**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Luanda: entre camaradas e mujimbos

Andrea Cristina Muraro

São Paulo

2012

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Luanda: entre camaradas e mujimbos

Andrea Cristina Muraro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: **Prof.^a Dr.^a Tania Celestino de Macêdo**

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

MURARO, Andrea Cristina.

Luanda: entre camaradas e mujimbos/ Andrea Cristina Muraro;
orientadora Tania Celestino de Macêdo. – São Paulo, 2012.
149 f. : il.

Tese (Doutorado) -- Universidade de São Paulo, 2012.

1. Espaço. 2. Discurso. 3. Angola. I. Macêdo, Tania Celestino de. II.
Título. III. Título: Luanda: entre camaradas e mujimbos.

CDD

MURARO, Andrea Cristina. Luanda: entre camaradas e mujimbos. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento. _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Da conversa de duas zungueiras nas ruas de Luanda:

“Cumé, aquilo??”

“Dizem que amanhã... Esse amanhã tá ficá bem grandeeeeeeeeee!”

Agradecimentos

À Capes, pela bolsa concedida.

À minha orientadora professora Doutora Tania Celestino de Macêdo, pelo apoio sempre. Kandandu!

Ao professor Doutor Francisco Soares, por aceitar me receber em Angola, minha gratidão sempre!

À Daniela Moreau, da Casa das Áfricas, pelo apoio financeiro e desprendimento.

A todos os professores, com quem tive o privilégio de conviver, principalmente os que gentilmente participaram da banca de qualificação e defesa. Muito especialmente, professora doutora Rita Chaves, professor Doutor Nelson Pestana e professor Doutor Virgílio Coelho.

À UNIA, Universidade Independente de Angola, por tornar possível minha estadia em Luanda.

Ao camarada Luiz Maria Veiga, pelas leituras e pitacos. Contigo aprendo bué!

À Lidiane dos Santos Olívio, minha pequena grande amiga!

Aos amigos da Revista Crioula, especialmente Débora Leite David e Sueli Saraiva.

À Daniele Lourençon, *in memoriam*, porque sem as *tuas aulas de francês* não haveria doutorado...

À família Cotrim & Soares: Cidália, Francisco e Amélia, por tudo mesmo!

À minha família, pela compreensão.

Ao Osvaldo S. Silva, porque *estamos juntos!*

RESUMO

MURARO, A. C. **Luanda: entre camaradas e mujimbos**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – FFLCH, 2012, p. 149.

De uma perspectiva comparada, e sob viés literatura e sociedade, o objetivo desta tese é discutir os tópicos espaço e discurso, nas narrativas angolanas **Quem me dera ser onda** (1982), de Manuel Rui e **Bom dia camaradas** (2000), de Ondjaki. No capítulo 1, para contextualizar o tempo da diegese, os anos 80 em Angola, examina-se o discurso das personagens, do narrador e do discurso de léxico socialista. No capítulo 2, a análise concentra-se na representação dos espaços de Luanda, em três instâncias: o privado, o coletivo e o público, ou seja, a casa, os prédios e a escola; bem como suas relações com o discurso. No capítulo 3, demonstra-se como espaço e discurso se interligam ao contradiscurso (mujimbo). Em meio a isso, argumenta-se também como o sistema de contradições sociais corrobora para dar forma à estrutura das obras.

Palavras-chave: Espaço; Discurso; Mujimbos; Manuel Rui; Ondjaki; Literatura Angolana.

ABSTRACT

MURARO, A. C. **Luanda: between comrades and mujimbos**. Doctoral Tesis. São Paulo: Universidade de São Paulo – FFLCH, 2012, p. 149.

In a comparative perspective, between literature and society, this thesis analyzes space and speech in two Angolan narratives, **Quem me dera ser onda** (1982), by Manuel Rui, and **Bom dia camaradas** (2000), by Ondjaki. In chapter 1, I contextualise the time of the diegesis, examining the speech of characters, the narrator and the socialist lexicon, during the 80's. In chapter 2, the analysis focuses on the representation of spaces of city Luanda, in three instances: private, collective and public, in other words: house/home, buildings/apartment and a school; as well as its relations with the speech. In chapter 3, I demonstrate how space and speech are interconnected to the counterspeech (mujimbo). Inside this, I hope also demonstrate how the system of social contradictions suture the structure of the narratives.

Keywords: Space; Speech; Mujimbos; Manuel Rui; Ondjaki, Angolan Literature

Sumário

Notas preliminares	10
Capítulo 1: Camaradas	13
1.1. Das palavras de ordem	14
1.2. Maqui e musseque	17
1.2.1. Antes da dipanda: manos irmãos	23
1.2.2. Depois da dipanda: kotas mais velhos	24
1.2.3. No maqui	29
1.3. Entorno dos anos 80	30
1.4. Do desfile das palavras de ordem	34
1.4.1. Carnaval da Vitória	35
1.4.2. Primeiro de Maio	43
1.5. Esquema.....	47
1.5.1. Entre o velho e o novo	49
1.5.2. <i>Ao vencedor, as batatas!</i>	54
Capítulo 2. Luanda.....	63
2.1. Os do prédio	64
2.1.1. De porta em porta	64
2.1.2. Mato e musseque ou mundo embaralhado	67
2.1.3. Entre cozinhas	69
2.1.3.1. A bicha	70
2.1.3.2. Dos fundos do hotel.....	73
2.1.4. Nas paredes	74
2.1.5. Pelo buraco	75
2.1.6. Um bairro malaico	77
2.1.7. Os do Partido	78
2.1.8. O rádio e a rádio	79
2.2. A casa	85
2.2.1. Da casa ao aeroporto	86
2.2.2. Entre a casa e a praia	89
2.3. Na escola: <i>as canetas, as armas e os pioneiros</i>	93
2.3.1. A luta continua	95
2.3.2. Sobre heróis e bandidos	103
2.3.3. A redação	106
2.3.4. A vossa segunda casa	108
2.3.5. O mapa do Murtala	109
Capítulo 3. Mujimbos	111
3.1. O mujimbo como <i>sistema de rumores</i>	112
3.2. Crônicas de vários mujimbos	117
3.3. Estórias de gregos	117
3.3.1. Lumpens malucos	120
3.3.2. O mujimbo como <i>sistema de rumores</i> ..	122
Notas finais	127
Bibliografia	130

Notas preliminares

Dentro do sistema literário angolano, sempre me chamou a atenção a *pequena* obra de Manuel Rui,¹ **Quem me dera ser onda** (1982). O livro, que se estrutura como uma novela de 79 páginas, sem divisão de capítulos, recebeu o Prémio Caminho das Estrelas'80, no Concurso de Literatura Camarada Presidente. A sua primeira edição vem acompanhada de ilustrações e capa de Alceu Saldanha Coutinho e com nota do editor do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD). É raro o angolano alfabetizado que não tenha ao menos ouvido falar do autor e de sua obra, traduzida em línguas nacionais e em outras ocidentais, também foi adaptada para o teatro e para a televisão. Nestes 30 anos, já atingiu a marca de 200 mil exemplares,² o que é um verdadeiro feito para o contexto angolano!

Quem me dera ser onda é daqueles livros que se lê numa *sentada* só. Na sua aparente simplicidade, o enredo trata das peripécias dos meninos-protagonistas que são incumbidos pelo pai de alimentar um porco no sétimo andar de um prédio na baixa de Luanda. Conforme a narrativa avança, o embate desponta: os meninos tomam o porco como um animal de estimação, ao passo que o pai o quer como alimento. Seria apenas um *estica-e-puxa* familiar, se o contexto não fosse o do início dos anos 80 em Angola. Assim, desde a primeira página, essa aparente simplicidade vai revelando um sistema de contradições que reflete, a meu ver, o contexto do pós-independência em Angola. Acredito que a primeira pergunta do leitor e de qualquer crítico literário seja a mesma, diante da obra em causa: como criar um porco dentro de um apartamento? A resposta é o resultado das peripécias dos protagonistas. Além do mais, as artimanhas dos meninos kaluandas,³ se examinadas com a devida acuidade, vão desembocar em uma problemática social, fruto de um contexto histórico muito específico, que está

¹ Manuel Rui Monteiro nasceu na província do Huambo, em Angola, no ano de 1941. É graduado em Direito pela Universidade de Coimbra, de Portugal.

² Veja-se G. Campos (2008, p. 21).

³ Aquele que nasce em Luanda.

recuperado na obra por meio da ficção. Obviamente que a ficção não é a realidade, já se sabe; entretanto é a ficção que dá os indícios das tensões sociais.

Dito isso, também quero apresentar brevemente o outro objeto desta tese: a obra **Bom dia camaradas** (2000), de Ondjaki.⁴ Este livro foi primeiro editado pela Chá de Caxinde em Angola e vem sendo, desde então, republicado e traduzido em diversas línguas, além do português. Mas a história da recepção da obra de Ondjaki é muito diferente da de Manuel Rui. **Bom dia Camaradas** é mais lido fora de Angola. Há aí um detalhe: o contexto editorial e de produção angolana dos últimos 20 anos não é o mesmo dos anos 80. Naquele tempo, muitas produções eram subsidiadas pelo Estado, o que já não ocorre hoje. O que quero dizer é que a recepção da obra de Ondjaki é fruto de um trabalho com caminho inverso, de um tempo outro, da era da globalização e das novas tecnologias de informação, por isso também foi construída mais de fora para dentro, isto é, lida primeiro pela comunidade de língua portuguesa, composta de angolanos ou não, que estão em diáspora, diga-se assim, principalmente em Portugal e no Brasil. Mas nem por isso a obra é menos angolana. Aliás, para quem quiser ver deste ângulo, o tema e a linguagem tornam isso incontestável.

Vale, então, saber algo do enredo. O eixo é narrado por um menino cujo cotidiano se divide entre a escola e a casa. Em determinado momento, essa rotina é quebrada. Um dos motivos é secundário, e centra-se na visita de uma tia vinda de Portugal, e que, portanto liga-se ao espaço da casa. O outro, também secundário, é que a escola do menino-narrador se prepara para o desfile de Primeiro de Maio e a *visita-surpresa* de um inspetor do Ministério da Educação. Entre estes dois motivos, se encaixa o motivo principal que levará ao clímax da narrativa: o grupo de crianças da escola do menino-narrador teme a ameaça do Caixão Vazio, quer dizer, acreditam que esse grupo de bandidos invadirá a escola, assaltará e machucará os que puderem capturar. Novamente, seria apenas um *salve-se quem puder* orquestrado, se o contexto não fosse o do fim dos anos 80 em Angola. Então, a pergunta que o leitor e o crítico se fazem é: como as crianças

⁴ Ondjaki, pseudônimo de Ndalú de Almeida, nasceu em 1977, na capital de Angola, Luanda. É licenciado em Sociologia pela ISCTE, de Lisboa, Portugal.

sabem do ataque do tal Caixão Vazio? Desta vez, a resposta não é o resultado das peripécias do menino-narrador, porque, como se verá, a perspectiva de sua narração dá-se de maneira diametralmente oposta a que se lê em **Quem me dera ser onda**. Entretanto, 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.

Por enquanto para não adiantar a análise, quero destacar alguns aspectos que me levaram a escolher estas obras, ou melhor dizendo, a desconfiar delas. Primeiro, pela aparente simplicidade e pela facilidade com que os respectivos narradores conduzem o leitor ao riso cúmplice. Segundo, o tratamento dado pela crítica a estas duas narrativas. A do agora *mais-velho* Manuel Rui veio a público como o livro que *falava mal a tudo*, por *tudo* entendendo-se as convulsões dos primeiros anos da independência. Com o passar do tempo, entre resenhas, ensaios e uma dissertação ou outra, a obra vem sendo lida principalmente pelo viés da carnavalização e da sátira. Nada mais válido. A do então *pioneiro* Ondjaki, apareceu no cenário da crítica especializada, primeiro por meio de resenhas em meios jornalísticos e depois por ensaios e dissertações no ambiente acadêmico, como uma obra que recuperava um tempo, o do Partido Único, por via da memória afetiva e da autobiografia. Nem tão válido assim. Por isso, no bom sentido, desconfiei tanto da crítica, quanto das obras.

Isto posto, procurei dar um rumo diferente à investigação, tentando demonstrar, de uma perspectiva comparada, como um intrincado sistema de contradições sociais, econômicas e políticas emerge do tecido literário. Dessa maneira, esta tese estrutura-se em três capítulos. No primeiro, observo as relações do discurso, não só o discurso das personagens, mas a relação deste com o discurso do Estado angolano, que tanto marcou os anos 80. Para isso, também lancei mão de outras narrativas angolanas, mais neste primeiro capítulo, do que nos outros dois, com o intuito de contextualizar o tempo da diegese nas obras, que aliás são dois extremos da mesma linha de tempo: o início e o fim do monopartidarismo em Angola. No segundo capítulo, fiz uma inversão de perspectiva, pois, ao analisar o espaço, percebi ser de vital importância não deixar

de enlaçá-lo ao discurso. Já o capítulo três, é uma síntese deste enlace, e acabou por ser uma agradável surpresa ao longo dos quatro anos de pesquisa, pois, ao pensar nas relações entre discurso e espaço, fui paulatinamente descobrindo que havia também um contradiscurso, e que este estrutura a forma literária das narrativas. Por conseguinte, esta tese também é uma tentativa de ler a densidade na simplicidade e a tensão no riso.

Capítulo 1: Luanda

Manhã de 11 de novembro

(leitura primeira)

1

O mar

E tudo é novo

e chamado por novo vocativo:

Camarada!

E até o velho mar

de sal sabendo a tempo antigo

num marulhar tão grande e colectivo

arrombando o peito de ondas contra o sol

anda a bocar à toa que é mar novo

mudou de nome

diz-chamar-se povo.

Manuel Rui (1976, p. 35)

E o povo aplaudiu a afirmação que o ministro
fez com os olhos esbugalhados de
independência, braços agitados em maneira
de alguns pensarem que a página da história
estava virada. Era só pôr cuspo no dedo,
agarrar aí a página e pronto!

Manuel Rui (1977, p. 11)

Assim é que é. Revolução começa na
barriga.

Manuel Rui (1982, p. 63)

As epígrafes talvez resumam os intuitos deste primeiro capítulo. No poema de Manuel Rui, a palavra “camarada” anuncia um tempo e um espaço e acompanha uma parte considerável da produção literária angolana. Nota-se, nos versos, a descoberta dos “novos tempos”, acompanhada de um olhar para o futuro, mas não sem deixar de recapitular um “tempo antigo”, o da independência angolana em 11 de novembro de 1975. Para o encontro do passado e do presente, o espaço escolhido é emblemático para a literatura angolana, que sempre teve sua principal cidade de frente para o mar. Já as linhas de **Sim camarada!** ficam como advertência acerca de um tempo de “olhos esbugalhados de independência” em que o desencanto começa a se disseminar. Em virtude disso, o discurso literário proporciona, de antemão, uma leitura aos avessos, pois, em sua representação não se furtou à multiplicidade social, muito pelo contrário, a refez como material estético, apontando criticamente o vão entre os “ismos” e a “barriga do povo”.

Visto assim, da perspectiva de que “a literatura se antecipa à História, [e] não é possível fazer história do presente, mas é possível fazer a literatura sobre o presente” (TAVARES, 2008, p.42), as obras aqui estudadas antecipam, em sua representação literária, aquilo que o discurso histórico, de certa forma, ainda não pronunciou, ou não pronunciou até um dado momento. Para demonstrar isso, considero elucidativo trazer a este capítulo, além do *corpus* principal, outras obras que marcam com singularidade o sistema literário angolano e, também através delas, perscrutar as possíveis relações entre o discurso e o espaço.

1.1 Das palavras de ordem

Sobre a questão do discurso, a inscrição estética de palavras de ordem, como “camarada”, estampa determinados aspectos dentro do sistema literário angolano, que se fazem necessário antes sublinhar. Primeiramente, as palavras de ordem, e toda nomenclatura inscrita nas obras, pode ser lida como signo ideológico, na acepção proposta por Bakhtin:

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa

realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é, se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). [...] Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. [...] O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. (2002, p. 32-33)

Na Literatura, este *fragmento material da realidade* erige a tensão entre discurso e espaço, é sua amálgama histórica. Ou melhor dizendo, a palavra “camarada”, dentre outras, registra as *menores variações das relações sociais*, por isso mesmo sua representação é relativizada, cheia de nuances.

Em segundo lugar, o que se adianta em Literatura é o fato de “dar ao instrumento uma forma artística, que assegure uma adequação harmônica da forma à função na produção. Nesse caso, produz-se uma espécie de aproximação máxima, quase uma fusão, entre o signo e o instrumento” (2002, p. 32). Se a palavra “camarada” é entendida como signo ideológico, é mais do que natural que não seja apenas um *instrumento* do discurso. Ainda que, como instrumento, possa ser lida a partir de sua etimologia bastante sugestiva:

[‘câmara+-ada’, prov. por *infl.* do fr. *camarade* (1570); ‘camarada’, empréstimo do espanhol *camarada* (1555) ‘grupo de soldados que dormem e comem juntos’, ‘companheiro’ (1592), der. de *câmara* ‘câmara’; *camer-*; 1610]. (HOUAISS, 2007)

Diante da sugestão, insinuação de um “estamos juntos”⁵ e de todo o arcabouço que as palavras de ordem possam evocar como signo ideológico, não se pode deixar de considerar que elas possuem acepções bem abrangentes:

[...] chamamos palavras de ordem, não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos da fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não

⁵ Palavra de ordem recorrente no discurso do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) partido político que assumiu o governo de Angola e um dos três grupos que lideraram a luta pela libertação de Angola antes de 1975 (BITTENCOURT, 2008 p. 25).

remetem então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social”. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto de palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em um dado momento. (DELEUZE, 1995, p. 16)⁶

Dentre essas acepções, é relevante pontuar o que a matéria, reinventada pela literatura, pode revelar sobre o momento em questão. Em virtude disso, vale ler alguns extratos do ensaio *Os anos 80: como uma criança que nasce a falar*, de Francisco Soares:

A linguagem falada em Luanda nos primeiros anos 80 (e desde a independência) está recorrentemente marcada por um léxico político-partidário. A vivência ideologizada moldou-a por *tiques* de cartilha. Desde o princípio, porém, o desencanto e a degradação que sempre se lhe segue trouxeram ao quotidiano da sociedade pós-independência uma corrosiva ironia, a par de uma subtil desestruturação da tecelagem partidária, ironicamente metaforizada nos mercados paralelos. [...] As marcas disso na fala diária eram lidas muitas vezes como fruto do choque cultural entre uma mentalidade africana semi-urbanizada e a ideologia socialista, de origem nitidamente europeia, que estaria, ainda mal explicada ao povo. [...] A interpretação do fenómeno assim feita (...), enferma de dois vícios: o primeiro consiste em não ver o verdadeiro problema político, ou seja, em não aceitar que o povo lucidamente percebeu que o socialismo estava a funcionar como estratégia de comercialização, promoção, e venda de poder; o segundo deriva de um olhar paternalista sobre esse mesmo povo, que não teria condições culturais para perceber o socialismo – e por isso, a desestruturação e a ironia, popularmente praticadas face ao discurso partidário, eram vistas como resultantes apenas da desadequação dos destinatários do discurso político. Não se concebia que fosse a própria doutrina desadequada. (2001, p. 278-279)

De partida, há dois pontos de imediato interesse: os “tiques de cartilha” e “as marcas na fala diária”. Se retomarmos os excertos da epígrafe deste capítulo, com bastante clareza, vê-se tais posições exemplificadas e em gradação. Os

⁶ Deleuze e Guattari analisam a criação do “Partido” como um corpo distinto e a inserção de expressões como “Proletários de todo o mundo, uni-vos!”, ou ainda “Todo poder aos soviets”, como “a formação de um tipo de enunciado propriamente leninista na Rússia soviética, a partir do texto do próprio Lênin, **Sobre as palavras de ordem** (escritos de maio de 1914). Para demonstrar os paradoxos e mudanças de sentido, os autores dialogam principalmente com a obra de Bakhtin, **Marxismo e filosofia da linguagem**.

tiques de cartilha rapidamente serão digeridos pelos falantes da língua diária, com a acidez da ironia, subverter tal discurso foi estratégia de suma importância para quem queria sobreviver nos anos 80. Mas é a língua como *signo*, e o que ela pode gerar no meio *circundante*, a obra literária, que proporciona esta visão. Considerando novamente a proposta de Bakhtin, é o reflexo, mas também é a matéria, pois algumas obras responderam demonstrando como o povo percebeu e o que fez com a doutrina, o paternalismo em relação ao povo e a desadequação do povo e vice-versa, se necessário. Entretanto, também não interessa aqui falar em nome do povo, mas da estratégia linguística, que leva à representação literária, aquela que se refaz na ironia, e de como essa ironia perpassará, a olhos vistos algumas vezes e em outras nem tanto, com maior ou menor intensidade, a habilidade em manipular o material linguístico de cada escritor, porque “a relação do escritor com a sociedade só pode efetivar-se por via do material que ele utiliza” (SOARES, p. 278), isto é, a língua.

Isso sem esquecer do que nos ensina Antonio Candido, em seu **Literatura e vida social**: “a) o artista, sob impulso de uma necessidade interior, orienta [a produção] segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio” (2008, p. 31). Tendo isso em vista, considero que a obra muitas vezes pode assumir uma forma independente, e refletir aspectos que muitas vezes o seu produtor não se dá conta, isto é, o seu efeito, pois a arte é a “expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos” (p. 31).

É nesse sentido também sociológico que tento pensar, cada uma à sua maneira, as obras do *corpus* principal: **Quem me dera ser onda**, de Manuel Rui e **Bom dia camaradas**, de Ondjaki. Mas, antes disso, nos próximos itens, outras obras com caráter de *corpus* auxiliar serão analisadas no intuito de esclarecer quais os antecedentes do discurso das palavras de ordem e das formas de tratamento, bem como de sua relação com determinados espaços significativos para a literatura angolana.

1.2 Maqui e musseque

Como já demonstrou Rita Chaves, em seu **A formação do romance angolano**, há “prevalência do espaço na composição do romance em Angola” (1999, p.116). Pensando nisso, seria arbitrário ignorar que musseque⁷ e maqui⁸ constituíram-se como espaços de resistência, e por conseguinte, palco da construção e da desconstrução do discurso socialista que recebera em seu corpo, desde os primeiros anos da luta de libertação até depois da independência. Como se poderá constatar mais adiante, no musseque e no maqui, o discurso se grada do extremado marxismo-leninismo ao vocabulário prosaico e cotidiano, contudo há sempre índices de resistência à homogeneização. É sob esse aspecto que a análise de um *corpus* auxiliar poderá demonstrar os embates do discurso e também corroborar para se entender como tal peculiaridade torna-se *agente de estrutura*, ao menos para as obras do *corpus* principal.

Vista a importância do espaço e do discurso para as análises, vale considerar alguns dos antecedentes do nacionalismo angolano. Sobre isso, Carlos Serrano em sua tese **Angola: o nascimento de uma nação** (2008), explica que,

primeiro, é um nacionalismo sufocado, ou seja, um nacionalismo desenvolvido dentro do clima de clandestinidade particular em que as lideranças nacionalistas procuravam estruturar uma organização ao nível das massas urbanas e rurais. Por outro lado,

⁷ Segundo Óscar Ribas (2009, v. 2, p. 254), o nome musseque refere-se ao “terreno arenoso, mas agricultável, situado fora da orla marítima, em planície de altitude. De ‘mu’ (lugar) + ‘seke’ (areia). Logo, região de areia”. O espaço do musseque é a principal zona de habitação da população de baixa renda em Luanda, e também em outras cidades maiores de Angola, como Benguela ou Lobito. Para o leitor brasileiro, enforma as características da favela, sem saneamento básico e energia elétrica com ligações clandestinas. Ao longo do tempo, os musseques mudam-se conforme a especulação imobiliária, podem ocupar um espaço por quilômetros, mas também estar entre condomínios, entre prédios em pequenas brechas de espaço. Hoje, em Luanda, predominam inúmeros quilômetros quadrados de bairros onde a conformação é a da pequena casa com teto de zinco e paredes de bloco cimento, ou ainda a parede caiada com a areia vermelha e sustentada por paus. Os materiais variam muito, de acordo com a localidade e disponibilidade.

⁸ Segundo a etimologia da palavra: fr. *maquis* (1775) 'conjunto de arbustos e plantas diversas, característico dos bosques da Córsega, usado como refúgio pelos marginais por ter uma vegetação densa', (1944) 'lugar em que os membros da Resistência Francesa se reuniam', de um uso figurado do corso *macchia* 'mancha', pelo fato de a vegetação formar como que manchas nas encostas das montanhas, der. do lat. *macula*, ae 'id.'; nas acps. relacionadas a 'membro da Resistência Francesa', esp. a partir de uma expressão corsa *prende* (ou *gagner*, o *tenir*) [cf. HOUAISS, 2007]. Como se nota, o termo é largamente utilizado em contextos de conflitos, como o foi também em Angola, para designar espaço, durante o período da luta de libertação nacional, o local da guerrilha, a mata, a selva (cf. CASIMIRO, 2011, p. 23).

nasce junto com movimentos de desobediência civil mais ou menos espontâneos [...]. Foi o que ocorreu também nas revoltas rurais caracterizadas como *jacqueries* das quais temos um exemplo no caso da Baixa do Cassanje⁹. Uma característica ainda desses movimentos é que tendiam a se tornar autônomos em relação às organizações políticas das metrópoles mesmo se constituídos por elementos progressistas. Como última característica é preciso ressaltar a diversidade das correntes manifestas dentro do nacionalismo angolano, isto é, havia uma corrente no interior do país, uma corrente que se poderia chamar de um *prolongamento limítrofe* com as Repúblicas do Congo e do Zaire e uma corrente exterior fixada em Portugal e nos países da Europa, constituída pelos intelectuais no exílio. No entanto, entre jovens intelectuais urbanizados e principalmente no contexto da capital, Luanda, surgem os primeiros que, de uma forma legal e através de um movimento literário, em 1948 tentam expressar pela literatura a denúncia e a reivindicação dos valores culturais negados pelo colonialismo. (2008, p. 193)

Sumariamente, as “massas urbanas”, a que se refere o autor¹⁰, situam-se nos musseques, espaço este com profunda ligação a vários eventos marcantes durante o governo de transição e os primeiros momentos pós-independência; já os “rurais” estiveram, no decorrer da luta de libertação nacional, e mesmo depois da independência, muito próximas do maqui ou zonas de combate¹¹. Quanto a isso,

⁹ Em 4 de janeiro de 1961, agricultores da então Companhia de Algodão de Angola (COTONANG), consórcio luso-belga, entram em greve na Baixa de Kassanje, Província do Malanje, por exigirem melhores condições de trabalho, isenção de pagamentos de impostos e a abolição do trabalho forçado. Os protestos começaram na comuna do Milundo_(município de Kunda-dia-base). Na altura, os camponeses pegaram em catanas, canhangulos e instrumentos de trabalho para o protesto contra o regime colonial, riscando as cadernetas de identificação, bloqueando estradas e destruindo pequenas pontes. Em resposta, “os colonialistas reprimem a greve por meio de um bombardeamento aéreo com napalm, que destrói mais de 17 aldeias e causa mortes e ferimentos de 10000 africanos.” (Carta Circular – Brazaville 25-IX-72, (org.) FORTUNATO, p.51). A Baixa do Kassanje é um vale com 80 mil km quadrados entre o Malanje e as Lundas. Em 1961, a região tinha 150 mil habitantes e os campos de algodão tinham quase 85 mil agricultores e respectivas famílias, todos eles coagidos a cultivar algodão, sem poder cultivar outros produtos para a sua subsistência. Sobre o assunto cf. também M. BITTENCOURT, p.85.

¹⁰ Na citação, o autor segue de perto o que se refere a Angola, mas que também pode ser visto, em pormenores de sua gênese, na obra **Origens do nacionalismo africano: continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961**, do intelectual Mário Pinto de Andrade (1997).

¹¹ Em **As lágrimas e o vento** (1975, p.118-121), de Manuel dos Santos Lima, há uma passagem exemplar, situada ainda no início dos anos 60, sobre as relações entre a população situada nas zonas de combate e os guerrilheiros, e de como estas relações podiam dar origem a alianças, que os ajudariam a sobreviver no mato e angariar informações sobre outros grupos, junto à população das aldeias.

procura-se aqui dar forma a sua representação acompanhada do discurso que nele se construiu, durante a luta de libertação e durante a guerra civil.

Ainda sobre o maqui, é de se ressaltar a relação com o protagonismo dos movimentos literários, aquilo que, em 1950, ficou conhecido como Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Pois, a seguir, a “literatura reivindicativa dos anos 50 dava o seu lugar à literatura dos maquis” (EVERDOSA, p.138), na clandestinidade, e também no exílio, durante os anos 60.

Embora, a rigor, para a construção do discurso, haja um terceiro espaço situado fora de Angola. Lisboa, por meio da Casa dos Estudantes do Império¹², e cidades africanas, como Argel (Argélia), Dar es Salaam (Tanzânia), Kinshasa (República Democrática do Congo), Brazzaville (Congo) abrigaram boa parte dos militantes e dirigentes políticos do MPLA e da UPA (União das Populações de Angola), pois, por exílio e/ou clandestinidade, apenas retornariam a Angola depois de firmado o 24 de abril em Portugal e as primeiras negociações para a independência.

Além literatura, a inserção da palavra “camarada”, como produto de formação política, era recorrente em discursos diversos, como nas mensagens emitidas de Portugal e de outros países africanos através de textos impressos ou difundidos por rádios clandestinamente. O caráter exemplar desses textos, muitos com teor biográfico, parece fundamental para se entender o processo de heroicização, cercado pelas palavras de ordem, mesmo porque, essas mensagens irão compor, como se vê a seguir, os documentos oficiais do MPLA:

Com efeito, o **camarada** Hoji começou a militar na organização clandestina do MPLA, em Luanda, com a idade de 17 anos. Nessa altura difícilíssima, onde era necessário usar de todas as forças físicas e anímicas para convencer as massas a pegar em armas contra o ocupante estrangeiro, Hoji Ya Henda revelou-se um agitador político brilhante e muito activo. // Procurado pela PIDE/DGS¹³, refugiou-se no Congo- Kinshasa, actual Zaire.

¹² Em **A geração da utopia**, de Pepetela, pode-se verificar a força do engajamento político e consequentemente, do discurso dos que estavam fora de Angola, notadamente, no capítulo “A casa (1961)”.

¹³ Polícia Internacional e de Defesa do Estado/Direcção Geral de Segurança (português).

Entretanto em Angola a luta ultrapassa a fase política para se situar na militar. // Em 1964, o MPLA inicia a luta armada em Cabinda. O **camarada**, nomeado comandante, contribuirá de forma inestimável para o desenvolvimento das actividades militares nesta região. // Tem 21 anos. Está em toda parte, e dirige pessoalmente todas as seções militares. Algum tempo depois o MPLA incumbiu-o de uma missão muito importante na Rodésia do Norte, ainda sob dominação britânica. // Durante a sua permanência neste país, foi descoberto pelas autoridades britânicas, que o prendem e condenam a trabalhos forçados. // A Rodésia do Norte alcança independência [...] Henda foi libertado retomando as actividades revolucionárias. Em 1966, com 24 anos, foi promovido a Coordenador Político-Militar do MPLA, tornando-se assim altamente responsável pela organização militar de todo o território nacional. // Em 1967, em resposta à palavra de ordem do **camarada** presidente¹⁴ Agostinho Neto, 'generalização da luta armada a todo o território nacional', o **camarada** comandante Hoji Ya Henda fica responsável pela III Região¹⁵ com a pesada responsabilidade de pôr em prática essa palavra de ordem. // A 14 de abril de 1968, o **camarada** Hoji Ya Henda cai heroicamente no assalto à caserna de Karipande¹⁶. // [...] concedeu-lhe o título póstumo de "Filho bem amado do povo Angolano e Heróico Combatente do MPLA". // A juventude angolana saberá inspirar-se na vida exemplar do comandante Hoji Ya Henda. (FORTUNATO, 1977, p. 107-108)

No excerto, fica bastante evidente, pela adjetivação do biografado, a elevação dos heróis nacionais. Seu percurso vai da militância clandestina em Luanda, perseguição, trabalhos forçados, promoção militar, morte em combate e inspiração para os demais. Nada poderia ser mais exemplar, além do texto vir chancelado pela palavra de ordem do futuro presidente de Angola. Textos marcadamente panfletários como esse, permaneceram, mesmo depois da independência em hinos, manuais escolares, principalmente os destinados à alfabetização de adultos. Como dado da realidade, ajuda a clarificar sobre como o

¹⁴ Na época, presidente do MPLA. Depois da independência, foi o primeiro presidente de Angola. Médico e poeta.

¹⁵ Frente Militar aberta em 1966, que compreendia principalmente as regiões de Moxico e Kwando-Kubango [...]. As sociedades nessas áreas evoluíram ou mantiveram-se quase que a margem do que ocorria na Angola Ocidental, durante o regime colonial, por isso foi menos ocupada. Pela falta de quadros, foi onde o MPLA teve maiores dificuldades na mobilização tanto política quanto militar. (cf. Tali, v. 2, p. 126-7)

¹⁶ Quartel do exército colonial português, situado na província do Moxico.

novo discurso passa a ser incorporado, enquanto “prática social” (CONNERTON, 1993, p. 87-88) pela população.

Dessa maneira, após a independência, o Estado tornará oficial esse discurso, com um vocabulário nem tão novo quanto se poderia imaginar, pois, como se viu, foi paulatinamente implantado, mesmo antes de se iniciar a luta de libertação nacional em Angola, em 1961.

A repetição constante das palavras de ordem em meio aos documentos clandestinos, na época, sem dúvida contribuiu para formular as futuras articulações do pós-independência, no sentido de autenticar a formação do *homem novo*¹⁷. Dessa maneira, como já advertia Fanon, a

descolonização nunca passa despercebida, pois diz respeito ao ser, ela modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados pela inessenciabilidade em atores privilegiados, tomados de maneira quase grandiosa pelo rumo da História. Ela introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos. Mas essa criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma potência sobrenatural: a “coisa” colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual ela se libertou. (2005, p. 52-3)

Assim, para que a liberdade tomasse forma, o método foi o da violência, condição inevitável para a luta. A guerrilha, no espaço do maqui, e os comitês, nos

¹⁷ Na tese **A formação do homem novo**, André Miguel (2004, p. 224- 225) explica que o termo teve sua origem com os jesuítas e defende que, “na realidade angolana, a expressão deve ser observada em três momentos distintos: o colonial, o de orientação socialista e o atual.” Naquilo que é de interesse aqui, o segundo momento pautou-se no campo da educação, pois a estrutura deixada pelo colonialismo obviamente não criou técnicos para ocuparem cargos no pós-independência. Assim, a necessidade de cooperantes de outros países com alinhamento ideológico semelhante ao MPLA. Embora, a questão não estivesse apenas no nível de escolaridade, ia mais além, já que os embates se dariam em várias fronteiras, como a tomada da modernidade negada pelo regime colonial, a inclusão dos signos de caráter militar, ou ainda a negociação entre a nova orientação socialista e os princípios das sociedades tradicionais, que estavam presentes tanto no “mato” quanto na cidade; por isso, “se lançou o lema ‘de Cabinda ao Cunene, um só povo uma só nação, abaixo o tribalismo’. [...] O tribalismo que é colocado para os grupos étnicos que valorizam suas culturas, desrespeitando a dos outros”. A preocupação com a questão já aparecia no discurso da proclamação da independência, lido por Agostinho Neto: “Porém, a nossa luta não termina aqui. O objetivo é a independência completa do nosso país, a construção de uma sociedade justa e de um homem novo” (p. 10). “As massas trabalhadoras exercerão assim o poder a todos os escalões, única garantia da formação do homem novo e do triunfo da nossa revolução” (p. 16).

musseques de Luanda, contribuíram para que a educação política, ainda na clandestinidade, fosse de suma importância.

1.2.1 Antes da dipanda¹⁸: manos irmãos

A esse respeito, uma passagem de **A vida verdadeira de Domingos Xavier** (1961), de Luandino Vieira, é exemplar:

[...] Xico João, tendo ouvido muitas coisas em casa de seu alfaiate amigo Mussunda, do Bairro Operário, [...] foi percebendo que amigo Mussunda falava de encantar as moças, falava de convencer mais-velhos, sua cabeça tinha resposta boa para tudo. Problemas do povo, então, ninguém que sabia tão bem como ele. Com essas conversas, [...] Xico foi verificando que a vida não é só calça estreita, brilhantina avulsa, camisa americana.

E mais tarde, num dia de chuva grande de Abril, amigo Mussunda tinha lhe falado umas conversas que lhe abriram os olhos: mostrou que não havia branco, nem preto, nem mulato, mas só pobre e rico, e que rico é inimigo do pobre porque quer ele sempre pobre, tinha ficado muito admirado, refilara com Mussunda – como então se os ricos dão trabalho, [...] se não havia rico, pobre não tinha trabalho! // O alfaiate riu muito na cara do rapaz. Mas depois lhe explicou muitas coisas [...]: Só com o trabalho do pobre, **mano** Xico, é que o dinheiro dá mais dinheiro para o rico ficar mais rico. [...] Se não tem rico toda gente come funji.¹⁹ Assim, olha!: uns comem cabrito no almoço e os outros...nem funji! (AVVDX, p. 36-7)

A relevância concentra-se na forma de tratamento “mano”, bastante comum no cotidiano luandense antes da independência, usada entre a população de maneira geral, portanto predominantemente entre os negros e os moradores dos subúrbios ou musseques. Contudo, um contraste se destaca: o ensinamento do alfaiate Mussunda não é um discurso de teor étnico, mas um discurso em que se sobrepõe a classe social, a luta de classes, de orientação marxista. Mais adiante, na mesma obra, o mesmo alfaiate anuncia um fato que fecha a narrativa, e como que a concluir um processo de ensinamento político usa outra forma de tratamento:

¹⁸ Independência.

¹⁹ Massa cozida, geralmente de farinha de milho ou mandioca, acompanhada de molho com algum tipo de carne ou peixe seco.

– Irmãos **africanos**...// – Irmãos **angolanos**. Um **irmão** veio dizer mataram um nosso **camarada**. Se chamava Domingos Xavier e era tractorista. (p. 94)

Quando anuncia a morte do protagonista da obra, ocorrida por espancamento pelos agentes da PIDE, em uma prisão de Luanda, Mussunda destaca a origem pela classe social, Xavier, motorista de um trator, que não se rendeu às pressões da tortura e ao encarceramento. Outra incorporação que resulta desse aprendizado político que eclodiu nos musseques²⁰ é, na fala do alfaiate, a gradação: africanos, angolanos, ambos irmãos²¹. Mas, no tocante à identificação de um grupo clandestino, a forma de tratamento é “nosso camarada”.

