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

CLÁUDIA CARVALHO NEVES

Ondjaki e os “Anos 80”: ficção, infância e memória em

AvóDezanove e o segredo do soviético

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2015

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

Ondjaki e os “Anos 80”: ficção, infância e memória em

AvóDezanove e o segredo do soviético

(VERSÃO CORRIGIDA)

Cláudia Carvalho Neves

Dissertação 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 para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vima Lia de Rossi Martin

De acordo: _____

Prof.^a Dr.^a Vima Lia de Rossi Martin

São Paulo

2015

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.

NEVES, Cláudia Carvalho. **Ondjaki e os “Anos 80”: ficção, infância e memória em *AvóDezanove e o segredo do soviético***. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre 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: _____

Ao meu pai, que adorava compartilhar “estórias”

À minha mãe, pelo amor constante

Agradecimentos

Ao José, pelo companheirismo e paciência.

À minha orientadora, Vima Lia Rossi Martin, pela generosidade com que me recebeu e pelas aprendizagens.

Aos amigos Valéria, Cândido, Guila e Nanci, pelo incentivo, pelas ideias e pelo carinho de sempre.

Resumo

NEVES, C. C. **Ondjaki e os “Anos 80”: ficção, infância e memória em *AvóDezanove e o segredo do soviético***. Dissertação de mestrado. FFLCH, USP, São Paulo, 2014. 142 p.

Este trabalho tem como objetivo central a análise da obra *AvóDezanove e o segredo do soviético*, do escritor angolano Ondjaki, em que o autor, relacionando memória e ficção, recria, pela perspectiva de um narrador-menino, o tempo e o espaço de sua infância vivida em Luanda nos anos 1980.

A análise tem como base o conceito de “memória coletiva” desenvolvido pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs e objetiva demonstrar de que forma esse conceito pode ser relacionado à elaboração da narrativa *Avó Dezanove e o segredo do soviético* e, mais especificamente, qual o papel que as duas avós do menino-narrador, AvóAgnette e AvóCatarina, desempenham na construção dessa memória coletiva.

Procuraremos demonstrar também como *AvóDezanove e o segredo do soviético* está inscrita em um projeto literário do autor que, por meio da memória da infância, oferece elementos de reflexão sobre a história de Angola independente.

Palavras-chave: literatura angolana, Ondjaki, memória, ficção, narrador-menino, infância, História

Abstract

NEVES, C. C. **Ondjaki and “The 80’s”: fiction, childhood and memory in *AvóDezanove e o segredo do soviético***. Dissertação de mestrado. FFLCH, USP, São Paulo, 2014. 142 p.

This work has as main objective the analysis of *AvóDezanove e o segredo do soviético*, by the Angolan writer Ondjaki, in which the author, relating memory and fiction, recreates, from the perspective of a narrator-boy, the time and space of his childhood lived in Luanda in the 80’s. The analysis is based on the concept of "collective memory" developed by the French sociologist Maurice Halbwachs and aims to show how this concept can be related to the elaboration of the narrative *AvóDezanove e o segredo do soviético* and, more specifically, what role the two boy-narrator’s grandmothers, AvóAgnette and AvóCatarina, play in building this collective memory.

We will also demonstrate how *AvóDezanove e o segredo do soviético* is entered in a literary project of the author who, through childhood memory, offers some reflection elements on the history of independent Angola.

Keywords: Angolan literature, Ondjaki, memory, fiction, narrator-boy, childhood, History

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. ONDJAKI E A LITERATURA ANGOLANA.....	17
1.1. Os caminhos da literatura em Angola.....	17
1.2. Ondjaki e a tradição literária angolana.....	25
1.3. “As visitas de Ondjaki” à infância.....	30
1.3.1. “Os anos 80”.....	37
1.3.1.1. O entorno dos anos 1980 e o pós-independência em Angola.....	38
1.3.1.2. <i>Bom dia camaradas</i>	42
1.3.1.3. <i>Os da minha rua</i>	52
1.3.1.4. <i>AvóDezanove e o segredo do soviético</i>	59
2. A INFÂNCIA EM AVÓDEZANOVE E O SEGREDO DO SOVIÉTICO.....	64
2.1. O narrador-menino e a perspectiva infantil.....	69
2.2. A infância vista “de dentro”.....	71
2.3. Epígrafes: o convite a um faz de conta azul.....	72
2.4. O menino entre o mundo real e o mundo da imaginação.....	74
2.5. O delírio do verbo.....	84
2.6. O tempo da infância.....	87
3. A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA FICCIONAL E A PERSPECTIVA UTÓPICA EM AVÓDEZANOVE E O SEGREDO DO SOVIÉTICO.....	90

3.1.	A casa da avó.....	91
3.2.	A PraiaDoBispo.....	105
3.3.	A memória dos moradores da PraiaDoBispo e a memória nacional.....	113
3.4.	A perspectiva utópica.....	121

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
----------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	132
--------------------------	------------

<i>ANEXO A</i>.....	141
----------------------------	------------

<i>ANEXO B</i>.....	142
----------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Vários são os autores que trabalham a representação da infância na literatura angolana. Entre eles, podemos citar Luandino Vieira, em *A cidade e a infância* (1960), *Luanda* (1964) e *Nosso musseque* (2003); Pepetela, em *As aventuras de Ngunga* (1972); e Manuel Rui, em *Quem me dera ser onda* (1982).

A temática da infância também está presente de maneira bastante expressiva na obra do escritor angolano Ondjaki. Nela, podemos observar um conjunto de três livros em que o autor, nascido em Luanda em 1977, apresenta um retrato da infância vivida na capital do país nos anos 1980. O conjunto é composto pelo romance *Bom dia camaradas*, publicado em 2006, pelo livro de histórias *Os da minha rua* (2007) e por *AvóDezanove e o segredo do soviético*, romance publicado em 2009¹. Essas narrativas se passam fundamentalmente entre o ambiente familiar e o da escola e não deixam de apresentar as dificuldades enfrentadas pela população de Luanda no período, como o desabastecimento de água e de comida e a violência.

Diversos estudos sobre essas obras de Ondjaki sinalizam o seu caráter memorialístico, como podemos observar nas palavras de Roberta Guimarães Franco:

Sete anos após a publicação de *Bom dia camaradas*, Ondjaki retoma a temática da infância em *Os da minha rua* (2007). As vinte e duas histórias que compõem o livro retomam a narrativa em primeira pessoa e o caráter testemunhal do romance publicado em 2000². Em entrevista ao *site* Terra

¹ As datas apresentadas são as da primeira edição brasileira das obras.

² Roberta Guimarães Franco considerou a data da primeira publicação de *Bom dia camaradas*, feita pela editora Chá de Caxinde, em Angola. O romance seria posteriormente publicado pela editora Caminho, em Portugal, em 2003. No Brasil, a obra foi publicada pela primeira vez pela editora Agir em 2006 e ganhou uma nova edição pela Companhia das Letras em 2014. O livro *Os da minha rua* teve a sua primeira edição em Angola, Brasil e Portugal no ano de 2007.

Magazine, o autor afirmou que as histórias aconteceram no mesmo tempo do seu primeiro romance, “e estão organizadas por uma ascensão de idade física e mental” (Ondjaki apud Cunsolo 2007)³. Ondjaki ainda afirma que buscou histórias que não foram incluídas no seu primeiro romance, [...] dando ênfase ao papel da memória na sua produção. (FRANCO, 2010, p. 279)

A partir de caminhos já apontados por alguns estudos críticos, objetivamos, então, pesquisar de que forma a relação entre ficção, infância e memória é construída na obra de Ondjaki, e, com essa intenção, selecionamos *AvóDezanove e o segredo do soviético* para análise, uma vez que nessa obra a narrativa se desenvolve em um espaço – a Praia do Bispo –, cujas personagens e situações já haviam sido apresentadas não só em *Bom dia camaradas* e *Os da minha rua*, como também em alguns dos contos do primeiro livro em prosa do autor, *Momentos de aqui* (2010)⁴. Também nesse romance a memória não é usada pelo autor apenas como matéria-prima para a elaboração da narrativa, mas está presente como tema central, como veremos adiante.

