim, uma forma de resistência humana que parece dizer com otimismo o que Machado de Assis dissera com ceticismo: “O menino é o pai do homem”.

O livro de Marlúcia, por suas qualidades, convoca a leitura para um retorno à infância e uma viagem pelos espaços da vivência infantil. Não se trata, obviamente, de uma infantilização, pois falar de criança, ainda que em ficção ou poesia, é coisa séria. Como diz o próprio Ondjaki, pela sábia voz da Avó Catarina, “– As crianças não têm medo da verdade.” Em tempos de perplexidade, de incongruência civilizatória, de discursos que prometem uma regressão ao estado de barbárie, é mais do que urgente reconstruir o adulto pela perspectiva poética da infância. E para nós, brasileiros, não há como não

encontrar a África nesse resgate de uma memória coletiva, que ainda precisa descolonizar a mentalidade, abolir as diversas formas de segregação e recriar o discurso numa perspectiva realmente humanizadora. A leitura deste livro nos ensina que a África do outro lado do Atlântico confunde seus espaços com o nosso solo, onde também se trava uma guerra que vitima sobretudo crianças e jovens negros. Há uma África no Brasil que o brasileiro parece ainda não ter descoberto, talvez porque um dos espaços mais desafiadores seja aquele que está dentro de cada um de nós, espaço esse apenas alcançado pela memória, que é justamente onde se situa o espaço e o tempo da literatura.

Nos trinta anos do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, este livro tem um valor especial. Tendo sido da primeira turma de nossa pós, reconheço o valor histórico desta publicação, que, assinado por uma pesquisadora, tem as marcas de um trabalho coletivo. Se você chegou até o fim deste prefácio, saiba que esta obra nos representa. Desejo-lhe uma proveitosa leitura.

Prof. José Leite Jr.

Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará

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). Voltado principalmente para essas três obras, este livro 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 do luandense situam-se no referido período e possuem como narrador-personagem o menino Ndalú, denominação que vincula a identidade ficcional à identidade biográfica do escritor.

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 na representação estética 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. Procura-se situar, comparativamente, as narrativas no âmbito da ficção angolana em que predominam as personagens infantis, aproximadas ou distanciadas do cenário da guerra.

Considerando a ligação afetiva que o narrador mantém com os lugares e com as pessoas que habitam sua infância, a aproximação entre tempo e espaço adéqua-se à noção de cronotopo, termo concebido pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1975), 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 aqui delineada 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. 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.

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.

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)

Diante do apelo dramático e pesaroso que caracteriza o universo da guerra, por que razão priorizar as pequenas alegrias da vida cotidiana e não os padecimentos que se alastram por territórios em conflito? Para essa discussão, torna-se essencial o 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.

Com efeito, ressoa nesta leitura uma questão suplementar, já formulada, indiretamente, pelo próprio Ondjaki: para que serve a palavra literária?, indagação para a qual Antoine Compagnon (2009) aponta algumas respostas. 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.

Quanto aos procedimentos metodológicos, o estudo² 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.

Vale lembrar que a pesquisa da representatividade da infância e do espaço luandense no projeto literário de Ondjaki e de outros escritores angolanos não constitui uma novidade. Sendo assim, o avanço aqui verificado consiste no reconhecimento de uma relação direta entre a configuração afetiva dos espaços e o sentido, também afetivo, de infância como tempo idílico, de que resulta a resignificação 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

2. Esta obra resulta da nossa tese de doutoramento defendida na Universidade Federal do Ceará, em 2018.

apresentação do perfil biográfico e literário do prosador, seguida por uma descrição geral das narrativas analisadas e por um quadro teórico sobre a categoria infância, tendo por base o 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 da Geografia Humanista Cultural, quanto da Teoria da Literatura. Dentre outras produções da ficção angolana, investiga-se *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira (1960), e em *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui (1982), buscando a presença das crianças nas relações familiares e no espaço da rua, observando a incidência da temática bélica nesses ambientes.

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 também a escola como espaço de preparação dos pioneiros para a missão de construir o futuro, mas também como lugar da descoberta de afetos e de interdições à espontaneidade das crianças.

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 amigos do protagonista, em especial com a Avó. 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).

Naturalmente, esta análise não propõe conclusões exatas, muito menos definitivas, ainda mais por se tratar do texto literário, cuja multiplicidade de sentidos enriquece e dinamiza a interpretação. E, se algumas das questões levantadas permanecerão em aberto, ficam como pretexto e estímulo a outros trabalhos que se proponham à leitura da pluralidade encontrada na obra de Ondjaki e na literatura africana.

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

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. Como o autor se apresenta em seu site oficial, <http://www.kazukuta.com>.

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

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 Ndalu 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.

Os enredos que focalizam a infância de Ndalu 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 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 dos

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

anos 80, mas da recriação ficcional de uma “psicologia da guerra”, da qual “as crianças e as gentes de Luanda tinham a sorte de nunca ter vivido ‘demasiado perto’”⁷.

Apesar disso, 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, tratada na linguagem aparentemente desinteressada e inconsequente do menino Ndalú, pode-se espreitar a presença da luta armada de seus efeitos sociais, por exemplo, nas atividades da escola e no vocabulário das crianças.

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

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

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 que conduz o leitor por percursos que vão do texto literário aos paratextos sobre a 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). 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*.

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 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 pai⁸, integrante do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), é funcionário do Ministério; a mãe é professora; possui “geladeira” 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.

8. O pai de Ondjaki, Júlio de Almeida, o comandante Juju, participou da luta pela descolonização e assumiu os seguintes cargos: vice-ministro dos Transportes; comissário político do Departamento de Orientação Ideológica, com a 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; professor de Engenharia na Universidade Agostinho Neto, de 1984 a 2014. (ALMEIDA, 2017)

Assim como ocorre nas narrativas anos 80, a voz do narrador dos verbetes 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. Pelos recursos de humor e lirismo, 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, em seu conhecido ensaio “Os devaneios voltados para a infância” (1961). Fernanda Coutinho (2002, p. 36) 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 artístico como uma circunstância de celebração do dizer.”

Na escrita ondjakiana, essa celebração 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 prosadores e poetas outros. 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 (2014, p. 102), “uma poética de sua própria escritura e dos ambientes que a compõem.”

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 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 na Angola dos anos 80, 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 recebida, 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, seus procedimentos estéticos e escolhas temáticas:

(...) 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”, cuja “literatura era produzida sobretudo nos espaços de exceção: no exílio, na prisão, nos maquis.” (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 pode, em um primeiro momento, parecer ingênuo, entretanto, 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.” (CHAVES, 2012, p. 216)

Ainda que isso não possa ser comprovado, visto que a intenção do autor é um território intangível, 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 histórias. 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 diversos no círculo da língua portuguesa.

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 recebem 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, traço que se remete a Bachelard (2006). No círculo externo, sobretudo em *Bom dia camaradas*, o narrador

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 devido a sua imponente arquitetura vertical), o narrador lança seu olhar para um horizonte mais promissor, em que o universo lúdico 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.

2.1.1 Bom dia camaradas

O mundo da infância de Ondjaki/Ndalu 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, exibe um histórico crescente de traduções. Na internet, o site oficial 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 relativizações, confirma a proeminência da literatura pós-colonial angolana para além das fronteiras do continente africano.