Pode-se ler, nestas duas passagens de Luandino, a situação antes da independência no que se refere ao trabalho de conscientização política, de forma clandestina, nos musseques. O que ocorre com a forma de tratamento “camarada”, no exemplo, não é uma distorção, mas sim o sinal do início da luta de libertação nacional, a palavra com valor utópico, ainda sem ser apossada pelo discurso de Estado, ainda sem as distorções e reflexos da implantação do partido único, a palavra em um antes de tudo. Registrada apenas uma vez ao longo dessa narrativa de Luandino, “camarada” não perde a força, não se desgasta, guarda o sentido de elevação. Mesmo que se saiba que toda elevação também pressupõe queda.

1.2.2 Depois da dipanda: kotas²² mais-velhos

Alguns procedimentos em determinadas obras angolanas encenam constantemente uma avaliação dos primeiros anos da independência, e consistem

²⁰ Depois desse primeiro momento da luta clandestina, já em fins de 1974, este tipo de engajamento político dará origem às CPBs [Comissões Populares de Bairros], que de acordo com Tali “importa, simplesmente, recordar o carácter independente do seu aparecimento, fora de qualquer influência do MPLA. Na sua origem esteve a necessidade de organizar as populações dos bairros africanos para a sua autodefesa e autogestão num ambiente de extrema violência, mas sobretudo a necessidade de tomar posse do espaço político deixado vazio pela queda do regime colonial” (2001, p.54).

²¹ Para um alargamento dessa questão, cf. o poema “Mussunda amigo”, constante em **Sagrada Esperança**, de Agostinho Neto (p. 80-1).

²² Homem idoso.

em um determinado contraste temporal. Expressões como “tempo do colono”, “tempo dos brancos”, “tempo do antigamente” são presentes na memória dos mais-velhos. Embora não diga respeito apenas aos mais-velhos, vale lembrar que “o velho não se contenta, em geral, de aguardar passivamente que as lembranças o despertem, ele procura precisá-las, ele interroga outros velhos [...] conta aquilo que se lembra quando não cuida de fixá-lo por escrito” (HALBWACHS *apud* BOSI p. 60). A grosso modo, a composição do discurso dessas personagens evidencia o desconhecimento diante do léxico socialista, que embora celebrado por uns, seguia incompreensível por outros; daí ser representado constantemente em um sistema de contradições.

Trata-se, a esse respeito, a estória de Boaventura Cardoso, da obra **Dizanga dia muenhu** (1977), “O ‘socialismo’ kima kiahí²³?”, cujo enredo se passa em um musseque, onde duas senhoras conversam sobre a situação econômica:

[...] Mas me diz ainda como é então que a gente vai fazer agora enh? sem nada enh? para comer? Tudo é preciso bicha. Era melhor no tempo do colono. // Xé **mana** assim não! Era melhor no **tempo do colono**?! Ih! zolhos se arregalam interrogantemente. No tempo do colono a nos castigá, castigá toda hora? Nós éramos só monangambas mais nada. Patrício era quê? // Pergunta teimosamente pendurada nas cabeças. Miséria e exploração para todos, no antigamente colonial. [...] // Mas me fala ainda **mana** Nga Tuturi - atentamente. Antigamente a gente te faltava o quê então? Tinha tudo... deixa **mana**...// Não é assim que acontece **Man**’Paxi. A gente agora estarmos ir no Socialismo. // Socialismo é quê então? Fica como é? curiosidade nascendo. [...] // No rádio costuma falar Socialismo é a gente vivê já bem. As lavras é nosso, os bancos nossos também, fábricas, prédios tudo, hospital você vai só não precisa pagar, na escola te ensinam bem, não tem senhor nem escravo, nem rico nem pobre. // Porquê então tantas bichas? _confusão bué²⁴ na cabeça de Nga Paxi [...]. // Se não fosse os colonos que levaram tudo, a porrada que fizemos com os lacaios, tudo que escangalharam raivosamente, as bichas não era preciso. // [...] Mas quando que vai vir este Socialismo ou quê então? Me falinda. Nunca mais! // O imbondeiro pra ficar grande, primeiro fica pequeno, cresce, cresce. Tem tempo. Se a gente não trabalha, Socialismo não vem. Trabalha mas já não é para o colono, é para o Povo que manda no Poder. (p. 74-78, grifo meu)

²³ “kima kiahí?” é expressão em kimbundu com o sentido de “quando chega?”.

²⁴ Muito.

Como é evidente, a construção do enredo situa-se em função do discurso das duas mais-velhas e delineando os comportamentos de recuo e de avanço diante dos impasses (bichas) e pretensas maravilhas (banco, prédio, escola nossos) do socialismo. Isto acaba por se presentificar em descrições carregadas de ambiguidade, como no trecho: “bichas de fome estalando nervos” (p. 74), onde tanto se pode ler “bichas” como filas, assim como “vermes”. E é, portanto, neste jogo de sentidos que as agruras do cotidiano econômico mostram-se ao leitor.

O caráter duplo da última fala de Nga Tuturi mostra ainda que em uma mesma enunciação colocam-se, lado a lado, a força do provérbio (“o imbondeiro prá ficá grande primeiro fica pequeno”) evocada para dar argumento de autoridade, bem como o “Povo” e o “Poder”, do léxico socialista, que, ademais, exemplifica a adesão de uns, como a de Nga Tuturi e a incompreensão, desconfiança de outros, como de Nga Paxi. Também por serem idosas, as senhoras dão testemunho e interpretam a realidade social de maneiras opostas. Ao contrário de Nga Paxi, para Nga Tuturi, as motivações da situação econômica estão tanto no passado, vem do “tempo do colono”, quanto no presente, vem dos “lacaiois” anti-governamentais, por isso ainda é preciso “trabalhá” muito. Como se trabalhar muito não acontecesse antes e sempre, como se insinua na última linha da estória: “bandeiras de Outubro²⁵ em nossas mãos calosas.” (p. 78).

E ainda, não se pode ignorar o título dado à estória, que é a “pergunta pendurada na cabeça” de Nga Paxi. Nele, a palavra ‘socialismo’ vem entre aspas, como a indicar um termo estrangeiro, enquanto que “kima kiahí” vem grafado em uma das línguas nacionais, o kimbundu, e nem sequer aparece ao longo da narrativa. O título indica, ao mesmo tempo, tanto a intenção de apontar qual é o discurso estranho (o socialismo), quanto a de evidenciar a noção de projeção e esperança (“quando chega?”) nesse mesmo discurso de uma língua corrente aos mais-velhos do musseque, o que não deixa ser uma sutil ironia.

²⁵ Referência à Revolução Vermelha ou Revolução Bolchevique, que liderada por Lênin, levou ao poder o Partido Bolchevique, depois Partido Comunista, e deu início à guerra civil russa (1917-1922) e consequentemente a criação da URSS em 1922.

São essas contradições, escritas a conta gotas, que refletem a disparidade entre o curso da História angolana após a “revolução” e o que a literatura nos proporciona entrever por meio dos mecanismos que o cotidiano vai revelando e do qual se vê sobressair o tema da preocupação inicial de Nga Paxi: a carência alimentar.

Veja-se um outro exemplo, um excerto da estória de Domingos Van-Dúmen, escrita em março de 1981, chamada “Tempos idos”, cuja matéria de escrita, assim como em Boaventura Cardoso, coloca lado a lado dois eventos históricos e resulta num quadro de tensão:

Os dois operários da marcenaria ‘Vitória é certa’ tinham acabado de sair da reunião semanal. Seus sentidos passearam em redor do espaço e fixaram-se, finalmente, nos tempos idos, recordando a vida distante. [...] / Hoje em dia somos os vélio da cidade. Perdemos os nome. [...] / Hoje em dia, ninguém chama ninguém, nem mesmo um **más vélio**, fulano ou **senhor** tal: mas eu também, podem-se fazer mal, não estou pra um miúdo qualquer da idade do meu neto que lhe nasceram no meu filho kasule me chamar **camarada** de manhã e de noite. / No meu fraco modo de pensar, camarada é assim como as pessoa são **kisoko** e meu kisoko não é qualquer pessoa só porque é pessoa. Só porque lhe nasceram... Pronto! É assim mesmo. Eu não vou **consintir** a moda em voga de que uma pessoa sem mais nem quê chamar-se um más vélio – oh camarada; oh **kota**... (1988, p. 55-56, grifo meu)

Como se vê, as formas de tratamento, além de demonstrarem as mudanças advindas, representam uma sociedade em que simultaneamente coexistem, ao menos na memória do narrador “como função social exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra” (BOSI, 1994, p. 63), a deferência anterior a uma autoridade colonial (senhor), a presença obviamente das formas de tratamento vindas da cultura endógena (kota, mais-velho) e a inscrição política de um novo termo (camarada).

Naquele dado momento, esse apanhado de formas estava presente no convívio social angolano. O narrador do conto, para quem a nomenclatura socialista é apenas “moda em voga”, traz à cena o uso do termo “kisoko”, que conota “intimidade”, para revelar o incômodo diante das transformações e das novas relações, que não deixam de ser também de cultura e que, no entanto, para

ele, significam muito mais perda de autoridade, já que o neto o trata como um igual, um camarada.

Interessa voltar ao nome da marcenaria, composto pela palavra de ordem “A vitória é certa”, bastante comum na época, bem como na realização de uma reunião semanal, em que provavelmente se doutrinava, ou se tentava doutrinara, os trabalhadores acerca da nova realidade política. Sobre essa palavra de ordem, especificamente, Carlos Serrano faz a seguinte leitura:

[A] dimensão, quase fatalista, está inserida na própria imagem e nas palavras de ordem que animam a luta. Veja-se, a propósito, os slogans que terminam os comunicados de guerra do movimento: “Vitória ou morte!”. Completada pela certeza dos objectivos: “A vitória é certa!” // A dupla dimensão simbólica [...] Por um lado, uma morte iniciática [para o revolucionário], com a ruptura da ordem antiga transformando o revolucionário num novo homem, projectado para o devir; por outro lado, a morte que se coloca como condição *sine qua non* na luta contra essa ordem antiga. A morte de alguns no processo revolucionário significa simbolicamente a redenção de todos, da Pátria que nasce como vontade e aspiração totalizadora.’ (2008, p. 153)

Tanto para o velho marceneiro, quanto para o revolucionário guerrilheiro, do qual Serrano fala, a palavra de ordem funcionava como um indicador das mudanças. Do cenário da guerrilha em prol da independência até a marcenaria, há um longo caminho, mas o que quero apontar é que, para ambos, o novo discurso obrigatoriamente também impõe uma nova ordem²⁶, aceita ou não; portanto, traz as nuances sociais e não se pode negar que dá o estopim para que a memória

²⁶ Sobre a homogeneização do discurso, o cientista político Nelson Pestana argumenta que a “política de exclusão proclamada e a instalação do regime de partido único que lhe dava corpo e reduzia o campo político a si próprio [...] alvoravam um projecto revolucionário e, sobretudo, totalitário que se projectava, pelo menos em termos de representação, na fusão quer entre a vanguarda revolucionária e o Povo, quer entre os seus respectivos interesses. “O MPLA é o Povo, o Povo é o MPLA!” – este slogan que era uma das principais palavras de ordem do partido único, longe de corresponder “a uma realidade política e social” expressa a projecção política através da qual o Povo era representado (pensado) como a massa que não tem vontade separada da vontade da direcção da vanguarda revolucionária. Não havia lugar, na sociedade angolana assim representada, para uma qualquer relação horizontal. Todas as relações eram pensadas e concretizadas como relações verticais (de cima para baixo). Não havia lugar a uma qualquer contradição ou mesmo uma qualquer diferença de interesses, ainda que circunstancial, no seio do corpus social que não fosse entendida como [...] uma acção ofensiva e exterior ao corpo social revolucionário.” (2003, p.8).

dos dois personagens do conto comentem fatos relevantes de suas vidas, desde a infância até o aprendizado da marcenaria, e com isso, recapitulem espaços e tempos, a modos de cenas de costumes. Tais lembranças, a do contrato e do patrão, mostram-se relevantes para a composição, não só da estória, mas também da História angolana.

Em suma, os “tempos idos” do título são diluídos, o verbo “ir” demonstra mais o que se passou, do que uma aliança com o presente, pois, a tensão entre as formas de tratamento e as palavras de ordem funciona como *leitmotiv*, isto é, um tema recorrente. Exemplo disso, não é só o incômodo do velho marceneiro, mas também a forma de tratamento usada entre as duas mais-velhas da estória de B. Cardoso. Se voltarmos ao trecho, se vê que o termo “mana” é o corrente entre Nga Turi e Nga Paxi, dando a ideia das senhoras (nga) como mais-velhas, mas que por outro lado também tratam-se por “iguais” com o “mana”, índice este, indicativo do kisoko, da intimidade dos que vivem no musseque, logo após a independência. É dessa ausência do íntimo que tanto reclamou o velho marceneiro, da relação com a tradição, em um espaço específico, que para ele, parece ter sido obliterado pelo novo discurso.

1.2.3 No maqui

Em contrapartida, em **Mayombe** (1980)²⁷, Pepetela ressaltava um outro aspecto, o caráter doutrinário exercido pelos comissários políticos nas zonas de combate – em que se privilegiava o aprendizado dos preceitos que um dia iriam unificar e manter o sentido da futura Nação independente:

- Nós, não. Nós pertencemos à minoria que já esqueceu de que lado nasce o Sol na sua aldeia. Ou que confunde com outras aldeias que conheceu. Mas a maioria, Comandante, a maioria?
- É o teu trabalho: mostrar tantas aldeias aos **camaradas** que eles se perderão se, um dia, voltarem à sua. A essa arte de

²⁷ Obra escrita em 1971, e que, segundo Carvalho Filho, teve: “a sua primeira edição [esgotada] no prazo de uma semana, sendo toda vendida na cidade de Luanda” (1998, p. 260). Este dado é relevante, pois, reforça [cf. Laban, 1995] o fato de que havia grande expectativa sobre o que se contaria a respeito da guerrilha e da instrução doutrinária durante o período da luta de libertação, isto é, do que ocorreu no maqui.

desorientação se chama formação política! (1985, p. 24-25, grifo nosso)

Na passagem, a formação política é pensada para orientar e da perspectiva de quem orienta. O que é dito ao comissário mostra que a maioria se homogeneíza durante esse processo, assim como o discurso, o que já denota certa distopia crítica. Mas, isto visto da perspectiva da população das aldeias ganha sentido de descrédito, porque aparece associado ao desconhecimento da maior parte deles, em relação à orientação socialista:

Ele diz que haverá um governo democrático na Angola independente. Que esse governo servirá o povo.” / “Espera aí, se fazes favor. Quem estará à frente desse governo?” / “Agora não se põe essa questão. A nossa principal preocupação é pôr os portugueses fora. O Júnior pertence ao MPLA – Movimento Popular pela Libertação de Angola. É um comunista, um marxista.” / “O que é um marxista?”, perguntou o Velho Pedro. / Xavier Ramos aclarou a voz e respondeu: “Vou-te dizer. Os comunistas e os marxistas crêem na igualdade absoluta. Ninguém deve ter mais que os outros.” / Rindo, o Velho Pedro disse: “Tenho certeza de que mesmo que os anjos estejam no inferno – onde toda a gente padece –, há uns que estão mais próximos do diabo. Não podemos ser todos iguais. (JAMBA, 1991, p. 62-3)

No trecho do romance **Os patriotas** (1991), de Sousa Jamba, o desconhecimento articula-se à descrença da população, exemplificada pela a parábola do mais-velho. A importância dos comissários políticos no seu corpo-a-corpo cotidiano com a população, e não só entre os guerrilheiros, não se sobrepõe à inconsistência do discurso socialista, ao menos para o velho.

Mesmo que produzindo sentidos diferenciados, tanto a passagem de **Mayombe**, quanto a d'**Os patriotas**, faz pensar o trabalho de formação política como uma ideia estranha ao lugar, não pela ideia em si, mas pelo tratamento dado a ela, pois a orientação socialista nega a experiência do *outro* em que o discurso se colocava. Para contrastar, vale retomar a figura do alfaiate Mussunda, de Luandino Vieira, cujo trabalho de formação política, na clandestinidade do musseque, não esbarra na descrença e na desorientação. Pode-se dizer que o fato de Luandino tê-lo escrito nos anos 60, o coloca em um contexto diferente do de Sousa Jamba, cuja produção é realizada em fins dos anos 80. Mas, **Mayombe**

de Pepetela é escrito durante a luta, e publicado em 80 e já recapitula as instâncias de maneira oposta. Em suma, tanto no maqui quanto no musseque, literariamente, a desorientação, o descrédito e a rejeição, assim como a distorção, traduzem a instabilidade provocada pelo discurso das palavras de ordem, sem deixar de indicar, com caráter premonitório, as relações desenvolvidas no pós-independência.

1.3 O entorno dos anos 80

No contexto da produção angolana,

[...] nos anos 80, houve a reordenação do campo literário, permitiu um reatar dos laços aos movimentos literários anteriores [anos 40-50] e uma relegitimação do literário (que se libertou do controle do político), bem como uma relegitimação de escritores "históricos" que tinham sido enviados para o *Goulag* da ignomínia nacional por causa dos seus dissabores no domínio da militância política e a abertura do território literário à diáspora angolana, reconhecendo foros de cidadania a todos os escritores angolanos independentemente da sua filiação política e partidária ou do seu *situs vivendi*. Permitiu também 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 sectores 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)

Mesmo que o contexto seja de *alteridade*, dependendo do que se observa, o entorno das produções pode provocar um certo estranhamento a quem se dispuser a lê-lo; pois, diferente do que aponta Nelson Pestana, a literatura não estava totalmente liberta do político. Um exemplo disso é a nota do editor à primeira edição de **Quem me dera ser onda** de Manuel Rui, em que se lê:

‘VIVER A CULTURA ANGOLANA SIGNIFICA COMPREENDER O POVO TAL COMO ELE É DEFINIDO. SER UM ELEMENTO DO POVO. ESQUECER PRECONCEITOS E ULTRAPASSAR A CLASSE. CARICATURAR A PEQUENA BURGUESIA, OU ESCREVÊ-LA, É TÃO VÁLIDO COMO EXALTAR O CAMPONÊS OU OPERÁRIO’, disse o Guia Imortal da Revolução Angolana, **Camarada** Presidente Agostinho Neto.

Hoje, numa sociedade outra, em construção, onde o velho e o novo se debatem por entre as contradições que, inevitavelmente, em qualquer processo revolucionário a luta de classes desencadeia, o aparecimento de uma novela que caricatura a pequena-burguesia, que a descreve com seus vícios e desvios, mas ao mesmo tempo inserida no processo e nele participando como um dos seus elementos, vem actuar como instrumento que, qual esmeril eliminando arestas, servirá para, denunciando, criticando, corrigir erros que, mesmo sendo consequência lógica do processo revolucionário, o entravam e como tal não podem persistir.

E, nesta novela, Manuel Rui, utilizando as ferramentas de que, como escritor, dispõe, cumpre, com objectividade e coerência, aquela directriz do Guia da Revolução Angolana.

É, pois, neste contexto que devemos inserir 'Quem me dera ser onda', obra onde o autor, com graça e leveza, mas com espírito crítico notável, pega num assunto à primeira vista vulgar para, sem apelo nem agravo, dissecar situações que são, hoje ainda, um facto no nosso país e que, por constituírem uma ameaça à resolução dos problemas do Povo, têm de ser combatidas. Fustigando o comportamento pequeno-burguês, os seus vícios, o autor escalpeliza o 'modus operandi' daqueles que aproveitando-se das carências que ainda temos, da falta de mecanismos de controlo adequado, pretendem benefícios pessoais à custa do bem-estar das massas trabalhadoras, lançando grãos de areia nas engrenagens de que o povo angolano dispõe para construir o Socialismo.

'Quem me dera ser onda' é, por tudo isso, uma novela corajosa e, sobretudo, necessária e oportuna, a merecer o prémio que lhe foi atribuído e a sua publicação.

'Quem me dera ser onda' vai sair à luz do dia no decorrer do ANO DA DISCIPLINA E DO CONTROLO, no ano em que, mais do que nunca, o Partido, na Voz do **Camarada** Presidente Jose Eduardo dos Santos, declarou luta aberta e sem tréguas 'aos sabotadores, corruptos e negligentes que conseguiram instalar-se na direcção de algumas empresas e organismos para fazer o jogo da contra-revolução', luta aberta contra o espírito pequeno-burguês descrito e caricaturado na novela.

Setembro, 1981

INALD²⁸

Vale analisar alguns desses sentidos na nota. Primeiro, o discurso ideológico – e por isso político – é registrado no espaço público literário; por outro lado, esse mesmo discurso se instaura como uma voz em paratexto, dando baliza

²⁸ Instituto Nacional do Livro e do Disco, órgão estatal angolano.

e sustentação à publicação e premiação. Segundo, a nota une uma avaliação da forma da obra (por ex., classificação do gênero como novela, personagem como caricatura...) a assuntos contemporâneos a sua produção (por ex., reconhecimento de que havia corrupção em empresas). Na abertura e no arremate, autentica tudo com a autoridade dos dois presidentes angolanos (a voz de Agostinho Neto e de José Eduardo dos Santos, expondo o que ainda é o culto ao líder). Assim, o que acena para uma certa *polifonia*, porque tem-se a impressão de que falam as autoridades e o editor em nome das “massas”, é, no entanto, *monofonia*; pois, no contexto, não se pode ignorar que a nota é construção típica de aparelho ideológico de Estados autoritários (“Ano da Disciplina e do Controlo”), no sentido dado por Althusser (1985).

E há um terceiro ponto, que diz respeito à recepção da obra junto ao público, que se observado, esclarece o que alguns livros, como **Quem me dera ser onda**, representavam nos anos 80. Sobre isso, A. Tavares comenta:

[...] nessa altura, ninguém tinha percebido que com o presente se podia brincar daquela maneira [...] Mas hoje já [estaria] esquecido se não fosse o pequeno livro de Manuel Rui, mais uma vez a literatura a marcar a diferença. [...] Não são pequenas coisas, quando há livros que as contam! Assim, o livro ganha, depois, uma outra dimensão, [...] passa a ser contado de boca a orelha. Quem não leu, ouve: ‘O *kota* Manuel Rui escreveu um livro que diz mal de tudo! Fala mesmo as coisas pelo próprio nome!’ E isto foi muito mais importante, por vezes, do que a dimensão do próprio livro. Transcendeu a dimensão do próprio livro. (2008, p. 42-43)

O que não transcendeu ao tempo do próprio livro foi a nota do editor, já que só foi publicada na primeira edição angolana, nas demais, até onde foi possível averiguar, foi suprimida. Esse terceiro ponto, assim como os outros dois, demonstra o quanto o político na sua tentativa de “correção” se esvazia, ao deixar registrado oficialmente “desvios, vícios” e “contradições” (“o jogo da contra-revolução”). Paradoxalmente, a nota também demonstra que a leitura feita da narrativa (por ex., “fustigando”, “o autor escapeliza”, “como um esmeril”) dá um parecer semelhante ao do depoimento de A. Tavares.

Mesmo que o entorno dos anos 80 ainda fosse de intervenção do político, não deixava de vir a exemplificar os paradoxos dessa sociedade. Diante desse cenário, os escritores

[...] mofavam também dos conceitos e jargões marxistas, quando utilizados, a torto e a direito, mesmo que inapropriadamente, para dar maior autoridade às assertativas. Frequentemente, transferiam-se analogicamente um termo político de seu sentido estrito para o vocabulário cotidiano com sentido analogicamente lato. Demonstrando-se a superficialidade das atitudes, mais preocupadas com os rótulos socializantes do que com o seu conteúdo. [...] Ironizava-se a excessiva repetição das palavras de ordem revolucionárias, muitas vezes de forma imprópria e fora do contexto, nas situações mais prosaicas do quotidiano, inclusive para justificar quaisquer reivindicações. A excessiva utilização desses slogans esvaziava a sua força política. (CARVALHO FILHO, 1998, p. 258)

Do paratexto ao texto, o fato é que essas arestas avaliadoras despontavam, durante os anos 80, com o intuito de celebrar, mas também já de avaliar, denunciar, rever os primeiros anos de independência, por via da literatura.²⁹

1.4 Do desfile das palavras de ordem

As mudanças políticas do pós-independência provocaram grandes transformações na sociedade angolana. A própria proclamação da independência, em 1975, “foi feita num clima de crise e de instalação da ordem nacional num contexto de disputa armada do poder, tendo por isto o país sido rapidamente mergulhado numa guerra civil que já germinava entre os movimentos de libertação

²⁹ Um exemplo desse procedimento, sob a forma de alegoria, é o romance **Os anões e os mendigos** (1984), de Manuel dos Santos Lima. A passagem a seguir demonstra a consciência crítica diante de um discurso totalizador: “Porém, uma máquina tão perfeita, diziam-se os deputados, deveria consumir energia loucamente! O Estado poderia mantê-la? Os técnicos estrangeiros riram-se como ninguém os vira rir, embatucando os dignatários. O camarada Presidente riu-se com os seus aliados, sem no entanto conseguir esconder totalmente certo espanto perante a resposta deles: a Máquina **nutria-se de slogans. Estava escrito** no Manual. **Competia ao partido fabricá-los**. Eles poderiam fornecer algumas amostras e receitas essenciais para os primeiros tempos. O resto, contudo, deveria ter cor e paladar locais, questão de autenticidade nacional. A credulidade do povo, por boa fé ou inércia, era para a máquina uma fonte de energia inesgotável. Os deputados populares não percebiam muito bem todas aquelas explicações complicadas, mesmo quando acenavam afirmativamente com a cabeça. (p. 132)

durante a guerra anti-colonial” (PESTANA, 2003, p.7). A Literatura, mais do que outras artes, soube transformar estes dados em matéria artística.

No que se refere a **Quem me dera ser onda e Bom dia Camaradas**, tais dados formam um alinhamento de datas, comemorações cívicas e evento histórico. Para **Quem me dera ser onda**, o 27 de março de 1976 e o Carnaval da Vitória. Para **Bom dia camaradas**, o Primeiro de Maio de 1991 e o anúncio das negociações dos Acordos de Bicesse. Em ambas, não são apenas os feitos de guerra, mas sim as comemorações alinhavadas aos eventos narrativos, por via do discurso de léxico socialista. Em uma, os primeiros, e em outra, os últimos anos do monopartidarismo. Formando, assim, um panorama de onde se pode entrever os *efeitos* da guerra, dos dados da realidade, no cotidiano depauperado.³⁰ A seguir, tento demonstrar como, literariamente, houve várias formas de resistir e de silenciosamente subverter a monofonia do discurso oficial.

1.4.1 Carnaval da Vitória

Quem me dera ser onda foi publicado em 1982. O tempo do discurso percorre acontecimentos contemporâneos à edição da obra e relativos aos primeiros anos da independência em Angola. O foco da diegese se refere ao

³⁰ Segundo M. E. Ferreira (1994, p. 136-137), do ponto de vista econômico, a I República (1975-1992) divide-se em dois períodos: “um primeiro que decorre entre 1975 e 1987, caracterizado pela negação do papel e importância do mercado e o agente econômico privado, pelo dirigismo econômico estatal e pela ausência de participação nos principais organismos e instituições económicas internacionais. [...] O segundo período, que decorre entre 1987 e 1992, começou lentamente a pôr em causa as ‘virtualidades’ da intervenção estatal [...] abrindo caminho para a ‘redescoberta’ da economia de mercado, do papel do empresário nacional privado e das vantagens da inserção nas instituições e organismos financeiros internacionais (nomeadamente FMI e Banco Mundial)”. Entretanto, quando acima me refiro ao cotidiano depauperado, quero dizer que, em 1980, o Relatório do Comitê Central do MPLA ao I Congresso Extraordinário do MPLA-PT, aponta duas importantes constatações: “o fracasso da recuperação económica (diminuindo a produção), enquanto a segunda se refere à situação de guerra. [...] Contrastando, com a menor importância que lhe era atribuída anteriormente, esta última passa para primeiro plano: ‘que se considere a Defesa como setor prioritário [...] harmonizando devidamente o desenvolvimento sócio-económico do País com as exigências da estratégia político-militar’ (*apud* p.43)”. Ainda de acordo, com o mesmo relatório, no ano anterior, “a produção mercantil controlada pelo Estado não permitiu cobrir 12% das necessidades alimentares da população” (*apud* p. 76).

Carnaval da Vitória.³¹ Sobre o contexto dessa data cívica, três passagens são fulcrais.

Nesta primeira, Agostinho Neto, então presidente de Angola em um Comício no Cazenga, Luanda, em 14.01.1978, diz:

Vamos começar dentro de pouco tempo a ter a nossa vida normal. Não vamos ficar sempre sem fazer nada, sem trabalho, somente nas bichas... para comprar frascos de “Sheltox”³² e vir vender depois talvez a gente possa fazer qualquer coisa para a diversão da juventude, como por exemplo: o Carnaval. Querem o Carnaval ou não? (sim responde o povo) Então vamos organizar, esse ano o Carnaval. Não o Carnaval dos “tugas” que eram só bailes. Vamos fazer o Carnaval na rua como fazíamos antigamente. É preciso estudar as canções, aquelas piadas que dizem do Golfe contra o Cazenga, Cazenga contra o Sambizanga, do Sambizanga contra o Bairro Operário, este é o Carnaval que nós queremos. Não é só fazer bailarinos dentro das salas fechadas, mas Carnaval de rua e o Estado o nosso Governo, vai dar todo o apoio para organização desse Carnaval, se for bem feito... (REVISTA CARNAVAL DE LUANDA, 2011/2012, p. 3)

A eleição de uma data³³ para o Carnaval foi uma tentativa do Estado angolano, e por sua vez do MPLA, de conquistar apoio popular em Luanda. Como já se comentou, os primeiros anos foram direcionados para a instauração da ordem na Nação, mas que carecia de eficácia, visto que também a própria independência se inicia com a guerra civil, isto é, o seu corpo como todo está dividido, diferentemente do propagado pela palavra de ordem e trecho do Hino Nacional angolano: “Um só Povo, uma só Nação”. Esta também é a primeira contradição.

³¹ No que diz respeito a este item, agradeço a colaboração do Dr. Virgílio Coelho, antropólogo e editor da Kilombelombe, pelas conversas e pelos vários números da Revista Anual do Ministério da Cultura, listadas na bibliografia da tese; assim como as informações e os materiais cedidos pelo Sr. Diogo Colombo, um dos responsáveis pela organização do Carnaval em Angola, da Direcção de Acção Cultural, no Ministério da Cultura de Angola.

³² Frasco de inseticida da marca Shelltox. Embora fosse distribuído pelas lojas de abastecimento, alcançava altos preços, na candonga, no mercado paralelo.

³³ A esse respeito, o estudioso J. Gillis, na introdução da obra **Commemorations**, esclarece que “a atividade comemorativa é por definição política e social, para envolver a coordenação de memórias individuais e grupais, cujos resultados podem parecer consensuais quando eles são de fato o produto de um processo de contestação intensa, luta, e, em algumas instâncias, aniquilação.” (1996, p. 6, tradução minha).

O segundo trecho é uma passagem do artigo “Carnaval em Luanda”, fruto do testemunho de um historiador inglês que acompanhou as comemorações em 1987, como convidado do Governo angolano:

O Carnaval representava, portanto, um meio ideal para tentar mobilizar o apoio popular. Os intervenientes principais são mais de duzentos grupos de Carnaval, distribuídos pelos numerosos bairros, muceques, paróquias, aldeias de pescadores, subúrbios e prédios degradados da metrópole. Cada comunidade é caracterizada por um conjunto de atributos sociais nitidamente diferenciados e reflecte a sua identidade numa imagem carnavalesca aparatosa. [...]. O partido político do Governo decidiu em 1977 que, a partir desse ano, o desfile se passaria a realizar no dia 27 de Março. Foi nesta data que a África do Sul se retirou de Angola, depois da ‘segunda guerra de libertação’ em 1975-76. A data foi escolhida com algum cuidado de entre os aniversários possíveis. O 1.º de Maio, nomeadamente, foi considerado e rejeitado por não estar suficientemente ligado a realizações políticas locais e por não permitir tão facilmente aliar a manifestação popular à mensagem política. A expulsão dos sul-africanos (embora estes continuem a invadir o território de tempos a tempos³⁴) foi escolhida como sendo a única realização puramente patriótica que poderia ficar ligada ao *charivari* crescente de um Carnaval tradicional. [...] Por conseguinte, é importante para o Partido apagar todas as associações com a religião organizada, por muito ténues que sejam, de modo a tentar urdir os fios do Carnaval num tecido de lealdades de carácter civil. (BIRMINGHAM, 1991, p. 417-8)

A imagem do pandemônio, que o Carnaval representava para o Estado angolano, é crucial para se entender a necessidade do governo em reverter os símbolos anteriores (cristãos ou da tradição), em vínculo com a população. Por isso, a escolha da vitória do 27 de março de 1976. Entretanto, passados dez anos, entre o comício do presidente e o relato do historiador, já se notam mais

³⁴ Há inúmeras controvérsias sobre tais recuos e adiantamentos referidos no estudo de Edward George, **The Cuban intervention in Angola, 1965-1991** (2005). Ademais, resume-se que “Pretória [África do Sul] inicia em começos de 1976 a sua retirada, que termina oficialmente na província do Cunene [província angolana, divisa com a Namíbia] em 27 de março. [...] A UNITA [União Nacional para Independência Total de Angola] abandona todas as cidades [ao sul do rio Kéve] [...] após uma resistência simbólica, mas decidida ‘a voltar à guerrilha para expulsar o invasor cubano’. A África do Sul garante-lhe uma retaguarda na Namíbia e o apoio que as novas autoridades de Luanda [MPLA] facultarão à SWAPO [South West Africa’s People Organization], em luta pela independência deste país, [o que irá] a curto prazo interligar as duas guerras. [uma, para a independência da Namíbia e a outra, entre o MPLA e a UNITA]” (GONÇALVES, 1991, p. 40).

contradições. As diretrizes dadas para um “carnaval de piadas”, diferente do “carnaval dos tugas” traz consigo implicações da ordem do discurso, isto é, quando se tenta desvincular a comemoração do calendário litúrgico e dos elementos da tradição africana, é porque há um novo discurso para ser introduzido com outras relações de memória e identidade.

Nesta terceira passagem, o antropólogo R. de Carvalho evidencia algumas consequências das duas contradições anteriormente apontadas:

O carnaval luandense passa a ser deliberada e manifestamente subvencionado e activado pelo poder em exercício, e algumas mudanças na sua constituição e na sua natureza virão a ser referidas como mais uma conquista da revolução. É destacado o ‘matiz político’ que a festa do Carnaval assume no presente e assinalam-se alterações morfológicas nos domínios da indumentária e da coreografia das danças com que os grupos se exibem. Verificar-se-á sem dificuldade que **estas alterações não vão de uma maneira geral além da substituição de insígnias e referências políticas, antes coloniais, hoje nacionais**, introdução de novas alegorias através da caracterização, da mímica e da coreografia, com as quais são propostas novas figuras e situações no anedotário carnavalesco, inovações na confecção de adereços e introdução de dísticos que exprimem palavras de ordem ou identificam nominalmente o grupo. **É todavia simultaneamente assinalado um manifesto empobrecimento temático das canções apresentadas, cuja tendência geral passa a manifestar-se no sentido de uma uniformização concretizada na utilização sistemática ‘imediatista’ e ‘imitativa’, de matéria muito próxima de *slogans políticos***. Atribui-se o facto à circunstância de se sentirem os seus autores, ‘nalguns casos, obrigados a incentivar a força patriótica pela letra’. (1989, p. 236-7, destaques do autor, grifo meu).

O “caráter centrífugo” (p. 252) do desfile e as alterações em sua “morfologia” estão intrinsecamente ligados à incorporação das palavras de ordem. Também, por parte do Estado angolano, a intenção de controlar o calendário, controlar o tempo, recuperando como evento cívico uma data conhecida por sua capacidade de suspensão da norma.³⁵ Os participantes se veem “nalguns casos,

³⁵ Segundo Peter Burke (2010, p. 252-261), na história do Carnaval, sempre “houve três temas reais ou simbólicos: comida, sexo e violência”. O primeiro e o último estavam amplamente

obrigados” à adesão patriótica, como também exemplifica o etnomusicólogo Jorge Macedo:

[...] para além da introdução da marcha militar dentro das coreografias”, “o traje informal e unisexo com que o Carnaval da Vitória tornou a festa da criatividade artística num uniforme quase militarizado pela ideologia reinante, a quem a conquista do poder não se submetia muito bem aos princípios da arte... (REVISTA CARNAVAL, 2007, p. 22; 2009, p. 64).

Literariamente, a exaltação do feito de 27 de março ganha efeito inverso, porque é desfeito, como se vê nessas duas, e únicas, passagens da obra de Manuel Rui:

Depois os grupos carnavalescos começaram a aparecer na curva. Vinham ainda quase só a andar, poupando-se para a demonstração logo que entrassem no trajecto oficial. Mesmo assim, nesse pouco de bonito, os miúdos foram-se deixando absorver pela fantasia das cores e o ritmo das músicas. E batiam palmas aplaudindo os grupos que integravam pioneiros. Só quando liam nos dísticos “carnaval da vitória” **lhes reavivava a tragédia ameaçando o amigo no sétimo piso**. (QMDSO, p.73, grifo meu)

- Viva, camarada Nazário. Então o carnaval?
- Pior que o ano passado. (QMDSO, p.77)

Na primeira delas, pelo filtro do narrador e sob a ótica das crianças³⁶, o desfile aparece antes, como fantasia e ritmo, para logo a seguir algo suspender a festa e anunciar uma tragédia, que para as crianças, é a morte do porco, por eles transformado em animal de estimação. Tal aviso, o do dístico “carnaval da vitória”, legitima duplamente a narrativa. Tanto se comemora e enaltece a vitória do 27 de março para quem assiste ao desfile, quanto se anuncia a morte do amigo para as

estampados no entorno do Carnaval da Vitória, como pares opostos - um por inversão, a falta de comida e outro pelo excesso de violência, a guerra. Salvo engano, sexo é um tema estranhamente apagado nos carnavais dos anos 80, ao menos da representação literária.