Antes de apresentar o modo como organizamos esta dissertação, convém retomar as reflexões de Tania Macêdo, que lança luz sobre as formas de representação da infância na literatura ficcional angolana. Segundo a pesquisadora, em seu livro *Luanda, cidade e literatura*, “talvez poucas personagens como as infantis possam exemplificar as transformações pelas quais passou o país e a literatura de Angola nos últimos cinquenta anos [...]” (2008, p. 143).

Por meio de uma análise diacrônica de algumas obras da ficção angolana que privilegiam a criança como personagem, a autora aponta que, durante o período da luta de libertação de Angola (1961-1975), várias narrativas representavam personagens infantis envolvidas na resolução dos conflitos causados pela condição colonial. Como exemplo, cita

³ Transcrevemos a referência bibliográfica oferecida pela autora para a citação: CUNSOLO, Karen. *Ondjaki e o fim da infância em Luanda*. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,0I1569941-EI6595,00Ondjaki+e+o+fim+da+infancia+em+Luanda.html>>. Acesso em: 24 abr. 2007.

⁴ Como não há uma edição brasileira deste livro, usamos a data da quinta edição portuguesa.

“A estória da galinha e do ovo”, presente no livro *Luuanda*, de Luandino Vieira, que narra a disputa entre duas moradoras de um musseque pela posse de um ovo, uma vez que a galinha que pertencia a uma delas botou o ovo no quintal da outra. Para solucionar essa disputa são ouvidas algumas pessoas, como o dono da quitanda e um seminarista, representativas do grupo social ao qual pertencem. Nenhuma delas, porém, consegue resolver o conflito e algumas ainda tentam tirar proveito da situação. Quando a polícia entra em cena e resolve acabar com a disputa decidindo levar a galinha embora, quem soluciona o conflito são Beto e Xico, duas crianças do musseque, que, imitando o canto do galo, fazem com que a galinha fuja dos policiais. Dessa forma, as crianças representam, nessa e em outras narrativas do período, “o novo, o futuro em que os próprios angolanos resolverão suas contendas, no espaço que lhes é próprio e que eles não poderiam ser derrotados” (MACÊDO, 2008, p. 147).

No período que se seguiu à independência do país, ocorrida em 1975, Macêdo afirma que algumas obras representavam as crianças envolvidas nos desafios que nasciam com o novo país que se constituía. Ela cita como exemplo a narrativa *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui, que narra as aventuras de duas crianças cujo pai traz para o apartamento em que vivem um porco, com o objetivo de engordá-lo para comê-lo. Em meio às artimanhas para esconder o porco dos outros moradores, uma vez que sua presença não é permitida no edifício, as crianças o adotam como animal de estimação e tentam a todo o custo evitar que o pai o mate. O porco, apesar das tentativas das crianças, é servido em uma refeição para os vizinhos. A narrativa se passa no início dos anos 1980 e apresenta o contexto angolano do pós-independência, em que se observam as dificuldades encontradas na construção do novo país. Nesse contexto, as crianças desempenham o “papel de guardiãs de uma teimosa utopia que resiste, apesar de tudo” (MACÊDO, 2008, p. 154).

Na literatura angolana produzida a partir do fim dos anos 1980, Macêdo observa um número expressivo de narrativas em que são representados meninos e meninas de rua,

mostrando que nem todos os sonhos prometidos pela independência se concretizaram. A autora cita os romances *O ano do cão* (2000), de Roderick Nehone, e *Roque, romance de um mercado*, de Hendrik Vaal Neto (2001), como narrativas que, apesar de representarem a trajetória de sofrimentos e dificuldades de crianças desligadas de suas famílias, ainda assim apontam uma possibilidade de felicidade. Ela cita também narrativas como o conto “O coronel do prédio do cão”, presente no livro *Kasakas & cardeais*, de Jacques dos Santos (2002), que focalizam a infância abandonada, mas de forma muito mais violenta, sem projeção de esperança para as crianças. Em relação à obra *Bom dia camaradas*, de Ondjaki, Macêdo comenta que ela “ilumina, sob ângulo diverso, a formação dos pioneiros e das crianças no período logo após a independência” (2008, p. 155), retratando “a normalidade possível na vida de um pioneiro angolano, com suas brincadeiras, seus sonhos e desejos” (2008, p. 157).

Para ancorar a leitura do romance *AvóDezanove e o segredo do soviético*, optamos por iniciar o trabalho traçando um breve panorama da trajetória da literatura angolana, com o objetivo de estabelecer de que forma a obra de Ondjaki dialoga com o sistema literário de seu país.

A produção literária angolana consolidou-se durante o período de luta para Angola ficar independente de Portugal e representou um espaço de resistência às condições impostas pelo colonialismo. Nos anos que se seguiram à independência, muitos livros apresentavam críticas à nova configuração do país. E, como já apontamos, em diversas obras do sistema literário angolano as modificações pelas quais passava a sociedade foram representadas por meio de personagens infantis.

Ondjaki nasceu quando seu país já havia conquistado a independência de Portugal. Sua infância, no entanto, foi marcada pela guerra civil que se seguiu após a independência e pelo momento em que Angola procurava estabelecer-se como Estado independente. Ao

abordar alguns dos problemas que o país enfrentava no período, os livros de Ondjaki nos oferecem elementos para analisar – do ponto de vista social e político – o contexto luandense nesse período. Nesse sentido, sua obra, assim como muitas das obras das gerações que o antecederam, favorecem o estabelecimento de relações entre a literatura e o contexto social e a discussão da formação da identidade nacional, como nos mostra Rita Chaves a respeito de *Bom dia camaradas*:

[...] Guardando a saudável distância do discurso oficial, fato expresso na abordagem de problemas que o país enfrenta e na revelação de medidas autoritárias que refletem o clima político daquele momento, a voz do narrador coloca o seu passado à disposição de um projeto de memória coletiva, oferecendo elementos para a discussão de um processo identitário. [...]. (CHAVES, 2010, p. 88)

No primeiro capítulo, nos valeremos principalmente do trabalho desenvolvido pelo ensaísta angolano Carlos Ervedosa (s.d.) e pelos pesquisadores Fernando Mourão (1978), Silvio de Almeida Carvalho Filho (1994) e Rita Chaves (1999) para traçar o percurso da literatura angolana até os dias atuais e identificar os vínculos que Ondjaki desenvolve com os mais-velhos do sistema literário de seu país.

Em seguida, desenvolveremos uma breve análise dos três livros em que o autor conjuga memória e ficção para recriar a infância vivida nos anos 1980, procurando destacar as estratégias literárias que conferem unidade às obras. Estenderemos nossa análise aos três contos do livro *Momentos de aqui*, que, como mencionado anteriormente, já apresentavam a ficcionalização de personagens e de espaços da memória da infância do autor.

Estabelecida a unidade entre esses livros, focalizaremos nossa atenção, no capítulo 2, na análise de *AvóDezanove e o segredo do soviético*, procurando demonstrar de que forma o autor, ao construir o universo da infância que é retratado na obra, elabora uma narrativa

complexa e ao mesmo tempo repleta da ludicidade e da fantasia próprias do universo da criança. Ao elaborar nossa análise, tentaremos desconstruir o discurso muitas vezes veiculado a respeito dos livros de Ondjaki que são narrados sob a óptica da infância: o de que eles apresentam uma visão ingênua do período pós-independência. Para esse trabalho, foram valiosas as reflexões desenvolvidas com base na leitura de *O menino na literatura brasileira*, de Vânia Maria Resende (1988).