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 mujimbo 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)⁹

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 Ndalú e giram em torno de disputas de estigas 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 Vazio”, as pessoas geralmente fugiam em grande alvoroço.

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

9. Uma marca da escrita de Ondjaki é a omissão de iniciais maiúsculas, o que rompe com a formalidade da linguagem. As citações feitas aqui 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. Mujimbo significa boato.

⁹ “Estiga (estigar): forma de ridicularizar outrem, usada essencialmente no discurso infantil, podendo assumir um caráter acintoso.” (ONDJAKI, 2006, p. 139-140)

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 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 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 no 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 apesar disso, por exemplo, quando ele observa a frequência com que o tema se mostra na rotina das crianças: “É impressionante, eu costumava observar isso nas provas de EVP¹¹ 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 e Manuel Rui, 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 pioneiro Ondjaki), e representa o tratamento comum entre os integrantes do MPLA¹².

De outro ângulo, o romance de Ondjaki encontra na perspectiva infantil do narrador uma forma de retratar o contexto com a “graça de quem ainda não tem interesses” (MURARO, 2015, p. 68) e com um discurso ambíguo que evita um posicionamento literal, pois as histórias 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 falar sobre eles, ou correspondem à realidade de um ou outro colega que vivencia dificuldades, mas não à sua.

11. EVP: Educação Visual e Plástica.

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

Esse cuidado em preservar o perfil 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 Ndalú 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 histórias, 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, ele experimenta plenamente a meninice, à medida que constrói simbologias dessa fase, “uma coisa assim bonita” (ONDJAKI, 2007, p. 19), 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 as avós, 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 estórias 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 ficção¹³, pois, em seu decorrer, não há referências que possam despertar qualquer suspeita quanto à relação real/ficção.

As estórias erguem-se a partir do que, com Bachelard (2006, p. 2), pode-se denominar “imagens fielmente amadas” e cada uma delas consiste

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

em uma espécie de devaneio, seja pelo próprio feito 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 puerilidade. Além disso, a rarefação da ação narrativa permite que sejam sintetizadas e lidas como sequências mais de sensações do que de fatos.

Quanto às observações críticas do narrador, tal qual Bom dia camaradas, os breves contos 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 das avós e a casa da Charlita, o portão da casa da tia Rosa, a janela na qual a Avó Catarina costuma “aparecer” 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 doce AvóAgnette.

O nome Ndalú não é mencionado, porém 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. Ambas 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 dar voz ao conhecimento das crianças. De acordo com Genette (2009), citações epigráficas antecipam o que está posto em um livro. No caso de Ondjaki, o que se sucede é uma proposta de intervenção na realidade (histórica, ficcional) por meio da invenção literária, materializada pela perspectiva do narrador infantil, cuja sintaxe confunde-se com a do poeta Ondjaki. Nesse sentido, a própria forma estética revoluciona, uma vez que, em conformidade com Octavio Paz (1982, p. 15), “a atividade poética é revolucionária por natureza; (...) revela este mundo; cria outro.”

Dentre os elementos que simbolizam o contexto dos anos 80, 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 a uma liberdade simbólica. 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.

O centro dramático da narrativa organiza-se em torno do plano secreto e da paixão velada que o chefe militar Bilhardov (ou CamaradaBotardov, alcunha atribuída pelos meninos da rua) alimenta pela Dona Agnette, moradora da Praia do Bispo, também conhecida por 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 conjuga 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 palco, agora ocupado pela gigantesca imagem do mausoléu, onde se passa boa parte do tempo infantil de Ndalú, embalado pelos sons do mar, cuja visão é dominante no espaço de encontros e brincadeiras. Ao lado do desejo de preservar a comunidade, um fator preponderante na decisão do menino em participar do plano secreto da explosão é a retomada de posse do lugar amado da infância, fase que o narrador esforça-se por manter viva e presente por meio das estórias.

Além de ameaçar a existência do bairro, a construção do mausoléu ameaça a rotina de brincadeiras compartilhada no largo situado em frente à casa da Avó Agnette. Por esse aspecto, o enredo deixa entrever uma manifesta intertextualidade com o imaginário criado pelo escritor húngaro Ferenc Molnár 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 confere maior visibilidade ao laço afetivo que o une aos companheiros e, sobretudo à Avó, personagem significativa na formação do imaginário ficcional de Ondjaki.

O livro não traz, como os anteriores, uma dedicatória em alusão a pessoas ali lembradas, 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.

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 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 ocidental 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.

Na cristalização do sentido de infância sublinhado pela inocência, mas não pela inferioridade, foi significativa a contribuição de Jean-Jacques Rousseau, 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.

Pesquisas sobre a noção moderna de infância no Ocidente 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. Judith Plotz (1999) salienta que o ápice desse sentimento positivo em relação à idade infantil, traduzida como fase de pureza a ser sentimentalmente recordada, pode ser localizado, por exemplo, 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 criança.

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, “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, 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, na qual uma felicidade inocente é evocada a partir da lembrança dos espaços vividos.

Embora a infância tenha visto surgir e crescer sua valoração como ser específico na ciência e na arte, 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 feito, 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-se 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 (1994), 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 e variada rede de associações e representações. Uma rica amostra do alcance 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 acaba ganhando definições generalizadas e idealizadas de uma natureza específica: alguém que pode imaginar a vida futura, ela própria representada, na afirmação de Chombart de Lauwe (1991, p. 3), “como homem do futuro e como suporte de verdades fundamentais, mais do que como um ser em formação.”

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, 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.

Dessa maneira, 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.

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 artifícios é a instabilidade do passado, o qual não ressurgem 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”, no 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 permitem àquele que recorda revivê-la pela idealização do mundo vivido, que ressurgue matizado 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 tal 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, 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 lamparinas 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 à imaginação, essência da criação literária.

Na filtragem dessas lembranças, predominam as imagens felizes que evocam a infância arquetípica da humanidade. 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 a potencialidade da escrita em devaneio, o texto se mostra um lugar em que as palavras familiares precisam ser contrariadas para que façam eclodir significados inesperados, os quais são produzidos nos estados de *anima*¹⁴, 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.

14. 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)

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 hipotiposes¹⁵ 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 costumam ser denominados 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 elevado número de mortes, mutilações de crianças, além da diáspora do povo angolano.

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

Submersa nessa realidade, faz-pertinente indagar de que forma a história e a literatura angolanas enxergam a população infantil que viveu o período de conflitos que as marcaram com as dores da perda de parentes, dos lares e da própria infância. Como é sabido, as representações da infância africana estão associadas ao período das guerras e variados perfis de personagens infantis podem ser encontrados em obras centrais da prosa angolana que contempla essa temática.

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 Tania Macêdo (2007, 2008) e Rita Chaves (2005, 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.

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. Sob esse aspecto, as

especificidades da infância angolana¹⁶, 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 categoria cultural na contemporaneidade.

No que tange às 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, ambas assinaladas pelos conflitos que se sucederam, quase sem interrupções, por um período superior a meio século.