³⁶ Também sobre essa ótica das crianças em relação ao Carnaval da Vitória, cf. a crônica **O meu carnaval da vitória**, de Cândido Bessa, no Jornal de Angola, edição de 14 de março de 2011, que de maneira breve, e em formato memorialista, revela outras nuances dos carnavais dos anos 80: “Depois do desfile na Marginal nós seguíamos o nosso *Havemos de Voltar* pelas ruas do bairro, passando de casa em casa a pedir oferendas que a minha mãe já tinha preparado muito antes do grupo chegar. ‘ Aquela comida é para o Carnaval’. E nós nem chegávamos perto, em respeito ao nosso grupo.”

crianças. Essa morte, a do porco, não deixa de ser um efeito da guerra no cotidiano, já que para escapar ao racionamento e ao cartão de abastecimento, o pai resolve criar o animal no apartamento. Por sua vez, o porco é batizado com o nome de “Carnaval da Vitória”, pois marca a data em que será abatido. Repare que, como num ciclo implícito, a obra volta ao tema da economia degradada. Também é para comemorar e inculcar o evento histórico, como afirmação de soberania.

Na segunda passagem, o diálogo entre o pai das crianças e um morador do prédio revela descontentamento. O fator empobrecedor, que Ruy Duarte cita, é percebido com mais clareza através das personagens adultas e não através das crianças. Durante o período em que foi realizado, de 1978-1992, havia controle e tutela em relação ao desfile, pois seus temas eram escolhidos pelo Estado angolano. Considerando estes dados da realidade, é bem provável que um dos fatores de desagrado do público fosse a ausência de liberdade de escolha.

Ao se colocar em cotejo trechos de alguns enredos de carnaval do início do século XX até depois da independência, este empobrecimento temático desponta:

Bem te disse que não fosses por aquele caminho! (bis)

Ao chegar ao Cacuaco³⁷

a mana chorou de desgosto!

....

Não tenho mãe pedinchando

não tenho pai tresandando:

por isso agradecemos a quibebe,³⁸

senão teríamos vestido a macuba!³⁹

....

Ai, se eu fosse o Passa para a fila⁴⁰ (bis)

Só lhe aplicava duas!⁴¹

³⁷ Arredores de Luanda.

³⁸ Refogado de peixe ou carne seca, feijão com abóbora ou mandioca.

³⁹ Pano de saco.

⁴⁰ Entre aspas o apelido de um cipaio, policial africano a serviço do governo colonial.

Pois, esfreguem,
aiué, iêiê, esfreguem!⁴²
(Aproxim. 1921⁴³)

Aywêe Simonjêe nzala yê yakubekele (bis)
Ai Simões foi a tua fome que te levou para junto deles
Kwatele ngô Ngana Kulu, watatela ô Kyela
Não molestaste o Mais Velho, mas importunaste o Kyela
(1947⁴⁴)

Cu dele está roto,
mãe dele não cose,
pai dele não compra,
avó dele só fala...
(1960⁴⁵)

A Helena e a Domingas são gatunas (bis)
já roubaram o peru do sôr Antero é
para dar aos namorados suinguistas⁴⁶
suinguista mostra pose nas pequenas (bis)
o almoço é kikwerra⁴⁷ com jinguba

⁴¹ Entenda-se duas bofetadas.

⁴² De acordo com Ribas (2009, v. 3, p. 130), a letra da canção **Esfreguem** foi uma “ironia as educandas da Escola Oficina Rita Norton de Matos [...] Na evolução da coreografia as figurantes da turma simulavam o gesto de esfregar, lavar e passar a ferro.”

⁴³ RIBAS, 2009, v. 2, p. 131.

⁴⁴ Conforme comentário de Jorge Macedo, sobre esta canção: Simões, natural do Sambizanga passou a viver na Ilha, em determinado momento, o grupo União Mundo da Ilha dançou demais e tomou o tempo e o espaço do grupo Kyela, o incidente deu origem a esta provocação, pois Simões dançou pela Ilha e não pelo Sambizanga, pela Kyela. (Revista Carnaval, 2007, p.21). Este é um dos tipos de provocação irônica e fomentadora de piadas de que fala Agostinho Neto no comício de 1978. A maior parte das canções eram, originariamente, compostas, e na maioria das vezes, apresentadas em Kimbundu, no caso dos grupos de Luanda, o que ocorreu principalmente no período que antecedeu a independência, embora após a independência algumas canções ainda sejam apresentadas em kimbundu e português.

⁴⁵ Ainda de acordo com Ribas (2009, v. 3, p. 151), a canção **Incúria**, trata de “mulher desleixada, preocupada com sua exibição [...], marido mal ganhando para a manutenção da casa; e sogra impertinente, sempre censurando, mas nada solucionando.”

⁴⁶ Dândi popular, da época do swing nos bailes.

o jantar é jinguba com kikwerra

(antes da independência⁴⁸)

Dia 11 de novembro de 1975
foi o dia que se ergueu a bandeira do MPLA
arreando a bandeira do colono
Viva o MPLA
Viva o Camarada Agostinho Neto
(1978)

Honremos o Comandante Henda
Honremos o Comandante Henda
que tombou no quartel de Karipande
Em defesa do povo angolano

Festejemos o 14 de abril
Viva o MPLA
Viva a nossa juventude que
trabalha na defesa do nosso povo
com o MPLA chegaremos à Vitória
(1981⁴⁹)

Os primeiros três exemplos, antes da independência, esclarecem sobre o “carnaval de piadas”, centrado na provocação reveladora dos costumes sociais. E, por contraste, revela por que o descontentamento dos adultos é latente, pelo menos em relação ao Carnaval da Vitória. O que se perdeu, durante determinado período, foi o jogo da estiga, o insulto, que animava as letras das canções do público dos bairros. Na fase posterior à independência, “brincavam” o carnaval

⁴⁷ Para Óscar Ribas (2009, v. 2, p. 80), é uma mistura de farinha de mandioca, açúcar e jinguba (amendoim). Petisco que acompanha uma carne, provavelmente o “peru” citado na canção.

⁴⁸ Carnaval 2009, p.60 e 61.

⁴⁹ Carnaval 2009, p. 62.

através dos registros dos confrontos, transferindo para os desfiles, uma representação dos episódios militares entre UNITA e MPLA, e por extensão, também entre karkamanos⁵⁰ e cubanos (cf. QMDSO, p. 70), em detrimento de outros “problemas do povo”. Dessa maneira, o desapontamento revelado pela personagem de **Quem me dera ser onda** justifica-se, pelo menos no que se refere à festa carnavalesca.

Também, no contraste, as duas passagens de **Quem me dera ser onda** ajudam a entender os procedimentos do escritor. É recorrente narrar duas perspectivas diferentes – a do universo infantil, para logo, deixar a mostra um tanto da realidade social pela perspectiva das personagens adultas, procurando assim “casar a utopia com a realidade” (PESTANA, p. 23). No entanto, para o que é de interesse aqui, o Carnaval da Vitória em **Quem me dera ser onda** regula a cronologia, mas também é regulado pelo discurso oficial, pois, é a data marcada para a morte do porco, e a comilança do mesmo, coincide com o dia do desfile.

O jejum forçado, à semelhança da realidade, é também um motivo que impulsiona as ações das personagens, na trama, quando elaboram formas de resistir às tentativas de homogeneização, não só do discurso, mas às agruras da economia.

1.4.2 Primeiro de Maio

No que diz respeito a **Bom dia Camaradas**, editado em 2000, o tempo do discurso focaliza os acontecimentos próximos aos Acordos de Bicesse. Sobre tais trâmites, a cientista política C. Messient explica que

[...] o acordo de paz, assinado em Bicesse, assemelha-se bastante a outros acordos da altura em muitas das suas características, tais como o objetivo de democratização das instituições políticas e de escolha entre os dois lados em conflito através de um processo eleitoral precedido por uma 'transição'. Os atores angolanos [eram] o MPLA no governo e os rebeldes da UNITA [...]. O que torna diferente o caso de Angola é a interligação das questões nacionais e internacionais em jogo. As negociações oficiais iniciaram-se em Portugal em 1990, sob os auspícios de uma Troika composta por

⁵⁰ Na época, termo pejorativo para sul-africanos.

Portugal, a URSS e os EUA, com estes a exercerem mais peso. As negociações obrigavam logo à partida o MPLA a abandonar o marxismo-leninismo e a adotar um sistema multipartidário e, mais tarde, em Maio de 1991, e apesar de continuar a ser 'o governo', a assinar um acordo de paz com uma UNITA que era reconhecida como um 'partido' em pé de igualdade com o MPLA. O acordo forçava ainda o MPLA a realizar eleições após um período de transição, durante o qual se deveria proceder à desmilitarização das duas forças e à formação de um exército único, de forma a assegurar o respeito pelo voto. (2004, s/p)

Na prática, nenhum dos itens foi respeitado, o que tumultuou as eleições de 1992 e deu continuidade à guerra civil até 2002. Embora de forma sumária, a expectativa em relação ao acordo está representada ao fim de **Bom dia camaradas** (p. 142), e é índice de importância para o desfecho, como se verá mais adiante no Capítulo 2.

Além do pano de fundo do acordo, a narrativa é cronologicamente balizada pela cerimônia comemorativa do Primeiro de Maio:

Estávamos todos direitinhos, em sentido, passaram revista aos lenços, quem não tinha lenço podia voltar pra casa, aquilo era o desfile do Primeiro de Maio, dia internacional do trabalhador, não admitia crianças sem o fardamento completo. Começámos: "Ó pátria nunca mais esqueceremos/os heróis do 4 de Fevereiro..."⁵¹, **mas tanto eu como o Cláudio estávamos só à procura de vestígios. Como era possível que a escola estivesse assim intacta [...] depois do ataque do Caixão Vazio?** [...] Quando o hino acabou, a camarada directora explicou rapidamente que íamos a marchar até ao Largo Primeiro de Maio, que não queria desordem nas filas nem ninguém a correr (pra evitar a catanga), que depois íamos juntar-nos à concentração geral das escolas no largo e depois então se veria a ordem do desfile. Ah!, e ainda, quem quisesse ir fazer chichi que podia, mas cocó já não, porque não tínhamos tempo [...] **não sei pra quê aquela conversa com essa palavra que ela nem devia dizer assim antes de um comício.**

No largo, uma camarada do Ministério da Educação veio distribuir bandeirinhas vermelhas, amarelas, umas do país, outras do MPLA. Olhei as tribunas a ver se descobria o camarada presidente, mas ainda távamos muito longe, só deu pra ver que estava cheia a tribuna, e havia militares por todo lado lá em cima, e nas ruas também, se calhar o camarada presidente ainda não tinha chegado. Toda gente tinha bandeirinhas, as mães da OMA,

⁵¹ Trecho inicial do Hino Nacional Angolano, letra de Manuel Rui e música de Rui Mingas. A data 04 de fevereiro, refere-se ao início da luta de libertação nacional, em 1961.

os jovens da 'jota'⁵², os piôs⁵³ da OPA⁵⁴, os camaradas trabalhadores, o povo que tinha vindo assistir, aquilo tava cheio de cores e muita agitação, também porque o camarada do microfone é que ficava a aquecer as pessoas:

– Um só povo uma só...? – ele.

– ...NAÇÃO!!! – nós berrávamos a sério, aproveitávamos sempre para berrar.

– Um só povo uma só...?

– ...NAÇÃO!!!

– A luta...?

– ...CONTINUA!!!

– A luta...?

– CONTINUA!!!

– Mas a luta, camaradas? – ele também berrava, tipo tava contente.

– CONTINUA!!!!!!!!!!!!!!

– E a vitória...?

– É CERTA!!!

—

– A vitória...?

– É CERTA!!!

– O MPLA é o povo...

– E O POVO É O MPLA!!!

– O MPLA é o povo...

– E O POVO É O MPLA!!! [...]

Ouvimos as sirenes, os mercedes a chegarem lá ao longe, agora sim, era o camarada presidente. O povo gritava, batia palmas: 'DOS SANTOS⁵⁵... AMIGO... O POVO ESTÁ CONTIGO... DOS SANTOS... AMIGO... O POVO ESTÁ CONTIGO...' (BDC, condensado das p. 86-89, negrito meu)

Nenhum elemento de qualquer data cívica militarizada parece ter sido esquecido no episódio: hino, bandeira, formação e palavra de ordem. Diferente de QMDSO, cuja cena do Carnaval é composta por apenas um parágrafo enxuto, em BDC tudo está em excesso, inclusive a reverência quase cerimonial ("essa palavra que ela nem deveria dizer antes...") ao partido-Estado. Quase, já que se nota a preocupação dos alunos com outro evento em paralelo ("ataque do Caixão Vazio"), que não é menos importante para a construção do clímax da narrativa. O

⁵² Corruptela de J, inicial da sigla JMPLA (Juventude do Movimento Popular de Libertação de Angola).

⁵³ Corruptela de pioneiros.

⁵⁴ Organização dos Pioneiros Angolanos.

⁵⁵ José Eduardo dos Santos, presidente de Angola desde a morte de Agostinho Neto.

desfile ocorre logo a seguir ao suposto ataque do Caixão Vazio, ao qual retornarei mais tarde nas análises.

À primeira vista, o método de Ondjaki parece consistir em não separar os dois universos, o infantil e o adulto, mas sim subordinar o primeiro ao segundo. Veja-se como o tempo verbal na primeira pessoa do plural é insistentemente usado na passagem. É um falso movimento do “nós”, pois cria empatia com o leitor usando como recurso a afetividade e uma suposta inocência infantil.⁵⁶ O teor do pretérito imperfeito é, entretanto ao longo da narrativa, usado como estratégia para dar veracidade. Nesse sentido, pensando naquilo que ensina Connerton, em seu **Como as sociedades se recordam** (1993, p. 48), pode-se ler também um “nós” coletivo e homogêneo que tenta vivificar a cerimônia comemorativa na prática corporal, isto é, na performance, na transmissão e conservação dos gestos, no estar presente ao desfile, embora este seja um dado mais específico deste episódio, e não na narrativa toda.

Mesmo que o efeito de verdade funcione bastante bem na ficcionalização, há de se ressaltar que o discurso oficial em início dos anos 90 já anunciava sua falência, pois revelava a fadiga da população que rapidamente iria substituir “a carga ideológica” por outros “cânticos”, como se lê no depoimento do jornalista Carlos Albuquerque:

Governo e UNITA rubricaram a primeiro de maio de 1991 os Acordos de Paz, em Portugal, comprometendo-se a ratificá-los 30 dias depois [...]. Naquele Primeiro de Maio, em Luanda, estruturas do MPLA-PT, como a União dos Trabalhadores (UTA), a Organização da Mulher Angolana (OMA) e grupos de pioneiros, desfilaram na Praça da Independência, junto ao Largo das Heroínas, perante o Presidente Eduardo dos Santos, membros do Governo, do partido e altas patentes militares [...]. Em manifestação organizada, milhares de mulheres, homens e

⁵⁶ Pode-se conferir isto em várias de suas obras. A seguir um fragmento de “O último Carnaval da Vitória”: “O Carnaval também chegava sempre de repente. Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade. Para nós segunda- feira era um dia de começar a semana de aulas e sexta-feira significa que íamos ter dois dias sem aulas. Depois as datas eram assim isoladas: Carnaval da Vitória, Dia do Trabalhador, Dia Um das Crianças, Férias Grandes, Feriado da Independência e o Natal com o Fim de Ano também já a chegar. O Carnaval tinha que ser anunciado pelos mais-velhos, como se nós, as crianças vivêssemos numa vida distraída ao saber da escola e da casa da avó Agnette.” (ONDJAKI, 2007, p. 47)

crianças marcharam ao som de cânticos, **desprovidos de carga ideológica**, e de palavras de ordem como “nós queremos a paz”. (2002, p. 83, grifo meu.)

Não se pode negar também, que em vésperas de assinatura de um acordo que daria início ao multipartidarismo, o desfile não tivesse um quê de manipulação governamental para fazer sobressair mais a marcha do MPLA do que o cântico. O que ficcionalmente é muito bem representado pela passagem anterior de **Bom dia camaradas**. Dito isso, pode-se sumarizar que a associação entre o evento do Caixão Vazio, o desfile de Primeiro de Maio, os acordos de Bicesse e as provas finais daquele ano escolar⁵⁷ marcam a “quaresma” de **Bom dia camaradas**, pois transcorre entre o fim de abril e o mês de maio de 1991.

Quanto ao desfile em si, a empolgação com as “cores e a agitação” é muito semelhante ao carnaval dos meninos Zeca e Ruca de **Quem me dera ser onda**. Ao som dos versos do hino nacional angolano, gritados como palavras de ordem, o episódio do desfile de Primeiro de Maio reúne em torno da tribuna a maioria das organizações da sociedade civil em Angola, por meio das quais o léxico socialista era disseminado (a OMA, a OPA, o JMPLA...), como extensão do partido-Estado.

Só por extensão, também, está ali “o povo que tinha vindo assistir”... Esse aspecto chama a atenção: o “povo” é uma voz à parte, apenas faz coro de cartilha no slogan, e não se confunde com a voz do narrador. A princípio, o menino narrador preocupa-se mais com o que pode visualizar na tribuna e menos com o que ocorre ao rés-do-chão. Embora isso não seja um fator decisivo para o episódio, não deixa de ser um elemento que baliza a perspectiva da narração no seu todo. Ademais, no que diz respeito a **Bom dia camaradas**, de Ondjaki, essa extensa amostra cívica do desfile servirá para contrastar a inicial reverência do protagonista ao discurso do Estado e o despontar de sua consciência social, mais ao fim da narrativa.

1.5 Esquema

⁵⁷ Um outro detalhe da cronologia é que, salvo erro, o período letivo em Angola já não se findava ao meio do ano, como era antes da independência, a semelhança do calendário escolar português; desde o ano zero, isto é, após a independência, o ano escolar é finalizado em dezembro.

Em Pepetela, nos vários episódios de **O cão e os calús** (1985), pode-se observar como os diversos tipos sociais assumem determinados comportamentos diante dos novos tempos. Em um desses episódios, “Lição de economia política”, a transcrição do discurso do operário ao autor, além de explicar o próprio título, reflete aquilo que em meados de 80 em Luanda era conhecido como “esquema”⁵⁸ e que resulta na expressão “socialismo esquemático”:

Como sabe, camarada escritor, sou operário na Temex. [...] Mas, afinal, o gravador já está ligado? Bom, então vou ter cuidado com o que digo pra sair bonito. **Um gajo às vezes bóca à toa e depois?**[...] Bem, falar a verdade, dinheiro até que se arranjava, mas dá trabalho ter que aumentar o **esquema do talho**. Vejo que não sabe como se passa, já vai aprender... [...]. Eu cá não é de dinheiro que me governo, não. Sabe como é aí nas fábricas. **Grande conquista da Revolução!** O que nós produzimos, a nossa gloriosa **classe operária** que tenho orgulho de pertencer, o que produzimos é que nos safa. No **tempo do colono** não era assim, távamos mesmo lixados, **era a exploração capitalista**. **Agora não é nada o salário, esse é melhor esquecer.** Mas as latitas que cada um tem direito, essas é que dão. Vou com uma lata ao talho e troco por meio quilo de carne. Vou com uma lata à padaria e troco com o pão que quiser. Assim... Pró dinheiro, entrego umas latitas à mulher que as vai vender no bairro. No mercado agora está ficar difícil, tem fiscais. Eles têm medo, fingem que não vêem, mas com esses deles nunca se sabe. Um dia podem armar em vivos e dá maka.⁵⁹ A minha barona [...] vende cada lata dez vezes mais caro que a fábrica vende ao Comércio Interno. E como a produção está baixa, também posso falar disso depois, o Comércio Interno quase não leva nada da fábrica. Quase tudo é masé distribuído pelos operários. **Não foi Marx que ensinou: aquilo a quem o produz? Aí ficamos com quase toda a produção, três latas por dia é legal, a direcção da fábrica combinou. Mais duas ou três que passam nas camisas ou nos sacos. Como íamos viver então?** (1996, p. 105-107, grifo meu)

⁵⁸ Isto é, há uma “situação que, por sua vez, dará origem à busca de ‘esquema’ de sobrevivência ou de privilégio. Com os ‘cartões de abastecimento’ a darem acesso às ‘lojas do povo’, que pratica preços oficiais invariáveis e tão baixos que revelam subsídio, os consumidores entram no circuito paralelo vendendo a preços especulativos alguns excedentes comprados nessas lojas e posicionando-se em melhores condições de troca. [...] Como as lojas não são todas iguais, quanto mais alto é o cargo, maior é a variedade e as quantidades à venda. (...) Nas unidades produtoras de bens mais procurados, os trabalhadores reivindicam o direito à apropriação de parte desses produtos, também destinados à revenda no paralelo. Uma prática que se denominou então de ‘auto-consumo’ e que compensava a insuficiência salarial”. (GONÇALVES, 1991, p. 61).

⁵⁹ Problema, confusão.

O efeito irônico é dado pelas palavras de ordem que se desdobram em direções opostas, como “uma aresta crítica dada pelo contexto” (BAKHTIN, 2000, p. 39). Antes de tudo, sempre a tomada de posição diante do tempo anterior, o do colono, recapitulando a história e situando a época à *la* Marx, contra “exploração capitalista”. Na sequência, a aparente preocupação com a vigilância, o que se fala ao gravador e o que o fiscal pode impedir de ser “trocado”. Depois, a explicação de como é o “esquema”, isto é, como o “sistema do desenrasca” (PESTANA, 2003, p. 8), a maneira angolana de regular a sua própria economia, através do setor informal se realiza, a partir das ações da “classe operária” e que o operário presume que o autor desconheça. E, finalmente, a convocação do argumento de autoridade com a colagem inusitada do texto de Marx ao esquema. Neste sentido, a literatura, pela inclusão da voz de um outrem, a do operário, reelabora um discurso que desorganiza o do socialismo, naquele dado momento o oficial, embaralha o de Marx, tido como orientador da doutrina, e se reorganiza para incluir esse discurso até então deslocado, mas que está tão presente nas relações sociais, angariando novos sentidos diante do contexto⁶⁰. O discurso do operário, que é aparentemente desorganizado, revela as contradições: ao mesmo tempo em que critica seu interlocutor ao anunciar o “já vai aprender”, também demonstra que, ao evocar Marx, qualquer discurso pode ser deglutido e usado como justificativa.

1.5.1 Entre o velho e o novo

Também em algumas passagens de **Quem me dera ser onda**, de Manuel Rui, encontram-se as colisões do velho com o novo. Nelas, a expressão “tempo do colono” desponta profundo incômodo. A todo momento, é notável a necessidade

⁶⁰ Acerca do contexto em que baila o esquema e o marxismo, o jornalista José Gonçalves elabora um comentário, bastante sagaz, em seu **Angola a fogo intenso** (1991): “Salvo algumas exceções, ninguém é marxista convicto, nem mesmo no topo da hierarquia, justificando-se essa ideologia pelos imperativos da ‘aliança’ com o então bloco do Leste e, perante as *blocagens* [medida que assegura a estabilização de preços] criadas pelo sistema, é grande a tentação de usar as margens do poder disponíveis em benefício próprio. (...) Desde a garrafa de whisky ou o pacote de cigarros para obter deferimento num simples papel até às elevadas comissões para assinatura de contratos, tudo é negociável”.

do “esquema” para conseguir o mínimo de alimentos. Em duas delas, o pai dos meninos-protagonistas, Diogo, é a personagem que intensifica as tensões. Em certo ponto da narrativa, ao conversar com a esposa, D. Liloca, ele irrita-se, pois a mulher deixa transparecer uma crítica em relação ao seu comportamento:

- [...] Jantar! O que é o jantar? A mulher não falou. Foi na cozinha e trouxe a resposta. A travessa de esmalte estava ali à frente.
- Outra vez “dia-a-dia na cidade”⁶¹. Merda pra isto. E o requerimentista a comer frango de churrasco que chega aqui o cheiro. **Abaixo o peixefritismo**. Se soubesse nem abria o “ramalho eanes”⁶² e também não sei o que é que tu andas a fazer nas bichas. Traz ao menos o jindungo⁶³ para enganar – e apontando para o porco: – se te apanho no prato meto férias só para comer.
- Mas também às vezes já comeste carne.
- Nem chega uma vez por mês!
- Também você **no tempo do colono** comia mesmo carne todos os dias? Mesmo casa assim não recuperaste?
- Cala-te com essa merda da pequena-burguesia. Sempre **o tempo do colono, o tempo do colono**. (QMDSO, p. 56-57, grifo meu)

Note-se que a comparação colocada pela mulher é a mesma de Nga Tuturi, na estória de Boaventura Cardoso. Diogo se enerva quando se vê diante do vão entre as palavras de ordem do discurso atual e a exploração do tempo colonial. Antes ele teria uma casa e mais carne para comer? Provavelmente não, por isso diante da insinuação da mulher, Diogo vê-se obrigado a responder com uma palavra de ordem torcida, “Abaixo o peixefritismo”, como se comer peixe todos os dias, fosse um sinônimo para “socialismo”, e conseqüentemente, “comunismo”. Vê-se que o discurso de Diogo é contraditório, pois quer comer outro tipo de carne; todavia, para isso, tenta justificar seu comportamento acusando a mulher de “pequena-burguesia”, mesmo que ela estivesse sempre, o dia todo, em filas e mais filas, tentando trocar os alimentos e fazendo valer a prática do “socialismo esquemático” como mecanismo de sobrevivência. Em paralelo, observe-se que a

⁶¹ Referência ao nome de um programa da Rádio Nacional de Angola, emitido na década de 80.

⁶² Vinho português, apelidado jocosamente com o nome de um presidente português, Antonio dos Santos Ramalho Eanes, eleito em 1976 e reeleito em 1980.

⁶³ Pimenta.

“barona” do operário, assim como D. Liloca, também vai ao talho, o que parece indicar um lugar intermediário, mediador e não menos importante, para a mulher angolana, naqueles novos tempos.

De volta ao de homem para homem, a mesma estratégia de discurso, a do uso ordinário, excessivo e distorcido da palavra de ordem, é usada em relação ao vizinho Nazário, quando este bate à porta de Diogo:

- Camarada Diogo. Você não respeita as leis no seio do prédio.
- Bem. Eu estou calmo. Primeiro, só uma pessoa que vive com porco é que sabe se porco vive com essa pessoa. O problema é seu. Segundo, nunca me encontrei aqui com fiscal e só quem anda a denunciar nos bófiás⁶⁴ aqui é que sabe se fiscal veio. Chamador de bófiás é pidesco⁶⁵ **do antigamente do colono** pequena-burguesia contra-revolucionária como o **meu porco** mas acabam sempre na faca e ... – Diogo deu-se conta do lapso.
- Qual seu porco, camarada Diogo?
- Um que tenho em Nambuangongo⁶⁶ e só quer engordar e chatear as pessoas. Como alguns porcos que há aqui no prédio. (QMDSO, p. 22, grifo meu)

A intensidade dessa passagem consiste no fato de Diogo convocar o comportamento persecutório da antiga Polícia Política Portuguesa e, ao mesmo tempo, tentar arrematar com mais um “contra-revolucionário”; contudo, cai em contradição, denunciando ter de fato um porco. Ainda assim, Diogo consegue safar-se do vizinho com a insinuação de que Nazário é um dos porcos do prédio. Entretanto, vê-se lá a palavra Nambuangongo, palco de batalha durante a luta de libertação. A estranha inscrição desse espaço parece, à primeira vista, apenas revelar as origens de Diogo. No entanto, a passagem remete a um espaço do “tempo do colono”. Em tal região, na província do Bengo, durante a luta de libertação nacional, soldados nacionalistas angolanos atacaram fazendas de colonos e os mataram a golpe de catana, em meados de 1962 (TALI, v. 1, p. 76). É nesse sentido que uma obra como **Quem me dera ser onda** é reveladora, não

⁶⁴ Agente de polícia.

⁶⁵ De caráter depreciativo, o termo se refere à sigla PIDE (Polícia Internacional de Defesa de Estado). Durante a luta de libertação nacional, a polícia política operou também em territórios africanos, funcionando como serviço de informações, formação de milícias (BORGES COELHO, 2003, p. 180), e também como legitimadora de prisões e interrogatórios.

⁶⁶ Curiosamente, no tempo colonial, nesta região rural, havia uma vila chamada Diogo.

só do presente dos anos 80,⁶⁷ mas também da memória coletiva,⁶⁸ que não exclui os eventos do colonial. A ameaça de Diogo ao vizinho, de início apenas engraçada, sugere que porcos devam ser mortos à faca, colando-a dessa maneira à imagem da batalha de Nambuagongo, por isso a ameaça é muito mais forte do que parece ser, caso Nazário lembre-se do evento.

Ainda sobre a personagem Nazário, em um episódio posterior, Zeca e Ruca, os filhos de Diogo, flagram-no a escrever um cartaz e não deixam por menos, corrigem-no:

– Desculpe camarada Nazário, mas suíno é com ésse, disciplina é antes de vigilância e antes da luta continua tem de pôr pelo Poder Popular e no fim acaba ano da criação da Assembleia do Povo e Congresso Extraordinário do Partido!

– Onde isto chegou! – Nazário falava com a mão direita a ameaçar chapada –, miúdos a mandarem bocas nos mais-velhos. Se não fôssemos nós vocês não tinham nem independência nem escola.

– Mas em que guerras é que o camarada combateu, se **mesmo quando esteve a fenelá⁶⁹ basou⁷⁰ de casa e só veio quando acabaram os bombardeamentos?**

Nazário não respondeu ao arreganho de Zeca. Emendou primeiro a palavra suíno. Depois, com letras pequeninas, encavalitou *pelo Poder Popular*⁷¹, mas no fim das assinaturas já não havia mais espaço e também não dava para antecipar disciplina a vigilância.

⁶⁷ Quanto à situação econômica angolana, sabe-se que durante o I Congresso Extraordinário de 1980, “faz-se duas constatações: a primeira, refere-se ao fracasso da recuperação econômica (diminuindo a produção), enquanto a segunda se refere à situação de guerra. [...] A combinação destes dois factores conjugada com o aparecimento de um terceiro fator – a queda do petróleo em 1982 – irá despoletar a inversão da estratégia e da política econômica, passando-se agora para uma outra assumidamente orientada pela exportação” (FERREIRA, p. 137). Em virtude disso, a falta de alimentos e de outros bens de consumo básico viria a se agravar, já que por “exportação” entenda-se do trecho “petróleo”, e quase todo o rendimento deste se revertia em divisas para o que estava relacionado à guerra, como armamentos, por exemplo.

⁶⁸ A esse respeito, M. Halbwachs explica que “um número enorme de lembranças reaparece porque os outros nos fazem recordá-las; também se há de convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que o recordamos, do ponto de vista desse grupo.” (2006, p. 41)

⁶⁹ Forma angolana de pronunciar a sigla FNLA (Frente Nacional para Libertação de Angola).

⁷⁰ Fugir.

⁷¹ Para contextualizar a provocação do menino, registre-se que em janeiro de 1975, assinado o Acordo de Alvor, no Algarve/Portugal, o “governo de transição”, estabeleceu os parâmetros sobre a descolonização e a partilha do poder entre os três movimentos: MPLA, FNLA e UNITA. Poucos desses parâmetros foram respeitados. Na verdade, como afirma TALÍ (2001, v. 1, p. 31), já “a seguir ao 25 de abril de 1974, uma vez passados os momentos de incerteza, a cidade de Luanda entrou num ciclo de violências que veio a culminar com a proclamação da independência. A queda

– É melhor fazer uma coisa nova **camarada** Nazário – insinuou Ruca. (QMDSO, p. 29-30, grifo meu)

A reivindicação de Nazário relembra os combates entre MPLA e FNLA às vésperas da proclamação da independência em Luanda, portanto, uma vez mais a memória do evento histórico é a tentativa do mais-velho, em colocar-se e por isso, detentor de alguma autoridade. O que é estraçalhado pela argumentação do menino, que como representação do homem novo, em formato “miúdo”, é conhecedor de um discurso que rechaça, ou ao menos coloca em dúvida, os que podem ter se acovardado diante da luta armada, fazendo com que Nazário decidasse por reescrever o cartaz, mesmo que isso torne ainda mais grosseiro o seu rascunho de vermelho sobre amarelo, em que o pouco conhecimento ortográfico desponta e humilha, já que lhe será recomendado um “melhor fazer um novo”.

Por hora, é importante salientar o evento histórico, de “quando a fenelá esteve” às portas de Luanda e de como os combates muito próximos à capital fizeram com que a opinião pública firma-se a ideia de que o MPLA, ao impedir a entrada na cidade, se consolidasse como o partido da conciliação, completando assim uma série de atos certos e oportunos que o levou a ser a maioria governante, eliminando qualquer possibilidade da FNLA e da UNITA, tomar grandes partes na governança.

De qualquer forma, é o resultado literário do evento histórico que vem à propósito, já que o efeito da argumentação do menino reproduz os confrontos como fonte histórica, mas revela também o quanto a memória coletiva de tais eventos era reproduzida: se o cidadão houvesse combatido, era um herói, se não uma vergonha; se reproduzia as palavras de ordem com precisão, era um

do regime salazarista foi recebida como um sinal de mudanças, mas, (...) não foram percebidas da mesma maneira” pelas partes envolvidas. “Nos termos em que era apresentada pelas CPBs [Comissões Populares de Bairros] e outros comitês, a questão do **Poder Popular** depressa se tornou, com efeito, a referência obrigatória para qualquer modelo de descolonização. Na concepção dos seus promotores, era a escolha, sem meio-termo, entre a verdadeira independência, que colocaria ‘o povo no poder’ num sistema de autogestão, e uma independência neocolonial, defensora de privilégios, que excluiria o povo da direcção do Estado. Assim formulada, esta questão gerou uma viva polémica e uma autêntica batalha ideológica – ou até semântica – entre os três movimentos e, muito particularmente, entre a FNLA e o MPLA. O que estava em jogo era a luta dos três movimentos pela hegemonia [o terceiro seria a UNITA]. (TALI, 2001, v.2, p.55)

verdadeiro homem novo, do contrário era signatário do atraso que o governo colonial legou a muitos.

Nesse sentido, ao final de **Que me dera ser onda**, uma perspectiva complementar pode ser observada. No trecho a seguir, os meninos esperam ansiosos por alguém que salvasse Carnaval da Vitória, o porco, quando um dos moradores, responsável pela ronda de segurança do prédio, chega para seu turno:

- **Pioneiros**, vocês já deviam estar em casa. Andam aí bandidos a escrever coisas contra-revolucionárias. De noite não é pra miúdos.
 - Mas nós queremos ajudar a descobrir esses bandidos contra-revolucionários. – E Ruca pôs-se de pé.
 - Acho bem. Mas o vosso lugar é na escola. Aprenderem aquilo que os **mais-velhos** não conseguiram.
 - Mas agora tem escola de noite. E é de graça. A nossa professora diz que só não estuda quem não quer. – Ruca ainda deu um toque no irmão pela inconveniência.
 - A professora? Foi privilegiada do **tempo do colono**. Por isso é que é professora. Assim não custa dizer que só não estuda quem não quer.
 - Por acaso a nossa professora veio do **maquis**. E estudou lá.
- O homem ficou calado e de olhos no chão. (QMDSO, p.76, grifo meu)

Agora, o argumento de Zeca serve para fingir a verdade e tem sua lógica. A nomeação do espaço da guerrilha anticolonial desnorteia o mais-velho, que por sua vez, armado do fraco argumento de que o regime colonial produzia e reproduzia quadros de privilegiados, cala-se diante da uma constatação, a de que a escola no maqui e a expansão da escola gratuita depois da independência era tida como uma conquista que todos deveriam reverenciar.

1.5.2 *Ao vencedor, as batatas!*⁷²

É com reverência e silenciamento que são construídas as primeiras páginas de **Bom dia camaradas**, de Ondjaki. Vista de uma perspectiva diferente da que se observou em **Quem me dera ser onda**, mas sem sair da convergência, pois

⁷² Trecho do romance **Quincas Borba**, do brasileiro Machado de Assis. Também título da obra ensaística do crítico R. Schwarz. Lendo o ensaio “As ideias fora do lugar”, no qual se argumenta sobre os mecanismos do favor (2000, p. 27) na obra de M. Assis, pude comparativamente pensar a questão do esquema nas obras aqui analisadas.

também se concentra em um mesmo ponto de partida, o vão entre os tempos coloniais e os novos tempos, como se vê a seguir, nos diálogos com o mais-velho, Camarada António, cozinheiro da família do menino-narrador:

– Mas, **camarada** António, tu não preferes que o país seja assim livre? [...]

– **Menino**, no tempo do branco isto não era assim... [...]
[...] Tinha ouvido histórias incríveis de maus tratos, de más condições de vida, pagamentos injustos, e tudo mais. Mas o **camarada** António gostava dessa frase dele a favor dos portugueses, e sorria assim tipo mistério.

– António, tu trabalhavas para um português?

– Sim... – sorria. – Era um **senhor director, bom chefe**, me tratava bem mesmo... (BDC, p. 15)

– Mas isso lá no Bié⁷³?

– Não. Já aqui em Luanda mesmo; eu já tou aqui há muito tempo menino... inda o menino não era nascido...

Eu esperava sentado por mais palavras. Mas o camarada Antonio fazia lá as suas actividades da cozinha, sorria, mas ficava calado. [...]

– Mas António... tu não achas que cada um deve mandar no seu país? Os portugueses estavam aqui a fazer o quê?

– Eh menino, mas **naquele tempo** a cidade estava mesmo limpa...tinha tudo, não faltava nada...

– Ô António não vês que não tinha tudo? As pessoas não ganhavam um salário justo, quem fosse negro não podia ser director, por exemplo...

– Mas **tinha sempre** pão na loja menino... os autocarros **funcionavam**... – ele só sorrindo.

– Mas ninguém era livre António... não vês isso?

– Ninguém era livre como assim? Era livre sim, podia andar na rua e tudo... (BDC, p. 16)

– Não é isso António – eu levantava-me do banco. – Não eram angolanos que mandavam no país, eram portugueses... e isso não pode ser... (BDC, p. 17⁷⁴)

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

⁷³ Uma das províncias de Angola.

⁷⁴ Suprimiu-se, de forma propositada, a ambientação da cozinha de António, porque é reveladora em demasia de como seus gestos, neste espaço, ajudam a anular possíveis perguntas do menino. Não que isso seja um dado à parte, mas isso interessará mais adiante no capítulo 2, do que aqui, já que no trecho, a forma se concentra nos diálogos.

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.

Sabe-se que a repetição do “mas”⁷⁵ é um dado da oralidade, mesmo assim, é melhor olhá-la neste trecho com mais acuidade. Repare-se que o jogo da adversativa, com que os diálogos são interpostos, permite perceber o sorrateiro e sorridente António, vencer o menino com argumentos já vistos em **Quem me dera ser onda** e nos excertos de outros escritores. Entretanto, isso ocorre de maneira avessa.