Por fim, no último capítulo, abordaremos a questão referente à construção da memória ficcional em *AvóDezanove e o segredo do soviético*. Conforme nos explica o sociólogo francês Maurice Halbwachs, em seu livro *A memória coletiva* (2011), existem memórias individuais e memórias coletivas, sendo que a memória individual está inserida na memória do grupo ao qual o indivíduo pertence. Em nossa análise, procuraremos demonstrar de que forma a memória individual do menino-narrador é também a memória coletiva dos moradores da Praia do Bispo e, mais especificamente, qual o papel que as duas avós presentes na narrativa desempenham na constituição da memória do menino-narrador.

Em nossa leitura da obra *AvóDezanove e o segredo do soviético*, observamos também que o conflito narrativo apresenta uma tensão entre a memória coletiva do grupo de moradores da Praia do Bispo e a memória nacional. Sendo assim, investigaremos por que essas memórias entram em conflito.

Para estudar o papel da memória em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, além das reflexões desenvolvidas por Halbwachs, nos basearemos nos estudos das pesquisadoras Ecléa Bosi (2007) e Marilena Chaui (2000) e dos historiadores franceses Jacques Le Goff (2003) e Michael Pollack (1989). Para trabalhar a relação entre as duas avós e o narrador-menino, utilizaremos o texto *A tradição viva*, do tradicionalista malinês Amadou Hampaté Bâ (2010), e o livro *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, da pesquisadora Laura Padilha (2007).

Com esta dissertação, pretendemos contribuir para a construção de um discurso crítico sobre a obra de um escritor que, sem sombra de dúvida, é uma referência incontornável no jovem sistema literário angolano.

1. ONDJAKI E A LITERATURA ANGOLANA

1.1. Os caminhos da literatura em Angola

O surgimento da literatura escrita em português em Angola está estreitamente ligado à atividade jornalística desenvolvida, na segunda metade do século XIX, na então colônia portuguesa.

Com a abolição do comércio de escravizados em 1836 e o desenvolvimento gradual de uma colonização com base na agricultura e no comércio, forma-se em Angola uma elite crioula⁵ constituída em grande parte por comerciantes e funcionários públicos. Com a liberdade de imprensa estendida pela metrópole portuguesa às suas colônias em 1856 e a criação dos primeiros periódicos não-governamentais angolanos, essa elite encontra no jornalismo um veículo de expressão e debate de suas ideias.

Segundo Carlos Ervedosa, até o fim do século XIX circularam em Angola cerca de cinquenta periódicos, muitos de vida breve, nos quais integrantes dessa elite polemizavam sobre os mais diversos temas e expressavam a insatisfação com a administração portuguesa (s.d., p. 25-27). Muitos dos intelectuais que escreviam nesses periódicos, além de contribuir com seus artigos para a crítica ao colonialismo português, desenvolveram uma produção literária e almejavam a criação de uma literatura angolana própria, como podemos observar

⁵ Usamos o termo crioulo no sentido exposto por Marcelo Bittencourt em sua dissertação de mestrado *As linhas que formam o “EME” – Um estudo sobre a criação do Movimento Popular de Libertação de Angola* apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 1996: “[...] o termo *crioulo* faz referência a uma mestiçagem de tipo cultural, ou seja, o crioulo a que iremos nos referir, tanto pode ser preto como branco ou mulato. É a presença simultânea de elementos de cultura africana e europeia no seu comportamento que irá caracterizá-lo como crioulo. Ou seja, é a sua capacidade de atuar nesses dois mundos e realizar uma interligação entre eles” (p. 47).

neste excerto de Cordeiro da Matta (1857-1894), colaborador nos periódicos *O Arauto Africano* e *O Pharol do Povo* e autor de várias obras, entre poemas, romance, crônicas e ensaios sobre filologia, história e etnografia:

[...] pedimos aos nossos compatriotas que dediquem algumas horas d'ócio ao estudo do que Angola tiver de interessante, para termos uma literatura nossa. [...]

Por isso, patrícios meus, embora vos custe, embora seja com sacrifício, dedikai algumas horas de lazer para a fundação da literatura pátria.

Nada de desanimar. Avante! (apud ERVEDOSA, s.d., p. 27-28)

Observam-se nesse apelo de Cordeiro da Matta a busca por uma identidade local, distinta da europeia, na literatura produzida então em Angola e o estudo da realidade angolana como o caminho a ser seguido para alcançar tal objetivo. Ao escrever esse apelo, Cordeiro da Matta está expressando uma preocupação já manifestada anteriormente pelo missionário suíço Héli Chatelain que, chegando em Luanda em 1885, dedica cerca de vinte anos de sua vida ao estudo e recolha da literatura tradicional oral angolana e expõe sua preocupação sobre a necessidade de preservar tal patrimônio, ao mesmo tempo que exorta os angolanos a coletivamente desenvolverem uma literatura local.

É ainda de Cordeiro da Matta a autoria do livro de poemas *Delírios* (1890), que, segundo Rita Chaves, “reforça a nota de ruptura em relação à lírica tradicional portuguesa uma vez que escolhe tematizar a questão racial, até então intocada pela poesia angolana” (1999, p. 37). No entanto, a obra literária deixada por essa primeira geração de intelectuais angolanos, em que se destaca a poesia, ainda seguia os modelos então em voga na Europa, mesmo quando abordava temas locais ou fazia uso de expressões das línguas bantas, como o quimbundo.

Nos últimos anos do século XIX e no início do século XX, a atividade literária em Angola encontrava-se ainda praticamente reduzida à publicação na imprensa, apesar da

intensa atividade da nova geração de intelectuais que então se formava. Nas páginas dos jornais e nos debates políticos, esses jovens intelectuais defendiam a necessidade de um projeto de educação como forma de alcançar o desenvolvimento de Angola, expressavam a preocupação com a realidade social angolana e denunciavam algumas das injustiças praticadas pelo colonialismo, entre elas o desrespeito aos direitos de cidadania do negro.

O ideal da autonomia política também era defendido por essa geração, como pode ser observado em texto de um de seus expoentes, Pedro da Paixão Franco (1869-1911), publicado em 1903, no segundo e último número de *Luz e Crença*, revista literária por ele dirigida, do qual reproduzimos o fragmento a seguir:

Autonomia é aspiração de todos; é boa e todos a desejam, até mesmo aqueles que lucram com a atual situação; contudo os que podem trabalhar, dentro dos limites da lei, para que ela se realize não se mexem.

Nada fazem, o que é mau, e nada deixam de fazer, o que é péssimo. (apud ERVEDOSA, s.d., p. 41)

Uma das contribuições literárias dessa geração foi o romance *O segredo da morta – romance de costumes angolenses*, de Antonio de Assis Jr. (1887-1961), publicado em forma de folhetins no jornal *A Vanguarda* em 1929 e reunido em livro em 1935 pela tipografia local *A Lusitana*. Segundo Rita Chaves,

[...] é nesse texto que se pode verificar a presença de uma atmosfera de fato angolana, que, mesmo insuficiente para que se exorcizem os valores portugueses, permite que a obra seja vista como o ponto inaugural da trajetória do romance em Angola. (CHAVES, 1999, p. 42-43)

Até a década de 1940, no entanto, ainda não se havia criado uma literatura de “raiz angolana” (ERVEDOSA, s.d., p. 54), como foi apontado por F. Morais Sarmiento no

“Suplemento de Domingo” do periódico *A Província de Angola*, no artigo “Literatura sem ambiente”, escrito em 1941:

De uma maneira geral, mas, no entanto, precisa, quase que absoluta, pode-se garantir e afirmar que Angola não tem uma literatura sua, apesar de todos esses romances e novelas, publicados nos últimos anos, tendo por ambiente o meio geográfico angolano, pareçam à primeira vista querer-nos desmentir [...]