Distanciada do papel tradicional de dar continuidade à sabedoria ancestral guardada pelos mais velhos, uma das faces mais trágicas e impressionantes da puerícia na história recente de Angola 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-soldado¹⁷ 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.

Relatórios como estes se somam a outros variados registros históricos feitos pela imprensa e pela pesquisa acadêmica, 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 de exigências humanitárias 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

16. Observe-se, a esse respeito, a lacuna existente quanto à publicação 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 (BÁ, 1987), e, de outro, a ausência de instrução formal, sobretudo das crianças diretamente afetadas pelo conflito armado.

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

diferenciada seja dada a esse contingente infantil e que crianças sejam ouvidas como testemunhas da sua tragédia individual e da tragédia de seu país, sua subjetividade permanece desconsiderada, pois o interesse por suas histórias obedecem 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 também histórias particulares dos próprios escritores, ajudam a compor a memória coletiva das lutas no país pela trilha da subjetividade e da perspectiva estética.

Diante do choque causado pela travessia de conflitos armados de grandes proporções, os quais, como constata Benjamin (1994, p. 223), 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 crucial que se instala ao término das batalhas e de aproximação com a própria infância, enquanto estágio especial do viver humano.

Por essa 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 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 do país. (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 (2014, p. 17), 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 povo angolano.

Trata-se, nesse tempo 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, que inclui Pepetela, Boaventura Cardoso, Jofre Rocha, Jorge Macedo 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 ressurgiu em sua plenitude, na cumplicidade de pequenos delitos e segredos.

Além de testemunhar a existência de um tempo harmonioso, quando não havia divisão da cidade em espaços dos brancos (o asfalto) e espaços dos pretos (os musseques), a infância evidencia as 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)

Também de Luandino é o emblemático conto “Zito Makoa, 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. 128).

Após apanhar da mestra e do diretor, Zito guarda o bilhete original, 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 porvir de emancipação.

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. O enredo 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 de 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 daquele momento lúdico.

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 dos combates, no extenso 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.

Assim como Ngunga, o menino Kwenha e seu pelotão enfrentam variados transtornos, entre eles a falta de instrução, mas, por conviverem 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, distinguiram 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. (RUI, 1985, p. 131)

Segundo 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 “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 confrontos, 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 circunstância, 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 luta de independência assumem posições ideológicas divergentes.

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 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 kaluandas, 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 se prostituir. 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, a crítica chama atenção para Ondjaki, nomeadamente Bom dia camaradas, uma das publicações mais conhecidas do autor.

Embora o controle de abastecimento e a violência estejam entre os diversos problemas abordados nesse primeiro romance, a gravidade da situação pode ser relativizada perante o contraste entre as dificuldades vividas por outras crianças que povoam o enredo e a vida relativamente segura de Ndalú. Vale lembrar, por exemplo, que, enquanto ele dispunha de um quarto só para si, o pequeno 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 protagonista.

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 e perspectiva. 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 multifacetada, essas reflexões 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 (2008, p. 16), ao ressaltar 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.”

Sob variados ângulos, a cidade de Luanda constitui um cenário recorrente na produção literária angolana 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 postula ainda Macêdo (2008, p. 26), 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”.

Na prosa 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.

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 dos enredos em análise aqui, 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 narrativas anos 80, de Ondjaki. O valor afetivo atribuído aos espaços habitualmente frequentados pelo narrador enseja a consideração desse elemento como categoria fundamental na construção da semântica da idade pueril que pode ser lida sob a concepção bakhtiniana de cronotopo.

Objeto de interesse tradicionalmente relacionado à geografia, o espaço 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 construção de sentidos do texto.

A ampliação do alcance epistemológico do espaço explica-se pela razão de que sua apreciação permite não só uma sondagem do ambiente social, ao qual concernem noções de identidade, pertencimento ou deslocamento, 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 categoria

possui uma interessante conexão interdisciplinar, sobretudo no que diz respeito aos diálogos entre a literatura, a filosofia e a geografia humanista, a qual adiciona importantes contribuições a pesquisas cujo foco seja a relação entre homem e lugar, assim como entre espaço e literatura¹⁸.

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 tempo.

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 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.

Vale lembrar que, no tangente às representações do espaço como ambiente social, Osman Lins problematiza e amplia alguns conceitos em seu clássico estudo *Lima Barreto e o espaço romanescos* (1976). 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)

18. 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.

Essa definição aproxima-se da ideia de espaço social como produto de construções históricas e culturais, proposta por Henri Lefebvre, 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 filiação 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. O sociólogo francês vê o espaço social não apenas como dimensão física, mas como dimensão abstrata, 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. Estas formam o habitus, conjunto de valores que somam história pessoal e história comunitária, e que se concretiza por meio do corpo enquanto instrumento material ocupante de um lugar.

Embora o foco das observações de Lefebvre e Bourdieu 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. 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 análise da narrativa ondjakiana. 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 toponímia¹⁹, 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:

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” (BACHELARD, 1993, p. 20). 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)

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

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. (...) Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade. (BACHELARD, 1993, p. 29)

O entrelaçamento de subjetividade humana e espaço habitado como um campo 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.” Este é o caso das contribuições da geografia humanista, especificamente aquelas que elegem o texto literário como objeto privilegiado para o entendimento do espaço.

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 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, 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” (DARDEL, 2011, p. 3) – 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 dele, 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, 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, pois “somente quem percorre a estrada a pé sente o seu poder”. (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 histórias 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, 1994, p. 198)

Desse modo, Benjamin verifica que, embora tenha havido uma significativa publicação de livros sobre a guerra, esses relatos não são capazes de registrar a experiência real, 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?

Na busca por delinear respostas a essas indagações, 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 reafirmados, isso se faz ainda mais relevante quanto a vozes literárias produzidas a partir do ponto de vista de um lugar cuja base e notoriedade estão associadas a sentidos históricos traumáticos. 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, conforme se tem enfatizado aqui. 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 criança 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 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, torna-se fundamental compreender 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 lúdicas com os espaços e com as pessoas, apesar do ambiente traumático da guerra.

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 pontos da cidade de forma a revelar o rastro dos acontecimentos históricos, notadamente, 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.

Tanto contos de *Os da minha rua* quanto em *AvóDezanove* e o segredo do soviético a rua se sobressai de forma metafórica, como espaço privilegiado da infância, configurando-se um cronotopo essencial das estórias: rua–infância. Coutinho e Nascimento (2015, p. 98) verificam que, mesmo em um ambiente de tensão, como aquele da guerra, nessas estórias, 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 criançada da vizinhança. É ali 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 figuram como ambientes de proteção, de aprendizagem e, sobretudo, de afetos.

O sentimento de lugar que se ergue nessas estórias esquivase 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 Ndalu.

Em virtude desses 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.

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 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 de Angola. Consequentemente, instaurada a guerra de libertação, 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) 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 estórias dos dois prosadores.

O antigamente corresponde ao tempo de uma infância feliz na produção dos dois escritores. *Ondjaki* refere-se a esse passado como particularmente pessoal, transformando a dimensão temporal, que é ampla, coletiva, totalizante, em experiência subjetiva e afetiva, 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, 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 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 Rosa, seja pela inventividade da linguagem, seja pelas personagens infantis como signo de uma experiência que envolve literatura, lirismo, infância e lugar.