Se em **Quem me dera ser onda**, o adulto se cala quando a discussão aquece, em **Bom dia camaradas**, o adulto sorri e silencia, por isso vence. É uma vitória conquistada, pois o menino não percebe que há no sorriso, no riso de António a consciência de um lugar social que naquele dado momento lhe cabia, a do empregado do pai do menino. O riso de António contém um pequeno desdém de vitória, pois a interdição de sua classe social, como empregado e não como “camarada” faz com que ele conheça a realidade além muros da casa. Aliás, as formas de tratamento do trecho são complementares ao embate interno do diálogo: para António, seu interlocutor é “menino”, sempre, o que demonstra nitidamente a firmeza de sua convicção; para o menino, seu interlocutor ora é tratado como “camarada” ora com um “oh/ó” diante do nome próprio, que por sua vez revela alguém, que perde a polidez, quando começa a perder uma discussão. Além do que, o menino se assemelha a um pequeno “patrão” quando tende a se erguer com esse “ó”.

Ademais, para António, no “tempo do colono”, não faltava comida, o que parece ser uma premissa constante, diga-se de passagem, para toda vez que os entraves do regime viessem à tona; António também não reclama do “patrão”

⁷⁵ Aqui fica também um dado curioso ou complementar: outra obra angolana também se iniciou com uma conjunção “fora do lugar”, mais especificamente **A geração da utopia**, de Pepetela. Acaso ou não, neste romance, a diegese termina no início dos anos 90, com o anúncio das primeiras eleições em Angola, também é quando BDC termina. Talvez esteja aí uma homenagem do autor, consciente ou não, a um seu mais-velho.

anterior, não que ele tenha sido um assimilado,⁷⁶ mas parece haver um traço dessa mentalidade que é o silêncio. Ao ler esta passagem, o que ocorre é pensar por que António parece desvencilhar-se do menino tão facilmente, enquanto que os meninos de **Quem me dera ser onda** vencem, exceto com o pai ameaçador de surras, quase todos os *bate-boca ideológicos* de que participam?

Talvez a resposta, pelo menos uma, esteja na diferença marcante entre essas personagens: os de **Quem me dera ser onda** vivem as tensões do cotidiano na pele, enquanto que o menino-narrador de **Bom dia camaradas**, até certo ponto da narrativa, apenas consegue “ouvir dizer”. Zeca e Ruca deambulam por Luanda em busca de restos para engorda do porco, todavia, os restos funcionam também como variante alimentar para a própria família; o menino de **Bom dia camaradas** tem um cozinheiro em casa e não se vê a mãe, que é professora, pelas bichas da cidade. Salvo engano, então vale o mecanismo do “socialismo esquemático” para a maioria. E quem não precisa se “desenrascar” é por que está em que lugar social? O que leva a questão das classes sociais no período, pois as diretrizes do Estado angolano pressupunham que elas não existissem... Em contrapartida, também não quer dizer que a divisão de classes sociais responda a todas as perguntas, pois há outros fatores que poderiam ser também compulsados e indicariam outras leituras desse dado da realidade na obra.

Isso obriga a olhar mais atrás quando se falou dos “privilegiados” do sistema colonial e da perspectiva do narrador de **Bom dia camaradas**. É bom olhar também os privilegiados do tempo do partido único, a fim de entender como certos comportamentos são ficcionalizados pelos autores, ou melhor, de como há evolução e retrocesso desses comportamentos.

⁷⁶ “As condições em que, a partir de 1954, foi legislado o reconhecimento do *estatuto de assimilado* são amplamente reveladoras [...] os angolanos obrigados [pelo regime colonial] a renunciar aos valores angolanos, como a habitação, o vestuário, a comida e naturalmente a língua” (MARGARIDO *apud* SERRANO, p. 24, grifo do autor).

Ainda sobre isso, e na sequência dessas primeiras páginas de **Bom dia camaradas**, o menino insiste em obter informações sobre o “tempo do branco”, ainda não satisfeito, vai buscá-las dessa vez com João:

O **camarada** João era motorista do ministério. **Como o meu pai trabalhava no ministério ele ajudava nas voltas da casa.** [...] Um dia ele deu-me boleia para a escola, e fomos a conversar.

- Ó João, **tu** gostavas quando os portugueses estavam cá?
- É o quê **menino**?
- Sim, antes da independência, eles é que mandavam cá. **Tu** gostavas desse tempo?
- As pessoas dizem que o país estava diferente... não sei...
- Claro que estava diferente João, mas hoje também está diferente. O **Camarada** presidente é angolano, os angolanos é que tomam conta do país... não são os portugueses...
- É isso mesmo... - o João **gostava de rir também**, depois assobiava. [...]
- **Tu** trabalhavas com portugueses João?
- Sim, mas eu era muito novo, e estive no makí⁷⁷ também...
- O **camarada** António é que gosta de falar muito bem dos portugueses... – provoquei.
- Camarada António é **mais-velho** – disse o João, e eu **não** percebi muito bem aquilo. (BDC, p.17-8, grifo meu)

Um pouco mais atrás, comentou-se sobre reverência e silenciamento. Pois bem, é o que se nota na maneira de João desconversar o menino. Primeiro, “é o quê” e um indeterminado “algumas pessoas dizem”; depois, um argumento também já visto: João, ainda jovem, esteve nas frentes de combate na luta de libertação nacional, o que apenas se deduz, já que a resposta parece ambígua, ele pode também ter sido tropa recrutado ou ruscado por milícias formadas pela PIDE (BORGES COELHO, 2003, p. 180). Acrescente-se a isso, o contraste entre os tratamentos dentro e fora do diálogo: como narrador, o menino nomeia João de “camarada”, no diálogo o tratamento dado é “tu”, mais informal, e também próximo do tratamento que se daria a um empregado, no dialogismo, o “camarada” desapareceu. É novamente o “patrão” miúdo, que pode passar sem ser notado.

De qualquer maneira, mais ainda que António, João silencia sobre os portugueses, embora pudesse dar um testemunho. Supõe-se, então, que o testemunho seria também “a favor” dos portugueses? Provavelmente não, porque

⁷⁷ Entenda-se maqui.

há a referência nostálgica a António, quando o chama de mais-velho, e assim, chama aí a tradição que entende o tempo como um acúmulo de experiências. Há também o dado comparativo do “gostava de rir também”, cuja perspectiva mostra o menino-narrador, mais uma vez, sem levar a sério o riso que poderia vir a resolver suas dúvidas.

Melhor voltar ao início do excerto: João “motorista do ministério”, onde o pai do menino trabalhava e que também ajudava “as voltas da casa”, não dá seu testemunho. Dois motivos parecem explicar essa atitude e vazam da realidade para o texto literário, para se explicar um pouco do mecanismo que rege esse sistema de contradições nas obras.

Como já se viu em **Quem me dera ser onda**, a época é de vigilância, e de comportamentos “pidescos”, sua posição de empregado de um ministério o impede de criticar, mesmo que no início dos anos 90, ser acusado de “contra-revolucionário” já fosse improvável. De outro lado, o próprio menino assume sempre uma atitude de investigação e de interrogatório. Daí não importa qual seja o discurso, se socialista ou não, o silenciamento diante do incômodo pode ser lido como um “é melhor não falar ao léu”.

Outro motivo que poderia passar despercebido é o detalhe do “as voltas da casa”. Bem, se ele é motorista do ministério, o que faz ajudando na casa do menino? A pergunta é mais para concluir a questão dos privilegiados do partido único. É um detalhe, mas revelador de uma sociedade fundada em paradoxos. Ao fim, segue-se também a advertência de João, à moda angolana, de que António é mais-velho, e isto encerra o episódio, deixando o menino mais uma vez sem resposta, sem entender.

Não se pode perder de vista que, diferente dos meninos de **Quem me dera ser onda**, o menino de **Bom dia camaradas** é um privilegiado. Mas também é o narrador, que tratará de tentar alterar a perspectiva do leitor para esta parcela da sociedade angolana, tomando as rédeas de seu processo de conscientização, sobre a situação do país, amenizando a reverência. Ao longo da narrativa, este

movimento do narrador é de titubeio. Ora indica senso crítico, ora retoma a inocência infantil para justificar o passo dado à frente.

Um exemplo disso está no episódio em que o menino narrador faz um pedido à tia Dada, que já morou em Angola antes da independência, porém há muito reside em Portugal, e retornará para uma visita breve:

O telefone tocou e agora eu tinha a certeza que era a tia Dada.

O meu pai é que falou com ela primeiro, estava a apontar o voo e as horas, assim eu soube que ela devia estar para chegar. Depois ela começou a falar com cada um, primeiro a minha mãe, depois a minha irmã, e eu percebi que ela estava a perguntar se queríamos qualquer coisa. **O meu pai fez-me sinal para eu não pedir muita coisa, porque eu sempre pedia demasiados lápis de cor, ou blocos de carta, e ainda por cima bué de chocolate.** Assim tive mais tempo para pensar, e vi que cada um só estava a pedir uma coisa. [...]

– Eu chego amanhã, sabias?

– Não, não sabia, que bom... Então queres me perguntar o quê que eu quero, não é?

– Sim, filho, diz lá... – **ela sorrindo muito.**

– Bem, como só posso pedir uma coisa... – virei-me para o outro lado, e ninguém ouviu o que eu tinha pedido. (BDC, p. 29-30)

[...]

– Mãe...

– Diz.

– E como ela vai trazer prendas para nós que somos cinco [...]

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 [...] e disse-me para eu pensar naquilo do Primeiro de Maio para a Rádio (BDC, p. 30-31)

[...]

Logo depois do almoço, porque nós pedimos muito, fomos para o quarto da tia Dada abrir a mala dela. Estava bem pesada e eu pensei que ela tinha trazido muita coisa para nós, **mas o peso era por causa de tanta comida que ela tinha trazido, entre essa comida, a minha prenda.**

– Dada, o que é isso? – a minha mãe, espantada.

– São batatas⁷⁸... O teu filho disse que tinha saudades de batatas! – ela, pegando nas batatas espalhadas no meio da roupa. (BDC, p. 43-44)

[...]

⁷⁸ Ao longo da década de 80, “cada vez mais as lojas oficiais têm cada vez menos produtos e o ‘montinho’ de seis unidades (batata, bananas, tomate, cebola) atinge o preço quase invariável de mil kwanzas, numa cidade como Luanda, onde os salários médios andavam abaixo de dez mil kwanzas” (GONÇALVES, 1991, p. 78).

Depois fui falar com a tia Dada:
 – Tia, não percebo uma coisa....
 – Diz, filho.
 – Como é que tu trouxeste tantas prendas? O teu cartão dá para isso tudo?
 – Mas qual cartão? – ela **fingia que não estava a perceber.**
 – O cartão de abastecimento. Tu tens um cartão de abastecimento, não é? – **eu, a pensar que ela ia dizer a verdade.**
 – Não tenho nenhum cartão de abastecimento, em Portugal fazemos compras sem cartão.
 – Sem cartão? **E como é que controlam as pessoas? Como é que controlam,** por exemplo, o peixe⁷⁹ que tu levas? – eu já nem lhe deixava responder. – **Como é que eles sabem** que tu não levaste peixe a mais?
 – Mas eu faço as compras que quiser, desde que tenha dinheiro, ninguém me diz que levei peixe a mais ou a menos...
 – Ninguém? – eu estava mesmo espantado, mas não muito, **porque tinha a certeza que ela estava a mentir ou a brincar.** – Nem tem um **camarada** na peixaria que carimba os cartões quando levantas peixe à quarta-feira?
 Depois a minha irmã mais nova veio perguntar umas coisas de Matemática, e eu lembrei-me que tinha de ir telefonar para alguém a contar o mujimbo... (BDC, p. 50-51, grifo meu)

No primeiro fragmento, o menino faz um movimento que é para ele clandestino, pois tenta suplantar a autoridade do pai, escondendo e fazendo segredo do pedido; para que, na segunda sequência, se descubra que o que ele planejava nada mais era do que uma espécie de “esquema” próprio. Essa cena traz à mostra a força do contexto econômico de então e ao mesmo tempo corrobora para a arquitetura social do texto, deixando ver como determinada classe social usava dos recursos e contatos próprios para adquirir os produtos caros e raros no mercado “internacional”, como as saudosas batatas.

No terceiro e quarto fragmentos, vem o passo atrás. É de difícil análise o vão entre a reverência, a graça infantil e a consciência política. O menino volta ao mundo fechado em si, como se sua consciência não conseguisse ultrapassar a

⁷⁹ “O peixe, de que Angola possui recursos infinitos, também sofre as variações entre os dois mercados, sendo o oficial garantido apenas num reduzido número de peixarias. A venda na praia ou nos mercados generaliza-se, num ambiente de forte animosidade contra os pesqueiros soviéticos, que beneficiam de acordos especiais e são acusados publicamente de ‘roubarem o nosso peixe’.” (GONÇALVES, 1991, p.78)

vida fora de Angola, em admitir como seria a vida sem controle (cartões, carimbos...). O recurso então é típico de uma sociedade em que a pluralidade de discursos está cerceada: se a tia não tem cartão, é porque mente, finge ou brinca, portanto não é verdade. Na composição, outro recurso é o de não obter resposta por parte dos adultos, a cena se encerra, via de regra, com a interposição de outra cena cujo assunto é outro, literalmente muda-se de assunto, o que leva novamente ao silenciamento.

Capítulo 2: Luanda

[...] la 'pensée' du Discours explore son espace et
s'y tresse.

L'accumulation de ses expériences d'un peuple ce
que nous appellerions as culture.

E. Glissant (1981, p.13 e 180)

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas
dimensões, desmontável, reversível, suscetível de
receber modificações constantemente. Ele pode
ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de
qualquer natureza, ser preparado por um
indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-
se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como
obra de arte, construí-lo como uma ação política
ou como uma meditação. Uma das características
mais importantes [...] talvez seja a de ter sempre
múltiplas entradas.

G. Deleuze & F. Guatarri (1995, p. 22)

Só em Luanda vive para aí um terço da população
total de Angola, e no resto das outras cidades
viverá outro terço. Onde quer que você vá, hoje,
vai ver que está assim. Pode remeter a uma noção
múltipla e fecunda dos efeitos acumulados,
caldeirados, sobrepostos e simultâneos – e
nalguns casos contraditórios, quicá aberrantes,
desconcertantes [...] para quem quiser ver assim.

Mas oferece também o espetáculo de uma
avassaladora e redentora vitalidade, para quem
estiver em condições de querer ver dessa maneira.

R. de Carvalho (2006, p. 211)

Centrando-se mais nas obras de Manuel Rui e Ondjaki, este capítulo tenciona analisar a representação literária de determinados espaços de Luanda. Sem deixar de demonstrar como este espaço é enlaçado ao discurso que dele emana. Daí, que o “efeito caldeirado” do qual fala Ruy Duarte de Carvalho seja um processo de reinvenção contínua.

A acumulação da História e das estórias, com suas sobreposições e contradições, é o que norteia a reinvenção do espaço luandense, ao menos naquilo que literariamente se inscreve nas obras analisadas. Em virtude disso, a leitura que se segue tenta proporcionar uma abordagem de mapa, semelhante a formulada por Deleuze e Guatarri, isto é, procurando tratar das dimensões que lhe são peculiares, sem deixar de ler a extensão de seus sentidos.

Nestes termos, os tópicos a seguir procuram examinar três elementos, em **Quem me dera ser onda** e **Bom dia Camaradas**, a saber: os prédios, a casa e a escola. A própria divisão já acaba por remeter a noção de privado, público e coletivo. Dessa perspectiva, os espaços serão analisados não só fisicamente, mas também pela ambientação e por sua atmosfera poética.

2.1 Os prédios

2.1.1 De porta em porta

Para recapitular, em **Quem me dera ser onda**, o enredo inicia-se quando o pai dos protagonistas (os meninos Ruca e Zeca) leva um porco para engordar no apartamento em que a família mora em Luanda. A partir daí, o ilustre visitante que vem sanar as carências alimentares é transformado em um animal de estimação pelos meninos, que, por sua vez passam a inventar mentiras e disseminar mujimbos para manter o porco vivo. Pois, também os meninos são responsáveis por alimentar o porco com restos colhidos, na maioria das vezes, dos fundos do Hotel Trópico ou em troca, com o que a mãe consegue nas bichas. Assim, pensam estar protelando a morte de ‘Carnaval da Vitória’. O prédio, em si, é uma pequena Luanda dos anos 80 composta “de 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” (QMDSO, p. 18).

Embora tenha o escape do humor, o prédio e seus moradores vivem em constante tensão. Neste espaço, aquele vão entre o tempo colonial e o tempo do partido único, de que se falou no capítulo anterior, é constantemente revisitado. Na passagem a seguir, o esboço do apartamento no sétimo andar do prédio fica definido e indica a quantas andavam não só as relações de autoridade, mas também as econômicas.

[Zeca e Ruca] tremiam, arrependidos. Não estavam a cumprir as orientações do pai. Nem sequer deviam ter aberto a porta.

– Vá, **pioneiros**. O porco onde está? Onde está o porco?

– O porco é você – ripostou Zeca afastando-se para detrás da mesa.

– Aqui não tem porco.

– Vamos a ver. – E o homem começou a vasculhar. Primeiro passou na cozinha. Depois na sala outra vez. Os dois quartos. E deteve-se na varanda.

– Mas cheira a porco!

– Cheira porque é o vizinho camarada Faustino que costuma ter porco – afirmou Ruca mostrando convicção. – Se o senhor é ladrão de porcos, pode ir lá.

– **Senhor** não, **camarada**. E não sou ladrão sou fiscal.

– Ai é? Então tem de ir lá mesmo, que a dona⁸⁰ também faz quitanda de dendém⁸¹...

– E fazem caporoto⁸² à noite – acrescentou Zeca.

– Para venderem ao sábado cada búlgaro⁸³ cem kwanzas⁸⁴ sem troco – completou Ruca.

Com o riso de fiscal contente de missão cumprida, ficou ainda um bocado de indicador na testa a arrumar a inteligência. (QMDSO, p. 21)

Há vários pontos, nos diálogos entre os meninos e o fiscal, que servem para demonstrar o desconcerto económico em que vivem os do prédio e em contrapartida uma sugerida, embora frágil, vigilância do cidadão. Veja-se que

⁸⁰ Esposa de Faustino.

⁸¹ A expressão refere-se à venda do dendê, que, depois de pilado e coado em água, tem seu caldo usado como molho, principalmente, para peixe.

⁸² Destilado de cana, ou diretamente do próprio açúcar, semelhante à cachaça brasileira.

⁸³ Chamado assim, pois era um copo de vidro, importado da Bulgária com produtos alimentícios, depois de consumido o produto, era utilizado como utensílio doméstico.

⁸⁴ Nome da moeda angolana, dada em referência ao nome de um de seus rios, o Kwanza.

palavras como “vizinho” e “fiscal” permanecem subjacentes, enquanto sobrepõe-se ao “senhor” uma suposta autoridade do “camarada”. No entanto, os meninos com suas irreais convicções, não respeitam aquele que estaria instituído como autoridade oficial. Nesse sentido, a delação para que a sua própria situação se estabilize parece ser a norma, que por sinal, é subvertida, e torna-se uma *verdade fingida*, diga-se assim. Não era segredo que muitos fabricavam, criavam e vendiam, em mercado paralelo, suas próprias bebidas e animais. É, novamente, como a população em geral se desenrascava e seus reflexos, refeitos pela obra literária. Como é recorrente em outros episódios, Zeca e Ruca não vacilam em agredir e transgredir, não temem o âmbito público representado pelo fiscal, até o nomeiam como ladrão. Mesmo deixando expostas a invasão e o abuso de autoridade, note-se que o narrador, ao fim do episódio, contribui para que o fiscal seja ridicularizado diante do leitor, e com isso, reforça os disparates dos meninos, que, nada mais temem além do pai, que os incumbira de manter o porco Carnaval da Vitória a salvo.

– A maka não é connosco e agora é que a gente não abre a porta a ninguém. Foi assim que mandou o pai – e fechou a porta com trinco, fecho e tranca. (QMDSO, p. 25)

A porta, seja dos apartamentos ou do elevador do prédio, é um elemento espacial que constantemente acompanha os meninos e os demais moradores. Geralmente, tentam manter a porta do apartamento de sua família fechada, entretanto, tentam abrir a porta dos outros apartamentos, ou para pedir algo ou para sugerir que algo ou alguém lá está indevidamente. Há constantemente esse movimento de fechar e abrir. Isso faz com que se observe como o espaço de cada apartamento é praticado politicamente. Isto é, os apartamentos podem tanto se constituírem como privado, se diluírem como público, ou ainda formarem um coletivo. Uma instância interpenetra a outra constantemente.

A **assembleia** aprovou por unanimidade e houve mesmo quem propusesse busca imediata ao prédio, casa por casa [...] Mas Nazário moderou os ânimos explicando o melindre das buscas em **casa de camaradas sérios** e que não iriam compreender. Assentou-se então naquele ponto único da **ordem de trabalhos** e uma comissão incumbiu-se de ir de porta em porta comunicar a medida e elaborar a escala de serviço. (QMDSO, p. 70, grifo meu)

Tome-se, para exemplo, a performance burocratizada da assembleia de moradores. A reunião delibera pela “busca imediata”, ou seja, a invasão em nome da autoridade coletiva, e, depois recua pois “a casa de camaradas sérios” é interdita a tais ações que o coletivo possa ter decidido.

2.1.2 Mato e musseque ou mundo embaralhado

Levando em conta os aspectos que se manifestam entre o privado e o público, os problemas do prédio, volta e meia, trazem à baila outras esferas.

Então por que é que o tal **ministro** não manda **comprar os porcos das províncias e pôr carne nas bichas de Luanda? Matadouro o tuga deixou**⁸⁵. Vejam só: um povo revolucionário como o de Cuba tem a mesma opinião, come bué de carne de porco. (QMDSO, p. 65, grifo meu)

Na reivindicação do pai Diogo, tais esferas vem à tona. É o atual ministro que não aproveita o açougue abandonado pelos portugueses. Somado a isso, parece não se aproveitar também o exemplo dado pelos cooperantes cubanos, tidos como revolucionários. Assim, é dada a justificativa de que é melhor comer carne de porco. Nestas duas direções, a comparação com o período colonial novamente desponta no vão que os tempos do partido único não preenchem.

Ademais, na cena, recupera-se duplamente o espaço das províncias. A imagem⁸⁶ do porco criado no prédio mostra a fusão. Há a transposição do campo para o prédio, no sentido de que as populações que o habitam também podem ser das províncias (movidas ou não pela guerra civil), trazendo hábitos de alimentação aí estampados: dendê, caporoto, criação de animais. É nesse sentido que o edifício tem um quê de musseque, “quer dizer o musseque é um espaço

⁸⁵ A expressão quer dizer “o açougue que os portugueses deixaram”, pois, em Luanda, durante os anos 80, viam-se as alterações provocadas pela saída dos portugueses e o abandono de imóveis que se tornaram propriedade do Estado, e depois foram vendidos a baixo preço. O mesmo com toda sorte de prédios, que foram invadidos e ocupados tanto por pessoas advindas de outras províncias (empurradas já pela guerra civil), ou por quem morava em musseques mais próximos da Baixa de Luanda, por exemplo. (GREGER, 1990, p. 136).

⁸⁶ Essa imagem dos animais criados, para abate ou de estimação, em espaços diminutos em Luanda ou ainda que singram pelas ruas, pode se cotejada também em: **O cão e os calús** de Pepetela; a cabra Tulumba de **Maio, mês de Maria**, de Boaventura Cardoso; também no próprio Manuel Rui em **Estórias de Conversa**: “Isidoro e o Cabrito”. No caso destas obras, o tempo da diegese também repassa a ambiência dos anos 80-90.

transcultural que faz a ponte entre a cidade e o campo” (PEPETELA, 1990, p.107). Esse traço é salientado, quando da busca do fiscal ao apartamento do vizinho Faustino:

A dona estava exaltada e conduzia o fiscal pela casa sem pronunciar mais palavra. Por fim chegaram à varanda e o fiscal bateu palmas. O chão estava todo coberto de dendém.

– Cá está!

– O quê?

O fiscal tirou do bolso um pequeno bloco-notas e apontou em voz alta:

– Quitanda clandestina de dendém em prédio habitacionável e especulativa contra-revolucionária – e perguntou: – a fabriqueta do capa-érre⁸⁷?

– Bandido! seu bandido o dendém é a minha sogra que manda de Ambrizete⁸⁸ só para a gente comer e ainda dar nos amigos. Fora daqui. – 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. (QMDSO, p. 23-4)

A varanda funciona como quintal e o fiscal é bandido para a dona, mas para o fiscal, que se constitui como Estado (GUILLÉN, 2005 p. 286), tudo aquilo é uma fabriqueta ilegal. Nessa sucessão, “mesmo a personagem é espaço” (LINS, 1976, p. 69). Vista assim, a composição física do espaço é representada tanto pela frigideira e pela vassoura, como pelo bloco de notas e pelo gesto de bater palmas.

É um mundo embaralhado, onde as diferenças se acumulam. A evocação do espaço das províncias, ou do mato, como também se diz em Angola fazem despontar as tensões:

– Pai – interveio Ruca –, mas a camarada professora disse que o que é preciso é mais milho e mandioca para o povo das províncias e que lá no mato nem chega cerveja.

– Diz na professora que isso é maka de campesinato, eu sou revolucionário da cidade. (QMDSO, p. 67)

Note-se que nesse diagnóstico há duas vias, pois as duas intervenções fazem aflorar o discurso socialista. Para o pai, a cidade é o presente da revolução,

⁸⁷ Pronúncia da sigla KR, de caporoto.

⁸⁸ A cidade de Nzeto, na província do Zaire, ao Norte de Angola foi denominada por Ambrizete até 1975.

é melhor do que o do mato, visto como passado, como atraso. Para os meninos, é preciso comida. Mas, repare-se que a conscientização disso é dada pela professora, ou seja, no diálogo ela emerge como uma representação do que é ensinado no espaço da escola. Neste caso, como lição de economia política, novamente.

2.1.3 Entre cozinhas

Anteriormente, no espaço do apartamento, viu-se uma mulher cujos artefatos de defesa eram uma “frigideira” e uma “vassoura”, mas também era ela possuidora de elementos que proporcionavam um pouco, ao menos, de unidade econômica para a família, quando se observa com atenção o envio “da sogra” e o “dar nos amigos”. Entretanto, em muitos episódios uma outra mulher também chama a atenção, é mãe de Zeca e Ruca. D. Liloca é caracterizada pelo trânsito entre a cozinha do apartamento e as bichas. Movida sempre por um “o que é o jantar?” do marido, a sua resposta está geralmente no conteúdo de uma travessa de esmalte que silenciosamente ela traz da cozinha. Pode agradar ou não o insaciável Diogo:

– Merda para isto! [...] Também não sei o que é que tu andas a fazer **nas bichas**.” (QMDSO, p. 56).

– Funje de carne? Até que enfim, mulher! Bastou mudarem o ministro para a carne aparecer nas bichas. [...] – Liloca, [...] O trabalho que tu tens **nas bichas**! Às vezes estou no serviço a pensar nessa coisa. Deixa lá. Também, ainda este ano, quero ver se te compro uma televisão. (QMDSO, p. 63)

Observe-se que qualquer que seja a reação, por via de como Diogo associa o trabalho na bicha ao que resulta em sua mesa, não se pode deixar de perceber que a fila funciona como uma parte do corpo da cidade. A cozinha de D. Liloca também é parte desse mesmo corpo. Resta examinar, portanto, como é que uma parte se liga a outra.

2.1.3.1 A bicha

Para isso, tome-se o desfecho do episódio em que o porco, estando no pátio da escola, escapa da corda.

[...] o porco ia a atravessar a rua, um carro travou, ele também, virou à direita até numa loja do povo, muita gente, **a bicha desfez-se logo e num instante o porco estava imobilizado.**

Ruca quis aproximar-se bem de perto mas não era possível porque as pessoas se amontoavam em volta do porco, a **zaragatear.**

Então Ruca falou num **ó-dê-pê**⁸⁹:

– **Camarada chefe.** O meu pai que é ó-dê-pê foi quem mandou levar o porco em casa do **camarada ministro.** Fugiu, está aqui a corda.

– Xé⁹⁰ camaradas! O porco tem dono – **avisou o ó-dê-pê com a catana levantada.**

Mas as pessoas continuavam a puxar cada um de seu querer ficar com ele. “Carnaval da vitória” a grunhir alto.

– Tem dono como se o porco é meu?

Ruca e Zeca distinguiram bem **a voz da mãe** no meio daquela confusão das pessoas que agarravam no porco.

– Tem mais dono o quê? Porco de ministro tem mais outro dono? Sua ladrona de porcos – e os **ó-dê-pês avançaram agressivos**, tiraram o porco das mãos das pessoas e um deles recebeu a corda, amarrou no pescoço do bicho e entregou a Ruca.

– Agora cuidado. Porco de camarada ministro não se deixa fugir assim.

E Zeca viu nos olhos da mãe dele fingir que não lhes conhecia.

Mesmo assim as pessoas começaram a **barafustar.** “Quando é que porcos deixam de andar na cidade?” “A gente apanha um porco e ainda esse ó-dê-pê com bocas.” “Fui eu que lhe apanhei primeiro e porco vadio é de quem agarra.” “Não é nada de ministro, se fosse não ia a pé.” **E no recompôr da bicha rebentaram outra vez makas.** “Eu é que estava primeiro.” “Não era nada.” Começaram a **encardumar-se no meio de pancadaria mais o ó-dê-pê**, e Ruca, com a corda bem segura, deu logo numa corrida.

Só depois de terem chegado **à beira dos muros da escola** Zeca perguntou assustado para o irmão:

– A mãe? (QMDSO, p. 38-9, grifo meu)

Na fila desfeita, há várias tensões. Por exemplo, os olhos de D. Liloca fingem não ser os de mãe, isto é, conforme deambula pela cidade, ela, assim

⁸⁹ Pronúncia para a sigla ODP – Organização de Defesa do Popular.

⁹⁰ Interjeição de admiração.

como outras personagens, entre estes seus filhos, assumem identidades⁹¹ várias. Ali em meio à fila e com cartão a mão, ela é uma camarada, cujo tratamento a coloca no anonimato da aglomeração para os demais. Por sua vez, um de seus filhos resolve trocar de identidade e ser convenientemente filho de policial, a posse do porco também é levada para uma hierarquia superior, o porco passa ser do ministro, em relação a isso a multidão faz coro contrário.

Este entremeio é um tanto inverossímil, diga-se de passagem, pois como iria o policial acreditar que meninos cuidam do porco de um ministro? Mas a incoerência da proposição tem a sua graça, já que mostra essa sagacidade dos meninos em trocar de identidade, de acordo com o espaço em que se situam. Ademais, o contraponto é a presença dos ODPs, como autoridade representativa do poder de Estado, exerce ali a função de demarcar e vigiar o espaço de maneira ostensiva. Mas que desaba, em termos, diante do eficiente e inteligente anacronismo contido na forma de tratamento usada por Ruca. “Camarada Chefe” coloca o policial a favor de Ruca, já que este recorre primeiro ao pronome de tratamento da época, cuja característica é a de homogeneizar, para em seguida lançar um “chefe”, cujo sentido dá ao policial um quê a mais de autoridade em meio aos outros presentes.

Afora, as formas de tratamento e as identidades embaralhadas, o espaço público da fila fica caracterizado pela fluidez, pela mobilidade, dada pelos verbos: zaragatear, barafustar e encardumar. A fila não assume a imagem de ordem, que lhe seria peculiar, porque a avidez da multidão não o permite, mesmo que houvesse um controle efetivo desse mesmo espaço pelos ODPs. O movimento de “desfazer” e “recompor” a fila é impulsionado pela presença e ausência do porco, cuja imagem faz reavivar a austeridade econômica do momento. Do contrário, “catana” e “corda” seriam desnecessárias no episódio.

⁹¹ Na acepção dada por S. Hall (2003, p. 13), a “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.”

2.1.3.2 Dos fundos do hotel

Há um terceiro espaço, indiretamente, mediado por D. Liloca, a cozinha do Hotel Trópico.

E, todos os dias, passavam nas traseiras do hotel a recolher dos contentores pitéus variados com que o bicho se gibojava. (QMDSO, p. 34)

– Mas como é que deitam fora restos assim com carne boa?

– Zeca, tu não ouviste no Beto o pai lhe explicou que **este hotel é só para embaixadores de fora**? É o resto da carne que vai na mesa deles.

A mãe perguntou aos miúdos se a carne não tinham encontrado aí no **lixo à toa** ou se era **mesmo da cozinha** do hotel. Eles falaram a verdade, que era **mesmo da cozinha** (QMDSO, p. 62, grifo meu)

Mesmo sendo tão importante para a manutenção do porco e da família Diogo, a caracterização desse espaço, a do Hotel Trópico, é exígua. Em partes, isso talvez se deva ao fato de que, sendo um lugar de passagem (AUGÈ, 1994, p. 94), pressupõe-se que haja fartura o suficiente para ali estar, portanto os “de fora” podem dar-se ao luxo de ter restos nas lixeiras e gordas aparas na cozinha. O que evidentemente contrasta com a rarefação de alimentos dos de dentro, dos da cidade.

As aparas, como elemento espacial, são um motivo importante, pois circulam a volta da narrativa, representando o que para uns é sobra, enquanto que para outros é falta. Porém, não é sempre que os meninos as tiram dos contentores. A seguir, a passagem ilustra um pequeno sistema de desenrasca, com o intuito de conseguir as aparas.

– Bom dia **camarada**.

– O que é que vocês querem? -perguntou a **dona** de Faustino, desconfiada.

– A minha mãe saiu e não temos água fresca na geleira, era só para pedir um copo.

A **dona** nem respondeu e, enquanto virou as costas, Zeca retirou da mesinha do corredor algumas folhas de papel timbrado.

Quando ela voltou com o copo de água, disse ainda no Ruca:

– Mas o teu irmão não estava aqui contigo?

– Estava sim, mas esqueceu a porta da nossa casa aberta.

Tinham conquistado as folhas que lhe conheciam bem o sítio do tempo em que visitavam a casa do vizinho.

Fizeram um bocado de tempo. Depois desceram em casa de Beto já com um rascunho. Ruca deu as instruções.

– Com a máquina de escrever do teu pai. Neste papel.

Num instante, Beto leu o rascunho e viu o papel timbrado.

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

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

– Esperem só um bocado. (QMDSO, p. 61, grifo meu)

A construção do episódio tem ares de estratégia militar. A coação entre um “dona” e um “camarada”, as ações de “retirar” e “conquistar” suavizadas pelo narrador, os meios a disposição: copo d’água e porta aberta, mesinha com papel e máquina de escrever. O reconhecimento do espaço com antecedência coopera para que o plano tenha êxito e os meninos consigam chegar até as aparas do hotel, mesmo sendo um tanto improvável que o porteiro do hotel aceitasse um pedido de juiz, vindo das mãos de dois meninos. E que a mãe não perguntasse como conseguem as aparas. Novamente, a graça da incoerência. Encanto também há no detalhe da carta falsificada: “São cães estatais comem todos os dias”. Que leva o leitor a deduzir que os outros cães não comem todos os dias e a pensar se seriam apenas os cães. Todavia, na carta se vê novamente a distorção do discurso do Estado por parte das crianças.

O que vale observar também é que a conquista das aparas se inicia dentro do prédio, passando por dois apartamentos, vai aos fundos do hotel Trópico, e volta novamente para o apartamento, na cozinha de D. Liloca. Em suma, para que o estratagema se cumpra, quase nada impede que os meninos se apoderem do espaço alheio, de um outro coletivo.

2.1.4 Nas paredes

De volta para dentro do prédio, não se pode deixar de recapitular os movimentos de descida e subida entre o sétimo andar e a rua, examinando os cartazes com letras vermelhas, colados nas paredes dos vários andares e no

térreo, ao pé da escada e do elevador⁹². Ao invés de funcionarem como um orientador das regras de convivência, que aliás todos infringem, os cartazes trazem à tona desorientação e arremedo.

(QMDSO, p. 29)

A banalização das palavras de ordem ornamenta o interior do edifício, as tensões são atualizadas pelos cartazes, que no lugar de informar, espelham e espalham a desordem, inclusive na sua própria produção. Note que no cartaz anterior, produzido por Nazário, a palavra “suíno” vai escrita com “ç” e que por recomendação dos meninos deve ser corrigida por “s”, no entanto o arranjo não fica bom, e os mesmos insistem para que Nazário faça um cartaz novo, bem-feito.

⁹² A cena inicial de **Quem me dera ser** vivifica um possível cotejo com a estória “Faustino” de **A cidade e a infância**, em que as personagens cujos nomes são idênticos estão em um elevador. Na obra de Luandino, desponta a servidão de Faustino, ascensorista que tudo consente pra “donas” e “filhos das donas” do prédio dos tempos coloniais. Enquanto que em **Quem me dera ser** onda, Faustino como membro da comissão de moradores fiscaliza o elevador e dessa maneira flagra a entrada do “leitão” no prédio, dando o estopim para as discussões com Diogo. Curiosamente, esse espaço de elevação e queda é várias vezes retomado na literatura angolana, como em: “O elevador”, constante em **Os filhos da Pátria**, de João Melo. Este espaço, em si, é geralmente representado como degradado, conforme se pode também verificar em **Maio, Mês de Maria**, de Boaventura Cardoso.

(QMDSO, p. 51)

(QMDSO, p. 69)

Para os meninos, apoderarem-se desse tipo de discurso urbano e falsificarem mensagens é uma forma de demarcar o território do prédio, que é exaustivamente explorado por eles. De certa maneira, é como se houvesse uma narração ornamentada pelos cartazes, cujas inscrições flagram as tensões do interior.

Noutras palavras, quando a tensão no ambiente interno do prédio aumenta, a pressão sempre faz desandar para fora, para a rua, a semelhança de um movimento de expulsão.