O nosso caso literário (admitamos a princípio que o que por aí vai pode ter esse nome), repetimos, é essencialmente exterior. Os tipos e os motivos, os dramas e as gentes – mesmo quando pretos e mestiços -, movem-se e processam-se à europeia, são europeus nos gestos e no falar, mas nunca por nunca se podem situar exclusivamente em Angola, nos seus sertões e nas suas selvas, nos seus planaltos e nas suas montanhas, onde há uma vida e há problemas, plenos de ansiedade, na sua dor e sofrimento [...] (apud ERVEDOSA, s.d., p. 54)

De acordo com Sarmento, a literatura produzida em Angola ainda não havia conseguido se desvincular dos limites impostos pela hegemonia cultural europeia e criar textos que retratassem valores e modos de vida genuinamente angolanos.

O período entre os anos 1910 e 1940 foi marcado, segundo Fernando Mourão, pela passagem da imprensa de opinião para a grande imprensa ligada a altos interesses, o que levou à quase extinção dos periódicos africanos e fez com que a imprensa perdesse a sua função anterior. Os poucos trabalhos literários então publicados na imprensa eram de péssima qualidade (1978, p. 23-24).

Por isso, a elaboração de uma literatura propriamente angolana só irá ocorrer a partir dos anos 1940, com escritores como Castro Soromenho (1910-1968), em cuja produção pode-se observar, em um primeiro momento, um olhar atento às sociedades nativas angolanas em que o europeu ainda não se encontrava presente e, em um segundo momento, um olhar voltado ao ambiente angolano já marcado pela relação conflituosa entre colonizadores e colonizados. De acordo com Laura Padilha, a ficção de Soromenho possibilita

[...] uma reflexão sobre a perda dos referenciais históricos angolanos, ao mesmo tempo em que, representando as privações e a alienação, cria um espaço de denúncia e de desejo de revolta, um dos semens fecundantes da nova ficção angolana pós-1950, que se fará, sem dúvida, o braço literário das lutas de libertação. (PADILHA, 2007, p.122)

Outro fator importante para a elaboração da literatura angolana nesse período foi a Casa dos Estudantes do Império. Situada em Lisboa (com uma delegação em Coimbra), a Casa era o espaço de encontro dos jovens das colônias portuguesas que iam a Portugal estudar nas universidades. Ali os estudantes debatiam a questão colonial, projetos para a independência de seus países e propostas artísticas consonantes com a perspectiva de libertação. Em seus boletins literários *Mensagem* (publicado em Lisboa) e *Meridiano* (com publicação em Coimbra), escrevia parte da nova geração de jovens intelectuais angolanos, influenciados pelo neo-realismo e pela noção de Negritude preconizada por Leopold Senghor e Aimé Césaire, por escritores negros estadunidenses como Richard Wright e Langston Hughes e pelo cubano Nicolás Guillén.

Em 1948 surge em Luanda o movimento cultural “Vamos descobrir Angola!”, formado por jovens brancos, negros e mestiços que tinham por objetivo estudar o mundo angolano do qual faziam parte mas que mal conheciam. De acordo com o ensaísta angolano Mário de Andrade (1928-1990), o movimento instiga os jovens a desenvolver um trabalho coletivo e organizado para redescobrir Angola em todos os seus aspectos, valendo-se do estudo das modernas correntes culturais estrangeiras com o objetivo de repensar e nacionalizar suas criações, expressando os interesses do povo e da autêntica natureza africana sem, contudo, fazer concessões ao exotismo colonialista (apud ERVEDOSA, s.d., p. 81-82).

O apelo feito tantos anos antes por Cordeiro da Mata para a construção de uma literatura angolana com base no conhecimento da terra reverbera na palavra de ordem do

movimento cultural e na produção literária do grupo, como no poema “Exortação”, de Maurício de Almeida Gomes (1920-2012), do qual transcrevemos abaixo um fragmento:

[...]

É preciso forjar a poesia de Angola!

Uma poesia nossa, nossa, nossa!

– cântico, reza, salmo, sinfonia

que uma vez cantada,

rezada,

faça toda a gente sentir,

faça toda a gente dizer:

– É poesia de Angola! (apud ERVEDOSA, s.d., p. 82)

Ao mesmo tempo em que estudam Angola, os integrantes do movimento dão início a uma literatura que valoriza o que é próprio do país, como as línguas locais, a natureza, a tradição oral e os naturais de Angola, especialmente o negro. Começam a surgir, em Luanda e nos centros universitários de Lisboa e Coimbra, as primeiras composições literárias em que se pode observar um conhecimento profundo da terra e de sua gente.

Motivados por essa produção literária, alguns jovens organizam, em 1950, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, composto principalmente por poetas, que inicia, no ano seguinte, a publicação da revista *Mensagem – A voz dos naturais de Angola*.

Segundo Ervedosa, as características mais marcantes dos poemas produzidos por esse movimento foram o uso da simbologia oferecida pela própria terra angolana e a crítica social, marcada pelo nacionalismo. O movimento é reprimido pela polícia e a revista *Mensagem* só tem publicado dois números. Parte dos poemas produzidos pelos integrantes do movimento, no entanto, circulou de forma clandestina durante anos pelas mãos da juventude angolana. A maior parte dos integrantes do movimento, entre eles Antonio Jacinto (1924-1991), Viriato da Cruz (1928-1973) e Agostinho Neto (1922-1979), iria posteriormente se reunir no Movimento

pela Libertação de Angola (MPLA), fundado em 1956⁶, e participar ativamente da luta pela independência do país.

Em 1957, a Sociedade Cultural de Angola volta a publicar o jornal *Cultura* (poema e prosa), que havia sido fundado em 1945 mas que havia interrompido sua publicação. Assim como havia feito a revista *Mensagem*, irá publicar novos autores, também comprometidos com a afirmação de uma identidade nacional, com a crítica social e com a luta pela autonomia. Mas, se em *Mensagem* eram publicados essencialmente poetas, em *Cultura* foram publicados poetas e prosadores, entre eles Luandino Vieira (1935-) e Arnaldo Santos (1935-).

Esses movimentos, no entanto, não conseguiram fazer com que seus autores ficassem conhecidos de um grande público, uma vez que suas obras não eram publicadas por uma editora. Isso só ocorreria quando seus textos começaram a ser publicados pela Casa dos Estudantes do Império, a partir de 1958. É nessa época que surgem também as editoras Imbondeiro, no Lubango, e a Coleção Bailundo, no Huambo.

Em 1961 tem início a luta armada pela independência de Angola. Em Luanda, as associações culturais são fechadas pela polícia e o mesmo acontece com a Casa dos Estudantes do Império, em Portugal. Os escritores, em sua maioria, encontram-se na prisão, no exílio ou na guerrilha e desenvolvem uma literatura de denúncia e resistência contra o colonialismo. Pessoas que vivem à margem da sociedade colonial, como negros e pobres, transformam-se em personagens das obras de ficção dessa literatura. Os espaços por eles

⁶ Em *As linhas que formam o “EME” – um estudo sobre a criação do Movimento Popular de Libertação de Angola*, Marcelo Bittencourt discorre sobre as dúvidas existentes a respeito da data de criação do MPLA, que, segundo a versão oficial divulgada pelos líderes do movimento nos anos 1960 e mantida até hoje pelo partido, foi criado em 10 de dezembro de 1956, em Luanda, após a unificação do Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUA) com outros grupos nacionalistas. Com base na análise de documentos da época, nas entrevistas realizadas com militantes e ex-militantes do MPLA e na leitura da bibliografia sobre a guerra de libertação em Angola, Bittencourt defende a versão de que o MPLA foi criado de fato em 1960. Para o estudioso, o questionamento em relação à data de criação do movimento se deveu à disputa entre a União das Populações de Angola (UPA) e o MPLA para ganhar legitimidade e o possível apoio de aliados internacionais. Para isso era importante “aparecer no cenário internacional como o primeiro movimento de contestação ao colonialismo português em Angola” (1996, p. 171). Sobre a UPA, que daria origem posteriormente à Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), Bittencourt comenta que há estudos que alertam para o fato de a data de criação da sua matriz, a União das Populações do Norte de Angola (UPNA), também ter sido antecipada, corroborando assim o clima de disputa entre os movimentos nacionalistas, que ocasionaria, futuramente, combates armados entre os movimentos.

habitados, como os musseques, e os problemas que enfrentam no dia a dia também passam a fazer parte sistemática das obras de ficção angolanas. Essa produção literária circula principalmente de maneira clandestina, uma vez que a repressão policial do governo colonial não permite sua publicação.