Para Chaves (2005, 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 Luanda. Trata-se de um signo identitário que se confirma nas “fronteiras” que determinam, além de interdições geográficas, interdições sociais.

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.

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 o reconhecimento de que, por trás do seu “disfarce” de adulto, o menino sobrevive.

As imagens do presente, captadas no vagar 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.

Como signos da modernização recém-chegada, a qual traz consigo limites espaciais discriminatórios, 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.

O olhar do narrador 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 cacimbo²⁰. 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)

20. Cacimbo: orvalho, névoa.

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 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 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)

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, presentificada na 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).

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. Ele 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 talamancaéééééééé

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 rememoração 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 destitui a infância do feitio 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 entendida como um maravilhamento, outra expressão de Bachelard (2006), ao qual corresponde uma “melancolia tranquila” em relação aos momentos passados. Coutinho (2002, p. 37) compara essa melancolia 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 ondjakiano, cujo sentido de infância, pelo que se demonstra, 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?

Um contraponto a essa questão pode ser encontrado na leitura de uma outra narrativa que focaliza a infância luandense nos anos 80, 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. Quem me dera ser onda, narrativa protagonizada por Zeca e Ruca, constitui uma de suas obras mais conhecidas. 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 artifícios, transpor barreiras e, embora o livro tenha recebido críticas negativas à época de seu surgimento, a comicidade prevaleceu como fator fundamental para a recepção da obra, tendo superado, portanto, a dimensão do próprio livro. (TAVARES, 2008)

Dando relevo aos esquemas praticados pelos meninos Zeca e Ruca, a novela de Rui desfruta de amplo reconhecimento na cultura angolana, sendo, conforme Muraro (2012, p. 10), “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”.

Isto posto, dentre os vários episódios que requerem a sagacidade dos dois miúdos, destacam-se 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 diferem dos habitualmente praticados pelo menino Ndalú 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 indivíduos que, em Bom dia camaradas, estão em posição social inferior à do menino Ndalú, a cuja classe prestam serviço: são “funcionários de ministérios”, assim como o camarada motorista João; “um seguras”, tipo que exerce sua função nas ocasiões em que o menino passeia pelas ruas de Luanda; e ainda “militantes do Partido”, espécie de guardiães da ideologia norteadora do governo angolano.

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.

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 do pai, de desviar o sentido dos argumentos do fiscal, denunciando-lhe as atitudes ilícitas e até ameaçando sua integridade física.

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, Muraro (2012, p. 12) defende que “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.”

Vale observar 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 (2008, p. 67) salienta que “a domesticação de um animal no espaço residencial, para a satisfação das necessidades de consumo de carne, arrebatava uma transposição da tradição, das regras e valores do mundo rural para o urbano.

Assim, 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.

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, a fim de 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. 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!

(RUI, 1999, p. 22)

No trecho, a comicidade recorrentemente empregada pelo autor vale também como denúncia dos exageros e equívocos do regime socialista. Para Salgado (2011, p. 69), 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.”

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, 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.

Percebe-se, assim, que o espaço 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 que relacionam essa fase à ingenuidade e à inaptidão.

Socialmente situados em um ambiente 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 construída por Luandino e por Ondjaki. São lugares em constante tensão, que deixam claras as diferenças de classe presentes na sociedade angolana e o idealismo do regime socialista.

Em síntese, 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 toda ordem. 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.

Enquanto Luandino preza por associar as crianças a espaços de liberdade e plenitude, Rui situa-as em um espaço adverso. Em ambos, 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.

Seguindo uma trilha de continuidades e descontinuidades 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 compõem-se como os outros, em relação ao menino Ndalú, 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 personagens 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”²¹ mais severas da sobrevivência torna-o uma criança relativamente ingênua diante de Zeca e Ruca. Enquanto o menino de Bom dia camaradas é envolvido por certa 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, mais uma vez, a confessada fraternidade literária de Ondjaki para com Luandino, nota-se que a infância metaforizada do primeiro, em especial 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 autores 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.

Deve-se ressaltar que, com exceção das limitações de abastecimento impostas pelo regime de governo, administradas pela mãe e pela avó, a experiência de Ndalú 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:

21. Maka: problema.

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 (...). (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 alguma 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.

3.3 O lugar da guerra na infância de Ndalú

As guerras travadas no território africano configuram-se como acontecimentos históricos inarredáveis na produção literária angolana. A despeito dos traumas causados pelos confrontos armados e das incongruências do regime belicista que se instalou no governo após a independência, consegue-se captar, pela perspectiva de Ndalú o que há de positivo em meio à caótica realidade do país, em especial, da capital Luanda.

Assim, a representação da luta armada na narrativa de Ondjaki recria os 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.

No ambiente da casa, a primeira menção explícita à existência dos conflitos dá-se pela reminiscência de que 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 Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA), 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. Na percepção de Ndalú, a guerra não se destaca como um evento dramático. Ao contrário, é encarada já como um fato corriqueiro, cujos episódios chegam a provocar analogias de caráter jocoso. O papel da RNA na socialização do contexto político da luta e do regime socialista sofre uma resignificação, 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”. (ONDJAKI, 2006, p. 28)

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 ANC, 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 machimbombo com outras pessoas que não fossem negras também (...). (ONDJAKI, 2006, p. 28)²²

Vê-se que ele se envolve criticamente com o tema e, para isso, conta com a cooperação do pai. A explicação dada pelo adulto priorizou a perspectiva humanitária da situação dos sul-africanos negros, pois, 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 nosso)

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 negros sul-africanos, mas também como 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.

Embora o dado específico da guerra não componha, em primeiro plano, a ambientação dos enredos de Ondjaki, 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. Ali era normal aparecerem armas ou de tanques soviéticos nos desenhos dos estudantes, pois toda a gente possuía pistolas ou akás em casa e muitas das crianças até já haviam disparado algum tiro.

22. Machimbombo: ônibus; ANC: African National Congress (movimento e partido político sul-africano).

O confronto militar é naturalizado pela gente de Luanda, precisamente pelas crianças, e 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, que se explica pela crença no poder emancipatório da revolução.

Desse modo, a escola é o espaço de aprendizagem não somente dos conteúdos programáticos, mas também de todo um código de conduta revolucionária, onde os estudantes luandenses tomam contato com o ponto de vista dos cubanos sobre as guerras promovidas pelos norte-americanos:

(...) 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 uma situação criada pelo narrador, que dribla a perspectiva de ingenuidade, para lançar um olhar questionador a respeito dos motivos ideológicos implícitos na conjuntura da guerra civil, marcada pelo jogo de poder entre outras nações dominadoras.

Em *Os da minha rua*, levando-se em conta a predominância do caráter mais pessoal das estórias, 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 o velho abacateiro”.