2.1.5 Pelo buraco

Também em um prédio, mas da obra **Bom dia Camaradas**, há algumas referências a este movimento de dentro para fora. O episódio é recontado pelo menino-narrador a tia Dada:

– [...] No prédio do Bruno, um bandido tava a assaltar o quinto andar, e **tem um kota** no sexto andar **que é quem trata desses mambos**⁹³; telefonaram pra ele, ele acordou, saltou por um buraco que há mesmo no sexto andar e caiu em cima do bandido, só que o muadiê⁹⁴, com o susto, desata a correr para as escadas, só que, qual é o azar dele?, também já tinha lá um guarda à espera dele... Ele liga o turbo, salta e atira-se do quinto andar! [...] Caiu, tipo que tava morto, só demorou dois segundos na pausa, olhou, levantou bem fixe, só tava a coxear, mas a correr, ó tia, tou ta dizer: coxos, aleijados, pessoa em cadeira de rodas, aqui em Angola são os que vuzam⁹⁵ mais...[...] Vê só o azar do indivíduo – achei que aquela palavra ficava bem –, tava a passar um carro da polícia, foi apanhado, o Bruno disse que até ficou com pena dele, poça⁹⁶, já tava quase a fugir... Mas é assim, o azar persegue uma pessoa (BDC, p. 64)

No relato, essa noção de espaço transitando do vertical para o horizontal é bem significativa. Há um elemento diferencial, comparativamente a **Quem me dera ser onda**: a presença de alguém que representa a ordem do Estado, como a polícia, aparecendo apenas embaixo. Em cima, há um morador que cuida de tais assuntos, a autoridade oficiosa, constituída onde a oficial não chega. Obviamente, o assunto é a violência cotidiana. A ação do tal morador, chamado para estas ocasiões, ajuda a compor o espaço de maneira peculiar. Seu percurso, que seria de elevador ou de escada, nem sequer aparece. Note-se que o mais velho sai por um indicador da deterioração do prédio, um buraco no piso, que se deduz ser de um andar para o outro. No episódio, há também uma caracterização “dos que mais correm”, parece muito mais uma imagem degradada do ser humano: são coxos, aleijados, em cadeiras de rodas, o bandido “tipo... morto”. Simbolicamente, faltam pedaços tanto para o prédio, quanto para as pessoas, é como se os mutilados em guerra estivessem ali representados. Da perspectiva do narrador, a

⁹³ Casos.

⁹⁴ Homem, forma de tratar.

⁹⁵ Fugir.

⁹⁶ Interjeição de aborrecimento.

narrativa da fuga é contada e sumarizada em um provérbio: “mas é assim, o azar persegue...”. Bem, se “o provérbio, exprimindo a fixidez do discurso e do mundo, é um instrumento de que o homem dispõe a fim de interpretar e julgar, de identificar e prever” (CANDIDO, 2008, p. 98), o acaso poderia explicar a cena? Ou se está diante de uma representação da guerra civil? O conformismo do provérbio parece cegar a implicação sócio-econômica na fuga do bandido, em meio ao prédio deteriorado.

2.1.6 Um bairro malaico⁹⁷

Ainda sobre o prédio como imagem do espaço urbano, e, portanto, também detentor de um discurso, é de interesse comparar examinar em **Bom dia camaradas** a representação do prédio em que moravam os cooperantes cubanos.

Ao passarmos por uns prédios muito feios, eu fiz adeus a uma camarada professora. O João perguntou logo quem era, e eu respondi: ‘é a professora María, ali é o bairro dos professores cubanos’. (BDC, p. 18)

À tarde fomos à casa dos camaradas professores cubanos, lá onde eles moravam, naqueles prédios bem malaicos. A Petra sabia bem qual era o prédio, apesar de serem todos iguais, porque o deles tinha uma pintura do camarada José Martí⁹⁸ na entrada. (BDC, p. 130)

Sentámos ali nos cadeirões com bué de buracos, começamos a olhar: tinham uma tv a preto e branco, a mesa só tinha três pernas e tinha ao lado uma cadeira igual à que havia na escola. [...] O Bruno fez assim com a mão no nariz, tipo que estava a cheirar mal [...]. Eu não disse nada mas também achei que estava a cheirar a mofo. [...] A professora María veio da cozinha com o sorriso dela enorme, trazendo então a água do chá. Como éramos muitos, uns bebiam em chávenas, outros em copos e faltavam ainda duas pessoas que iam beber nos pires [...]. Mas eu pergunto-me: aquilo era chá? Quer dizer, um pacote de chá dividido por duas chávenas, quatros copos e um pires, ainda é chá? Logo eu que fui o último, tive que imaginar que aquilo era sumo de açúcar, e depois ainda tive que pensar que não era preciso imaginar esse sumo porque aquilo era mesmo sumo de açúcar.

⁹⁷ De estar mal, estar feio.

⁹⁸ (1853-1895) Político, pensador e poeta cubano, criador do Partido Revolucionário Cubano (PRC). Morreu em combate, após ser ferido por tropas espanholas, durante a “Guerra Necessária”. Seu corpo foi despedaçado e exibido à população, daí também, o caráter de mártir da Revolução Cubana.

[...]

Sáímos, e eles lá da janela fizeram adeus. O Bruno fez adeus cá de baixo; [...].

– Muito bem Claudio... – a Petra. – Fiquei muito admirada com teu gesto... parabéns!

– Hum.... admirada vais ficar com o relógio novo que o meu pai vai me dar na sexta-feira!

[...]

– Nem te despediste da professora...- eu aproximei-me [de Bruno].

– Então como é que eu ia lhe dar dois beijos se ela tava com bué de ranho a cair do nariz?! (BDC, p. 130-134)

Da perspectiva do narrador, o prédio por fora é marcado pela feiúra e pobreza, em paralelo à pintura de José Martí,⁹⁹ que encerra uma metonímia: o todo do bairro cubano pela parte do prédio com mural, cuja imagem, por sugestão, comunica os ideais da independência cubana, já que por fim os murais tem a função de construir e comunicar uma mensagem no espaço urbano.

Por dentro, há o aspecto sinestésico, o mofo cheira ao abandono, ao descaso; visualmente, os móveis e utensílios domésticos são incompletos, o paladar encontra mais açúcar do que chá, quase que se ouve a pergunta indignada do menino. Os diálogos, marcados por palavras de ordem, são sorvidos em forma de doces conselhos dados pelo casal de professores cubanos; contudo, no geral, o quadro é de penúria.

De volta à rua, na horizontal, sabe-se que um dos meninos deu seu relógio usado ao professor, porque ganharia um melhor do pai; na despedida, o outro não beijou a professora, pois esta tinha ranho no nariz. O ambiente novamente é de incômodo, repulsa e um ligeiro oportunismo, amenizado pela graça infantil da cena, em que os pequenos privilegiados saem para uma excursão ao bairro pobre. Por fim, a sensação que se tem do bairro cubano, fica por conta de seu confinamento, é 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. A representação é conflituosa e velada.

⁹⁹ O muralismo foi amplamente utilizado pelos países que tiveram adesão ao socialismo. Este tipo de discurso urbano estava sempre nos limites entre propaganda e arte.

2.1.7 Os do Partido

Há um prédio, em **Bom dia camaradas**, que se impõe mais pelo discurso entorno dele construído, do que por sua representação física. Quando se diz o prédio do Partido, se quer dizer prédio do MPLA, como já se sabe, o único partido no Governo angolano naqueles dias.

[...] mas quando já íamos abrir, o Murtala disse: ‘não há maka, esse caminhão é do prédio do Partido’. Respirámos fundo. (BDC, p. 67)

[...] e se conseguirmos atravessar rapidamente a avenida, chegamos ali no prédio do Partido, aí eles já não nos fazem nada... (BDC, p. 69)

Nada se sabe sobre o prédio, a não ser sua localização, dada em mapas e planos, que as crianças insistem em fazer, para se precaverem do ataque do Caixão Vazio. Nos planos de fuga das crianças, o prédio do Partido é um ponto estratégico, pois é visto como seguro. Essa representação abstrata poder ser lida como uma verticalização da hierarquia de poder. É como se a ausência dos detalhes sugerisse um poder onipresente e onisciente – que todos acreditam existir, mas que não se vê.

Já em **Quem me dera ser onda**, o prédio do Partido nem é mencionado. A meu ver, não caracteriza uma omissão, é muito mais a sugestão de onipresença e onisciência do partido-Estado por via de suas contradições. Na obra de Manuel Rui, cada apartamento do prédio, cada personagem parece edificar a hierarquia do partido-Estado: o fiscal, o juiz, o assessor, os pioneiros (OPA), as mães (OMA)... só que ironizada, dos avessos.

Se cada pessoa tem direito a uma, como é que um juiz **açambarca** dessa maneira? (QMDSO, p. 53-54)

O paradoxal é que as ações, como a de açambarcar, no espaço do prédio, são de quem “apanhou boleia¹⁰⁰ na revolução” (QMDSO, p. 53). A expressão do pai Diogo resume e demonstra o caráter transitório e oportunista da ambiência que imperava no prédio, e por extensão também no partido-Estado.

¹⁰⁰ Carona.

2.1.8 O rádio e a Rádio

Nas obras do *corpus* principal, a Rádio Nacional de Angola é um espaço a ser lido tanto na sua forma física, fixa, como edifício ou prédio, e ainda como espaço, digamos que, móvel, porque dele emanava o discurso do Estado angolano. Não há como não relacionar a disseminação do discurso dominante nos tempos do partido único¹⁰¹ ao espaço da rádio, mesmo porque após a independência, outras rádios foram nacionalizadas e fechadas pelo governo, por meio de um decreto, em início de 1978, e que só foi revogado em 1992, portanto ao longo de 14 anos, oficialmente, só havia uma rádio.¹⁰²

O exercício do poder de comunicabilidade, nas narrativas, é caracterizado como “cerimônia de massa”¹⁰³ (ANDERSON,2008,p.68), porque em grande parte a transmissão de um programa ocorria em milhares de espaços simultaneamente, em um mesmo horário, durante todo o ano, “essas réplicas idênticas” foram se enraizando na vida cotidiana.

Ou seja, a população é permanentemente exposta às notícias por uma via de mão única:

¹⁰¹ Segundo A. Guide (2007, p. 82-90), no início dos anos 60, o crescimento da rádio difusão em Angola, esteve intrinsecamente ligado ao início da luta de libertação nacional. De um lado, o governo colonialista português criou em março de 1961, uma comissão para que a rádio chegasse às províncias, com o objetivo de se contrapor e tentar cercear a difusão dos combatentes angolanos pela independência. Do outro, e por esta mesma época, o MPLA já emitia o programa *Angola Combatente*, a partir primeiro de Leopoldville, ex-Congo Belga, e depois, a partir de 1963 de Brazaville, no Congo francês. Desde então, o quadro do movimento conseguiu uma emissão eficiente e a audiência aumentou; o intuito principal era a motivação dos guerrilheiros e entusiasmar a adesão das populações à luta de libertação. Outros programas sobre esta inspiração foram criados a partir do Cairo, Dar-es-salem e Lusaka.

¹⁰² Com mão única, quero dizer, que havia uma rádio estatal, uma televisão estatal, um jornal impresso estatal. Mas que havia, em paralelo, o que era clandestino ao oficial. Em 1979, por exemplo, a UNITA já criara a rádio *Vorgan* (Voz da Resistência do Galo Negro) e transmitia em ondas curtas sua programação em várias línguas, inclusive kimbundu e umbundu. “Era um dos instrumentos de propaganda de guerra da UNITA, que enfrentava as tropas oficiais do Governo, [...] sendo um contraponto ao *Angola Combatente* do MPLA” (GUIDE, 2007, p. 85).

¹⁰³ Assim, na senda do que explica B. Anderson, o que se passou em Angola quanto à rádio: “foi uma alternativa [...] e conseguiu criar uma representação auditiva da comunidade imaginada nos locais onde a página impressa não tinha penetração. O seu papel, tem sido muito subestimado e pouco estudado.” (2008, p. 93). De certa maneira, a radiodifusão contribuiu e permitiu a essa comunidade pensar “somos angolanos”.

A casa ficava mais barulhenta, mais o barulho **do rádio na sala para ouvir as notícias, mais o rádio do camarada António ligado na cozinha**, mais a minha irmã caçula que queria contar tudo o que se tinha passado na escola nessa manhã. Ela sabia que tinha que se despachar porque quando fosse **uma hora em ponto** ia ter que parar o relato para deixar os pais ouvirem as notícias.

Nós ficávamos um bocado aborrecidos com as notícias, porque era sempre a mesma coisa: primeiro eram as notícias da guerra, que não eram diferentes quase nunca só se tivesse havido alguma batalha mais importante, ou a UNITA tivesse partido uns postes. Aí já dava risa, porque todo mundo ia dizer na mesa que o Savimbi era o "Robin dos Postes"¹⁰⁴. Depois tinha sempre algum ministro ou pessoa do birô político a dizer mais umas coisas. Depois vinha o intervalo com a propaganda das FAPLA¹⁰⁵. Ah, é verdade, às vezes também falavam da situação na África do Sul, lá do ANC¹⁰⁶, enfim, isso eram nomes que uma pessoa ia apanhando ao longo dos anos. Também se aprendia muita coisa, porque a propósito disso, por exemplo, do ANC, é que o meu pai nos explicou quem era o camarada Nelson Mandela. [...] Foi também assim que percebi porquê 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 machimbombo¹⁰⁷ especial para elas não eram nossas inimigas. Então também percebi que, num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo. Depois destas notícias, e destas conversas, vinha o desporto. [...] **À uma e vinte**, quando os meus pais tomavam café, **desligaram o rádio**. (BDC, p. 28-29)

Antes, de começar a transmissão das notícias às 13 horas, há uma dissonância, um embate entre dois rádios ligados e a menina que quer contar as notícias, só que da escola. É um dado aparentemente corriqueiro, mas serve para demonstrar como dentro em breve o ambiente "barulhento" será silenciado, para que se inicie a *cerimônia de massa*. A propósito, a tal reunião em torno do rádio é vista como entediante pelo menino-narrador, pois o conteúdo é repetido: notícias da guerra, propaganda do exército, na sua maioria, mais o *bureau* político que é

¹⁰⁴ Savimbi era o líder da UNITA, no trecho é jocosamente chamado de Robin dos Postes, num trocadilho com Robin Hood ou Robin dos Pobres, como se diz em Portugal, pois suas tropas muitas vezes minavam postes de energia elétrica, com isso sabotando o já precário fornecimento de energia elétrica.

¹⁰⁵ Forças Armadas Populares de Libertação de Angola.

¹⁰⁶ African National Congress.

¹⁰⁷ Ônibus. A referência, na passagem, é feita ao regime do apartheid, a segregação, na África do Sul da época.

referido como “umas coisas”. No conteúdo das transmissões, nota-se como o discurso de Estado se propagava pela repetição que tanto entedia o menino. Mas há resultado, já que ele relembra cada etapa dos vinte minutos de audição. A repetição constante dessas notícias “mesmas” é a maneira de se inculcar um ponto de vista. Para exemplo disso, tome-se a imagem construída do inimigo, de como se via a UNITA ou a África do Sul. Mas que também poderia ser desconstruída, caso houvesse por perto, alguém que explicasse o contexto “destas conversas”. O que de fato é feito no episódio, já que a imagem de Savimbi é transformada em Robin dos Postes, e os sul-africanos inimigos são só “alguns”.

Diferente, da forma contida com que a cerimônia em torno da rádio é percebida em **Bom dia camaradas**, em **Quem me dera ser onda** essa representação não é salvaguardado de protestos:

É por isso que isto não anda pra frente e eu é que devia falar na rádio e não esses berenguéis simonescos.¹⁰⁸ Era mesmo no meio dos relatos de futebol que eu ia falar panquês,¹⁰⁹ e ismos da barriga. É só peixe frito e paleio¹¹⁰ – e arrotou. (QMDSO, p. 17)

No entanto, durante a narrativa, as mensagens do rádio vão se colando a imagem do porco. O som do rádio é constantemente erguido para ocultar dos vizinhos os urros do porco criado no apartamento, que

[...] iniciava-se nos gostos musicais. Se roncava protestos, Diogo mandava logo a mulher ou um dos filhos levantar o rádio para abafar denúncia da presença do porco. Mas bastava só diminuir um pouco o som do rádio para ele roncar.
– Estás-te a aburguesar – dizia o chefe da família Diogo. – Quem te viu e quem te vê. É a luta de classes! (QMDSO, p. 32)

Dessa maneira, os programas de rádio fazem com que o discurso do Estado, em contrapartida, venha acompanhado das distorções das palavras de

¹⁰⁸ de Simons, conhecido radialista angolano e de Manuel Berenguel, jornalista fundador do jornal de desportos da Rádio Nacional de Angola.

¹⁰⁹ Comidas.

¹¹⁰ Conversa fiada.

ordem pronunciadas pelo pai Diogo. Até que Diogo resolve como se desenrascar do problema:

No dia seguinte, Diogo trouxe um fio comprido e muito fininho todo enrolado. A mulher e os miúdos admirados à espera. Diogo ligou no rádio, pegou o auscultador pequenino na outra extremidade, meteu na orelha do porco colando seis tiras de adesivo como se fosse um penso. ‘Carnaval da vitória’ permaneceu como que anestesiado.

– Conquistas da revolução! – rejubilou Diogo de braços abertos.

– Estás politizado! Isto é que a comissão de moradores devia ver.

– Mas assim nós nem sequer podemos ouvir o noticiário.

– Porra, Liloca! Merdas da pequena- burguesia. Querem o céu e a terra. O capitalismo e o socialismo. Música e carne de porco sem sabor a peixe. Então liga o teu ouvido na outra orelha do porco.

E, a partir desse dia, por inventiva de Diogo, ‘carnaval da vitória’ passou a ser o ouvinte mais contínuo da rádio nacional. Noticiário, peça que nós transmitimos, programa para jovens, relatos de futebol e boa-noite Angola,¹¹¹ tudo até adormecer de barriga bem cheia e sem qualquer contestação. (QMDSO, p. 33-34)

Pressupõem-se, conforme visto, um recado bastante claro que, a todo momento, é dado nessa obra de Manuel Rui: sem fome, não há contestação. Embora o que mais houvesse fosse fome. Quanto ao porco, observe-se que há a exaustão do ouvir “tudo”, e diante da indefinição do pronome fica suscitado que os programas da rádio, também aqui como cerimônia para as massas, podem ser lidos como fator de alienação diante da realidade que o discurso oficial contribuía para calar por meio das ondas do rádio.

Aliás, várias formas de calar foram, plenamente, representadas nas obras, com a intenção de controlar o discurso. Exemplo assim pode ser sondado no desfecho do episódio a seguir:

– Olha, a Paula [da Rádio Nacional] vai fazer amanhã um programa sobre o 1º de Maio e queria recolher depoimentos de pioneiros...Tu queres ir?

– ‘Depoimentos’ é ir lá falar, né? — eu, embora já soubesse.

– Sim, preparas qualquer coisa e amanhã ela vem te buscar para irem fazer uma gravação.

¹¹¹ Nome de programas mais populares da Rádio Nacional de Angola, na época.

- Mas é para um programa?
- Mais ou menos, acho que é para passar no noticiário, é uma mensagem das crianças para os trabalhadores. (BDC, p. 27)

Quando eu ia tirar o meu papel com as coisas que tinha escrito, a Paula explicou-me que não era necessário porque já tínhamos uma ‘folha da redacção com os textos de cada um’. (BDC, p. 38-39)

O menino leva para ler um trecho de uma redacção da escola, entretanto, pelo que se nota, a Rádio Nacional funcionava como um filtro, que, de certa maneira, estava onipresente no cotidiano dos angolanos, principalmente na cidade de Luanda.

Na mesa estava muito silêncio, mas lá fora havia gritaria, até houve tiros de comemoração. Quando ligamos o rádio é que percebi, afinal estavam a dizer que a guerra tinha acabado, que o camarada presidente ia-se encontrar com o Savimbi, que já não íamos ter o monopartidarismo e até estavam a falar das eleições. Eu ia ainda **perguntar**: ‘Mas como é que vão fazer eleições, se em Angola só há um partido e um presidente...’, mas mandaram-me **calar** para ouvir o resto das notícias. (BDC, p. 142, grifo meu)

O que chega aos ouvidos cotidianamente, funciona com uma espécie de gramática desconfiada. Ora, se há a consciência da personagem sobre a unicidade do poder, volta a ficar claro, que há uma monofonia como exigência social, pelo menos a tentativa dela; contudo a desconfiança do menino-narrador vai crescendo conforme o desenrolar do enredo. Os verbos “perguntar” e “calar” demonstram a consciência que vai sendo construída pela criança.

No contraste e em suma, vale ainda observar a representação do prédio da Rádio Nacional:

Fiquei de boca. Para já, na entrada, um camarada pediu o meu nome e apontou lá numa folha e deu um cartão que eu tinha que pendurar na camisa, tipo eu era já o camarada director da Rádio, gostei muito daquele estilo do cartão, ché, só o poster!, tava a matar. Na entrada havia uma fonte de água, e até tinha duas tartarugas vivas ali a passearem, eu até perguntei à Paula como é que elas ficavam ali assim, abandonadas, sem ninguém a tomar conta.

– Sem ninguém a tomar conta? Como assim? – ela não tinha percebido.

– Sim, ninguém goma¹¹² essas tartarugas? A Paula riu [...]. Depois, passamos por um corredor bem limpo, até fiquei burro, poça, **afinal Luanda tem sítios assim tão bonitos?** É isso mesmo, a Rádio Nacional é bonita, eu estava encantado, tinha pequenos jardins lá dentro [...]. O estúdio era pequeno e tinha um mambo na parede parecia rolha da garrafa de vinho, bué giro. **Tivemos muita sorte**, eu e os outros dois pioneiros, porque eles nos explicaram tudo, como é que funcionavam as coisas, até nos deixaram fazer gravações de brincadeira primeiro, depois a luz faltou e estivemos muito tempo à espera que o gerador arrancasse. (BDC, p. 36-37)

Note que a longa e minuciosa descrição do espaço, feita pelo menino que vê tudo isso como um lance de sorte, mais parece um oásis, comparada ao deserto de degradação e carência de outros prédios analisados neste capítulo. Mas o sistema de contradições pode ser perscrutado pelo leitor atento, tanto no trecho das plácidas tartarugas que nadam na fonte, numa cidade onde a maioria não tem água, quanto no fecho da passagem em que a energia elétrica acaba e espera-se pelo gerador. Isto é, mesmo que pareça ao menino um “sítio bonito”, a própria ficção cria paulatina e interiormente a sua própria gramática de desmascaramento.

2.2 A casa

Mesmo que em **Bom dia camaradas** a escola seja um espaço privilegiado porque faz vir à tona as tensões, a obra traz também o espaço da casa em que o menino-narrador vive com os pais e as duas irmãs. Da casa, o portão de entrada, a varanda, o quintal, a cozinha, a dispensa, a sala, a casa de banho, os quartos são marcados por dentro e por fora por uma certa segurança e tranquilidade. Nesta casa, os familiares chegam da rua e tomam banho, porque há água; existe ar condicionado para as tardes mais quentes; do trabalho para casa, se vai de carro; não se ouve dizer que a mãe-professora vai à bicha, nem o pai-funcionário do ministério grita por uma “Cuca”¹¹³; a comida está na despensa, quem a retira

¹¹² Roubar.

¹¹³ Marca de cerveja angolana (QMDSO, p. 32).

de lá é o cozinheiro. É como se fosse o avesso da família Diogo de **Quem me dera ser onda**.

Mas nem por isso, a casa, como fração da cidade, deixa de exhibir seus espaços de convivência como um microcosmo que, por isso mesmo, vai revelando uma parcela da sociedade angolana dos anos 80-90 em Angola. Com pouca exceção, é espaço de chegada e partida. O deambular entre a casa e a escola, a casa e o aeroporto, a casa e a praia demarcam a narrativa. O menino-narrador funciona também como um pequeno cicerone.

Dessa maneira, a obra apresentada em pares opositivos, que lhe fazem moldura, vai contrastando com o mundo das personagens que se articulam em duas partes. Na primeira, predomina o sol, o pó, o suor, o calor, o matabicho¹¹⁴ e o almoço. Em contraste com a segunda, onde estão a noite, a chuva e o jantar, também como elementos dos quadros descritivos que abrem cada entrada de capítulo.

Afora isso, o mujimbo, que funciona como pilar para o clímax da narrativa, e de contraponto às palavras de ordem, não entra nos espaços internos da casa. Dessa maneira, a casa lembra um idealizado *front* socialista, em que reina a ordem, e onde a força divergente do mujimbo fica interdita.

Comparativamente, em **Quem me dera ser onda**, predominam os atropelos e gritos dos pais Diogo e de seus filhos, assim como toda sorte de boatos. Dessa maneira, a construção da pequena obra de Manuel Rui é feita no *grito*, nesse libertar de vozes múltiplas; a estratégia literária é a do recurso de cena, pois os episódios se pautam nos diálogos entre as personagens, por isso, a narração adquire rapidez e brevidade, já que predomina o discurso direto. Enquanto que em **Bom dia camaradas**, com raros momentos de exceção, isso acontece no *sussurro* de episódios, reveladores de espaços marcados pelo recurso da sinestesia (MURARO, 2006, p. 34 e 54), quando não, é a descrição pode se dizer lenta e longa, feita não a modos de teatro, mas de cinema, como o

¹¹⁴ Café da manhã.

próprio menino- narrador explica: “a ver tudo em câmara lenta, como se fosse um filme a preto e branco” (BDC, p. 120).

Dadas as diferenças, no caso de **Bom dia camaradas**, há outros espaços que vão sendo alinhavados à casa por extensão e sugestão de outras personagens que não moram ali, como a tia Dada vinda de Portugal para uma visita e o cozinheiro Antonio que todo dia vem do musseque Golfe para ali trabalhar. Os de fora da casa mostram as rupturas sociais que a casa em si não revela tão facilmente.

2.2.1 Da casa ao aeroporto

No primeiro item desse capítulo, observou-se o hotel Trópico, como um espaço de trânsito, de passagem, pela forma como sua representação nos é dada em **Quem me dera ser onda**. Vale também pensar o Aeroporto Quatro de fevereiro dessa maneira.

Na chegada da tia Dada a Luanda, em **Bom dia Camaradas**, a família vai buscá-la ao aeroporto. Na espera junto da multidão, o menino tenta distinguir os dois tipos de voo que chegam: um cheira a “peixe seco”, o que ele deduz ser um voo nacional, isto é, vindo de alguma das províncias. O outro, com muita gente, é um voo internacional, que também não deixa de cheirar a “catinga” como constantemente reitera o menino. Em meio a isso, ele também observa um macaquinho

[que] delirava, dava saltos mortais na cabeça da kota, fingia que lhe estava a catar piolhos, o marido dela, acho que era o marido, era um senhor muito branco mas estava muito vermelho de rir. De repente, um FAPLA aproximou-se por trás, esticou uma bofa¹¹⁵ no macaco, coitado, ele saltou, deu duas cambalhotas no ar, ainda gritou, caiu no chão e desatou a correr. Não consegui mais ver o macaco, começou uma pequena confusão, o outro FAPLA chegou perto do marido da senhora e **tirou-lhe a máquina das mãos**. Dava para ouvir mais ou menos a conversa, o senhor estava a tentar falar português, o FAPLA estava chateado, **abriu a máquina assim de repente, tirou o rolo, deitou fora**. Aí acho

¹¹⁵ Bofetada.

que a senhora começou a chorar, mas perceberam que aquilo era a sério. **Coitados, eles não deviam saber que em Luanda não se podia tirar fotografias assim à toa.** O FAPLA disse: **"a máquina está detida por razões de segurança de Estado!"** Depois explicaram-lhes que **não podiam estar a tirar fotografias no aeroporto**, ele disse que só estava a fotografar o macaco e a mulher, mas o FAPLA filipou¹¹⁶ e disse que **a mulher e o macaco estavam no aeroporto e que nunca se sabia onde é que aquelas fotografias iam parar.** Desci do capô, só pensei **'ainda bem que não houve tiros'**, (BDC, p. 39-40, grifo meu)

Na passagem, que quase se repete também com tia Dada, pode-se entrever vários dados da realidade recompostos na ficção. Um deles é o "macaco" como um elemento exótico colocado em par com os estrangeiros "muito brancos". Entretanto, o fato de serem estrangeiros não impede, muito pelo contrário, que o soldado afaste o macaco com um tapa e confisque o rolo de filme do casal. Este dado leva a outro, cuja caracterização dá-se não só pelos gestos dos soldados, pelo temor do menino aos possíveis tiros, mas principalmente ao confisco e a destruição das fotos. Como sociedade militarizada, tendo em vista a guerra civil, todo e qualquer espaço público, como o aeroporto, é controlado pelo Estado, com discurso e violência. Assim, a violência é ordenada, isto é, "organizada a partir *de cima*, embora com efeitos nem sempre controláveis" (BORGES COELHO, 2003, p. 177 e 193). Visto isso e de volta à proposição inicial, não se pode olhar o aeroporto da Luanda de então, como um não-lugar, muito pelo contrário, a identidade dos que circulam por este espaço é vasculhada pela força ostensiva do Estado, já de saída, que obriga o recém-chegado a um alinhamento com as normas de convivência ditadas ali.

Pode-se mesmo colocar em contraste, para que se evidencie essa ideia da militarização do espaço, quando se examina o entorno da casa do menino-narrador:

Pela janela enorme entrava a luz, entrava o som dos passarinhos, entrava o som da água a pingar no tanque, entrava o cheiro da manhã, **entrava o barulho das botas dos guardas da casa ao lado**, entrava **o grito do gato porque ele ia lutar com outro gato**, entrava o barulho da despensa a ser aberta pela minha mãe,

¹¹⁶ Zangar-se com algo ou alguém.

entrava o som de uma buzina, entrava uma mosca gorda, entrava uma libélula **que nós chamávamos de helibélula**, entrava o barulho do gato **que depois da luta** saltava para o telheiro de zinco, **entrava o som do guarda a pousar a AK47** porque ia se deitar, entrava muita luz mas, acima de tudo, entrava o cheiro do abacateiro, o cheiro do abacateiro que estava a acordar. (BDC, p. 84, grifo meu)

No excerto, a repetição do pretérito imperfeito do verbo é um convite para “entrar” na atmosfera poética que Ondjaki cria de maneira eficiente e peculiar; porém, tanta delicadeza não impede que a imagem da militarização seja desvelada. Os sons da violência, que também são reflexo da guerra civil, dão musicalidade à imagem: o barulho das botas dos guardas e o pousar da AK47, o som das asas da libélula torna-se helicóptero militar.

A passagem também corrobora para que se entenda que “quanto maior for o grau de militarização, de generalização da presença de armas e do conhecimento do manuseamento, de alastramento de uma cultura de utilização de armas e de violência para a resolução de tensões sociais, mais provável é o surgimento e o alastramento de conflitos abertos” (BORGES COELHO, 2003, p. 177). Nesse sentido, toda uma ordem de conflitos pode ser flagrada nos espaços de **Bom dia camaradas**. Para exemplificar, ao fim da passagem anterior, no aeroporto, o menino-narrador explica ao leitor,

[...] porque às vezes as balas perdidas matam pessoas, como contava tantas vezes o camarada Antonio, que lá no [musseque] Golf, “principalmente fim-de-semana menino”, havia pessoas que bebiam, davam tiros **para o ar**, e até uma vizinha dele já tinha morrido só de estar a dormir na esteira e uma bala lhe ter **caído na cabeça**. “Ela **nunca mais acordou**” disse-me o camarada António. (BDC, p. 41)

Embora suavizada pela “bala caída na cabeça”, o relato não deixa de ser uma confirmação desse alastramento da violência, inclusive nos espaços em que a obra não percorre de forma tão explícita como o musseque.

2.2.2 Entre a casa e a praia

Assim, que tia Dada se instala, o menino a leva para um lanche na praia. No percurso, ele assume a função de cicerone. Neste trajeto, pode-se ter a noção de incompletude, algo latente e que envolve a cidade de Luanda daqueles tempos.

Estávamos a descer a António Barroso.

– Tás a ver ali, tia? Ali é a piscina do Alvalade!¹¹⁷

O carro aproximou-se da rotunda e teve que afrouxar por causa dos buracos. Havia bwé de água assim a escorrer no passeio, os miúdos tomavam banho nos buracos e no sítio onde a água saía tipo a fonte luminosa da Ilha [de Luanda] que nunca chegou a funcionar. (BDC, p. 54)

– Tia... Portugal já tem um foguetão¹¹⁸?

– Não, não tem, filho.

– É que nós temos, e não é do tempo dos portugueses, não penses... – aponte para a esquerda, onde se podia ver o Mausoléu. – Quer dizer, ainda não tá pronto, mas tá quase... (BC, p. 52)

Os elementos espaciais são renomeados. O buraco é piscina, a água do buraco parece aquela que não está na fonte inacabada, assim como a forma de lança do mausoléu se transforma em um foguete. Dessa maneira, o esfacelamento do espaço abre outros vãos. Porque onde não há buracos, há privilégios.

Descemos a Praia do Bispo, a avenida tinha acabado de ser arranjada porque há pouco tempo o camarada presidente tinha que passar por ali, e como o camarada presidente passa sempre a zunar, com as motas e tudo, normalmente as estradas são asfaltadas por causa disso. (BDC, p. 55)

Não é apenas a sobreposição de temporalidades, examinadas pelo viés do discurso no Capítulo 1, mas também a acumulação dos espaços. Para isso, observe-se a passagem:

¹¹⁷ Bairro de Luanda, que no tempo da diegese, era lugar de residência de membros do alto escalão do governo angolano. Pela proximidade com que é descrita a rua Antonio Barroso, presume-se que seja também o bairro onde está a casa do menino-narrador.

¹¹⁸ O Mausoléu de Agostinho Neto, “não apenas alterou a imagem do Bairro Azul, onde está implantado, como a da cidade. A moderna tumba do finado Agostinho Neto Kilamba foi erigida seguindo a tradição ambundu. Sobre a tumba do chefe, empilham-se grandes pedras encimadas por uma pedra alongada em forma de lança (símbolo masculino). A construção desse túmulo monumental está ainda a ser concluída, o que explica o seu encerramento ao público.”(KAVULA, 2007, p. 60)

Depois, subimos, pedi ao camarada João para passar no hospital Josina Machel,¹¹⁹ 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.¹²⁰ (BDC, p. 55)

Com a chegada da independência, ruas, praças, monumentos e toda sorte de espaço público tiveram seus nomes alterados. Renomear é conferir uma nova temporalidade ao espaço. A estratégia não é nova na história dessa e de outras cidades, que passaram por grandes mudanças políticas. Porém, há peculiaridades inerentes a Luanda. No trecho, sabe-se que o nome do hospital passou a ser Josina Machel, cuja biografia está intrinsecamente ligada à luta de libertação em Moçambique, por conseguinte, o menino transforma o nome português em estiga, isto é, ridiculariza-o, o que não deixa de ser uma forma de apagamento¹²¹ e elevação de um novo discurso no espaço urbano.

Este novo espaço urbano, após a independência, não sofre apenas alterações físicas, mas alterações dos gestos. Os luandenses tiveram que reinventar a performance do estar em público, na rua, em virtude de outros fatores, que podem ser perscrutados no excerto a seguir:

Passámos na fortaleza, entrámos na marginal. **Eu bem vi que toda aquela zona estava cheia de militares**, mas pensei que fosse alguma reunião lá em cima no palácio. A marginal tinha FAPLAS com metralhadoras e obuses e de repente começámos a ouvir as sirenes. "Deve ser o camarada presidente que vai passar", eu avisei, **talvez lá em Portugal seja diferente e ela não saiba**. O camarada João encostou o carro **imediatamente** no passeio, travou, desligou, pôs ponto morto e **saiu do carro**. Eu saí também do carro, só que a tia Dada nunca mais saía. Eu vi lá longe **os mercedes** a virem bem lançados e estava preocupado porque a

¹¹⁹ Josina Machel foi uma guerrilheira moçambicana. Segunda esposa do primeiro presidente moçambicano. Faleceu, com leucemia, precocemente em 07 de abril de 1971. Por isso, em Moçambique, este dia é dedicado à mulher.

¹²⁰ Recurso da oralidade bastante recorrente nas narrativas, que significa ridicularizar outrem através de um criativo e bem-humorado jogo de palavras. (cf. BDC, p. 18, 29,39,55,60,100,112,116 e 157)

¹²¹ Curiosamente, hoje em dia, este hospital é um dos poucos espaços públicos, cujo nome ora é usado como Josina Machel ora como Maria Pia. Isto é, não houve apagamento, nem de um, nem de outro.

tia Dada nunca mais saía do carro. Como já era tarde pra dar a volta, e **nunca se podia correr nestas situações**, falei-lhe pela janela:

– Tia, tia!, tens que sair do carro, rápido.

O pior foi que quando os carros já estavam mesmo perto, ela **pôs a mão dentro do carro para apanhar** o chapéu. "Tia, não!", gritei mesmo. Acho que ela se assustou e ficou quietinha. Passaram as motas, depois dois carros, mais um, e no último que tinha **as janelas todas escuras** acho que ia o camarada presidente. Depois ainda tive que lhe dizer para ficar quieta que **só podíamos voltar para o carro passado um bocado**. O camarada João tava a **transpirar a sério**. Entrámos no carro.

– Ó filho, que cerimónia!

– Pois... escapaste é de ver **a cerimônia de tiros** que ia haver se algum FAPLA te visse a mexer, parecia que estavas a dançar, ainda por cima ias pôr o chapéu....(BDC, p. 58)

A pensar nas prioridades de um país em guerra civil, as medidas de segurança podem até não ser exageradas. Mas, da perspectiva de quem deambula pelas ruas, vê-se que, em tais momentos, uma “paisagem de medo” se instaura na cidade. O motorista transpira, o menino quase grita, mas a tia que ainda não havia participado da tal “cerimônia” quase não se dá conta do motivo de tanta reverência, que na verdade era evitar ser alvejado por “tiros”, caso permanecessem em comportamento suspeito em espaço público. A negatividade deste tipo de gesto para com a cidade resulta que, paulatinamente, alguns dos espaços passam a ser interditados até mesmos aos próprios angolanos:

Fomos dar a volta quase lá no fundo, até onde se podia ir de carro; vimos as barricadas. ‘Isto o que é?’, a minha tia perguntou ao camarada João. ‘É quartel... É um quartel’, ele respondeu. Tinha militares soviéticos a guardar a entrada, os soviéticos sempre faziam cara de maus, todos esbranquiçados por mais sol que apanhassem, muitas vezes ficavam assim tipo lagostas.

– Podemos ficar já aqui, não? – ela.

– Não, tia, aqui **não se pode**. Esta praia tão **verzul**¹²² é dos soviéticos. (BDC, p. 59)

Da mesma maneira que na passagem anterior, a praia, assim como o percurso, por onde supostamente passa o presidente, são espaços militarizados. Um fator, a se observar nos excertos até aqui examinados, é que a mediação entre o sujeito (menino-narrador) e o dado da realidade (guerra civil, violência e

¹²² “Verzul” é uma expressão pescada na obra **Quem me dera ser onda**, de Manuel Rui.

reverência) se dá pelo estopim do humor. A personagem, na vista grossa, não sugere qualquer tipo de tensão, contudo as passagens em que o humor se inscreve são aquelas em que mais tensão há, ou seja, a forma como a linguagem apreende o real, deixa vislumbrar uma determinada perspectiva. Exemplo disso é a imagem anterior em que, aproximando a imagem da “lagosta” a dos “soviéticos”, se provoca o humor, se ridiculariza. Tal procedimento parece ter a função de amenizar o que recobre o espaço interdito e militarizado, das frases anteriores: “caras de maus”, “quartel”, “barricada”.