A queda do governo ditatorial português em abril de 1974 abre caminho para que Angola torne-se enfim independente em 11 de novembro de 1975⁷.

Um mês após a independência, os escritores angolanos reunidos em Luanda fundam a União dos Escritores Angolanos, cujo discurso de fundação nos dá o parâmetro de como a história da literatura em Angola está estreitamente vinculada à história da busca pela libertação do país e à formação da identidade nacional:

A história da nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo da nossa libertação exprimindo os anseios profundos do nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano. (apud ERVEDOSA, s.d., p. 122)

Nos anos que se seguiram à independência, as obras publicadas eram em grande parte aquelas que haviam sido escritas durante o período colonial. Segundo Silvio de Almeida Carvalho Filho, isso se deu porque essas obras não puderam ser publicadas durante o período colonial devido à censura e porque parte dos escritores ou estava engajada na administração do novo Estado, com pouco tempo disponível para a atividade literária, ou podia não se sentir à vontade em denunciar falhas na prática política da qual eram agentes (1994, p. 78-79). Nos anos 1980, começam a ser publicadas obras que apresentam críticas à nova configuração do país, como a novela *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui (1941-), e o romance *O cão e os*

⁷ A independência de Angola e a guerra civil que se seguiu a ela serão abordadas com a devida atenção mais adiante neste capítulo.

caluandas, de Pepetela (1941-). As duas obras usam o humor e a ironia para denunciar os equívocos cometidos pela sociedade angolana no pós-independência.

Passados quase quarenta anos da independência do país, a modalidade literária que conjuga ficção e memória tem se tornado relevante na produção angolana, como aponta Rita Chaves (2010, p. 87). Essas obras fazem uma revisão do passado em busca de elementos que possibilitem entender o presente e, dessa forma, refletir sobre o processo de construção da identidade nacional. Nessa modalidade literária destacam-se alguns títulos do escritor Ondjaki, como veremos a seguir.

1.2. Ondjaki e a tradição literária angolana

Ondjaki, que na língua umbundo significa “guerreiro”, é o nome literário de Ndalú de Almeida. O escritor nasceu em Luanda em 1977, dois anos após Angola ter conquistado a independência de Portugal, e sua obra literária começa a ser publicada no início do século XXI. Como o próprio escritor observou em palestra proferida na Universidade de São Paulo⁸, a história de sua infância é a história do pós-independência de Angola. E, em alguns de seus livros, Ondjaki recorda a infância vivida nesses primeiros anos pós-independência, oferecendo, assim, subsídios para refletirmos sobre aspectos relacionados à sociedade que procurava se organizar nesse momento de transição. Nesse sentido, Ondjaki não rompe com a tradição literária angolana: em seus livros, podemos observar o mesmo compromisso com a

⁸ Palestra intitulada “A memória da infância na literatura angolana”, com a participação de Ondjaki e da professora Andrea Cristina Muraro, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em 29 de outubro de 2013.

construção da identidade nacional que é uma das características da literatura angolana, como já apontamos.

No discurso que proferiu ao receber o Prêmio Literário José Saramago 2013 pelo romance *Os transparentes* (2013)⁹, Ondjaki faz referência a personagens, espaços e escritores da literatura angolana, como pode ser observado no trecho transcrito a seguir:

eu não ando sozinho. dentro dos meus dias, por vezes, estou na samba à procura de Benjamim; ou numa rua de maputo, em busca dos olhos da Isaura; vejo em cada porco um "Carnaval da Vitória"; no makulusu quase que encontro o João Vêncio; a caminho do Namibe, quase que encontro o mais-velho Ruy Duarte de Carvalho [...] eu cresci em luanda, nos anos 80. isso nota-se nos meus livros. no caderno da escola vinha impressa uma frase que alguns da minha geração haveriam de carregar para o resto das suas vidas. essa frase, ensinava assim: “a caneta é a arma do pioneiro”. eu não ando sozinho. faço-me acompanhar dos materiais que me passaram os meus mais-velhos [...] (ONDJAKI, texto lido em 5 de novembro de 2013 na Fundação José Saramago, em Lisboa¹⁰)

Por meio de um olhar retrospectivo, Ondjaki resgata em seu discurso a literatura angolana dos anos 1950, referenciando o poema “Namoro”, de Viriato da Cruz (“[...] Andei barbado, sujo e descalço, / como um mona-ngamba. / Procuraram por mim / ‘—Não vi... (ai, não viu...?) não viu Benjamim?’ / E perdido me deram no morro da Samba. [...]”¹¹); a literatura de resistência produzida nos anos 1960, durante a guerra de libertação, ao referenciar um de seus maiores expoentes, Luandino Vieira, autor do romance *João Vêncio: os seus amores*, entre outras obras; e a literatura crítica que se seguiu à independência angolana, em que muitas obras retratavam as dificuldades encontradas na construção do novo país, ao fazer referência a *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui, que narra as aventuras de duas crianças que adotam como animal de estimação o porco que o pai traz para casa com o

⁹ A data apresentada é a da primeira edição brasileira do livro.

¹⁰ Texto disponível em: <http://www.kazukuta.com/ondjaki/premio_saramago.html>. Acesso em: 12 abr. 2014.

¹¹ Apud Ervedosa, s.d., p. 89.

objetivo de engordá-lo para comê-lo e lhe dão o nome de Carnaval da Vitória. Ondjaki também menciona Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010), que, além do legado de sua obra literária, contribuiu para a reflexão sobre a escrita da literatura angolana. Em relação a esta última referência, não podemos deixar de assinalar uma aproximação entre o mais-velho Ruy Duarte e Ondjaki: ambos se valem de outras linguagens, como o cinema, para a expressão de suas ideias.

Dessa forma, Ondjaki estabelece uma relação entre a sua trajetória como escritor e a tradição literária angolana, contribuindo, de certo modo, para a consolidação de um sistema literário bastante jovem.

Ao apresentar uma referência ao autor moçambicano Luís Bernardo Honwana (1942-), por meio da menção à Isaura, personagem do conto “Nós matamos o Cão Tinhoso”, publicado em 1964, Ondjaki aproxima Angola de Moçambique – país que também lutou para se emancipar de Portugal e cujo sistema literário também se constituiu na busca pela formação de uma identidade nacional – e inscreve sua obra no macrossistema das literaturas de língua portuguesa, que, como nos explica Benjamin Abdala Junior, é um campo comum de contatos entre os sistemas literários nacionais em língua portuguesa (2007, p. 35-36).

No conto de Honwana, um grupo de alunos é encarregado de matar a tiros o Cão Tinhoso, que, velho e doente, pode ser compreendido como uma representação do colonialismo. O narrador Ginho, apesar de não querer matar o cão, participa do assassinato para poder ser aceito pelo grupo. Isaura é a personagem que cuidava do cão e não queria que ele morresse.