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. A propósito dessa personagem, o autor concede ao menino narrador a possibilidade de fazer

um dos comentários mais marcantes acerca dos conflitos: “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 camião vem lhe buscar de novo.” (ONDJAKI, 2009, p. 108)

É também o André quem salva e traz para o quintal da Avó Agnette um papagaio (jacó) chamado 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. 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 se mostra sensível à rotina angustiante e às perdas causadas pelo conflito. Logo, a referência à condição de André evoca uma das expressões mais cruéis da guerra em Angola: o recrutamento de soldados infantis, posto em prática tanto pelo governo, quanto por grupos de oposição, para atuarem nas trincheiras, como espiões, cozinheiros e outras funções, sob condições indignas (HRW, 2003).

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”, o narrador divisa também “dois ou três tiros de aká” (ONDJAKI, 2008, p. 20). Esse pormenor revela que, mesmo em momentos da narrativa marcados pela sinestesia que constroem percepções agradáveis do tempo rememorado, persiste o universo de violência trazido pelo conflito armado, tornando impossível o apagamento dos combates, ainda que não sejam tão intensos na capital.

Contudo, a linguagem do menino Ndalú, pontuada pelo humor e pelo lirismo, sobrepõe a esse cenário beligerante uma paisagem carregada de singeleza, que desconstrói o lado sombrio da história. Como consequência, a

perspectiva do infante na condução dos flashes de relato que dão conta 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.

Ao optar pela estética da infância, a narrativa de Ondjaki abriga também 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. Apesar das dissonâncias causadas pelos conflitos armados que caracterizam os espaços e as paisagens – físicas, simbólicas e subjetivas – do menino Ndalú, sua perspectiva proporciona a prática de uma poética (e uma política) de abertura e de encontro com o outro.

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 (2012, p. 318), 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.”

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 estórias 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 e da representação da cidade de Luanda, mostram-se ambíguos, deixando para o leitor a tarefa de interpretar os sentidos mais profundos que se insinua 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, 2014, p. 31)

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 FAPLA, porque o casal, sem saber que era proibido, fotografa um pequeno macaco.

Alegando “razões de segurança de Estado” (ONDJAKI, 2006, p. 39), 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 FAPLA, 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.

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 baldas que não tinha ninguém ali para me desconfirmar.”²³ (ONDJAKI, 2006, p. 51)

Mas o que as “baldas” narradas pelo pequeno protagonista podem revelar de 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 tugas 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 esquiwa, por meio de um sofisma, de fornecer as verdadeiras razões pelas quais a identificação do hospital foi substituída para Josina Machel²⁴, e a possível ironia de estar, ele próprio, fazendo uma estiga com relação ao nome da rainha portuguesa.

23. Baldas: mentiras.

24. 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.

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.

A sobreposição na atribuição de significados nacionais a espaços urbanos, antes identificadores da presença do colonizador, pode ser entendida, segundo Milton Santos (1996, p. 84), 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.”

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 zunar, 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, 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 pela 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 FAPLA, perigo que a tia Dada desconhecia, por isso resiste a sair do carro, deixando nervosos o menino e o motorista.

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 interditadas e postas sob suspeita faz com que permaneçam submetidas a outro tipo de dominação.

Após passarem pela “praia dos soviéticos”, interditada a angolanos, os dois estendem as toalhas, tomam banho de mar e o menino aproveita esse momento para sabatar 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:

(...) 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 diminuiram, mas isso já não posso confirmar. (ONDJAKI, 2006, p. 60-61)

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.

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 justificação, cujos pressupostos remontam aos

suplícios (torturas, queimações, esquartejamentos), medidas punitivas empregadas na Europa até meados do século XVII. (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?²⁵

Nesse caso, a postura ambivalente 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 Ndalú 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)

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

25. Esse tipo de punição tem registros recentes 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.

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 título de exemplo, a construção do mausoléu, sob a responsabilidade dos soviéticos, gerou polêmica devido ao montante de verbas²⁶ 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 (...). (ONDIKI, 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. Assim, no âmbito do enredo, os problemas da gestão do Partido Único não são debatidos ou, sequer, nomeados no ambiente familiar. Numa extrapolação do ficcional, pela reação dos pais do garoto reafirma-se que as medidas de segurança em Angola são algo naturalizado, habitual, “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)

25. Estima-se que a obra tenha custado cerca de 1 bilhão de dólares, conforme notícias que circularam à época da inauguração.

Isto posto, interroga-se: seria possível afirmar que a perspectiva da criança isenta o narrador de ser considerado omissivo? 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 vividos em 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 sociais ainda não são plenamente garantidos.

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.

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 tia, 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 que narra. Participando mais como observador e porta-voz do que como vítima de hostilidades, ele conta não as próprias estórias, mas as estórias dos outros, das quais se mantém relativamente afastado.

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.

Embora se depare com adversidades em seus trajetos pela cidade, Ndalú não precisa resolver assuntos relacionados à sobrevivência. Diferentemente de Zeca e Ruca, ele não se submete a abusos de autoridade ou à prática habitual do desenrasca (PESTANA, 2003). Quanto a essas distinções, Muraro exemplifica e indaga: “E quem não precisa se ‘desenrascar’ é por que está em que lugar social?” (MURARO, 2012, p. 58) Sabendo-se dos privilégios 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.

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

Considerando-se a afirmação de Agamben (2008), de que o infante está na anterioridade do racionalismo da História, 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.

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.

No 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.

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.

Tuan (2013) preceitua que um lugar será mais conhecido por um indivíduo, tanto mais ele o frequenta, ou seja, experientia-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).

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 minguido, 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.

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 refrata 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 visando a “dominar espiritualmente os colonizados pelo apagamento dos seus valores culturais e civilizacionais, pelo banimento da sua língua, pela niilificação da sua história.” (TRIGO, 1989, 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).

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 aceção 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. 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 estigas, 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. 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 reverência (“pôr de sentido”) que os alunos devem prestar quando da presença de uma autoridade. 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: “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)

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.

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 seu propósito de controle e conscientização, ou do comportamento natural dos pequenos, que tendem a transformar qualquer assunto em motivo de brincadeira.

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:

- (...) 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?
- (ONDJAKI, 2006, p. 70)

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 garantiria 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 deserção e 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?

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:

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... (...) 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.²⁷

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. 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, influenciada pela Guerra Fria entre estadunidenses e soviéticos.

27. Entrevista ao Programa Roda Viva (2007).

A figura do professor é representativa do significativo papel exercido pelos mestres cubanos na formação da consciência crítica dos estudantes, levando-os a pensar a respeito do contexto político de Angola. Além disso, os profissionais são também responsáveis por introduzir na formação das crianças uma outra consciência fundamental: a de que elas, que são las flores de la humanidad, 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: “(...) 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. 113, grifo do autor).

O discurso emocionado do professor, além de embasar a positividade da infância como portadora de um tempo novo que deveria florescer 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 rousseauiana 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.

Na época, o 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 em 1992, sob a alegação de fraude no processo eleitoral.

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 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: “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”. (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 modesta dos mestres. Ao analisar a condição desfavorável dos colaboradores enviados por Cuba, Muraro observa 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) Essa situação tem continuidade no conto “Um pingo de chuva”, de Os da minha rua, em que Ondjaki reconstrói, mais uma vez, a imagem dos mestres cubanos e o clima de despedida.

Como se nota na análise, o ambiente escolar está relacionado, não somente à educação formal das crianças, que são, 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 contrariam os métodos e princípios do regime socialista.