2.3. Na escola: as canetas, as armas e os pioneiros¹²³

2.3.1. A luta continua...

Para o desenrolar dos episódios em **Quem me dera ser onda**, mas muito mais em **Bom dia camaradas**, o espaço da escola é significativo. Nela, pode-se observar as palavras de ordem, como pioneiro,¹²⁴ alcançarem o estatuto de vocativo oficial. Para entender os antecedentes desta construção, vale ler um fragmento de “A luta continua”, de Benúdia.¹²⁵ Essa crônica trata de um órfão de guerra que irá se matricular em uma escola:

Além disso as FAPLA já tinham libertado todo o sul e a vida precisa se organizar. Além disso mais, os Camaradas da JMPLA já tinham mandado acabar essas bases dos pioneiros que estavam só aí avulso à toa e parece mesmo o próprio Camarada Ministro da Educação já tinha falado uma palavra de ordem de ‘Todas as

¹²³ Título de Ondjaki (2011a) para uma crônica, onde se lê: “Tudo isto se passava numa cidade muito urbana, cheia de políticos ociosos e de uma ideologia que se experimentava ali para ver se resistia aos fortes ventos internacionais mais ou menos comunistas, mais ou menos imperialistas.”

¹²⁴ Embora esteja fora do sistema literário angolano, um registro literário significativo para demonstração de como as palavras de ordem e de tratamento são inseridas pela então URSS (já que a vertente estabelecida em Angola foi a leninista e não a maoísta), está presente na obra **O Diário de Nina** (LUGOVSKAIA, 2005). Neste caso, visto da perspectiva da autora entre a infância e a adolescência nos anos 30 do século XX, são mostradas as perseguições feitas por meio da organização dos Pioneiros, fomentada pela escola da época.

¹²⁵ Publicada no Jornal de Angola entre 1976-1981 e depois incluída na obra **Nossas vidas, nossas lutas**. Ficam especificadas as datas de publicação na imprensa oficial e escrita angolana, para demonstrar em que medida outros gêneros literários também expunham as situações cotidianas e, gradualmente, incorporavam o léxico socialista.

crianças para a escola¹²⁶. Portanto, ficou decidido: o miúdo passaria a viver com Mamã Grande¹²⁷ e ia já para a escola. E pronto, ali estavam, Camarada Mamã Grande arrastando o seu velho corpo cansado rumo à escola e o miúdo seguindo atrás, lavado, roupa nova e penteado, sorrindo para todo o povo que passava, cumprimentando os outros com os dois dedos da vitória: 'Vitória é certa'. [...] E entraram na escola. [...] – Ora, vamos lá a ver, como se chama o Kandengue¹²⁸. – Luta Continua – esclareceu Mamã Grande, com toda serenidade. [...] – Sim, Camarada, esse é o nome de guerra, mas, eu pergunto o nome oficial, o nome que lhe deram nos pais... (BENÚDIA, 1981, p. 57-63)

Diante do funcionário que quer saber também a naturalidade e a idade da criança para efetuar a matrícula, Mamã Grande explica todos os percalços pelos quais passou o pioneiro, desde os pais mortos por napalm na luta de libertação nacional até as andanças junto das FAPLA pelo país, o que comove a todos que se juntam boquiabertos diante da escrivanhinha do funcionário. No desfecho, os argumentos de Mamã evocam toda uma linguagem que leva o leitor, evidentemente, a associar o pioneiro a Angola independente:

– Luta Continua é filho do Povo, nós todas da OMA somos mães dele. Ele é nosso filho, padrinho dele é Agostinho Neto – concluiu a velha Revolucionária em toda a sua infinita simplicidade. [...] O pequeno fez que sim, os grandes olhos querendo rir, querendo chorar. E o funcionário da escola achou-se escrevendo com o coração sangrando, lágrimas assanhadas quase saindo: – Nome: A Luta Continua. – Idade: Quinhentos

¹²⁶ De acordo com Pepetela, em entrevista a Sérgio Guimarães (*apud* FREIRE, 2003, p. 141): “O ponto número um da política de educação era esse, e devo dizer que, no princípio dos anos 80, quase que atingimos esse objetivo: quase todas as crianças estavam na escola de fato. [...] Um outro objetivo era ser uma educação não só de instrução formal, não só ensino, mas também com alguma abertura para o mundo profissional, ligação à prática etc., e com orientação política. Portanto, uma formação mais ou menos integral, que nós dizíamos ‘a formação do homem novo’, extremamente ambiciosa como formação.” Contudo, “em 1991, [...] o sistema de Educação e Ensino cobria apenas 46% da população em idade escolar, isto é, cerca de um milhão e 300 mil crianças estavam fora do circuito escolar, ou nunca tinham chegado a frequentar qualquer instituição de ensino. Só em Luanda, o número atingia 60 mil. Os cidadãos com idade superior a 25 anos tinham, em regra, um ano e meio de estudos – menos do que a instrução primária” (ALBUQUERQUE, 2002, p.28.)

¹²⁷ Nome atribuído, em Angola, à mulher que alberga em sua casa um grande número de crianças, na condição de filhos adotivos ou de criação.

¹²⁸ Criança.

anos. – Naturalidade: De Cabinda ao Kunene.¹²⁹ (BENÚDIA, p. 57-63)

Ao vencerem os entraves burocráticos da matrícula, Mamã e Luta Continua não deixam de estar envoltos em um clima utópico. A imagem de uma criança órfã, soldado, e ainda analfabeta, são incorreções que precisavam ser eliminadas nos novos tempos. Pode-se dizer que a crônica tem lá o seu fundo panfletário, sem dúvida alguma, já que publicada em jornal estatal. Ela corrobora para que a imagem de um país, que mesmo vivendo uma guerra civil, tenta através da escola, acolher os seus. Convocam-se para o texto, figuras públicas como o ministro, o presidente e as entidades representativas da nova organização política, além de, como parece ser usual, um episódio histórico dado pelo narrador, “já haviam libertado todo o sul”. Parece até um tempo de paz, se não fosse a guerra civil no entorno. Junte-se a isso, as marcas de linguagem que assumem a função emotiva: “lágrimas assanhadas”, “toda serenidade”, “infinita simplicidade”, “querendo rir, querendo chorar”. Note que a estratégia é doutrinar o leitor pela emoção, tentando decalcar indivíduos e signos representativos da nova Nação junto ao espaço da escola.

2.3.2 Sobre heróis e bandidos

Em **Bom dia camaradas**, a divisa “A caneta é arma do pioneiro”¹³⁰ se estabelece entre duas possíveis leituras. Uma ocorre através do discurso oficial em que os atos de heroísmo dos pioneiros são exaltados e incentivados de maneira panfletária na produção de textos escolares do protagonista; ao passo

¹²⁹ Expressão que também ficou conhecida como “2K”, e se refere ao nome de duas províncias angolanas, situadas em dois extremos do território. Seria o equivalente a dizer, no Brasil, do Caburaí ao Chuí.

¹³⁰ Uma das epígrafes de “As respectivas cartas”, constante na antologia **Angola, a festa e o luto** (2000, p. 165-170), em que, salvo erro, Ondjaki desenvolve pela primeira vez o seu “menino-narrador” que está presente em ao menos mais três de suas obras além de **Bom dia camaradas**, as histórias de **Os da minha rua**, **Avôdezanove e o segredo do soviético** e **A bicicleta que tinha bigodes**.

que a outra ocorre quando se compara o heroísmo do pioneiro ao comportamento cotidiano:

- Esse é um caderno meu da segunda classe... de Língua Portuguesa...
- Posso ver? [...] – Quem é este Ngangula que tu falas aqui?
- O Ngangula tia, é o Ngangula...
- Mas quem é o Ngangula...?- ela não sabia mesmo, incrível. [...] – Olha, nunca pensei que em Portugal não conhecessem o Ngangula... Mas tu vivias cá antigamente, não te lembras do Ngangula? Nunca te contaram a estória dele?
- Acho que não, filho, não que eu me lembre...
- Então, olha, primeiro lê essa redacção aí, que é sobre ele... depois já vais perceber...(BDC, p. 105)
- Então este Ngangula é um herói...
- Pois claro que é, foi torturado, lhe deram bwé de chapadas, bwé de bicos, mas ele não disse onde era o acampamento dos guerrilheiros...
- Hum...[...]
- Era...era ainda candengue..
- E muito corajoso...
- Lá isso é verdade, se essa estória fosse com alguém da minha turma, à segunda chapada até diziam a matrícula do carro do camarada presidente... (BDC, p. 106)

Ainda na passagem, o discurso de léxico socialista advém da ambiência da escola e inscreve-se nos textos produzidos e lidos, para desabar nos diálogos em que nada se vê de um comportamento revolucionário. Os atos de heroísmo, como o do pioneiro Augusto Ngangula,¹³¹ não se assemelham ao do menino e sua turma, que sob pressão delatariam até o que não sabem. A pretensa construção do homem novo pela introdução do discurso panfletário no cotidiano escolar não

¹³¹ Segundo documento do MPLA, datado de 03 de março de 1969, (FORTUNATO, 1977, p. 93-95), o pioneiro “foi torturado até à morte em 01 de dezembro de 1968, quando ia da sua aldeia para uma das escolas do MPLA. [...] Apanhado de surpresa pelos soldados colonialistas...recusou categoricamente dar qualquer das informações pedidas. [...] Então o jovem pioneiro tentou afastá-los da pista e conduziu-os para alguns terrenos cultivados na esperança de se encontrar com alguns dos destacamentos do MPLA. Mais tarde, compreendendo que tinham sido enganados, e já enraivecidos pela coragem, determinação e dignidade do pioneiro, os soldados colonialistas assassinaram-no barbaramente à machadada. [...] O heróico pioneiro AUGUSTO NGANGULA tinha apenas 12 anos.” A nota é explicativa, mas não se pode deixar de notar a abundância de detalhes que seria difícil de comprovar no contexto do maqui. Por isso, valeria especular sobre a heroicização da figura de Ngangula em um texto que se intitula documental. Por ironia ou não, é nome da maternidade, onde nascem a maioria das crianças em Luanda, ainda hoje.

tem, aparentemente, grandes resultados. E se houve algum, acabou por ser distorcido.

A par disso, há outro dado de interesse. Ao se comparar essa passagem de **Bom dia camaradas** com uma outra de **Quem me dera ser onda**, observa-se que os atos de *verdade alargada* dos meninos Zeca e Ruca são narrados como atos de heroísmo. Dessa forma, os irmãos e o amigo rememoram seus feitos perante outros meninos na escola:

No intervalo da escola Ruca foi o narrador. Zeca e o Beto ajudaram nos pequenos pormenores de verdade e heroísmo. Que era um ladrão de porcos que tinha entrado na casa. Lhe assustaram com segurança. Tentou fugir, mas os três, Ruca, Zeca e Beto, taparam-lhe a saída do prédio até que veio a polícia e o ladrão foi agarrado e preso.

– Como era ele então?

– Fato sandokan e óculos escuros – explicava Zeca.

– E levava catana?

– Qual! Duas pistolas de cano comprido e granadas no cinturão – e Beto fazia gesto do tamanho.

– Vocês também lhe podiam ter recuperado as pistolas.

– O polícia ficou com elas. Mas olhe: - e Ruca, contente, subia o tom de voz – primeiro o porco chamava-se “carnaval”, mas depois da nossa guerra com o bandido, como a gente ganhou, agora o nome fica “carnaval da vitória”.

– É um nome bestial. Vocês tem de trazer o gajo aqui na escola para a malta ver. (QMDSO, p. 27)

As crianças transitam livremente entre a norma das palavras de ordem e a decisão em transgredir. À margem, também se lê os signos da violência incorporados ao espaço, e por contiguidade, ao cotidiano. Não bastam antigas catanas, é preciso pistolas e granadas para impressionar. O espaço da guerra vem até o pátio da escola, as catanas que deram início à luta de libertação nacional são substituídas pelo armamento supostamente moderno da guerra civil.

Há uma “nossa guerra” que os meninos travam, os episódios do prédio são recontados na escola, com estes detalhes bélicos, de estratégia. O inverso também ocorre para valer o salve-se quem puder:

– Zeca, liga o telefone na casa da professora. Diz que está aqui um **camarada** a cara dele é igualzinha à do **ladrão que esteve na escola e matou dois pioneiros**. É ele mesmo! – E Ruca olhava acusador para o fiscal. O homem correu para a porta.

– Vocês estão doidos, **pioneiros**. Eu sou uma autoridade, e como é essa confusão?

Mas Zeca a riscar números de telefone e o irmão só fechou a porta depois de espreitar o fiscal tocar a campainha da casa do Faustino.

– Grande berrida levou esse fraccionista!¹³² – gritou Ruca. (QMDSO, p. 22)

Por via do discurso, o jogo dos meninos é provocar a total confusão de identidade, ou seja, veste-se aquela que é possível: o leitor vai do “camarada”, que é supostamente “ladrão”, à morte de “pioneiros” na escola, à afirmação de “autoridade” do “fiscal”. Assemelha-se a uma ambientação dissimulada (LINS, 1976, p. 83), cuja caracterização dá-se entre a ação dos meninos e os recursos dentre espaços: a comunicação (o telefone e a campainha) do prédio e um caso de banditismo na escola. Este último é tratado como um evento cotidiano. Embora não se consiga precisar se verdade ou mentira dos meninos, em **Quem me dera ser onda** tornou-se mais um detalhe do cotidiano. Em **Bom dia camarada**, caso semelhante torna-se um dos pilares da narrativa.

Retomando a passagem anterior relativa a **Bom dia camaradas**, o protagonista conclui, muito sem cerimônia, “se fosse um dos de minha turma” delataria, contaria tudo a respeito do camarada presidente, embora também estivesse, em hipótese, sob a pressão da violência. Contudo, a polidez e o confinamento de classe parecem impedir que o menino diga “se fosse eu...”, evitando, assim, o protagonismo tão característico de Zeca e Ruca.

¹³² No caso, berrida ao fraccionista significa fazer com que o fiscal seja expulso e tome uma lição. Sobre a introdução do termo “fraccionista” no vocabulário angolano, vale clarificar com um trecho de discurso do então presidente Agostinho Neto, de 07 de fevereiro 1977: “Nós temos de combater, sempre e com firmeza, qualquer tentativa de fraccionismo. Isto não pode ser admitido numa organização democrática como a nossa em que há democracia, da base ao topo. Se esse grupo não se convencer com a crítica, é necessário neutralizá-lo... No MPLA, nós somos um e temos regras para a vida da Organização. Não somos diversos. Somos um ou devemos ser um. Portanto, quando nós dizemos fraccionismo, significa que alguém dentro da Organização, dentro do país, quis formar grupos que fossem diferentes do MPLA. Ora neste país, o único Movimento que existe é o MPLA e quem defender outro Movimento qualquer, não pode ser tolerado. Devo dizer aos camaradas – agora já o posso dizer – que alguns deles, alguns que andam fugidos – ou os que estão sob investigação...” (NETO, 1985). O discurso precede em alguns meses o que ficou conhecido como o 27 de maio de 1977, o Fraccionismo, ou tentativa de golpe de Estado, que teria sido organizado por Nito Alves, então Ministro da Administração Interna. Sobre isso, veja-se J-M Tali (1991).

Em termos, a diferença entre as crianças de **Bom dia camaradas** e **Quem me dera ser onda** deve-se, como já se argumentou anteriormente e aqui se reforça de outra perspectiva, à maneira como elas vivenciam o espaço urbano luandense.

No fim da tarde, quando saíram das aulas, Ruca e Zeca foram nas traseiras do [Hotel] Trópico e encheram à vontade o saco plástico com comida para o leitão. No caminho para casa, fugiram do grande trânsito, passaram nas ruas mais pequenas sempre a olharem de um lado para o outro com medo de aparecer o fiscal de repente e lhes querer tirar desforra. Mas iam com tanta vontade de reencontrar “carnaval da vitória” que correram com toda a pressa assim que dobraram a esquina que dava na rua deles. (QMDSO, p. 27-28)

É um constante vaievém, narrado com ares de simplicidade, mas que vem exemplificar tanto as tentativas de controle do fiscal do prédio, quanto as “chapadas” do pai. Mesmo assim, os meninos seguem adiante e enfrentam, como eles mesmos dizem, “a guerra contra o talho” (QMDSO, p. 37).

O mesmo não ocorre com o protagonista de **Bom dia camaradas** e com boa parte de seus colegas. É raro o acesso destes às ações, ao movimento. Sozinhos pelas ruas, muito pouco. A cidade, que lhes chega, vem por via do ouvir dizer, muito pouco da prática. Sozinho, o seu deambular é restrito a determinado perímetro, geralmente entre a casa e a escola.

Em alguns momentos, essa rotina é quebrada, como quando o menino é convidado a ler uma mensagem na Rádio Nacional, conforme visto no item anterior, e pensava que poderia aproveitar “umas coisas da redacção que tinha feito sobre a aliança operário-camponesa, que tinha tido cinco valores na prova de Língua Portuguesa. (BDC, p. 35). Algumas páginas adiante, descobre-se que isso não resulta. A redacção proposta na escola, neste outro espaço já não mais servia. Só para chamar a contradição à vista, o tema da redacção do menino de **Bom dia camaradas** era “aliança operário-camponesa”, o que, além de remeter o leitor novamente ao espaço da escola, em partes justifica como se esperava que esta funcionasse, quer dizer, como pilar para a construção do discurso político, acerca do homem novo.

Em outro trecho, o do episódio do desfile de Primeiro de Maio, cuja organização é feita com base nas escolas convocadas, vê-se um vão de sentidos entre a escola e a tribuna.

Depois de passar em frente à tribuna, andamos mais um bocadinho e a nossa **escola** estacionou ali, porque a camarada directora disse que iam nos dar bolacha e sumo, **mas não veio ninguém. Já sei, deve ter sido aquilo da falta de verba**, porque foi por isso que este ano **não** fizeram desfile dos carros alegóricos, se calhar foi por isso também que convocaram **tantas** escolas, para ver se o desfile **ainda** ficava bom mesmo **sem** os carros alegóricos, mas para mim, para dizer a verdade, um desfile do dia 1o de Maio sem carros alegóricos **não é a mesma coisa**, pro ano que vem, se me chamarem na Rádio Nacional outra vez, vou dizer isso mesmo, não quero saber lá da folha carimbada que já vem com tudo escrito. (BDC, p. 90)

Quando algo lhe desagrade como a falta de bolacha, suco e carros alegóricos, o mesmo sente-se traído, e de certa maneira, aprende que o discurso e a História, na qual foi educado, falham, falseiam. Entretanto, há no menino-narrador uma posição de ambivalência, daquele que acredita no discurso da palavra revolucionária, que deixa escapar no seu “dever ser aquilo da...”, mas que titubeia entre uma tomada de consciência em relação ao controle exercido sobre o que e como se diz.

No pós-independência, entretanto os desafios à construção de um pacto social, o espaço da escola,¹³³ paradoxalmente, criou suas próprias arestas. Mesmo que a escola seja quase sempre vista positivamente, como espaço de

¹³³ Diferenças à parte, vale lembrar a função da escola no tempo colonial, como bem coloca Salvato Trigo, no seu “Escola e prisão na escrita lusófona” (1989, p. 147-59): “Na escola procurava-se dominar espiritualmente os colonizados pelo apagamento dos seus valores culturais e civilizacionais, pelo banimento da sua língua, pela niilificação da sua história. Impunham-se valores estranhos à África, exigindo-se, duma forma absoluta, a obediência à cultura e à civilização europeias que a escola colonial defendia e divulgava. [...] Mas essas duas instituições, pretensamente aliadas ao regime colonial português, são também, e sobretudo, muito úteis aos colonizados, porque elas permitir-lhes-ão desenvolver a consciência política e lutar, cada vez mais, pelos seus direitos. Paradoxalmente, o regime colonial português criava as armas da sua própria destruição.” (p. 148). Na literatura, exemplos basilares deste contexto anterior podem ser vistos em A. Santos (1981) e L. Vieira (2008).

formação pelas personagens,¹³⁴ de suas brincadeiras de infância, e também de seus laços afetivos, as disparidades são inúmeras:

O fim dos anos lectivos era sempre uma coisa muito chata para mim porque ficava com saudades dos meus colegas, das nossas brincadeiras, **até** dos camaradas professores, até das palavras de ordem, **até** de cantar o hino, **até** de ir ao quadro, **até** da limpeza geral **da escola**, **até** de jogar estátua **nos corredores** embora quando se levasse uma bem esquentada as costas ficassem a arder, ou jogar estica **até** sermos apanhados pelo camarada subdirector e levarmos todos **duas reguadas em cada mão, tudo isso, era uma só coisa que um dia destes ia mesmo acabar.** (BDC, p. 99, grifo meu)

Logo hoje que era nossa prova de EVP¹³⁵ e a nossa sala é tão escura porque as lâmpadas estão todas fundidas. Só espero que se chover não comece a pingar em cima do caderno de desenho (BDC, p. 135)

Dalí fomos para a parte de trás das salas, ali onde cheirava bwé a chichi. (BDC, p. 139)

Nestes dois últimos trechos, os aspectos negativos são descritos em forma de água: o céu encoberto pela chuva que virá, tirando parte da luz natural e a quantidade de urina atrás da sala são indicadores da ausência de manutenção das lâmpadas e da construção de banheiros. Essas águas negativas estão dentro e “atrás” das salas, cercam os que nelas convivem. No entanto, esse abandono revela um dado da realidade, que é constantemente rememorado: Angola era um país em guerra. Em tal condição, as prioridades são outras, todo o entorno se deteriora e seus reflexos podem ser vistos naquilo que os alunos produzem:

¹³⁴ Algumas práticas, advindas do período colonial, continuaram a ocorrer durante o monopartidarismo, embora não seja representação predominante no *corpus*, mas que a certa altura de **Bom dia camaradas** fica registrada demonstrando novamente uma espécie de falência do ambiente da escola, antes mesmo de sua estabilização. O excerto a seguir mostra o encontro do protagonista com um colega na rua, quando o que chora reclama de ter apanhado na aula de recuperação ou explicação, como era chamada na época, a aula fora do período para os alunos com dificuldades em alguma matéria e que mesmo sendo da escola pública era paga pelos pais que o podiam fazer: “– Fala ndengue... comé... qué que aconteceu? – tentei dar-lhe um aperto de mão. – Porra... um gajo vai à explicação só para apanhar... – ele. – Tem lá calma. - Calma não... – ele chorava. – Tou farto daquela merda....” (BDC, p. 140). Estranhamente, este trecho foi retirado da edição portuguesa e brasileira de **Bom dia camaradas**, consta apenas na primeira edição angolana.

¹³⁵ Educação Visual e Plástica.

Desenhar armas era normal, toda gente tinha pistolas em casa, ou mesmo akás¹³⁶, senão, sempre havia um tio que tinha, ou que era militar e mostrava o funcionamento da arma [...] Isso da guerra, das armas, também porque todo mundo já tinha visto e alguns até já tinham disparado pistolas, originava grandes conversas na hora do intervalo sobre esses temas quentes. [...] Guerra também aparecia sempre nas redacções, experimenta só mandar um aluno fazer uma redacção livre para ver se ele num vai falar da guerra (BDC, p. 136-7)

Da perspectiva do narrador, vê-se tanto a militarização quanto a banalização da violência. Assim, como em **Quem me dera ser onda** (cf. p. 22), os artefatos de guerra são “quentes” e exibem o quanto o tema não só circunda a cidade e o país, como se faz presente na escola.

A parede tinha mil e uma inscrições, a caneta de feltro, giz, lápis de cor, sangue, guache, tudo e mais alguma coisa, e eles queriam que eu olhasse para ‘ali’ — mas depois reconheci a frase: ‘Caixão Vaziu’¹³⁷ pasará aqui, hoggi, ás cuatro da tarde!’ Estremeci. (BDC, p. 68)

– Não, camarada professor — disse o Cláudio. — Parece que é outra visita, tá ali escrito... — apontou para a parede.

– Dónde, ahí arriba? — fazia esforço com a vista para ler. — Y qué es eso del “Caixão Vazio”? [...]

– No quiero que se queden con esa cara... están pálidos de miedo...mieren, la escuela es um sítio de resistência... que quieren esos payasos?

– Querem tudo camarada professor, vão levar algumas pessoas com eles, vão violar professoras e não sei bem o que fazem aos professores... — Mas o professor não estava assustado.

– Miren, les garantizo que no van a hacer nada de eso... no aqui em nuestra escuela... hacemos una trinchera; si fuera necesario entramos en combate con ellos; defendémonos con las carteras, con palos y piedras, pero luchamos hasta el fin! — bateu de novo com o punho na secretária, ele suave, suave.

¹³⁶ Corruptela de AK-47, cuja sigla significa Arma Automática de Kalashnikov modelo de 1947, nome do designer russo que a criou. Ainda é a arma de fogo mais utilizada em todo mundo, por sua resistência à lama, areia e água, poder de repetição, rapidez e alcance de alvo, além do baixo custo.

¹³⁷ De maneira indireta, mas relacionada à guerra, um desses temas quentes é o mujimbo, tema do capítulo 3. O boato do Caixão Vazio mostra esse efeito da violência dentro da escola, vale dizer que este tipo de boato pode ter sua origem no medo ainda residual ocasionado pelas rusgas feitas pela polícia colonial, que se transferiu, depois da independência, para os grupos paramilitares ou de bandidos. Ao fim dos anos 80 e início dos anos 90, em Luanda, este era um grande temor dentro da escola, bastava que alguém gritasse “caixão vazio” para que o pânico se instaurasse. Nada se provou em relação à existência de tais grupos, de acordo com jornais e declarações da polícia. Uma bem-humorada narração sobre o Caixão Vazio pode ser ouvida na faixa 3 do CD Nós os do conjunto, “Kibidi (a lenda do caixão vazio)”, realizado em 2010, pelo Conjunto Ngonguenha.

– Ó camarada professor, mas como é que nós vamos lutar se eles têm akás... têm makarov's¹³⁸... (BDC, p. 72-73)

Do clímax da narrativa, o exemplo é significativo no que diz respeito à violência do entorno da escola. O que se quer destacar é o contraste entre os alunos apavorados pela insegurança, que o espaço da escola não consegue conter, pelo contrário, é alvo; e a insistência do professor em transformar, fazendo uso das palavras de ordem, a escola em uma trincheira. O vocabulário é um indicador da tensão: a escola é um lugar de resistência. Esta em si, bastante frágil quando se coloca paus, pedras e carteiras contra fuzis e pistolas.

2.3.3 A redação

Já em **Quem me dera ser onda**, o que se destaca em termos de representação, não é a constituição física da escola. Dela, só se sabe que há uma varanda, muros e um pátio, onde os meninos se reúnem para receber o porco visitante. Mas, foi entre seus muros, que a redação a seguir foi produzida:

¹³⁸ Pistola semiautomática de fabrico russo, de padrão militar, criada em 1951, pelo designer Nicolay F. Makarov.

Redação

Carnaval da vitória é o porco mais bonito do mundo. Meu pai que lhe trouxe no sétimo andar onde a comissão de moradores é reaccionária porque não quer porcos no prédio e o camarada Faustino tem kandonga de dendém e faz kaporoto a cem kwanzas cada búlgaro. Primeiro o nome dele era só carnaval. Depois que a gente ganhou a vitória contra o inimigo o nome ficou carnaval da vitória. O inimigo é um fiscal fantoche ladrão de porcos que lhe denunciámos no prédio onde ele ficou na vergonha. Carnaval da vitória é o porco mais bom do mundo porque quando veio na nossa escola a camarada professora deu borla.

O meu pai é um reaccionário porque não gosta de peixe frito do povo e ralha com a minha mãe. Ele é que é um burguês pequeno mas diz que carnaval da vitória é um burguês. Por isso lhe quer matar só por causa de comer a carne. Carnaval da vitória é revolucionário porque quando meu pai bateu em mim e no meu irmão Zeca ele lhe quis morder. Nós não vamos deixar matar carnaval da vitória porque a luta continua e o responsável da comissão de moradores não sabe as palavras de ordem que os pioneiros é que lhe ensinam. E a camarada professora é muito boa porque deixa fazer redações que a gente quer e até trouxe na escola o primo dela Filipe que veio tocar viola dentro da nossa sala.

Ruca Diogo

Essa redação inicia uma série de eventos representativos dos embaraços desencadeados pelas insistentes tentativas de se exercer controle sobre o discurso neste espaço. É como se a escola não tivesse outra caracterização que não fosse a do discurso de léxico socialista, em paralelo com o próprio discurso socialista do avesso. Exemplo disso é a distorção com que Ruca narra as virtudes do porco, visto por ele como revolucionário, em contraste com os vícios burgueses do pai, dado como reacionário!

A mesma redação participará de um concurso realizado em todas as escolas, é para julgá-las que uma comissão de nome pomposo se reúne. O susto da comissão deve-se ao fato de uma classe toda ter redigido sobre a visita do porco à escola, e nada sobre os temas propostos.

Os coordenadores do centro de investigações pedagógicas parou de mascar a lasca de cola. Cada um dos participantes da reunião não escondia a surpresa.

– Acho que pode tratar-se de um caso de **inadaptação**. Filho de um casal **lúmpen**, por exemplo... – referiu a responsável pela secção de pedagogia.

– Mas como é possível? Se foram dadas as **directrizes** quanto aos temas? – considerou o coordenador. – Não se compreende. Se no **ofício** eram orientados no sentido de motivarem as crianças **para escreverem sobre os problemas do povo, exaltação dos valores ideológicos, etc.**, como é que a professora escolhe para um concurso deste nível uma redacção sobre um porco? Camarada Sofia, já agora descubra... (QMDSO, p. 47-48)

Através da escola, o que a comissão esperava era uma homogeneização do discurso. A graça do episódio consiste no fato da “inadaptação” solapar a si mesma, isto é, ela desconstrói o próprio discurso. Não se cogita que o discurso possa estar “fora do lugar”. Para a comissão, o fato exige interrogatório, porque o que é diferente, aquilo que assume outra identidade, é para ser punido.

– [...] Agora que as escolas são do povo, manda-se recolher material para um concurso e exposição de trabalhos infantis; orientam-se os professores para apoiarem as crianças no sentido da criatividade de temas sobre a vida do nosso povo, a exaltação de valores nacionais, datas históricas, etc., e, em vez disso, a camarada apresenta-nos uma escola inteira a dissertar sobre um porco! Como é possível!? Está aqui patente a ideologia pequena burguesa. E uma questão disciplinar: é mesmo verdade que a camarada deu borla¹³⁹ por causa do porco e ainda leva um priminho para tocar viola na sala de aulas? (QMDSO, p. 58)

Nas respostas da professora, há sobreposição dos planos de narração. Em um, a expectativa de uma resposta pedagógica por parte da professora, que não ocorre, pois a versão dela é diferente do que se espera. E de outro, a proposição de um novo nome para escola, que para a comissão soará como “pretensiosa surrealistic”.

– Sim. A borla é verdade. Mas eu explico. A professora susteve as lágrimas que se queriam libertar. E, de pormenor, contou tudo [...]

– Sim. – nos olhos da professora alindou-se uma **onda** de orgulhosa alegria – Antes que me esqueça, os alunos propuseram

¹³⁹ Dispensa de alunos.

e votaram todos a favor que a nossa escola passasse a chamar-se 'carnaval da vitória' (QMDSO, p. 59)

A atmosfera poética dos últimos trechos contrasta com a dureza dos dois anteriores. Pelos olhos marejados, avista-se a “onda” que interdita a ironia e a rudeza da pergunta, com o detalhe de colocar o mar nos olhos da professora. Aliás, metonímia muito frequente nas obras de Manuel Rui. A questão é que, inserir aí o mar, estabelece uma fronteira entre o que se pergunta e o que se responde, é como uma evocação da força da onda, que não por acaso, também está no título da obra.

Na sequência da “convocação disciplinar”, a comissão tenta deliberar uma punição para a professora.

– Devíamos era já fazer a proposta de ir para o Cuando-Cubango antes que ela se encoste a algum parente. Vocês é que ainda não repararam. É de família. É vê-dê.¹⁴⁰ Por isso é que se dá a estas arrogantes surrealísticas. Viram a pretenciosa referência a Cadornega?¹⁴¹ Que tinha sua veia de poeta.

– Eu isso não concordo – disse o responsável pela secção de matemática, abanando a cabeça -, e não é por ser do sul. Primeiro, porque ainda não posso ajuizar sobre os actos da professora. Só após um inquérito. Depois, essa ideia de tudo o que é lixo despachar para as províncias, sinceramente, não concordo. (QMDSO, p. 59)

Primeiro, a possibilidade de enviar a professora para uma das províncias, isto é, expulsar os velhos “esquemas” do espaço de Luanda para o mato. Depois, isto se entrelaça à suposição de que ela possa ter o sobrenome de uma família crioula luandense. Junte-se a isso, muita poesia na cabeça. De fato, as suposições sobre a professora afloram outras tensões que a História angolana já vivenciou, o que não resolve o problema da redação. Entretanto, o desfecho do

¹⁴⁰ Corruptela do sobrenome da família Van Dúnem, presente em Luanda, desde meados do século XVI, quando da presença holandesa em Angola.

¹⁴¹ Historiador português, natural de Vila Viçosa e falecido em Luanda em 1690. Como militar partiu para Angola em meados de 1639, atingindo o posto de capitão, foi provedor em Massangano e fez parte do Senado da Câmara. Autodidata, escreveu uma obra extensa e detalhada, chamada **História Geral das Guerras Angolanas**, que versa sobre a ocupação portuguesa em Angola, entre os séculos XVI e XVII.

caso é dado ao leitor mais adiante na narrativa, em um diálogo entre Ruca e o pai Diogo:

- Pai, fiquei em primeiro lugar num concurso de redacção. O meu nome vai vir no jornal, a professora é que falou.
- Assim é que é. Lembra-me a ver se te compro os lápis de cor. (QMDSO, p. 63)

Como explicar este inusitado resultado? Pelas mãos do autor textual e da ótica estrábica da comissão julgadora, a redacção salpicada de palavras de ordem escrita por Ruca, afinal é a que melhor estampa o que se entendia como “diretrizes”, ou melhor, o que mais se aproximava dos *tiques de cartilha*, que estavam assim sendo construídos no ambiente da escola. Por outro lado, também pode ser mais uma *verdade fingida* para conseguir realizar o único desejo “pequeno burguês” de Ruca, que é ter lápis de cor.

2.3.4 A vossa segunda casa

Mas nem só de redacção premiada é feita a escola dos tempos do partido único. De volta a **Bom dia camaradas**, pelas análises até aqui feitas, já foi possível notar que o menino-narrador se assemelha, com um certo esforço, ao modelo esperado do homem novo. Um dado interessante nesse sentido, é o fato dele manter sua própria identidade homogênea, diluída, ou melhor dizendo, oculta na narrativa, pretende ser apenas um pequeno camarada, um pioneiro. Sutilmente, ele se autodenomina como “um alguém” (p. 31), e mais ao fim se sabe, também de forma dedutiva, que seu nome é Ndalú (p. 90), apenas por uma única vez. Entretanto, há uma personagem que funciona como uma espécie de contraponto ao menino-narrador, é seu colega de classe, o menino Murtala.

Na escola, ele é o avesso das outras crianças, é o lado que, da perspectiva do narrador, falha, que não condiz com toda a tentativa de uniformização que até agora se demonstrou existir.

- Claro, el ‘Murtala’ — eles [professores cubanos] diziam sempre assim — tiene muchas dificultades, no tiene base suficiente para pasar de curso...

Não sei se era verdade, mas o Cláudio contava que o Murtala, quando voltámos a dar fracções este ano, lhe disse que a única

fracção que ele conhecia era a fracção de segundos, mas que mesmo essa ele não sabia escrever. Depois numa redacção escreveu que adolescência era quando as meninas ‘apanhavam a monstuação’, mas o pior mesmo foi quando na aula de Física ele disse que concordava com a ideia do camarada presidente Samora Machel¹⁴² de ir com uma nave até ao Sol. Quando lhe disseram que era impossível, que o Sol ia queimar as pessoas e a nave, ele deu exactamente a mesma resposta que o camarada presidente Samora (**versão que me contaram**).

– Seus burros! temos que ir de noite! (BDC, p. 132)

Para amenizar, o episódio é dado como uma versão que contaram ao menino que ele diz não saber se é verdade, demonstrando não só a manutenção da distância, mas também o incômodo que causam os problemas de aprendizagem de Murtala. Sempre em tom de piada, ele é o menino que na excursão ao zoológico rouba a comida de um macaco, é por ele ferido, e ainda fica com “diarrumba”, diarreia, por causa do “pitêu” (BDC, p. 37); é também ele que vomita na aula, porque teve que engolir duas folhas de “cábula”, de cola (BDC, p. 121). Seus olhos são descritos como “de rato” (BDC, p.31), “acesos” e “escancarados”. Entretanto, não se pode esquecer que toda piada, tem no efeito cômico, algo de censura implícita:

Estava muito calor. Alguns colegas cheiravam muito a catinga, o que é normal para quem tenha vindo a pé para a escola. Ficávamos ali a conversar fora da sala, sempre com a esperança de que o professor não viesse. Era incrível, como é que nós queríamos sempre acreditar que era possível haver uma borla todos dias, porque se dependesse de nós, era isso que desejávamos. Como dizia a professora Sara, ‘parece que vocês não sabem que a vossa missão é estudar’, talvez daí aquela dica da caneta ser a arma do pioneiro. Ou então ela dizia ‘não se esqueçam que a escola é a vossa segunda casa’, mas isso era perigoso dizer ao Murtala, porque depois ele estava tão à vontade que adormecia na sala de aulas com a desculpa de estar no quarto dele. (BDC, p. 31)

É sempre com olhos de censura que Murtala é observado, algumas vezes percebe-se até gestos de repulsa dos outros alunos. Também, no excerto, é possível visualizar a diferença entre a máxima popular (a escola como segunda

¹⁴² Samora Machel (1933-1986), líder da independência moçambicana e primeiro presidente entre 1975 e 1986.

casa) e o sono de Murtala durante as aulas. Mas é bom perguntar por que ele dorme.