No livro *Os da minha rua*, que, como veremos adiante, faz parte de uma trilogia de Ondjaki sobre os anos 1980, há uma estória¹² intitulada “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”,

¹² *Os da minha rua* é nomeado como livro de “estórias” pelo autor. Segundo Vima Lia Martin, Luandino Vieira e Mia Couto já haviam usado esse termo para nomear seus contos por eles estarem vinculados com o universo da tradição oral (2008, p. 60). O termo “estórias” também é empregado pelo narrador ou pelas personagens de

em que o narrador conta a experiência de ler o texto de Honwana em voz alta na sala de aula e de como os alunos se comportaram diante da leitura do texto. O estudo dessa narrativa possibilita inúmeras interpretações, no entanto, o que nos interessa destacar é a experiência de leitura relatada:

Na sexta classe eu também tinha gostado bué dele e eu sabia que aquele texto era duro de ler. Mas nunca pensei que umas lágrimas pudessem ficar tão pesadas dentro duma pessoa. Se calhar é porque uma pessoa na oitava classe já cresceu um bocadinho mais, a voz já está mais grossa, já ficamos toda hora a olhar as cuecas das meninas “entaladas na gaveta”, queremos beijos na boca mais demorados e na dança de *slow* ficamos todos agarrados até os pais e os primos das moças virem perguntar se estamos com frio, mesmo assim em Luanda a fazer tanto calor. Se calhar é isso, eu estava mais crescido na maneira de ler o texto, porque comecei a pensar que aquele grupo que lhes mandaram matar o Cão Tinhoso com tiros de pressão de ar era como o grupo que tinha sido escolhido para ler o texto. (ONDJAKI, 2007, p. 132-133)

Como o narrador conta, ele já havia lido o texto e gostado dele dois anos antes, mas a experiência coletiva de releitura é totalmente diversa. O próprio narrador tem consciência de que isso se deve ao seu amadurecimento, que vem acompanhado de novas experiências e novas descobertas, e que se reflete no modo como lê o texto, o que possibilita que ele estabeleça comparações entre o grupo encarregado de matar o Cão Tinhoso e o grupo encarregado de ler o texto em sala de aula. Se, em “Nós matamos o Cão Tinhoso”, Ginho tinha que atirar no cão para fazer parte do grupo, em “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, o narrador tem que se esforçar para não chorar ao ler o texto, pois, como havia advertido um dos meninos da sala: “Quem chorar é maricas então!” (ONDJAKI, 2007, p. 134).

Tanto Honwana como Manuel Rui fizeram parte do repertório de leituras de Ondjaki nos anos 1980. Em seu livro *A bicicleta que tinha bigodes* (2012)¹³, que, entre outros temas, trata do próprio ato da escrita, há referências tanto a Honwana como a Manuel Rui. A obra narra as aventuras de um menino que quer participar de um concurso promovido pela Rádio Nacional de Angola que oferece como prêmio uma bicicleta à criança que escrever a melhor estória. Para escrever a estória, o menino busca ajuda de seus amigos, entre eles a menina Isaura, e do escritor que mora em sua rua, o tio Rui.

Como o próprio autor relata no texto de orelha do livro,

o corpo deste texto é um abraço de amizade e de saudade:
ao luís bernardo honwana – esta minha Isaura é em homenagem à tua...; obrigado pela tua voz, pelo Cão Tinhoso, pelos olhos da tua Isaura;
e ao manuel rui – tu sabes: (quase) todos nós, dos anos 80, somos um pouco a ficção e a realidade do teu *Quem me dera ser onda*; obrigado pelo teu olhar também, em voz de contar e de dizer as nossas brincadeiras de rua, mais as estigas nas bermas da nossa língua toda desportuguesa... [...] (ONDJAKI, 2012)

Como se vê, Ondjaki estabelece um diálogo com escritores mais velhos, de uma geração anterior, que participaram da autonomização dos sistemas literários angolano e moçambicano. Trata-se de um gesto de homenagem e, simultaneamente, de filiação a um grupo específico de autores que ocupam um lugar de destaque no panorama das literaturas africanas de língua portuguesa.

Nas páginas que seguem, procuraremos analisar as estratégias literárias usadas por Ondjaki na composição de suas obras narrativas que contribuem para uma reflexão sobre a história de Angola independente e para a discussão do processo de construção da identidade literária e nacional angolanas.

¹³ A data apresentada é a da primeira edição brasileira do livro.

1.3. “As visitas de Ondjaki” à infância

No subtítulo acima, o trecho entre aspas corresponde ao título do prefácio escrito pelo escritor moçambicano Mia Couto (1955-) para a quinta edição portuguesa do livro de contos de Ondjaki *Momentos de aqui* (2010). Nesse prefácio, Mia Couto diz que Ondjaki tornou-se dependente da arte de criar histórias e que “esta dependência da fabulação mergulha sempre na infância” (p. 11). Ele foi escolhido para compor o nosso subtítulo porque nos ajuda a destacar no conjunto da produção literária de Ondjaki as obras que serão objeto de nosso estudo no presente trabalho: aquelas em que o autor visita a sua infância e dela retira as diferentes fabulações que nos conta.

O escritor angolano Ondjaki é autor de várias obras, entre livros de poemas, contos e romances. No *site* oficial do autor, sua obra encontra-se organizada e classificada da seguinte forma:

POESIA

Actu sanguíneo (poesia, 2000)

Há prendisajens com o xão (poesia, 2002)

Materiais para a confecção de um espanador de tristezas (poesia, 2009)

Dentro de mim faz Sul seguido de Acto sanguíneo (poesia, 2010)

CONTOS

Momentos de aqui (contos, 2001)

E se amanhã o medo (contos, 2005)

O céu não sabe dançar sozinho (contos, 2014)¹⁴

“ANOS 80”

Bom dia camaradas (romance, 2003)

Os da minha rua (estórias, 2007)

AvóDezanove e o segredo do soviético (romance, 2008)

INFANTIL/JUVENIL

Ynari: a menina das cinco tranças (infantil, 2004)

O leão e o coelho saltitão (infantil, 2008)

O voo do Golfinho (infantil, 2009)

Ombela, a origem das chuvas (infantil, 2014)

ROMANCES / NOVELA

O assobiador (novela, 2002)

Quantas madrugadas tem a noite (romance, 2004)

Os transparentes (romance, 2012)

“ESTÓRIAS SEM LUZ ELÉTRICA”

A bicicleta que tinha bigodes (juvenil, 2011)

Uma escuridão bonita (juvenil, 2012)

TEATRO

¹⁴ Este é o título da edição brasileira da obra, lançada no Brasil em 2014 pela editora Língua Geral. Em Portugal, esta obra foi publicada no mesmo ano pela editora Caminho com o título *Sonhos azuis pelas esquinas*.

Os vivos, o morto e o peixe-frito (teatro, 2009 – Ed. especial, BRASIL) (Caminho, Portugal, 2014)¹⁵

Nos três livros do conjunto denominado “Anos 80”, dois romances e um livro de histórias, Ondjaki, relacionando memória e ficção, recria, pela perspectiva de um narrador-menino, a sua infância vivida em Luanda nos anos 1980. Nesses livros podemos observar os seguintes aspectos que conferem unidade à trilogia: a distância entre o tempo da feitura do texto e o tempo do enunciado – escritas nos anos 2000, as narrativas são ambientadas nos anos 1980 –, o fato de as histórias serem narradas pela voz do menino que as viveu e o fato de algumas situações, personagens e espaços serem recorrentes nos três livros, caracterizando um processo de intertextualidade. Esses aspectos, além de conferirem unidade à trilogia, nos possibilitam investigar a relação entre memória e ficção nessas obras.

Na palestra já citada, proferida na Universidade de São Paulo em 2013, o autor desenhou na lousa um esquema que representaria a “memória da infância” em sua obra narrativa, que fotografamos e reproduzimos no *Anexo A*. Nesse esquema, podemos observar os espaços e as personagens que compõem os três livros do conjunto “Anos 80” e que serão aqui analisados.