4.3.3 Da cumplicidade entre as crianças: segunda lição de afeto

O 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 ligados das primeiras paixões e à percepção de si mesmos como sujeitos de afeto.

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, cuja existência real na infância de Ondjaki recebe mais de uma homenagem na trilogia anos 80.

“Os calções verdes do Bruno” é um conto singelo, como são em sua maioria, as estórias da coletânea. 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. 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 Hawai”, 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, que rasga a correspondência. 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. 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 estórias 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 despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado (...)”, que, no caso de Ndalú, corresponde ao altruísmo e à amizade.

É também de forma despretensiosa 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 ainda mais reflexivo, logo, mais sensível ao significado afetivo da camaradagem desenvolvida durante a partilha do espaço escolar. Enquanto espera a chegada dos colegas para uma reunião de despedida do ano letivo, 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.” (ONDJAKI, 2007, p. 119)

Essa visão 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.

A representação de um narrador com tendências à recriação estética do mundo fortalece o vínculo estabelecido entre o menino Ndalú e o espaço vivido. Nessa rememoração, as pessoas são os elementos centrais do universo imaginado. Pela descrição sinestésica, pode-se perceber a vivacidade da cena, e o próprio texto literário como esse espaço vazio que o autor preenche com personagens da sua infância.

Precisamente por esse aspecto – a imaginação poética – tornam-se pertinentes no fundamento da análise 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 acompanhado 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. No palco 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)

A relevância da escola como espaço afetivo para Ndalú reafirma a predileção por esse elemento na ambientação das narrativas angolanas que possuem a infância como temática. Em *Ondjaki*, o caráter de coletividade inerente ao universo escolar valoriza mais o espírito gregário incorporado por esse ambiente nas referidas obras, funcionando como um ancoradouro de lembranças.

Do ponto de vista político, o espaço escolar frequentado por Ndalú recebe uma significação ambivalente. De um lado, proporciona o encontro entre as crianças, incorporando a força renovadora e a esperança que o país

deposita nos mais novos. De outro, desvela 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.

4.4 Um largo da PraiaDoBispo

4.4.1 A missão secreta das crianças

O imaginário da guerra e das injustiças sociais pode ser contemplado nos relatos de Ndalú a partir do 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 o 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 praia, um espaço recorrente, sobretudo em AvóDezanove e o segredo do soviético. Reunidas ali, elas podem conversar e contemplar o perímetro controlado 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)

Os indicativos 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 possa ser medido pelo tempo. (BAKHTIN, 1993)

Captada não só pela visão, mas acionada também por outros meios sensoriais (TUAN, 2013; COLLOT, 2012), como o olfato e a audição, a Praia do Bispo reúne a música dos gritos, o cheiro de sol e do alcatrão molhado. Fragmentos de tempo e simultaneidade de gestos, o 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 para explodir o mausoléu, traz uma evidente relação intertextual com o clássico *Os meninos da Rua Paulo* (1907), do húngaro Ferenc Molnár. O livro, 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 garoto²⁸.

Boka, reconhecidamente o mais sensato de todos, apresenta uma

28. 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. Em 1991, a banda brasileira de rock, Ira!, gravou um álbum com o título *Os meninos da Rua Paulo*, pela gravadora Warner Music Brasil.

maturidade singular frente às dramáticas decisões que precisa tomar, instruindo e protegendo o grupo como um autêntico 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 permanece ao lado do amigo Nemeček, o qual 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, as narrativas de Molnár e de Ondjaki²⁹ dialogam 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 à dimensão da rua 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 para aqueles que salvam o largo.

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 complexo arquitetônico ousado, de cujo croqui os meninos tomam conhecimento pelo jornal. Diante dessa

29. É válido acrescentar que o cineasta moçambicano João Ribeiro filmou recentemente o longa-metragem *AvóDezanove* e o segredo do soviético, numa adaptação do romance homônimo de Ondjaki, com apoio de Ancine e outras agências de audiovisual.

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 o linguajar socialista de forma ambígua, sugerindo o esvaziamento do significado desses jargões repetitivos, mas, ao mesmo tempo, reforçando a crença na revolução. 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 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. 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.

Como se sabe, 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. 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 do grupo. 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 pelo trio 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 enganam o guarda, que deixa livre o

acesso ao barracão, onde eles encontram vários pássaros aprisionados pelos soviéticos e estudam o ambiente para a explosão.

A oportunidade ideal para a culminância da missão secreta surge numa noite em que o camarada Botardov estava ausente e a Charlita havia conseguido, às escondidas, pegar do pai um litro de whisky que seria usado como estopim. 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 salalé quando trepa uma árvore”; segundo, o posicionamento estratégico do EspumaDoMar, que também estava à espera de um momento oportuno para ir até à obra, sugerindo que alguns adultos também participaram ocultamente do plano.

Ocorre, assim, o esperado momento da explosão descrita no prólogo, marcado por bonitos efeitos visuais e metafóricos que valem a leitura:

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 lembra a chuva metafórica que Ndalú imagina ao final de Bom dia camaradas, a qual limparia e renovaria toda a Angola:

“(...) a água é que faz crescer coisas novas na terra, embora também alimente as raízes dela (...). 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.

E o cenário dessa transformação é o espaço comunitário da Praia do Bispo, onde se dá um mágico encontro entre os habitantes da cidade. O acontecimento é acompanhado pelo silêncio das pessoas que contemplam incrédulas o acontecimento. 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 que se libertam com a detonação dos explosivos, 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.

Constata-se, desse modo, que a narrativa de Ondjaki efetua a remição do ambiente afetado pela guerra e pela carência social, transformando-o em paisagem agregadora, espaço de solicitude e de uma nova aliança das pessoas entre si e com o lugar que partilham.

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 modernos, 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 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.

Para o antropólogo brasileiro Roberto DaMatta (1997, p. 15), tanto a casa quanto a rua são “domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas esteticamente emolduradas e inspiradas.” Sendo assim, o espaço da casa não interessa por sua dimensão física nem pode ser por ela definido. 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 que nelas se refletem. 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. 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 seja 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 o 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 reverses 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.

Nas conversas com o empregado, 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. O garoto procura demonstrar conhecimento crítico da situação política de Angola, declarando sua preferência pela autonomia do país em relação ao domínio português. Contudo, 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 Ndalú 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 um problema prioritário 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”, como o de chegar sempre antes da hora, porque “os mais velhos têm pouco sono às vezes.” (ONDJAKI, 2006, p. 23)

Aqui ele desvia o foco da subalternidade do empregado, exercida já por “hábito” e a falta de sono dos mais velhos como explicação para o fato de António chegar cedo – desnecessariamente, como faz questão de ressaltar o narrador, denotando uma ingenuidade não condizente com a consciência crítica que procura demonstrar acerca da emancipação angolana. Contudo, se, por um lado, deve-se reconhecer o esforço em dar tratamento digno ao

funcionário, por outro, fica evidente a não validade da política igualitária socialista, pois ele possui consciência de que, por se tratar de uma relação hierárquica de poder, há que se cumprir 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, quando o menino indaga-lhe sobre os portugueses. 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 os problemas persistentes no tempo do Partido Único, apoiado pela família do garoto. Uma conversa nesses termos com o filho do patrão, funcionário de confiança do governo, certamente não seria confortável. Assim, para desvencilhar-se das investidas do pequeno, os dois empregados optam mesmo pelo silêncio.