Lembrei-me imediatamente do Murtala: na casa dele, quando chove, só podem dormir sete de cada vez, os outros cinco esperam todos encostados na parede onde há um tectozinho que lhes protege. Depois é vez dos outros dormirem, **assim mesmo, juro**, sete de cada vez. Sempre que chove de noite, o Murtala, no dia seguinte, dorme nos três primeiros tempos.¹⁴³ (BDC, p. 143)

Dada a resposta, muitas páginas adiante, o efeito já não é o da piada; mas sim o do vão social, o da exclusão, cuja materialização se dá no espaço da escola, onde as crianças se socializam. Portanto, é aí que as arestas despontam. Repare o reforço que o narrador dá a isso com a expressão “assim mesmo, juro”. Também, a imagem da força das águas negativas da chuva corrobora para isso, pois “a cidade quase se afoga porque as fossas, algumas, estão entupidas e então as ruas ficam tipo rios, e os musseques quase se desfazem.” (BDC, p. 122). Novamente, é a acumulação de espaços: da escola para o musseque e viceversa, porque a cidade como um tecido interligado, não se quer dissimulada.

2.3.5 O mapa do Murtala

Mas nem tudo é negativo na espacialidade ligada ao menino Murtala. Talvez pelo fato de enfrentar tantas adversidades, as outras crianças confiem nele, pois conhece as ruas e seus meandros. É ele o autor do mapa com a rota de fuga, caso a escola seja invadida:

[...] porque estávamos todos mais preocupados com a questão do Caixão Vazio, se eles iam ou não aparecer na nossa escola. O Murtala apostava que sim, porque eles tinham estado a semana passada numa escola ao pé do mercado Ajuda-Marido, que já era bem perto da nossa. O Murtala desenhava na areia um mapa bem fixe, com o Largo das Heroínas, o mercado, o Kiluanji, o Kanini e a nossa escola. Foi bom ele ter feito esse mapa e explicar-nos o que ele pensava que ia acontecer. [...] E eu na minha cabeça imaginava o mapa do Murtala: o Ngola Kanini era mesmo ao lado da nossa escola, o próximo ataque só podia ser no Kiluanji ou no Juventude em Luta. (BDC, p. 44 e 47)

¹⁴³ “Tempos” equivale a “aulas”.

Note que a fuga proposta lembra em muito as deambulações de Zeca e Ruca em **Quem me dera ser onda**. Entrementes, os espaços de convivência das crianças vão paulatinamente ficcionando um mapa de *múltiplas entradas*.

Capítulo 3: Mujimbos

Mujimbo é uma palavra chokwé que significa mensagem. [...] A nossa malta da primeira guerra de libertação, na frente leste, principalmente o pessoal de origem urbana, deslumbrou-se com o vocábulo. Mujimbo passou a ser notícia. Contaram-me. Um camarada ia de uma base a outra e, mal chegava, chovia a pergunta: quais os mujimbos que você traz? Ele narrava. E passavam mensagens, notícias, intrigas, tudo. Dependia da pessoa. Que até podia produzir mentiras. A palavra foi-se deturpando até que mujimbo passou a coincidir com a novidade ainda não oficial ou até o boato.

(RUI, 1989, p. 92)

Mujimbu é uma palavra originalmente atestada na língua Lovale (também dita, ao que parece incorrectamente, Lwena) e seus aparentados, cuja comunidade étnica está maioritariamente acantonada na província do Moxico e que se espraia para lá das fronteiras do nosso país, na Zâmbia. Basicamente significa ‘troca de informações’, ‘troca de notícias’, ‘relatório de viagem’ que geralmente é dada ou trazida por alguém que vindo de longe (mais exactamente, vindo de fora), ao ser acolhido em determinada localidade (ou comunidade), se sente na obrigação (dever, cortesia, hábito) de pensar. Por sua vez, aquele que o acolhe retribui, dá também igualmente a sua versão da vida local. É essa troca que geralmente corresponde a significação do termo bantu. [...] Trazido para o meio e contexto urbano e suburbano, sobretudo o luandense, esta palavra *mujimbu* altera substancialmente o carácter da significação local, ganhando em amplitude e agravo, passando a significar

então: 'anúncio prévio alarmante', 'notícia alarmante que circula de boca a orelha', 'boato'. Mas ela é, contudo, como sendo uma palavra originária do meio e contexto linguístico e cultural *cokwe*. Nada mais ilusório e falso!.... A utilização desse termo nessa língua faz-se naturalmente por empréstimo da língua *Lovale*.

(COELHO, 1998, p. 18-19)

O *Mujimbu* é o jornal mais barato do mundo: grátis. Com audiência de credibilidade sem precedentes. Distribuído e divulgado nas ruas, nos bares, praias, mercados, praças rurais e urbanas, cafés, hotéis, cinemas, cabeleireiras, barbearias, casas de xinguilamentos e sakelamentos, nas igrejas, nos óbitos e kombas, campos de jogos, casas de lupanar, autocarros, comboios, [...] nos comícios, fábricas, empresas, Assembleia do Povo e Provincial, sede do Partido, palácios, cadeias, quartéis, tribunais, bualas, sanzalas, quimbos, em tudo-todo, sem exceção, *mujimbu*! Eh, *mujimbu*, vende-se mas não é gritado. Os ardinas não podem nem devem gritar [...], é a disciplina fundamental do jornal *Mujimbu*. [...] Este vocábulo de origem da língua nacional que se julga ser kikongo e que significou somente: novidade, notícia, conversa, demanda, maka, problema, queixa, perdeu o seu verdadeiro e original significado para BOATO.

(XITU, 1990, p. 35)

Conceituar ou tentar especificar a origem do termo *mujimbo* revela um sistema de contradições. Entretanto, as próprias contradições são fundamentais para entendê-lo enquanto prática discursiva específica das dinâmicas de uma determinada formação social e cultural. Nas epígrafes, há vários sinais disso. Um

deles é que o mujimbo está presente nesse “tudo-todo” do universo cultural angolano. A outra, é que o seu uso da estratégia foi se moldando ao longo do tempo: de um povo que toma contato com outro povo, dos que se encontravam no maqui, dos que se encontravam na guerra, até, já no pós-independência, privilegiadamente alcançar o espaço urbano de Luanda.

Assim, parece até natural haver contradições quanto à origem linguística do termo, já que a mobilidade geográfica do mujimbo percorre todo o território angolano, devido a essa dinâmica entre povos, e, depois, ainda simultaneamente, à dinâmica das guerras. Trata-se, também, de seu funcionamento como memória oral, por isso se alastra, se modifica por um condutor que é a palavra falada. E desta, por essência, sabe-se que “não se pode retomar o que foi dito, a não ser que se aumente: corrigir é, nesse caso, estranhamente, acrescentar” (BARTHES, 1984, p. 93).

Este capítulo procura observar o mujimbo como estratégia da oralidade. Tentamos demonstrar como seus sentidos alcançam um estatuto de contradiscurso ao discurso de léxico socialista na representação literária da cidade de Luanda, dentro do recorte temporal privilegiado nas obras **Quem me dera ser onda** e **Bom dia Camaradas**.

3.1 O mujimbo como *sistema de rumores*

De saída, vale notar que há diversos trabalhos em várias áreas do conhecimento bastante pontuais no que diz respeito a definir o que é um rumor.¹⁴⁴ Dentre eles, o que mais se aproxima do caso angolano, é o das análises do antropólogo Trajano Filho (1993, p. 11).¹⁴⁵ Seu conceito foi elaborado como um “sistema de rumores”, e não apenas um rumor.

¹⁴⁴ Cf., entre outros autores, J. Delemeau (2009), J. Kapferer (1993), A. Sá (s/d.), L. White (2000).

¹⁴⁵ Este trabalho analisa o sistema de rumores, no contexto de aglomerados urbanos da Guiné Bissau, “procurando desvendar como sua forma narrativa-performática atua na construção de uma identidade social específica” (TRAJANO FILHO, 1993, p. 2).

A narração direta e sintética dos rumores contrasta com a elaboração das performances através das quais são transmitidos, com o valor das mensagens que neles circulam e com seu alcance social. [...] A autenticidade e autoridade das mensagens veiculadas pelos rumores estão relacionadas com sua natureza performática, pois a transmissão de um rumor se dá através de uma série de interações sociais onde um evento, mais do que narrado, é representado e dramatizado. Singelos em termos narrativos, os rumores são carregados de significação porque lançam mão de símbolos poderosíssimos, motivados historicamente e altamente condensados para articular suas mensagens e para dar a pensar. Por isto, são endêmicos nos núcleos urbanos [...], sendo o envolvimento em sua transmissão ou o mero conhecimento da existência dos rumores uma das formas mais significativas de participação na sociedade. (1993, p. 12)

Acepção semelhante é a que se verá analisada nos itens a seguir, embora a ênfase seja mais na matéria artística, e menos na performance como um dado da realidade, pois a textualidade do mujimbo é sistêmica, vai se intercalando ao enredo, fazendo com que este encadeamento seja um fator estruturante nas narrativas do *corpus* principal.

3.2 Crônicas de vários mujimbos

Se alguém quiser elaborar uma teoria do mujimbo, não poderá deixar de lado uma passagem exemplar presente em **Crônica de um mujimbo** (1991), de Manuel Rui:

[...] o mujimbo abarca uma função social, e que é uma lacuna em Marx [...]. O mujimbo é uma virtude desta sociedade. Quem sabe ler, entende os palavrões-chave das notícias do jornal. Quanto à rádio, para já é preciso ter rádio. Mas bem, de mal o menos, está à la page. O povo em geral tem que andar no passa palavra. No fundo, é o continuar dos mecanismos da tradição oral. Auto-defesa, porque não estar informado é quase morrer. E é bem bonita a forma como se põe o mujimbo a circular, os elos, a cadeia do circuito. E, por detrás, sempre uma espécie de sentimento colectivo. E a gaita é que os mujimbos vão quase sempre dar à verdade. É o povo. (RUI, p. 92 e 95)

No entender dessa personagem, e também na do autor textual, pode-se entrever como a sociedade angolana entende e dissemina o mujimbo: mensagem, segredo, boato, verdade expandida, ou também como “fonte de informação”

(CARVALHO, 2002, p. 63). No que diz respeito à Literatura Angolana¹⁴⁶, o mujimbo funciona como matéria e forma. Ele inocula o “falaescrita” (RUI, 1979, p. 542), quer dizer, tanto a fala quanto a escrita sustentam as relações vivenciadas. Por isso, nas obras, os espaços da cidade de Luanda podem ser lidos como uma cenografia em que o mujimbo se textualiza.

Uma vez alinhavado ao enredo, o mujimbo em **Quem me dera ser onda**, assume a forma de pequenas crônicas, em que o cotidiano marcado pelas tensões é apresentado entre o julgamento individual das crianças e a autoridade ou controle do discurso pelos adultos e pelo Estado, revezando-se assim na *verdade fingida*, na *verdade alargada* que caracteriza a criação intencional do mujimbos pelos meninos-protagonistas, dando a estes autoridades para falar.

Nesse sentido, o mujimbo é um tipo de mercado paralelo da informação, assim como se viu com o esquema e o sistema de desenrasca no Capítulo 1. Ao longo da narrativa, os mujimbos desvelam a falta de sentido do discurso político. Exemplo disso está no epílogo da narrativa, quando os camaradas da comissão de moradores participam do churrasco, o que contraria o próprio discurso, de que não deveria haver porco no prédio.¹⁴⁷ Neste caso, a divergência é tão excessiva que rompe com o discurso oficial vigente. Somado a isso, vale relembrar a maneira peculiar com que os cartazes são espalhados pelos meninos no prédio: como um corpo escrito e não oral, mas que está ali se materializando em contradiscurso, isto é, o mujimbo assume o formato de uma pequena estória na parede, que vai dando conta de noticiar os conflitos da coletividade naquele

¹⁴⁶ A presença do mujimbo na literatura angolana é farta. Acompanha praticamente toda a produção de Manuel Rui, desde alguns dos poemas da série **11 de novembro** (1976-1981) até um de seus últimos romances, **Janela de Sónia** (2009). Em Ondjaki é exemplar o conto “Desmorte”, da obra **Momentos de aqui** (2001), bem como várias passagens de **Quantas madrugadas tem a noite** (2004). Para referenciar outros autores, pode-se também ler essa presença do mujimbo em: Pepetela, nas obras **Jaime Bunda** (2001) e **O cão e os calús** (1988), mais privilegiadamente em **Lueji** (1997). E mesmo antes da independência, há exemplos significativos em **Estórias do musseque** (1961), de Jofre Rocha.

¹⁴⁷ Aliás, como dado da realidade, vem confirmar o sistema de contradições engendrado pelas implicações econômicas, conforme visto no Capítulo 1. Pois, como esclarece o jornalista J. Gonçalves, na cidade, “as carências alimentares tornar-se-ão norma de vida e o abastecimento será sujeito a critérios de diferenciação social, aumentando o descontentamento que se traduzirá por protestos em surdina, aparição de ‘mujimbos’ (notícias boca-a-boca ou boatos) e escuta massiva de rádios estrangeiras emitindo em português através das ondas curtas.” (1991, p. 55).

prédio. O mesmo pode ser dito quanto às cartas com papel timbrado e falsificado, cujo conteúdo requisitava aparas da cozinha do Hotel Trópico.

Seja escrita ou oral, esta “auto-defesa” do passa palavra é um ato coletivo. Em **Quem me dera ser onda**, isso se explicita através das crianças Ruca e Zeca. Em geral, Ruca é o elemento que inventa o conteúdo do mujimbo, a notícia, diga-se assim; enquanto que seu irmão Zeca é o elemento que faz o mujimbo circular, às vezes são ajudados pelo amigo Beto, também morador do prédio, com quem compartilham o segredo do porco, ou melhor, a informação sobre o porco. A seguir, alguns exemplos de como os mujimbos circulam.

Mujimbo 1: Ocorre quando os meninos impedem que o camarada fiscal localize o porco no apartamento da família Diogo. Para isso, conseguem agilizar todo o prédio fazendo circular um mujimbo de que há um homem se fazendo passar por fiscal, mas que este, na verdade, seria um ladrão, também acusado de ter estado na escola e matado dois pioneiros (QMDSO, p. 22). O mujimbo de Ruca é posto a circular por Zeca e Beto e se alastra:

E em todo o prédio ecoaram gritos de outros miúdos **num passa palavra de agitação**. As donas a sair das portas numa azáfama de bloquear a passagem do bandido, ‘telefonem na polícia’, ‘não deixem passar ele em baixo’, ‘furem-o com um tiro’, ‘chamem a ó-dê-pê’, e Zeca aproveitou a confusão subiu as escadas para regressar no apartamento e aí cruzou-se com a mulher do Faustino de vassoura na mão a espumar “matem esse gatuno queria-me assaltar disfarçado de fiscal de caporoto”! (QMDSO, p. 24, grifo meu)

Conforme a confusão aumenta de porta em porta, notam-se as tentativas de persuasão por parte dos outros do prédio, quer dizer, enquanto gritam e acrescentam detalhes que persuadem os demais a crer que de fato há um ladrão no prédio. O efeito é tanto, que o fiscal tem que provar a sua própria identidade perante a polícia, já em meio ao tumulto dos moradores e do trânsito na rua, já fora do prédio. Eis a força do contradiscurso, a do mujimbo expulsando um discurso tido como externo ao espaço do prédio. O camarada fiscal, aquele que se intitulava detentor e autoridade do discurso do Estado, passa a não sê-lo, é

destituído pelos elos da cadeia de informações dinamizadas pelos meninos. O porco, a partir de então, como prêmio de guerra, passa a se chamar “Carnaval da Vitória”, tornando assim evidente a relação com o episódio histórico em que o exército angolano expulsa os sul-africanos de seu território. Este primeiro mujimbo também leva a considerar que o espaço e o discurso refratam o contexto da militarização da sociedade civil no período, porque ao tocar no essencial, o mujimbo “condensa o tempo passado: acontecimentos atribuídos a uma pessoa são transferidos a uma outra, mais recente.” (KAPPERER, 1993, p. 127). É como se houvesse uma atualização daquilo que incomoda a comunidade.

Mujimbo 2: Diante dos colegas, no pátio da escola, Ruca relata os eventos do Mujimbo 1, colocando-se assim na posição do “narrador. Zeca e Beto nos pequenos pormenores de verdade e heroísmo.” (QMDSO, p. 27). Nesta passagem, os pormenores de verdade também são intencionalmente criados, porque parecem “assegurar que o seu corpo de tradição oral se mantenha” (FENTRESS, 1992, p. 102). A ideia é impressionar, ou melhor dizendo, projetar Ruca como um pequeno griô, respeitado por sua comunidade (a escola) como alguém que vivenciou uma experiência (a de lutar contra o fiscal). Aqui o mujimbo retoma sua função de origem: “a praxe que [...] faça a sua apresentação e um relatório de toda a viagem, bem como de quanto se passa na terra de sua proveniência” (COELHO *apud* BARBOSA, p. 158).

Mujimbo 3: Elevados à categoria de pequenos griôs, os meninos decidem levar o porco à escola para comprovar as peripécias anteriormente narradas. Como já se viu anteriormente, em meio a esta apresentação, novamente Ruca tem a ideia de soltar o porco na roda de crianças. Mas o porco foge em direção a uma loja do povo. Capturado pela multidão, cabe a Ruca novamente conseguir atestar a propriedade do porco. Para isso, diz que o pai é ODP e que o mandou levar para a casa de um ministro. A evocação de duas autoridades públicas é falsa. Note que não se trata essencialmente do falso ou verdadeiro, mas sim de um deslocamento até uma outra identidade que possa resultar na manutenção da posse do porco, que por reflexo do fator econômico, estrutura a obra. A materialidade das vozes que circulam embaralhando, trocando e instalando a

divergência na fila (QMDSO, p. 39) são respostas à falsificação de autoridade oficial pelos meninos. A passagem é peculiar justamente por causa do vaivém, em que ora se sobrepõem o discurso, caracterizado pela evocação de autoridade e propriedade, ora o contradiscurso, pela veiculação de oposição à informação oficial, neste caso, representada pelo ODP.

Mujimbo 4: Já em meio às comemorações do “Carnaval da Vitória”, uma última tentativa de salvar o porco é feita pelos meninos. Estes decidem comunicar ao camarada Nazário, pai de Beto, que é assessor popular no tribunal e “responsável máximo pelo prédio” (QMDSO, p. 17), que Diogo cria de fato um porco no apartamento. Diante da informação, Nazário chama-os de “pioneiros” e diz que os “mais-velhos” deveriam aprender a dizer a verdade como fazem as crianças. Entretanto, quando o assessor popular chega ao sétimo andar, não é essa atitude que ele toma. Nazário é recebido com um “viva, camarada” (QMDSO, p. 77) por Diogo e age de forma oposta ao que se espera. Ou seja, assim como outros moradores que já estavam lá em cima, Nazário participa e apóia o churrasco de e do Carnaval da Vitória “sem reservas”, [pois para ele] “os membros da comissão de moradores e todos os camaradas” [devem se unir] “porque a unidade deve começar na base.” (QMDSO, p. 77).

Neste último mujimbo às avessas, pode-se observar duas perspectivas ao menos. Em uma, as suspeitas de um porco no prédio se confirmam pela comilança promovida no apartamento, conforme já se argumentou antes. Os que sobem ao sétimo andar, sobem despidos dos *tiques de cartilha*. A informação que era tida como falsa, passa a ser verdadeira. De outra perspectiva, as crianças quando repassam uma informação verdadeira, não recebem nenhuma informação de volta. “Ao rés-do-chão”, em frente ao prédio, olham as ondas do mar e apenas esperam que uma informação venha do sétimo andar do prédio. Os elementos que faziam o elo da cadeia tornam-se passivos. Vale retomar uma das teses da personagem de **Crônica de um mujimbo**: “porque não estar informado é quase morrer.” (RUI, 1989, p. 95). Para o porco, não houve quase; para as crianças, o desejo de manter o animal de estimação sucumbe; para a comunidade do prédio, a comemoração gastronômica supre as necessidades daquilo que falta nas lojas

do povo, porque para estes últimos a “revolução começa na barriga” (QMDSO, p. 63). Como se vê, a *nomenklatura* do prédio é a todo momento agenciada, porque neste dado momento usufrui de um privilégio: comer carne de porco.

Mas, se as palavras de ordem ensejam o monolinguismo do discurso político em meio à comunidade, também é com ela que as relações são transformadas em multilíngues, ou melhor dizendo, na “maneira de conceber a si mesmo, de conceber a relação consigo mesmo e com o outro, e expressá-la.” (GLISSANT, p. 159). Assim, a “função social” do mujimbo é mesmo a de fazer com que seu contradiscurso irrigue a narrativa.

Tal movimento é semelhante ao que ensina o teórico E. Glissant, porque o texto se situa na “passagem da escrita à oralidade, e não mais da oralidade à escrita” (p. 159). Desta feita, é preciso atravessar o discurso oficial pautado nos manifestos políticos escritos, para ir à oralidade; é preciso abordar estratégias da oralidade, como o mujimbo, para que a tensão narrativa mostre o narrador, também, em sintonia com essa sua comunidade e perceber a necessidade de pôr à mostra o que já está lá, quer dizer, o dado da realidade com suas implicações econômicas e políticas. Portanto, a forma do mujimbo em uma obra como **Quem me dera ser onda**, além de apurar esse sentido de organização dado do escrito para oral, também põe em cheque a noção do que é oficial, isto é, os outros do discurso também estão autorizados a falar, a ter uma palavra de oposição, de resistência.

3.3 Estórias de gregos¹⁴⁸

Em **Bom dia camaradas**, há duas representações do mujimbo. Uma delas é a própria narrativa se constituir ao redor do mujimbo do Caixão Vazio. A outra é uma espécie de estrutura de encaixe, dentro da diegese, de cujo tecido vai se tirando outros mujimbos breves. Pode-se dizer, então, de um mujimbo-núcleo e de outros que circulam no seu entorno, como uma pequena estória dentro estória.

¹⁴⁸ No contexto, o termo *gregos* significa *bandidos*.

A começar pelos mujimbos breves, estes são inseridos ao longo da narrativa, como tema *quente* de conversas. Nos quatro fragmentos a seguir isso pode ser observado. O menino-narrador acompanha a tia Dada à praia, e trata de passar adiante as “estórias de bandidos” que conhece de “ouvir dizer”, dividindo-as em bandidos que são punidos ou não.

Fragmento 1:

– Então, tia, por exemplo, **no bairro do Cláudio**, apanharam um bandido, coitado, só gostava já de gamar candeeiros, pronto, devia ser **lá o negócio que ele tinha no Roque¹⁴⁹ ou quê... yá¹⁵⁰...** Apanharam o **muadiê**, lhe deram tanta porrada, tanta porrada, mas tanta porrada, que no dia seguinte ele voltou lá à procura da orelha, tia!
– Da orelha? – ela coçou a orelha.
– Sim, ele tinha perdido a orelha lá, **o Cláudio mesmo é que foi lhe mostrar onde é que tava a orelha**, porque eles tinham visto a orelha logo de manhã, **mas não mexeram a pensar que era feitiço!** (BDC, p. 61, grifo meu)

Fragmento 2:

– Sim, mais quentes, quer dizer... Olha, por exemplo, **ali na Martal¹⁵¹** quando apanham um bandido, ele até pensa que vai ser bem tratado. [...] – Porque na Martal ninguém bate nos bandidos. Aliás, há lá um senhor mesmo, acho que até é **mais velho**, que quando ele aparece, a confusão acaba. Bem, claro que quando apanham o bandido, logo assim na hora, ele ainda tem que aguentar umas chapadas, uns pontapés, mas depois chega esse senhor, ninguém mais toca no bandido.
– Então fazem o quê?
– **Espera, já vais ver... Fica para as cenas dos próximos capítulos...** – mas ela fez uma cara estranha.
– Então esse **kota** chega, diz a toda gente para ir dormir. Só vão já alguns homens com ele, levam o bandido **para um quintal também aí**, e lá dão a injeção. E o bandido aí pára mesmo.
– A injeção?! Mas esse tal "**kota**" é enfermeiro? – eu até tive que desatar a rir com vontade.
– Enfermeiro d'aonde, tia? Qual enfermeiro é esse?! **A injeção que lhe dão é com água de bateria! O mwadiê** pára logo ali. [...] Pára!, pára mesmo, stop, apaga, campa! Ele morre, tia! [...] ‘Mas isso é **verdade**, filho?’, ela se calhar **queria que eu**

¹⁴⁹ Mercado popular de Luanda, cujo nome é uma referência a uma novela brasileira.

¹⁵⁰ Significa “sim”, em kimbundu.

¹⁵¹ Bairro de Luanda, também um musseque.

disse que não. ‘Até posso te mostrar um colega meu que vive nesse bairro, tia!’ (BDC, p. 62-63, grifo meu)

Fragmento 3:

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 ali a ver o homem a correr dum lado pro outro, a pedir para lhe apagarem. **Não sei, há quem diga que** nessa altura de queimarem os ladrões com pneus os assaltos diminuíram, **mas isso já não posso confirmar**. (BDC, p. 63, grifo meu)

Fragmento 4:

Para a **conversa** ficar mais ligeira, também lhe contei algumas estórias que eu sabia de bandidos que se safavam, como aquele que estava na Praia do Bispo a ser perseguido por um polícia, depois **alguém gritou** "agarra ladrão!" e um outro polícia pensou que esse polícia fosse o ladrão e lhe vuzou um tiro das costas, o bandido fugiu e ainda tava a rir. (BDC, p. 63, grifo meu)

Estas estórias de “gregos” tem como tema central a violência. Entretanto, nelas se lê a justiça com as próprias mãos, isto é, a autoridade jurídica, a do Estado, nem sequer passa perto desses espaços, dos musseques em bairros distantes da Baixa, menos ainda no comércio paralelo, como o do Mercado Roque Santeiro. Como já se disse anteriormente, são espaços dissimulados na narrativa. Por lá, o poder de Estado é constituído por um contrapoder. Toma-se conhecimento dessa outra autoridade por intermédio do mujimbo, o contradiscurso, ele é o condutor dessa informação. Repare-se também que em nenhum deles o discurso de léxico socialista é registrado. É como se nesses espaços, ele não existisse, a variação linguística do menino-narrador é alterada significativamente, para isso é só observar as formas de tratamento: senhor, kota, mais-velho, mwadiê... Além disso, cada um desses breves mujimbos traz alguma peculiaridade.

Assim, no Fragmento 1, aparece também, como um pequeno flash, um dado que até então pouco se vê nas obras do *corpus* principal, isto é, a presença de alguma religiosidade ou crença animista, até aí as personagens parecem livres de qualquer crença ou deus. Mas ali está, muito discretamente, a presença do

feitiço. Veja-se que este por si só interdita o espaço do relato, ninguém tocou a orelha perdida.

Já no Fragmento 2, há uma espécie de cerimonial da violência, da captura até a injeção letal, a cena se assemelha muito ao que seria um tribunal e a sua deliberação, a imagem do juiz está colada a do mais-velho, a da tradição. A propósito, anteriormente se falou de como a caracterização do espaço dava noção de incompletude, aqui também, mas se acrescente que a noção de deslocamento é ainda mais forte, pois algo que colocaria determinado objeto em movimento é usado para imobilizar um ser humano.

O Fragmento 3 é contado ao leitor, mas não para a tia. Por quê? O narrador diz que ela já está impressionada. O titubeio característico do menino é retomado: não sei, há quem diga que... É como se não concordasse com a constatação, mas passa adiante a hipótese, muito comum nestes casos de violência, que é a de que a punição violenta coíbe um mal maior.

E, sobre o Fragmento 4, o interessante é que por ocorrer na Praia do Bispo, há a presença da polícia, já dentro do perímetro da cidade Baixa. A diferença aqui é que o bandido se safa e quem é punido é a autoridade, o policial. Neste, o testemunho ou a fonte, que poderia ser um recurso de persuasão ou autenticidade, é omitido. Não importa o alguém do grito “agarra ladrão”. Por ser um mujimbo pode, na variação, apresentar essa peculiaridade do anonimato, o que lhe dá ausência de controle, pois é repassado de maneira que “não há alguém que fala, não há autor que fala, não há “isso” que fala. [...] Não se pode saber de onde vem porque talvez ele mesmo não saiba, e não controla, não dirige a emissão da fala.” (GLISSANT, 2005, p. 153).

Assim, com resultados ao avesso, em **Bom dia camaradas** o anonimato é uma característica dos mujimbos e as histórias de gregos fazem parte de sua tipologia, um sinal do “ouvir dizer”; enquanto que em **Quem me dera ser onda**, isto se dá pelo “fazer dizer”, muito mais dinâmico.

3.3.1 Lumpens malucos

O historiador Jean Delumeau (2009), em seu **História do medo no Ocidente**, dedica boa parte de sua argumentação à relação entre o rumor e o medo. Em determinada passagem, conclui que:

[...] um rumor nasce, portanto, sobre um fundo prévio de inquietações acumuladas e resulta de uma preparação mental criada pela convergência de várias ameaças ou de diversos infortúnios que somam seus efeitos. [...] O que encontramos na origem dessa inquietação coletiva? Bem profundamente, sem dúvida o medo dos homens da guerra e dos vagabundos – [...] a opinião pública os unia em uma mesma suspeita. (2009, p. 182-183)

Dito assim, não parece distante do contexto angolano, pois, os mujimbo vão desafiando as fragilidades presentes aos vários espaços de Luanda. Uma delas é o medo. A pensar neste mujimbo, como uma pequena estória dentro da estrutura narrativa, a passagem a seguir pode ilustrar bem a questão:

Quando passámos mesmo na esquina, o Maxando estava na porta, com as barbas dele enormes, o penteado rasta, **e aquela cara que metia medo, eu não sei porquê, coitado, porque ele até estava sempre a sorrir** e falava muito bem com a Tia Maria e com a Avó, **mas nós tínhamos muito medo dele.**

– Mas porquê que vocês têm **medo** desse Maxando? – a minha tia, olhando ainda para ele, ele a sorrir.

– Dizem que ele fuma muita liamba¹⁵², tia.

– Mas ele faz mal a alguém?

– Não sei, tia, mas também ele tem um jacaré em casa, isso já não é normal! – eu.

– Um jacaré?

– Sim, ele tem um jacaré lá no quintal dele.

– Mas como?! Um jacaré?

– Sim, tia, um jacaré, daqueles muito compridos. Ele tinha um cão, o cão foi atropelado por um **militar**, e como o **militar** não tinha um cão para lhe devolver, lhe arranhou um jacaré – **isto era verdade, todos da Praia do Bispo sabiam.**

– E dorme aonde esse jacaré? Está preso?

– Sim, tá sempre preso, dorme lá mesmo na casota do cão – parece que **a minha tia não queria acreditar.**

– O filho, **tu já viste** esse jacaré?

– Eu nunca vi, tia, **mas toda gente sabe** que ele tem lá o jacaré..., só que o jacaré dele só gosta de ver o Maxando...Só ele é que lhe dá de comer, sabes...(BDC, p. 56, grifo meu)

¹⁵² Maconha.

Maxando é uma representação daquilo que está fora do contexto, para o menino “até não é normal”, por isso provoca a inquietação. No contexto do monopartidarismo, ele é um lúmpen, aquele que representa o que a nova Nação não consegue ajustar, homogeneizar. Ele é “o distante, a novidade e a alteridade”, por isso provoca medo. Assim, como o cozinheiro Antonio e o motorista João, está sempre a sorrir. Não parece ser o efeito da “liamba”, é mais o sorriso dos que sabem e não dizem, dos que observam da “esquina”, lugar privilegiado por quem consegue ver ao menos dois caminhos. Daí também o exagero em anonimato de “toda gente sabe”, mesmo que não se saiba quem já viu ou não o jacaré. Todavia, o jacaré é um elemento espacial relevante para a cena, faz lembrar o provérbio: quem não tem cão, caça com gato. Em Luanda, o gato vira jacaré, porque exprime melhor a dimensão do medo. Dentro da tipologia temática do mujimbo, há, assim como Maxando, aqueles que estão pelas ruas e propagam uma noção da guerra, em tom profético, de delírio.

Guerra **até chegava na boca dos malucos, aquele maluco que se chamava Sonangol**¹⁵³ porque sempre se besuntava com óleo, já só dava para ver a boca vermelha e os olhos brancos, ele sempre dizia assim: "guerra é uma doença... Agora quero ver onde é que vucê vai buscá comprimido dela... Tou avisá, se vucê pega guerra, vucê todos dia morre o bocado, pode demorá, mas vucê começa cair... Guerra é que faz um país ficá com comichão... Vucê coça, coça e depois começa sair sangue, sangue... (BDC, p. 137, grifo meu)

Na passagem, a guerra é uma doença, é uma coceira que faz sangrar. Até aí um lugar-comum na banalização temática que a guerra poderia representar. Porém, no delírio popular,¹⁵⁴ presente no discurso do lúmpen, há dois elementos que chamam a atenção: besuntar-se com óleo e ser nomeado como “maluco Sonangol”. Dessa maneira, a imagem do homem recoberto de óleo assume um

¹⁵³ Nome da empresa estatal angolana, responsável pela extração de petróleo.

¹⁵⁴ A expressão aqui se refere a um conceito presente na obra de E. Glissant, **Le discours antillais** (1981). Em um breve, mas primoroso estudo, a ensaísta E. A. Rocha assim o traduz e interpreta: “no delírio popular, os indivíduos desenvolvem uma linguagem contraditória que tenderia a se constituir, por sua vez, como uma resposta às contradições vividas [...], permite à coletividade exteriorizar de forma não resolutória as contradições vividas, [...] este delírio não é patológico, é uma forma encontrada pelo indivíduo de estabelecer um vínculo social” (2009, p. 39-40).

simbolismo ímpar, já que os recursos financeiros para a guerra advinham do petróleo.

O que quero destacar com estas duas personagens-lumpens, diga-se assim, é o fato de ambos estarem excluídos daquele discurso do homem novo. São excluídos do discurso do Estado, o que significa estar no plano do contradiscurso. O maluco Sonangol dissemina o mujimbo, no seu sentido de mensagem, notícia, por meio do próprio corpo, pois o marca com os efeitos de guerra. Já Maxando é aquele de quem se suspeita, se acrescenta, se especula, se teme. De formas diferentes, ambos representam o medo como tema de mujimbo, mas que na obra de Ondjaki é dissimulado pela atmosfera do humor.

3.3.2 Tou-ta dizer...

A **conversa** estava boa. O Bruno veio dizer, com aquela cara que só ele sabe fazer e **toda a gente acredita** mesmo, que havia um grupo de gregos que estava a assaltar escolas. Eu já tinha **ouvido dizer** qualquer coisa, mas pensava que era naquelas escolas **mais distantes, lá para o Golf**. Mas o Bruno tipo que estava bem informado mesmo:

– Epá, o filho da minha empregada é que me contou.

Ontem ele nem foi às aulas, veio com a mãe dele para a minha casa, e tinha bué de feridas...

– Ê, afinal? – um alguém.

– Yá, aquilo foi mesmo a sério, tipo que eles são quarenta ou quê...

– Quarenta?! – o Cláudio estava a achar exagero. Mesmo os Zúa quando assaltavam não eram tantos.

– Zúa? Zúa?! – continuava o Bruno, aquela cara séria só de-vez-em-quando. – Zúa é brincadeira ao pé do Caixão Vazio... Olha, eles vêm num camião, todos vestidos de preto; cercam a escola e ficam mesmo à espera que os alunos saiam... Depois vão apanhando assim mesmo as pessoas a correr... quem for apanhado...

– Hum... Acontece o quê? – Murtala, assustado, aqueles olhos de rato já bem acesos.

– Acontece o quêeeee... Ali sai tudo: gamam¹⁵⁵ mochilas, te chinam¹⁵⁶, violam miúdas e tudo, são bué eles, e nem a polícia vai lá, ché, também tem **medo**... (BDC, p. 31-32, grifo meu)

¹⁵⁵ Roubar.

¹⁵⁶ Apunhalar com faca ou canivete.

Esta passagem de **Bom dia camaradas** introduz o mujimbo do Caixão Vazio como base da narrativa. A partir de então, na escola Juventude em Luta, onde estuda o menino-narrador, o mujimbo se alastra e a tensão aumenta até o clímax que coincidirá com a chegada do Camarada Inspetor do Ministério da Educação em visita de inspeção. Note-se que, assim como ocorreu no Mujimbo 1 de **Quem me dera ser onda**, aqui também há um elemento externo à rotina da escola, que vem em nome da autoridade e do discurso do Estado.

Durante o período desta rotina ensaiada, em que as crianças limpam as classes e decoram os pontos de matéria para a visita do inspetor, que já não é surpresa, elas também se organizam em rotas de fuga, precavendo-se de um possível ataque do Caixão Vazio.

Eu queria saber se tinha havido problemas nas outras escolas, se o Caixão Vazio tinha aparecido perto da escola da minha irmã mais velha, porque, **segundo o mapa do Murtala**, acho que a escola dela vinha a seguir. Ela disse que não, que tinham visto um caminhão e começaram a gritar, mas os professores não deixaram ninguém sair das salas, e ainda bem porque era só um caminhão que ia a passar em direcção ao quartel. Mas, claro, como é que eu não tinha pensado nisso, eles nunca iriam de manhã lá na escola da minha irmã, de manhã eles deviam estar a dormir, por isso é que tinham ido à escola da Eunice da parte da tarde, e também já tinham ido ao Mutu-Ya-Kevela à noite. (BDC, p. 65, grifo meu)

Neste trecho, é interessante destacar “que o modelo espacial do mundo torna-se um elemento organizador, em volta do qual se constroem também as suas características não espaciais.” (LOTMAN, 1978, p. 363). Quer dizer o modelo espacial do mundo neste dado momento para o menino-narrador é feito “segundo o mapa do Murtala”. Assim, o não-espacial é da forma do mujimbo, transformado em elemento de movimento, e que procura espaços de circulação. Aquilo que diz respeito à visita oficial do inspetor provoca um impacto muito menor do que o medo evocado pelo Caixão Vazio.

Como um dado da realidade, esse medo mostra o efeito da violência dentro da escola. Vale situar, como uma hipótese, que este tipo de boato tem sua origem no medo ainda residual ocasionado pelas rusgas feitas pela polícia colonial, que se transferiu, depois da independência, para os grupos paramilitares ou de

bandidos. Ao fim dos anos 80 e início dos anos 90, em Luanda, este era um grande temor dentro da escola, bastava que alguém gritasse “caixão vazio” para que o pânico se instaurasse. Nada se provou em relação à existência de tais grupos, de acordo com jornais e declarações da polícia. Ou seja, oficialmente nada existia, mas continuava a incomodar.