Entretanto, na primeira publicação em prosa de Ondjaki, o livro de contos *Momentos de aqui*, já podemos observar a presença de espaços e personagens que compõem a memória da infância do autor e que serão recorrentes nos três livros do conjunto “Anos 80”, especialmente no romance *AvóDezanove e o segredo do soviético*. Nos contos “A desmorte do Mamborrô”, “Padre Inácio o Mata anjos” e “As muitas visitas da Avó Catarina”, o leitor é apresentado pela primeira vez à Praia do Bispo e a seus moradores.

¹⁵ As informações estão disponíveis no site <<http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html>>. Acesso em: 22 set. 2014. As datas são as da primeira edição das obras pela editora Caminho, em Portugal, com exceção da data de *Actu sanguíneo*, que foi publicado pela Editora Inald, em Angola. As obras de Ondjaki que não estão publicadas no Brasil são: *Actu sanguíneo*, *Materiais para a confecção de um espanador de tristezas*, *Dentro de mim faz Sul seguido de Acto sanguíneo*, *Momentos de aqui* e *O assobiador*.

O conto “A desmorte do Mamborrô” narra como o boato da morte do cantor angolano Mamborrô foi espalhado na Praia do Bispo por Paurlete, filha do Senhor Tuarles, e o que aconteceu quando o pai descobriu que a filha havia inventado que ele tinha assistido ao enterro do cantor.

Em “Padre Inácio o *Mata Anjos*”, a narrativa novamente se passa na Praia do Bispo e envolve a família Tuarles: o conto narra a chegada do padre Inácio à paróquia local e como ele molestava as moças da vizinhança. O conflito se dá quando o Senhor Tuarles descobre que sua filha Paurlete havia sido alvo do padre e se dirige à igreja com sua AK-47 para atirar nele. Neste conto, vemos também a presença da Avó Catarina, que se tornaria uma das personagens principais de *AvóDezanove*¹⁶, e de Madalena, que é personagem recorrente de diversas narrativas de Ondjaki localizadas na Praia do Bispo.

Em “As muitas visitas da Avó Catarina”, o narrador apresenta a essência de Avó Catarina, que será retomada posteriormente em *AvóDezanove*: uma personagem que vive entre dois mundos – o dos vivos e o dos mortos –, e que é a guardiã das tradições. Neste conto, é mencionada pela primeira vez a Avó Agnette, chamada então de Avó Nhé, e que se transformaria na personagem AvóDezanove.

Ao escrever sobre a escrita do conto “A desmorte do Mamborrô”, em texto publicado em 2009, Ondjaki comenta como as memórias de sua infância compõem a matéria-prima da sua escrita literária e como essa matéria-prima é retomada e desenvolvida ao longo de sua obra:

[...] sendo que o Mamborrô era e é um cantor, parte importante (radiofônica) da nossa infância, de quem cresceu em Luanda nos anos 80, com as músicas dele a serem tocadas e repetidas na rádio... grande sucesso entre miúdos e adolescentes... até que um dia, durando muito pouco, surgiu o boato de que o

¹⁶ A partir deste momento iremos nos referir ao romance *AvóDezanove e o segredo do soviético* apenas como *AvóDezanove*.

cantor teria sido abordado por um grupo de gregos¹⁷ ao sair dos estúdios de gravação da rádio... segundo algumas versões teria apenas sido roubado, mas outros (até da minha rua) mais bem informados garantiam que tinha sido “chinado¹⁸” [...]

durou semanas o boato, até que o próprio cantor esclareceu a situação usando a própria rádio nacional para isso... mas como é habitual já não sei bem se foi assim, ou se foi assim que chegou até mim, ou se é assim que hoje me lembro de ter sido mais ou menos... acasalando a estória, essa... com um mundo que já começava a ser criado na lavra dos meus personagens... e que seria a fantástica casa (universo familiar, núcleo central...) do senhor Tuarles... vizinho colado da casa da Avó Agnette, nos idos anos da Praia do Bispo [...]

... mas agora que penso nisso, penso que o conto terá surgido da ideia de apresentar (e explorar) o personagem da Paurlete enquanto filha do senhor Tuarles [...] isto para que o autor pudesse vir a dizer, e mostrar, as repentinas irritabilidades do senhor Tuarles e da sua peculiar relação com uma arma que só poderia ser uma AK-47... sendo que é também neste conto que começam as aparições da sua esposa... Dona Isabel... que nos contos (em outros também) e mais adiante, no romance “AvóDezanove...” viria a cumprir o seu papel de transportadora oficial da arma, mas também assumindo o lugar da única pessoa capaz, por vezes, de evitar que o marido chegasse a dar uso concreto às balas... como se veria no conto do PadreInácio... (ONDJAKI, “Mamborrô e Paurlete – no conto ‘A desmorte do Mamborrô’”¹⁹)

Nesse relato o autor revela que se valeu da lembrança de um acontecimento de sua infância – o boato sobre a morte de um cantor famoso – para criar uma narrativa em que estão presentes personagens e espaços também ficcionalizados a partir de referências da infância (Senhor Tuarles e família e a Praia do Bispo), e que foram retomados em obras posteriores.

Nesses três contos de *Momentos de aqui*, é possível observar a estratégia mencionada por Ondjaki que, como demonstraremos adiante, é recorrente no conjunto “Anos 80”: uma

¹⁷ Delinquentes.

¹⁸ Cortado ou esfaqueado por um canivete.

¹⁹ Texto disponível em: <<http://www.pnetliteratura.pt/imprimir.asp?id=1125>>. Acesso em: 5 out. 2012.

personagem ou um acontecimento apresentado em uma narrativa é retomado ou ampliado em texto posterior.

No texto “A desmorte do Mamborrô”, a esposa do Senhor Tuarles é retratada como vítima da violência do marido – tanto física, como no momento em que leva uma bofetada ao tentar impedir que o marido atire com a AK-47 contra as pessoas que haviam se reunido em seu quintal para ouvir os relatos de Paurlete sobre a morte de Mamborrô, quanto verbal, como quando ele pergunta a Paurlete “onde estava a senhora mãe dela para que ele visse com seus próprios olhos que se tratava de uma pessoa e não de um animal para que pudesse, de uma vez por todas, convencer-se de que uma mulher normal também luzia filhos animais e que o grande exemplo era ela, a Paurlete sua filha” (ONDJAKI, 2010, p. 34); já em “Padre Inácio o *Mata anjos*”, a esposa do Senhor Tuarles passa a ser sujeito da ação: é responsável por dissuadir o marido de atirar com a AK-47 contra o padre e fica responsável pela guarda da arma até o marido voltar para casa.

Em “Padre Inácio o *Mata anjos*”, Avó Catarina nos é apresentada como a mais-velha da Praia do Bispo, que tenta “a todo custo resistir aos violentos assédios da morte” (ONDJAKI, 2010, p. 67), e como a guardiã das tradições – assim que o padre Inácio chega à Praia do Bispo, ela alerta os moradores: “Guardem as vossas filhas, as vossas netas, as vossas sobrinhas e até mesmo as vossas afilhadas. O *Mata Anjos* chegou!” (p. 65); em “As muitas visitas da Avó Catarina”, a personagem, já morta, retorna para continuar transmitindo seus ensinamentos às crianças da família.