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. 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:

- 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 caráter 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. A mãe enfatiza que a mensagem deve ser autêntica, portanto produzida por ele mesmo. Porém, 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)

Ao relatar à mãe o ocorrido, novamente se nota a ausência de comentários da mulher quanto à censura do que pode ser ou não comunicado ao povo por meio desse poderoso veículo que o rádio representa para o governo.

As observações do menino, justificando que a tarefa executada na Rádio “foi mais fácil” e que a mãe “não teve tempo de responder” sua dúvida sobre o cartão de abastecimento, à primeira vista, soam como motivo ingênuo e desprezioso. Por outro lado, o próprio fato de ele optar por relatar os episódios já pode ser interpretado como uma denúncia do controle exercido pelo governo sobre os meios de comunicação.

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 veículos 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 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 está mais voltado para a casa de alguns parentes. Desse modo, além da residência da família, situada na Rua Fernão Mendes Pinto, Ndalú costuma frequentar as moradas do tio Joaquim, da tia Rosa e 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, empregando-se novamente palavras de Collot (2012, p. 19), a prevalência de uma “dimensão humana e sensível” que expressa uma “relação concreta, afetiva e simbólica a unir o homem aos lugares”.

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 Kazukuta, um cão triste e cheio de feridas, “como se fosse uma criança quieta com inveja de vir brincar conosco” (ONDJAKI, 2007, p. 29). Tais características o aproximam do Cão Tinhoso, personagem do conto “Nós matamos o Cão Tinhoso”, do moçambicano Luís Bernardo Honwana. Os dois animais costumam frequentar os mesmos espaços das crianças:

(...) 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 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 de uma tia. 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 brincar é o espírito da infância, cuja energia e vitalidade fazem prosseguir a vida, ininterruptamente.

A figura envelhecida e indesejável do cão parece incômoda, porque se opõe à alegria e à efusividade do grupo: “Não lhe ligávamos nenhuma. Ninguém brincava com ele.”. A exceção a esse desencontro identitário entre o animal moribundo e as crianças vivazes é um banho muito demorado que o tio lhe dá, dizendo-lhe “palavras tranquilas num kimbundu assim com os 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 álubi 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). 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 e os moradores haviam deixado a residência, fato que o deixa profundamente comovido. “Também não entendia aquela vontade de chorar, mas achei que estava a entrar num lugar frio apesar do sol que fazia.” (ONDJAKI, 2007, p. 96)

Trata-se de um texto que 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?)³⁰, quanto pela capacidade de recriar liricamente a imagem antitética da presença pela falta, imagem que ele evoca por meio do valor pessoal que atribui ao espaço

30. Faria (2012) explica que a família havia-se mudado para Portugal.

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 depois de décadas de odisséia 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 os tios não se encontram mais ali 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, especialmente por saber que se trata de uma narrativa autobiográfica, opreme-se com esse recurso à omissão. 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.

Dessa forma, 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)

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 cafunés e abraços gratuitos.

Comparada à casa natal, a casa da madrinha evoca cenas e gestos que estão organicamente inscritos na memória do narrador, pois a morada, diz Bachelard, “é um grupo de hábitos orgânicos.” (1993, p. 33) 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)

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, um dos mais significativos quanto ao ambiente da casa dos é “Palavras para o velho abacateiro”, cujas ideias embrionárias podem ser identificadas já em Bom dia camaradas. O conto narra o dia em que a mãe comunica a Ndalú 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, evidenciada 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, com a ocorrência de uma tempestade que faz voarem os objetos do quintal.

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, Ndalú depara-se com a voz da mãe, prenunciada pela tempestade. Depois de um diálogo difícil, entrecortado por digressões psicológicas, o menino passa em revista os cômodos da casa, da sala até o seu quarto: (...) 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, prolongado pela viagem interior que desencadeia lembranças, ele vivencia o momento como se fosse já um “antigamente”. Assim, as imagens que 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”. A partir de uma lista de objetos pessoais que se desdobram ante seus olhos o narrador “escreve um quarto” (BACHELARD, 1993, p. 33). Assim Ndalú 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”. (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. 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.”³¹

Além do valor sentimental e íntimo dos objetos, o quarto abriga lembranças das noites partilhadas com a avó Agnette, “contando, inventando, alterando as histórias todas, (...) entre risos de cumplicidade, olhares de fascínio que acendiam a madrugada (...)”. (ONDJAKI, 2007, p. 143) Desse modo, teria sido a estratégia da avó, de modificar os enredos, uma referência para o futuro contador de histórias que Ndalú viria a ser?

31. Entrevista concedida à Assecom da Unilab (2016).

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, 1991, 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.

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.

Tendo em vista as ponderações de Collot (2012) a respeito da objetividade do referente versus a subjetividade da representação de feição estética, 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 o 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 o 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, 1991, p. 122-123). Portanto, 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 AvóAgnette

Nas 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 companhia da irmã, que as crianças chamam de AvóCatarina, e da MadalenaKamussekele, sua afilhada, mas também uma espécie de faz-tudo da casa.

O lugar reservado àquela 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 estórias, sempre gostei de ouvir estórias, de contar também. Acho que a partir dessa oralidade das estórias que eu cheguei à escrita, porque eu comecei a escrever contos, comecei pelos contos.”³²

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 Avó Agnette passou a ser Avó Dezanove.” (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 estórias.

Na sociedade africana, essas funções assumidas pelos velhos justificam-se, segundo Nsang O’Khan Kabwasa (1982), pelo seu conhecimento das tradições em diferentes esferas, desde a jurídica à médico-mágica. Dessa forma, a avó estabelece um tipo de educação tradicional assim definida também por Hampaté Bâ:

32. Entrevista ao Canal SaraivaConteúdo (2009).

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 histórias 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 histórias, 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 berlinese: 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 histórias.

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 acentuado 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 sua pessoa 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, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa” (BOSI, 1994, p. 82), 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.

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.

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)

A cena deixa 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 “fados lentos e adaptados” e contava histórias³³. Contudo, em vez de adormecerem, as crianças estimulavam-se com as histórias 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”.

33. 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).

No repertório da memória acionado pela avó para embalar os pequenos, revela-se uma mescla cultural que envolve a tradição fantástica africana e a tradição portuguesa. A reunião dos netos em torno dela e de suas histórias representa um momento especialmente prazeroso, pois, como salienta Laura Padilha (2007, p. 36), 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.”

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 *AvóDezanove*, observa-se esse antagonismo a partir da visita feita pela AvóNhé 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 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 comovente para ambos, em que se sobressai o desejo velado da Avó Agnette de não ser esquecida.

De fato, as estórias da avó permanecem no imaginário do narrador, como um conteúdo recorrente nas estórias anos 80. 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, 1994, p. 207) Desse modo, diante das imagens da vida vivida 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 dúbia, 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 Avô Mbinha:

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 Avó Catarina, o céu estava todo azulinho e quase sem nuvens, mesmo essas poucas também paradinhas, só o cabelo da Avó Nhé 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 Ndalú 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 mencionada acima, 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.