Quanto à performance do mujimbo, outro dado relevante é que mesmo depois do evento que colocou toda a escola a correr, as crianças se reúnem para contar, cada uma, a sua versão do que ocorreu.

Depois a conversa misturou-se já, ninguém respeitou mais a vez de ninguém, todos falavam ao mesmo tempo e cada um **queria aumentar qualquer coisa na versão dele**. Eu estava assim um bocado desiludido porque afinal nenhum de nós tinha visto o camião, ou sequer um homem vestido de preto, ou pelo menos ouvido um **tirozinho**, ou, pelo menos isso, hoje termos encontrado algum vestígio (esta aprendi na tv), uma gota de **sangue** que fosse ou uma **cápsula de bala**. Nada. Nada. "Que irritante!", pensei, **assim nunca mais se sabia nada**, eu ia voltar outra vez para a minha rua sem ter nada para contar, alguns iam começar já a dizer que era tudo invenção, e que o Caixão Vazio não tinha nada estado na minha escola. **Mas alguma coisa ainda me dava para desconfiar**. (BDC, p. 96)

Para as crianças, o encontro não só funciona como gatilho para novos acréscimos, como também por uma busca de autenticidade. Esta por sua vez é que proporciona valor ao mujimbo, neste determinado grupo social, bem como a sua própria performance no evento. Para o menino-narrador, não saber nada, ninguém ter visto nada, reforça a tese de que desconhecer e não tematizar é como não estar participando socialmente.

Mais adiante em **Bom dia Camaradas**, o mujimbo é esclarecido, diga-se assim, através do menino Bruno Viola que não pertence a esta escola, mas conseguiu informações no passa palavra da rua. Segundo ele, o Caixão Vazio não foi visto por ninguém, em meio à gritaria das crianças e à poeira levantada no pátio, chegava um veículo que era conduzido pelo Camarada Inspector. Este por sua vez, assustadíssimo com o professor cubano que tenta atingi-lo com uma barra de ferro, por julgar que o “camarada” fosse um dos “gregos” do Caixão

Vazio. Dessa feita, o inspetor foge e desaparece em meio ao pó, da mesma maneira como chegou.

Assim como se viu em **Quem me dera ser onda**, a auto-defesa do mujimbo cria uma atmosfera que expulsa a autoridade, o elemento externo ao espaço, colocando o representante do discurso oficial para além dos muros da escola. Tomando o espaço da escola como “um traço topológico importante, como um espaço de fronteira” (LOTMAN, p. 273), entende-se que quando o mujimbo sobre o Caixão Vazio atinge o clímax da narrativa, essa fronteira é cruzada. Assim, como ocorreu quando da expulsão do fiscal que se tornou ladrão no prédio de **Quem me dera ser onda**. Há uma dialética entre exterior e interior, entre autenticidade e autoridade.

Como síntese, se o discurso de léxico socialista ocupou espaços desde o início da luta de libertação nacional e seu lugar de expansão iniciou-se no maqui, o mesmo vale para o mujimbo, como seu contradiscurso, já que este é constantemente apresentado como “elemento da arte de governar e guerrear” (SÁ, s/d., p. 409). Os reflexos dessa performance perpassam as narrativas:

Isso da guerra [...] originava grandes **conversas** na hora do intervalo sobre esses **temas quentes**. Havia até pessoas que sabiam **mujimbos** do Kuando Kubango, das **estórias** que contavam que os sulafricanos eram duros, mas que tinham cagunfa¹⁵⁷ dos cubanos, ché, quando eles sabiam que os cubanos iam vir abriam logo daquela zona, tipo tinham visto fantasma. Toda gente, mais velhos ou não, **dizia** que os cubanos eram muito bons soldados, corajosos, bem organizados, disciplinados, bons companheiros, só não conseguiam dizer Kifangondo¹⁵⁸, diziam sempre ‘Kifandongo ete!’ [...]. Guerra vinha nos desenhos (as akás, os canhões monacaxito¹⁵⁹), vinha nas conversas (‘tou ta dizer, é verdade...’), vinha nas pinturas **na parede** (os desenhos

¹⁵⁷ Medo.

¹⁵⁸ Em “9 de novembro [de 1975], travou-se a mais decisiva de todas as batalhas em defesa de Luanda: a batalha de Quifangondo, localidade situada a uns vinte quilômetros a norte da capital. Entre duas colinas desse lugar – passagem obrigatória entre o mar e grandes extensões pantanosas – um destacamento misto das FAPLA e dos cubanos infligiu à FNLA e às forças suas aliadas [Zaire, África do Sul e mercenários portugueses] mais pesada derrota de toda esta guerra. A batalha de Quifangondo decidiu o destino da guerra no Norte, pois a FNLA perdeu a partir de então, na sequência da contra-ofensiva iniciada a 11 de novembro, as praças de que dispusera, uma a uma.” (Tali, 2001, v. 2, p.139). A esse respeito também cf. Menezes, p. 190-1.

¹⁵⁹ “Nome vulgar para canhão de quarenta bocas” (ONDJAKI, 2004, p. 202).

no hospital militar), vinha **nas estigas** ('teu tio foi na UNITA combater, depois voltou, tava a reclamar lá tinha bwé de piolho...'), vinha nos **anúncios da tv** ('ó Reagan, tira a mão de Angola...!'), e até vinha **nos sonhos** ('dispara Murtala, dispara porra!'). (BDC, p. 137, grifo meu).

Na narrativa de Ondjaki, por exemplo, é pontual o recurso de em um parágrafo, ou melhor, por uma página toda, resgatar elementos de todo o enredo. Dando assim um efeito de acumulação característico da oralidade, isto é, a repetição. Também nos destaques da passagem, vê-se um procedimento já ressaltado anteriormente em Manuel Rui: o enredo do mujimbo, mais detidamente, vai alojando os espaços de guerra. Porém, tanto as formas orais, quanto as escritas cooperam para a dramatização da mesma. As estigas, os anúncios, as paredes, os desenhos e redações são elementos auxiliares, mas não menos importantes no *sistema de rumores*.

Notas finais

Menos para concluir e mais para sintetizar, seguem algumas notas com a intenção de evidenciar o enlace entre discurso, espaço e contradiscurso:

1. Quanto à representação literária do discurso, observou-se que com o advento da independência, em 1975, antigas e novas tensões se misturaram ao cotidiano da cidade. Tais tensões de ordem política, econômica e social foram estruturando alguns comportamentos. Estes, por sua vez, vão de reverenciar e celebrar, para depois titubear e silenciar (ou sorrir), em **Bom dia camaradas**. Já em **Quem me dera ser onda** se apresentam como ato de transgredir e agredir, para em seguida resistir. Dessa maneira, movidas pelas ações das personagens e por seu discurso, as tensões vão afinando os sentidos das palavras de ordem, para transformar esse instrumento *em signo ideológico*, cujo motor funciona por meio de um sistema de contradições. O esquema é só um deles.

O que este dado, o do esquema, traz de complementar, ao que anteriormente se argumentou, no que diz respeito às relações de classe nas narrativas? E com isso, o que se revela da cultura na sociedade angolana, por via da construção literária? Pode-se associar o sistema do *desenrasca* a um mecanismo, que opera para a distorção das palavras de ordem, e atinge assim o núcleo de sentido do discurso oficial, o de léxico socialista. Sentido este que se torna relativizado. Dessa maneira, entre o *tempo do colono* e o *tempo do partido único*, há uma ruptura que é suturada pelo *socialismo esquemático*. Dado da realidade este, que nas narrativas ganha o estatuto de estratégia de sobrevivência, cotidianamente utilizada muito mais por aquelas personagens que não desfrutam de privilégios, porém que não deixa de também ser usada pelos que possuem privilégios.

2. Nas obras, o sistema de contradições também se inscreve por meio do espaço. O espaço público revela marcas de medo e de controle, exemplo disto é a militarização das ruas da cidade Alta e Baixa e o aeroporto. Em contrapartida, no plano do coletivo, a classe intermediária composta pelos moradores do prédio se

caracteriza por armar o espaço com a resistência da candonga e do esquema, e ao mesmo tempo, recuperam as práticas sociais do mato e do musseque. Outra peculiaridade que fica entre o público e o coletivo se dá no espaço das filas, onde tudo é densamente marcado por identidades cambiantes. O que é bastante diferente do que ocorre no espaço privado, como o da casa, em **Bom dia camaradas**, porque nela o dado da realidade circundante, pode até ser lido como reverência e cerimônia, mas com certeza não é de penúria, falta e incompletude. A degradação fica reservada para os musseques e bairros dissimulados da obra de Ondjaki, que se resumem a representações da violência. Neste sentido, a apreensão do espaço vem enlaçada tanto ao tema da guerra, quanto, por extensão, à economia depauperada. Um meio termo, por assim dizer, é a escola cuja atmosfera, no mais das vezes, é de um espaço de resistência. Isso pode ser verificado por um elemento como o pátio: local de confraria para as crianças de ambas as obras, local de resistência ao controle. São reveladores disto os casos da visita do Inspetor do Ministério da Educação e do inquérito da Coordenação de Investigação Pedagógica contra a professora. Embora, no tocante, ao seu aspecto físico, a escola também não escape da degradação.

Vale ainda dizer das dimensões da metáfora *água*. Ela é muitas vezes apresentada em gradação, de onda à calema¹⁶⁰, de pingos de chuva à carga d'água. A chuva desmancha o musseque, mas *faz crescer coisas* novas; alaga o buraco do asfalto no bairro nobre, entretanto permite que os meninos façam nele uma piscina; o copo d'água gelado tem a marca de gordura dos dedos do cozinheiro, o banho para tirar o pó e o suor, é só para alguns; *peixe seco cheira muito bem, parece sumo concentrado de mar*; a banheira cheia d'água porque *pode faltar de um momento prò outro, e mais todas as vasilhas disponíveis, baldes, panelas e garrafas se preenchem com água*; o *mar é verzul*, mas não é só dos angolanos... Diluída ao longo das narrativas, nenhum outro elemento espacial é mais representativo do sistema de contradições do que água. Salgada e doce.

¹⁶⁰ Tempestade marítima.

Negativa e positiva. Abundante e rarefeita. Seu movimento tanto é de ruptura porque destrói, quanto é de sutura porque preenche.

3. Dito isso, qual o propósito então de aproximar o discurso e o espaço? Talvez porque permita refletir sobre o sistema de contradições, vinculado à formação do enredo nas narrativas. Uma delas é o câmbio entre tensão e riso. Por exemplo, aquilo que foi sendo denominado como a graça da incoerência ou inverossimilhança em alguns quadros, nada mais é do que a parte, aliás densa, do contradiscurso. Nos absurdos das soluções narrativas há uma espécie de dialética que só se realiza quando é dinamizada pelo *sistema de rumores*. Também, por isso, vale pensar a estrutura do contradiscurso, o mujimbo, como tensão. Veja-se aí como o humor, o riso, é uma estratégia que sutilmente ameniza os conflitos enlaçando-se ao efeito final do mujimbo. Para relembrear, em **Bom dia camaradas**, as personagens por inúmeras vezes estão rindo, à toa ou até de medo. Em **Quem me dera ser onda**, somente por uma vez os meninos riem, *até o pai se irritar por causa do peixe frito com arroz*. Volta-se ao motivo econômico... Considerável divergência, se pensarmos que a obra de Manuel Rui foi lida muitas vezes como sátira. *Ridendo castigat mores*? Nem tanto, porque quanto ao efeito, há uma distância gigantesca entre uma obra ter personagens que riem e outra em que os personagens fazem o leitor rir. É como rir de quem tem que se desenrascar, e rir com aqueles que não têm que se desenrascar... Tanto em um, quanto em outro caso, vai se retornar ao vaivém entre o “ouvir dizer” da obra de Ondjaki e o “fazer dizer” de Manuel Rui. Conforme o demonstrado, é o contradiscurso do mujimbo que irriga a forma das narrativas. A estrutura de encaixe, as estórias dentro da estória, vem ao encontro da forma literária que as narrativas, em caso, permitem acoplar em sua estrutura, quer dizer, elas se rompem e se suturam com o *sistema de rumores*.

Bibliografia

1. De Manuel Rui:

RUI, M. Eu e o outro – o invasor (ou em poucas linhas uma maneira de pensar o texto). In: **África: Literatura. Arte. Cultura** / dir.Manuel Ferreira. - Lisboa: África Editora, Lda. - v. 2, n. 5; ano II (Jul.-Set. 1979), p. 541-543. [PADILHA, L. & RIBEIRO, M.C (org.). Lendo Angola. Lisboa: Ed. Afrontamento, 2008, p. 27-9].

____. Entre mim e o nómada – a flor. In: **Teses angolanas. Documentos da VI conferência dos escritores afro-asiáticos**. Lisboa: Edições 70, 1981.

____. Só o percurso pelo discurso. In: **Anais do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**: Representando a africanidade, Niterói/UFF, 1991, p. 87-95.

____. Pensando o texto da memória. In: **Anais do II Congresso da Abralic**: Literatura e memória cultural. Belo Horizonte: ABRALIC, 1992, p. 542-4.

____. Da escrita à fala. Separata. **Ata do I Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas**. Coimbra: Almedina, 2005. (separata)

____. **Poesia sem notícia**. Porto: Civilização, 1967.

____. **A onda**. Coimbra: s/ed., 1973.

____. **Regresso adiado**. Lisboa: Edições 70, 1973.

____. **11 poemas em novembro ano um**. Luanda: UEA, 1976.

____. **11 poemas em novembro ano dois**. Luanda: UEA, 1977.

____. **Sim camarada!** Lisboa: Edições 70, 1977.

____. **A caixa**. Luanda: INALD, 1977.

____. **Agricultura**. Luanda: Instituto Nacional do Livro, 1978.

____. **11 poemas em novembro ano três**. Luanda: UEA, 1978.

____. **Memória de mar**. Lisboa: Edições 70, 1979.

- ____. **Cinco dias depois da independência**. Luanda: UEA, 1979.
- ____. **11 poemas em novembro ano quatro**. Luanda: UEA, 1979.
- ____. **Assalto**. Ilust. Henrique Arede. Luanda: INALD, 1980.
- ____. **11 poemas em novembro ano cinco**. Luanda: UEA, 1980.
- ____. **11 poemas em novembro ano seis**. Luanda: UEA, 1981.
- ____. **Quem me dera ser onda**. Luanda: INALD, 1982.
- ____. **11 poemas em novembro ano sete**. Luanda: UEA, 1984.
- ____. **Cinco vezes onze – poemas em novembro**. Luanda: UEA, 1985.
- ____. **Nos brilhos**. (Kamanga). INIC: Luanda, 2002. (abril/ 88)
- ____. **Crónica de um mujimbo**. Luanda: UEA, 1989.
- ____. **1 morto & os vivos**. Lisboa: Cotovia, 1993.
- ____. **Rioseco**. Lisboa: Cotovia, 1997.
- ____. **Da palma da mão**. Lisboa: Cotovia, 1998.
- ____. **Saxofone e metáfora**. Lisboa: Cotovia, 2001.
- ____. **Um anel na areia**. Lisboa: Cotovia, 2002.
- ____. **Conchas e búzios**. Il. de Malangatana Valente, s/ed., 2003.
- ____. **O manequim e o piano**. Luanda: UEA, 2005.
- ____. **Ombela**. Nzila: Luanda, 2006.
- ____. **Estórias de conversa**. Lisboa: Caminho, 2006.
- ____. Luanda. In: **Lugares de partida. Revista atlântica de cultura ibero-americana**, Portimão/Algarve: Instituto de Cultura Ibero-Atlântica, n.4, novembro de 2006, p. 14-5.
- ____. **A casa do rio**. Lisboa: Caminho, 2007.
- ____. **Janela de Sónia**. Luanda: Nzila, 2008.

- ____. **Maninha**: crônicas, cartas optimistas e sentimentais. Luanda: Nzila, 2002. (originalmente, In: **Jornal de Angola**, 1992-1994).
- ____. As novas da Maninha – crônicas desinvencionadas. In: **Semanário angolense**. Disponível em: <<http://semanario-angolense.com/home>>. Acesso em: 02 de maio de 2010.
- ____. **Travessia por imagem**. Luanda: Ed. Kilombelombe, 2011.

2. De Ondjaki:

- ONDJAKI. **Actu sanguíneo**. Luanda: INIC, 2000.
- ____. **Bom dia camaradas**. Luanda: Ed. Chá de Caxinde, 2000.
- ____. **Há prendisajens com o xão (O segredo húmido da lesma & outras descoisas)**. Lisboa: Caminho, 2002.
- ____. **Momentos de aqui**. Lisboa: Caminho, 2001.
- ____. **O assobiador**. Lisboa: Caminho, 2002.
- ____. **Ynari**. Luanda: Ed. Chá de Caxinde, 2002. [Lisboa: Caminho, 2005.]
- ____. **Quantas madrugadas tem a noite**. Lisboa: Caminho, 2004.
- ____. **O voo voado**. In: Revista Corrente d'Escritas. Pova do Varzim, 2004, p. 9-10.
- ____. **E se amanhã o medo**. Lisboa: Caminho, 2005.
- ____. A mosca e o ladrão. In: **Lugares de partida. Revista atlântica de cultura ibero-americana**. Portimão/Algarve: Instituto de Cultura Ibero-Atlântica, n.4, nov. de 2006, p.110-111.
- ____. & ASSUNÇÃO, Paulo. **Luandaminasluanda**. Disponível em: <<http://luandaminasluanda.blogspot.com>>. Acessado em: 30 de jun. de 2006. (parcialmente em Revista atlântica, n. 4, nov. de 2006).
- ____. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007.
- ____. **A avô dezanove e o segredo do soviético**. Lisboa: Caminho, 2008.

- ____. **O Leão e o coelho saltitão**. Lisboa: Caminho, 2008.
- ____. Adivinhar o passado. In: **Jornal das Letras**. Lisboa, jan. de 2008.
- ____. Luanda do mar à Kianda no Largo do Kinaxixi. In: **Jornal O Público**. Lisboa, 23 set. de 2006, p.3.
- ____. Coluna Momentos de Aqui. In: **Semanário Novo Jornal** (Caderno Mutamba). Luanda, 2009.
- ____. **Materiais para a confecção de um espanador de tristezas**. Lisboa: Caminho, 2009.
- ____. Sandálias. In: **Dicionário amoroso da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- ____. **O voo do golfinho**. Lisboa: Caminho, 2009.
- ____. **Os vivos, o morto e o peixe-frito**. Teresina: Grupo de Teatro Harém, 2009.
- ____. As respectivas cartas. In: MATEUS, I (Org.) **Angola: a festa e o luto**. Lisboa: Vega, 2000, p. 165-173.
- ____. **Lavoura a origem dos personagens e dos lugares**. Disponível em: <<http://www.kazukuta.com/ondjaki/lavoura.html>>. Acessado em: 13 de nov. de 2009.
- ____. & KILUANJE. **Oxalá cresçam pitangas**. Disponível em: <www.kazukuta.com/pitangas>. Acessado em: 26 de fev. de 2007.
- ____. Outras margens da mesma língua. In: **Conferência: A Língua Portuguesa: Presente e Futuro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ____. Oralidade e escrita: dançar com as palavras quietas. In: **Conferência**. Rhode Island College (EUA), abr. de 2006.
- ____. As raízes do arco-íris (ou: o camaleão que gostava de freqüentar desertos). In: PADILHA, L. & RIBEIRO, M.C (Org.). **Lendo Angola**. Lisboa: Ed. Afrontamento, 2008, p. 51-53

- ____. Nós ficávamos presos à história. In: **Os livros de minha infância**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- ____. As canetas, as armas e os pioneiros. In: **Terceira metade**. Rio de Janeiro: Catálogo MAM, 2011.
- ____. **A bicicleta que tinha bigodes**. Lisboa: Caminho, 2011.

3. Da fortuna crítica dos autores:

- BAYER, A. **Pepetela e Ondjaki**: com a juventude a palavra faz sonho. [Dissertação de mestrado apresentada na PUC/RS]. Porto Alegre, 2008.
- CAMPOS, G. Cinquenta e sete perguntas ao homem, ao jurista e ao escritor. Entrevista. In: **Semanário Angolense**, ano V, edição 272, 5-12 jul. de 2008, p. 16-24.
- CARVALHO FILHO, S. A desilusão com o socialismo em Angola: uma leitura através da narrativa literária (1975-1985). In: **Ciências & Letras**, Porto Alegre: FAPA, n. 21 e 22, 1998, p.242-268.
- CARVALHO, T. Quem me dera ser onda: carnavalização e utopia. In: **Caderno Cespuc de Pesquisa**. Belo Horizonte, n. 6, p. 76-85, jun. de 1999.
- FARIA, M. Que rei sou eu? In: **Caderno Cespuc de Pesquisa**. Belo Horizonte, n. 6, p. 51-58, jun. de 1999.
- GUTIERREZ, S. 'A infância é um antigamente que sempre volta': representações da angolanidade no romance 'Bom dia camaradas', de Ondjaki. In: **IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2008.
- HAMILTON, R. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. In: **Revista Via Atlântica**, São Paulo: FFLCH/USP, n. 3, 1999, p.12-23.
- HATSKY, Ch. Os bons colonizadores: Cuba's Educational Mission in Angola 1976-1991. In: **'Safundi'. The Journal of South African and American Studies**, v. 9, Issue 1, Jan. 2008, p.53-68.

- LABAN, M. **Angola – Encontro escritores**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991, p. 709-39, v. 2.
- _____. Escritores e poder político em Angola. In: PADILHA, L. (Org.) **I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Repensando a africanidade**. Niterói: UFF, 1995.
- LEITE, A. Oralidades, escritas: ilhas, mares, rios, confluências. In: **Oralidades & Escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998, p. 67- 80.
- LIMA, I. Em busca de uma nova pátria: o romance de Portugal e Angola após a descolonização. In: **Revista Via Atlântica**. São Paulo: FFLCH/USP, n.1, 1997. p. 128-142.
- MARTINHO, A. Ideologia e expressão literária em Quem me dera ser onda de Manuel Rui. In: **África. Literatura Arte Cultura**. Lisboa: África, 2 série, n.13, abr./jun. de 1986, p. 35-39.
- PADILHA, L. Reconversões. In: **Revista Via Atlântica**. São Paulo: FFLCH/USP, n.1, 1997, p. 143-155.
- _____. **Entre a voz e a letra**. 2. ed. Rio de Janeiro: EDUFF/Pallas, 2007.
- _____. A arte de vestir africanamente brancos manequins. In: **Revista Gragoatá**. Niterói, n. 19, 2005, p. 29-43.
- _____. Cartograma: ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais. In: **Revista Alea**. Rio de Janeiro, n. 1, jan./jun. de 2005, p. 139-148, v. 7.
- _____. Jogo de cabra cega. In: **Revista Gragoatá**. Niterói, n. 1, p. 97-110, 1996.
- _____. Ensaio como poemas. In: **Novos pactos, outras ficções. Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 289-295.
- MATA, I. Representação satírica do real na literatura angolana. In: **Literatura angolana: silêncio e falas de uma voz inquieta**. Luanda: Ed. Kilombelombe, 2001, p. 145-158.

- MURARO, A. **As ‘prendisajens’ poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora ‘xão’**. [Dissertação de mestrado apresentada na PUC/SP]. São Paulo: PUC/SP, 2006.
- PEREIRA, M. Identidade em questão e questões de identidade em duas obras de Manuel Rui. In: CHAVES, R. & MACÊDO, T. (Org.) **A kinda e a misanga**. Luanda: Nzila, 2007, p. 95-108.
- OLIVEIRA, M. **Na(rra)ção satírica e humorística. Uma leitura da obra narrativa de Manuel Rui**. Porto: CEAUP/ebook, 2008.
- SANTANA, H. **Quantas alegrias tem a noite**. [Dissertação de mestrado apresentada na UFRJ]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- SANTANA, P. Do fragmento ao todo: modernidade, cosmopolitismo periférico e forma literária em Ondjaki. In: **Revista África e Africanidades**, v. 1, p. 12-18, 2008.
- PERES, P. After revolution. In: **Transculturation and resistance in lusophone African narrative**. Gainesville: University of Florida Press, 1997, p. 87-102.
- PESTANA, N. A história na estória. In: CHAVES, R. & MACÊDO, T. (Org.) **Marcas da diferença**. São Paulo: Alameda, 2006, p. 227-242.
- PINTO, M. A linguagem secreta de Rioseco, de Manuel Rui: perspectivas do entre-lugar angolano. In: **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro: UFRJ, n. 18, abr./jun. 2009.
- RUIVO, M. Pelos olhos do menino, a camaradagem e os sinais das mudanças na Angola do pós-independência. In: CHAVES, R. & MACÊDO, T. (Org.) **A kinda e a missanga**. Luanda: Nzila, 2007, p. 293-301.
- SALGADO, M. A presença do cômico nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: LEÃO, Â. (Org.) **Contatos e ressonâncias**. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2003, p. 101-136.
- _____. Crónica de um mujimbo – fazendo das fraquezas forças. **Revista Scripta**. Belo Horizonte, v. 7, n.13, 2003, p. 349-355.

- SANTOS, J. Falsa ode a um porco/povo burguês. In: **Caderno Cespuc de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 6, p. 37-42, 1999.
- RODRIGUES, F. A violência cotidiana em 'Os passos em volta' e 'Bom dia Camaradas'. In: **Revista Escrita**, PUC-RJ, n. 10, 2009.
- SÁ, A. **A ruralidade na narrativa angolana do séc. XX**. [Tese de doutoramento apresentada na Universidade Beira do Interior]. Beira Interior: UBI, s/d.
- SANTANA, H. **Quantas alegrias tem a noite**. Rio de Janeiro. [Dissertação de Mestrado apresentada na UFRJ]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- SILVA, R. **Quatros passeios pelos bosques da ficção angolana**. [Tese de doutorado apresentada na UFRJ]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- VIANNA, M. Manuel Rui. Uma flor para Angola. In: SEPULVEDA, M. & SALGADO, T. (Org.) **África & Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p. 241-260.
- TAVARES, A. Contar histórias. In: PADILHA, L. & RIBEIRO, M. (Org.) **Lendo Angola**. Lisboa: Afrontamento, 2008, p. 39-50.
- XAVIER, L. Entre o sorriso e a desilusão: o discurso desmisticador da pós-independência. In: **O discurso da ironia**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007, p. 277-288.

4. Outras obras literárias e filmografia:

- ABÍLIO, B. **Bukamá. Romance narrando o mujimbo d'Angola profunda**. Luanda: Nzila, 2009.
- AGUALUSA, J. **Estação das chuvas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Griphus, 2005.
- _____. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Griphus, 2004.
- ANDRADE, C. **Drummond. Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 134.
- BENÚDIA. (Guerra, Mário Lopes). A luta continua. In: **Nossa vida, nossas lutas**. Luanda: UEA, s.d. (1976- 1981).

- CARDOSO, B. **Maio, mês de Maria**. Porto: Campo das Letras, 1997.
- _____. **Dizanga dia muenhu**. Lisboa: Edições 70, UEA, 1977.
- CARVALHO, R. **Desmedida**. Lisboa: Cotovia, 2006.
- JAMBA, S. **Patriotas**. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Cotovia, 1990.
- LIMA, M. **As lágrimas e o vento**. Editora África, 1975.
- _____. **Os anões e os mendigos**. Porto: Ed. Afrontamento, 1984.
- LUGOVSKAIA, N. **Diário de Nina**. Trad. J. Melo e E. Dundovich. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- NETO, A. **Sagrada esperança. Renúncia impossível. Amanhecer. Trilogia poética**. Luanda: UEA, 2009.
- PEPETELA. **Mayombe**. 3. ed. Luanda: UEA, 1985.
- _____. **O cão e os calús**. Luanda: UEA, 1988.
- _____. **Geração da utopia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. **Predadores**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.
- _____. **Lueji**. 3. ed. Lisboa: D. Quixote, 1997.
- RIBAS, O. **Cultuando as musas**. Luanda: MC/INALD, 2009.
- _____. **Missosso. Literatura tradicional angolana**. Luanda: MC/INALD, 2009, v. 3.
- ROCHA, J. **Estórias do musseque**. Luanda: UEA, 1961.
- SANTOS, A. A menina vitória. In: **Kinaxixe e outras prosas**. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. **O cesto de katandu e outros contos**. Lisboa: Ed. 70, 1986.
- SISSAKO, A. **Rostov-Luanda**. 1997, 59 min.

VIEIRA, L. **A cidade e a infância**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

____. **Luuanda**. Lisboa: Caminho, 2004.

____. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. São Paulo: Ática, 1988.

XITU, U. **O ministro**. Luanda: UEA, 1989.

5. Teórico-crítico e histórico-político:

ABDALA Jr., Benjamin. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ática, 1989.

AMARAL, E. **Luanda (estudo de geografia urbana)**. Lisboa: Memórias da Junta de Investigação Ultramar, n. 53, 1968.

ANDRÉ, M. **A formação do Homem Novo**. [Tese de doutorado apresentada na UNICAMP]. Campinas: FE/UNICAMP, 2004.

ANGOLA. Guia do alfabetizador [A vitória é certa: a luta continua]. República Popular de Angola - Ministério da Educação.

ANGOLA. Carnaval. 30 anos de Carnaval em liberdade. Revista anual do Ministério da Cultura – Fevereiro de 2008 ano 5 n.5.

ANGOLA. Carnaval. União Mundo da Ilha 41 anos a dançar o Carnaval. Revista anual do Ministério da Cultura – Fevereiro de 2009 ano 6 n.6.

ALBUQUERQUE, C. **Ventos da história**. In: **Angola: cultura do medo**. Lisboa: Livros do Brasil, 2002, p. 27-51.

AUGÉ, M. **Não-lugares**. Trad. M. Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.

BACHELARD, G. A dialética do exterior e do interior. In: **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 215-233.

BAKHTIN, M. (V. N. Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9. ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- BIRMINGHAM, D. Carnaval em Luanda. In.: **Análise Social**, volume 26, 1991, p.417-429.
- BITTENCOURT, M. “**Estamos juntos” O MPLA e a luta anticolonial [1961-1974]**. Luanda: Kilombelombe, 2008. 2 volumes.
- BORGES COELHO, J. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. In: **Revue Lusotopie**. Paris: Ed. Karthala, 2003, p. 175-193.
- BOSI, E. **Memória e sociedade**. 5.ed. São Paulo Cia. das Letras, 1995.
- BURKE, P. O mundo do Carnaval. In: **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. D. Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 243-270.
- CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 9-161.
- ____. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CARDOSO, M. **Subsídios para a história de Luanda**. Luanda: Ed. do Museu de Angola, 1954.
- CADORNEGA, A. História geral das guerras angolanas 1680. Anot. e corr. José Matias Delgado. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1972. 3 vol.
- CARTER, Paul. Naming places. In: ASHCROFT, B. (Org.) **The post-colonial studies reader**. Routledge: London/NY, 1995, p. 402-11.
- CARVALHO, P. **A audiência de media em Luanda**. Luanda: Nzila, 2002.
- CARVALHO, R. **Ana a Manda – Os filhos da rede**. Lisboa: ME/IICT, 1989.
- CARVALHO FILHO, S. **Angola: nação e literatura (1975-1985)**. [Tese de doutorado apresentada na USP]. São Paulo: FFLCH/USP, 1994, v. 1 e 2.
- CASIMIRO, S. (Org.) **Maquis e arredores. Memórias do jornalismo que acompanhou a luta de libertação nacional**. Luanda: Ed. Mayamba, 2011.
- CHATELAIN, H. **Contos populares de Angola**. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1964.

- CHAVES, R. **A formação do romance angolano**. Col. Via Atlântica, n.1, São Paulo, 1999.
- COELHO, V. Prefácio. In: MANUEL, R. (Org.) **Figuras & Mujimbisses**. Crônicas de uma cidade. Luanda: Ed. Kilombelombe, 1998.
- CONNERTON, P. **Como as sociedades se recordam**. Trad. M.M. Rocha. Oeiras: Celta ed., 1993.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Introdução: rizoma. In: **Mil platôs**. Trad. A. Guerra. São Paulo: Ed. 34, 1995. (primeira ed. francesa de 1980), p. 11- 39, v. 1.
- _____. 20 de novembro de 1923 – Postulados da lingüística. In: **Mil platôs**. Trad. de A. Oliveira e L. Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 11-60, v. 2.
- DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente**. Trad. M. Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- ERVEDOSA, C. **Roteiro da literatura angolana**. 2. ed. Luanda/Lisboa: UEA/Ed. 70, 1979.
- FERREIRA, M. Performance econômica em situação de guerra: o caso Angola (1975-1992). In: **África – Revista do Centro de Estudos Africanos**. São Paulo: USP, n. 16 -17, 1993-1994, p. 135-156.
- FORTUNATO, J. (Org.) **Angola – Documentos do MPLA**. Lisboa/Ilmeiro, 1977, v. 1.
- FREIRE, P. & GUIMARÃES, S. **A África ensinando a gente**. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 113-160/ 213-228 (Terceira Parte – Angola).
- GEORGE, E. **The Cuban intervention in Angola, 1965-1991, from Che Guevara to Cuito Cuanavale**. New York: Taylor Francis Group, 2005.
- GILLIS, J. (Ed.) **Commemorations. The politics of national identity. Introduction**. Princeton University: New Jersey, 1996, p.4-24.
- GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. E.A. Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UFJF, 2005.

- GONÇALVES, J. **Angola a fogo intenso**. Lisboa: Cotovia, 1991.
- GREGER, O. **Angola**. In: KOSTA, M. (Org.) **Housing policies in the socialist Third World**. Londres/Nova Yorque: Mansell/München, 1990, p.129-146.
- GUIDE, A. **TPA – O modelo de TV pública de Angola**. [Dissertação de mestrado apresentada na USP]. São Paulo: ECA/USP, 2007.
- GUILLEN, C. Los temas: tematologia. In: **Entre lo uno y lo diverso: introduccion a la literatura comparada**. 2. ed. Barcelons: Tusquets, 2005. p. 249-303.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. B. Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAMILTON, R. **Literatura africana literatura necessária. I – Angola**. Lisboa: Edições 70, [1981], cap. 5-9.
- KAPFERER, J. **Boatos**. Trad. Ivone S. R. Maya. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KAVULA, M. K. **Bem-vindo a Luanda**. Toulouse: MFE, 2007.
- KONDER, L. Marx, Engels e a utopia. In: REIS FILHOS, D. (Org.) **O manifesto comunista 150 anos depois**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998, p. 7-74.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Trad. de M. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Ed. Estampa, 1978.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: **Ensaio sobre literatura**. Trad. G. Konder. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1965, p.43-94.
- MACÊDO, T. **Angola e Brasil. Estudos comparados**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.
- _____. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo/Luanda: UNESP/Nzila, 2008.

- MARGARIDO, A. As classes sociais em 'O Segredo da Morta'. In: **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Regra do Jogo, 1980, p. 393-399.
- MESSIANT, C. Why did Bicesse and Lusaka fail? A critical analysis. In: MEIJER, G. (Org.) **From Military Peace to Social Justice: The Angolan Peace Process**. Londres: Conciliation Resources, 2004.
- MOURÃO, F. Luanda. In: **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática, 1978, cap. I, p. 13- 48.
- _____. **Continuidades e descontinuidades de um processo colonial através de uma leitura de Luanda: uma interpretação do desenho urbano**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- NGULUVE, A. **Política educacional angolana (1976-2005)**. [Dissertação de mestrado apresentada na USP]. São Paulo: FE/USP, 2006.
- OPPENHEIMER, J. & RAPOSO, I. (Org.) Subúrbios de Luanda e Maputo. Col. Tempos e espaços africanos, 8. Lisboa: Colibri, 2007.
- ORLANDI, E. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.
- PERICAS, L. Che Guevara na África. In: **Revista Afro-Ásia**. Bahia: Centro de Estudos Afro-Orientais/FFCH/UFBA, 2008, n. 38, p. 39-87.
- PEPETELA. Os musseques. In: **Luandando**. Luanda: Elf Aquitaine, 1990. p. 103-113.
- PESTANA, N. A génese da reivindicação social autónoma. In: **As dinâmicas da sociedade civil em Angola**. Lisboa: CEA/ISCTE, 2003.
- _____. A classe dirigente e o poder em Angola. In: **VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Coimbra, 2004.
- PINTO, A. A estátua de Salvador Correia de Sá em Luanda: a cidade alta, o poder colonial luso-brasileiro e o mito da 'restauração'. In: **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**. São Paulo: USP, n. 29-30, 2008/2009/2010, p. 101-128.

- ROCHA, E. O delírio verbal coutumier em Édouard Glissant: uma abordagem do romance 'O sétimo juramento', de Paulina Chiziane. In.: LAHANI, C. (Org.). **Culturas e diásporas africanas**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2009, p.37-55.
- ROCHA, E. **Contribuição ao estudo do moderno nacionalismo angolano**. 2. ed. Lisboa: DinaLivros, 2009.
- SANTOS, D. The second economy in Angola: esquema and candonga. In: **The second economy in marxist states**. Hong Kong: MacMillian Press, 1989.
- SCHWARZ, R. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 9-32.
- SERRANO, C. **Angola: nascimento de uma nação: um estudo sobre a construção da identidade nacional**. Luanda: Kilombelombe, 2008.
- SOARES, F. Os anos 80: como uma criança que nasce a falar. In: **Notícia da literatura angolana**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001, p. 249-292.
- TRIGO, S. Escola e prisão na escrita africana lusófona. In: **Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira**. Lisboa: Vega, 1989, p. 147-159.
- TALAPAXI, N. Ordem na kamanga/ Camaradas, camaradas, diamantes à partel! In: **Semanário Angolense**. Luanda, ed. 424, ano VII, 2 de jul. de 2011, p. 31-32.
- TALI, J.-M. **Dissidências e poder de Estado: o MPLA perante si próprio (1962-1977). Ensaio de História Política. 1974-1977**. Trad. M. Ruas. Luanda: Nzila, 2001, v. 1 e 2.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: Todorov, T. (Org.) **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971. p.170-203.
- TRAJANO FILHO, W. Rumores: uma narrativa da nação. In.: **Série Antropologia**, 143. Brasília: UNB, 1993 .
- _____. O poder da invisibilidade. In.: **Série Antropologia**, 160. Brasília: UNB, 1994.

- ____. Outros rumores de identidade na Guiné-Bissau. In.: **Série Antropologia**, 279. Brasília: UNB, 2000.
- TUAN, Yi-Fu. O medo na cidade. In: **Paisagens do medo**. Trad. L. de Oliveira. São Paulo: Ed. UNESP, 2005, p. 231-280.
- WHITE, L. **Speaking with vampires. Rumor and History in Colonial Africa**. Berkeley: Univ. California Press, 2000.