5.3 A rua: uma poética do encontro

5.3.1 Múltiplos caminhos e “um certo sul”

A opção de Ondjaki 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 conhecidos e vizinhos, onde as identidades de cada um passam pela alteridade.

No contexto dos anos 80, Angola achava-se ainda distante desse cenário moderno, 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.

Chombart de Lauwe (1991) observa que a rua pode trazer conotações positivas e negativas. A partir de representações desse espaço na literatura francesa, conclui que a rua pode ser percebida “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.

No caso da literatura angolana, com algumas exceções, 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. Circunscrito por caminhos mórbidos e fatais, 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.

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 rememorar.

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 colaborar 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. Ainda que tenham casa e família, fato que os distancia socialmente dos meninos-soldado, sua liberdade de atuação e deslocamento 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.

Em outra direção, 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 lugar, 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, 2009, 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 positivamente valoradas.

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?

É nesse cenário de profunda identificação subjetiva que o espaço confunde-se com a infância por meio da experiência do faz-de-conta. Logo, 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.

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 “cervejo”³⁴.

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 (2015, p. 93), 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’”.

E permanecem reunidas aí até que venha uma pessoa mais velha chamá-las para o lanche. Quanto a isso, 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)

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. 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”.

34. O termo integra o trecho “Nessas horas de mar revoltoso, Sr. Tuarles pouco se pairava em casa, fugidinho. Cervejo, 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.

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.

Devido ao alcoolismo do pai, a viagem torna-se em vão e a menina volta com “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 discretamente 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. Ele encontra a amiga chorando e procura distraí-la contando enredos de novelas brasileiras, comumente veiculadas em Luanda na década de 80.

– 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. 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 (1991, p. 152-153), 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”.

Além de ter como objetivo dissipar a tristeza da amiga, a retomada de enredos e personagens de folhetins brasileiros, sobretudo de Roque Santeiro (1985-1986), 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”.

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 delicadas 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. 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.

6 PARA CONCLUIR

O contato constante com o texto de Ondjaki 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 estórias e culturas, contando também as suas estórias em diversas línguas e linguagens. E faz isso sempre em diálogo com os outros, incluindo 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, apresenta algumas respostas às indagações iniciais, revelando que o ponto de vista infantil do narrador, ao primar pelo olhar lírico e pueril da criança, suaviza 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 choque da guerra.

Partindo de uma maior aproximação com o autor para conhecer seu lugar, tanto geográfico, quanto de fala, pôde-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 estórias 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. Logo, a perspectiva do menino Ndalú mescla a sensibilidade do autor e a experiência da criança que viveu uma certa psicologia da guerra, subjetivamente reorganizada sob o signo do lirismo e da leveza.

Pela variedade de perfis de criança vistos na análise, depreende-se que não existe uma infância, mas numerosas infâncias delineadas na prosa angolana. Nessa gama de representações, Luandino Vieira e Manuel Rui trazem uma importante contribuição, seja desenhando um tempo outro, no qual as crianças podiam usufruir com liberdade do território da rua, seja denunciando a carência a que se submetem aqueles atingidos pela desigualdade social.

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 de forma mais próxima 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. Evidenciou-se 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, questionando sua efetividade 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 opta 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*, 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, ele está mergulhado nesse imaginário bélico, já incorporado e naturalizado na cultura dos luandenses. De forma pontual, também se destacou nessa parte a afetividade construída entre o menino e a Avó, personagem especial universo autobiográfico ondjakiano e representativa da tradição guardada pelos mais velhos africanos.

No que se refere à representação do espaço social de Luanda, o olhar do protagonista foi o guia para a leitura de pontos importantes da paisagem da cidade, nos quais se podem ler vestígios da história da colonização, reescritos pelo povo angolano. Pela maneira aparentemente desinteressada e bem humorada como o narrador explicita essa dubiedade identitária, observou-se que ele opta pela ambiguidade como forma de tratar as questões políticas existentes por trás da tensão colonizador/colonizado.

A ótica do infante, desvinculada da História (AGAMBEN, 2005) e da visão 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, 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 contribui para a reescrita da realidade histórica a partir da subjetividade do povo angolano.

Saindo do ambiente externo da rua, lugar de encontro com o outro, o ambiente da casa enquanto espaço feliz (BACHELARD, 1993), mostrou-se significativo na composição da geografia afetiva arquitetada na trilogia anos 80. 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 personagens, que doam vitalidade aos espaços refigurados por ele, são componentes substanciais na rememoração da infância, revelando a personalidade altruísta de Ndalu. No âmbito coletivo da rua, as diferenças são suavizadas e os laços de amizade entre os mais novos são fortalecidos.

Apesar das dissensões decorrentes da guerra, Ondjaki posiciona a face idílica da infância não só como elemento temático e estético, mas como uma forma de resistência que não prescinde da leveza, ressaltando memórias da puerilidade que fortalecem a imagem da criança angolana como símbolo da construção nacional. A infância ondjakiana, portanto, não corresponde somente a uma faixa durativa da existência, mas a 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.

Falar sobre uma obra como a de Ondjaki, cuja natureza particularmente dialógica favorece uma maior integração da comunidade de língua oficial portuguesa, não só colabora para a compreensão da identidade histórica e literária angolana, que mantém sólidos laços de fraternidade com o Brasil, como também 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.

7 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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.

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)

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.palasathena.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 poética do devaneio. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos)

BAKHTIN, Mikhail [Mikhail Mikhailovitch]. Marxismo e filosofia da linguagem. Tradução Michel Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014. (Linguagem e Cultura, 3)

_____. 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. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

_____. Rua de mão única. Infância berlinense: 1900. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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)

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)

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.

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. Literatura para quê?. Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

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)

_____. 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 Leticia 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)

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.

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 Ramalhete. 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)

GENETTE, Gérard. Paratextos Editoriais. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

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).

KABWASA, Nsang O'Khan. O eterno retorno. El Correo de la Unesco. n. 10, Ano XXXV, Espanha, Outubro, 1982.

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. 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.

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.

MARGARIDO, Alfredo. Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

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.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOLNÁR, Ferenc. Os meninos da Rua Paulo. Tradução Paulo Rónai. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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.

_____. 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)

_____. [Entrevista ao] Programa Entrelinhas. TV Cultura. 2010. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/27338_entrelinhas-ondjaki.html (Acesso em 01/08/2018)

_____. 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)

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

O TERROR da justiça com as próprias mãos. Rede Angola, Luanda, 26 agosto 2016. Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/justica-proprias-maos/> (Acesso em 23/04/2018).

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)

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.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de Teoria Narrativa. São Paulo: Ática, 1988.

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.

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)

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.

_____. Carta a Ondjaki. In: ONDJAKI. AvóDezanove e o segredo do soviético. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TRIGO, Salvato. Escola e prisão na escrita africana lusófona. In: Ensaios de literatura comparada afro-luso-brasileira. Lisboa: Vega, 1989. p. 147-159

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

_____. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Tradução Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

VIEIRA, Luandino. 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.



GOVERNO DO
ESTADO DO CEARÁ
Secretaria da Educação