A leitura desses três contos presentes em *Momentos de aqui* nos possibilita também observar a ocorrência de temas que serão retomados nos três livros sobre os anos 1980, como a violência. No conto “A desmorte do Mamborrô”, o boato sobre a morte do cantor – segundo uma das versões, Mamborrô havia sido esfaqueado por um grupo de delinquentes ao sair da rádio – revela a violência presente em Luanda nos primeiros anos pós-independência,

momento em que a sociedade tentava lidar com as consequências negativas de anos de colonização, com a tensão causada pela guerra civil que se seguiu à independência e com os problemas econômicos ocasionados pela nova configuração do país. Em “Padre Inácio *o Mata anjos*”, a violência está presente principalmente na atitude do padre Inácio, que abusava das mulheres da paróquia. Nessa narrativa, a crítica à violência é dirigida à atuação da Igreja Católica, que chega a Angola através do colonizador português. Em ambos os contos, a violência está presente também na figura do Senhor Tuarles e de sua arma, a AK-47, que remete à presença soviética no país.

O papel dos mais-velhos na transmissão da história vivida e da memória de um tempo antigo, que só se manterão vivas por meio das gerações mais jovens, é o tema presente no conto “As muitas visitas da Avó Catarina”. Nele, o narrador nos conta que o espírito da Avó Catarina vinha visitá-lo e a seus primos, quando todos ainda eram crianças, para contar-lhes histórias, com a intenção de que estas se mantivessem vivas em suas memórias. De acordo com nossa proposta de leitura da obra narrativa de Ondjaki, o tema da memória será retomado e ampliado na obra *AvóDezanove*, sendo objeto de análise nossa no capítulo 3.

A presença desses temas na primeira publicação em prosa de Ondjaki oferece-nos subsídios para inferir que, desde o início, a obra narrativa do autor traz elementos para refletir sobre a relação entre o texto literário e a realidade histórica e social nele evocada, o que aproxima o escritor da tradição literária angolana, que mantém um “compromisso com a história do país” (CHAVES, 2005, p. 69).

Nesse sentido, a Praia do Bispo, construída ao longo da obra narrativa de Ondjaki como metonímia da cidade de Luanda, também aproxima o escritor da tradição literária de seu país. Como aponta Rita Chaves, Luanda é um símbolo literário emblemático dos embates existentes na história de Angola, e Ondjaki não rompe com essa tradição. Mas a Luanda presente em seus livros é outra, marcada sobretudo pela “transitividade”:

[...] Em *Bom dia camaradas* e em *Os da minha rua*, ela [Luanda] será redescoberta, sendo outras as referências que lhe serão particularmente caras. Não se trata agora dos bairros isolados, dos caminhos de areia, mas daquelas áreas da cidade que, antes habitadas pelos setores dominantes do colonialismo, são hoje ocupadas pelos angolanos agora agentes ou próximos do novo poder. Se fisicamente o local é o mesmo, percebe-se nas cenas armadas pelo narrador uma outra atmosfera. Não mais a distância insuperável entre os segmentos sociais que caracterizava a sociedade colonial, nem mais os conflitos abertos captados pelos escritores empenhados na libertação.

A marca dessa cidade que o menino descreve é a transitividade [...] (CHAVES, 2012, p. 318)

No entanto, se nos três contos de *Momentos de aqui* já somos apresentados a algumas estratégias e temas que serão recorrentes nos três livros do conjunto “Anos 80”, e se neles já podemos observar alguns aspectos da relação entre memória e ficção desenvolvida pelo autor, há um elemento que diferencia essas narrativas das que fazem parte do conjunto “Anos 80”: a voz narrativa. Em “A desmorte do Mamborrô” e “Padre Inácio *o Mata anjos*”, a voz é a de um narrador onisciente. Em “As muitas visitas da Avó Catarina”, um narrador adulto rememora as lembranças da infância. As obras do conjunto “Anos 80”, escritas nos anos 2000, portanto, mais de dez anos após o período em que são ambientadas as narrativas nos livros, apresentam uma releitura do passado por meio de um narrador-menino. Qual é o papel que a infância e o narrador-menino assumem na produção da escrita literária da trilogia “Anos 80” e o que é possível apreender da história de Angola quando é (re)contada a partir dessa voz narrativa são algumas das questões que procuraremos responder ao longo deste trabalho.

1.3.1. “Os anos 80”

1.3.1.1. O entorno dos anos 1980 e o pós-independência em Angola

Em 25 de abril de 1974, um golpe militar pôs fim a mais de quarenta anos de governo ditatorial em Portugal. O movimento, conhecido como Revolução dos Cravos, recebeu forte apoio popular e teve como estopim o descontentamento das forças armadas com mais de uma década de guerra contra os movimentos de libertação nacional nas colônias portuguesas. O novo governo português prometeu democratizar o país, impulsionar o desenvolvimento econômico e dar início ao processo de independência das colônias.

Em Angola, os efeitos da Revolução dos Cravos foram rapidamente sentidos. Naquele país, os três principais grupos que participavam da guerra pela independência, e que se transformariam em partidos políticos, eram o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), dirigido por Agostinho Neto, a Frente Nacional para a Libertação de Angola (FNLA), conduzida por Holden Roberto, e a União Nacional para a Independência de Angola (Unita), liderada por Jonas Savimbi. Entre junho e outubro de 1974, suas lideranças estabeleceram acordos de cessar-fogo com o novo governo português e iniciaram negociações de como consolidar a independência do país.

Em janeiro de 1975, o governo português e os três grupos angolanos assinaram o Acordo de Alvor, que instituiu um governo de transição com representantes dos três grupos e determinou uma data para a declaração de independência de Angola: 11 de novembro de 1975. Ainda segundo o acordo, Portugal permaneceria com amplos poderes sobre o território angolano até a consolidação da independência. No entanto, ainda durante o governo de transição, os três grupos não conseguiram estabelecer uma política comum e, entre março e abril, deram início a um conflito armado, que se desdobrou em guerra civil até 2002.

O governo português em Angola, por sua vez, se recusou a entregar o poder do país a um dos três grupos em conflito e mesmo a encontrar uma solução para a disputa de poder. Preferiu, ao contrário, deixar o território sem resolver os problemas gerados por séculos de colonização: no dia anterior à data estabelecida para a independência, entregou, mesmo simbolicamente, o governo ao povo angolano.

Como resultado, em 11 de novembro de 1975, foram declaradas múltiplas autonomias. O MPLA, que controlava Luanda e seu entorno, declarou a independência de Angola e Agostinho Neto assumiu a presidência do país. Ao mesmo tempo, era declarada a independência em Nova Lisboa (atual Huambo) pela Unita e pela FNLA.

Desde antes desses acontecimentos, os três grupos contavam com o apoio de potências estrangeiras, no que pode ser entendido como desdobramento da guerra fria no território africano. O MPLA era apoiado pela URSS e por Cuba; a FNLA recebia apoio do Zaire e da África do Sul, este último sob forte influência estadunidense, que também apoiava a Unita.

Nos primeiros meses de 1976, o MPLA, com o apoio das tropas cubanas, derrotou e dispersou as forças da FNLA e da Unita. Acabou assim reconhecido pela Organização da Unidade Africana (OUA)²⁰ como governante legítimo do país. No governo, próximo do bloco comunista, adotou o modelo político-econômico da URSS e de Cuba e contou com a ajuda de profissionais enviados por esses países e seus aliados. No entanto, enfrentou muitas dificuldades, como descrito a seguir por Wheeler e Péliissier em *História de Angola*:

Muitos desafios esperavam a administração do MPLA em Luanda. O colapso da autoridade portuguesa, a perda de vidas e a desordem provocada pela guerra civil, bem como o êxodo da maior parte da população europeia até finais de 1975, contribuíram para destruir a economia angolana. Embora houvesse alguns elementos da população africana aptos a assumir posições

²⁰ Organismo supranacional criado em 1963 e que reunia diversos países africanos. Existiu até 2002, quando foi substituído pela União Africana.

de chefia, faltavam quadros formados para a administração, o comércio e a economia [...] (WHEELER E PÉLISSIER, 2009, p. 362)

Além dessas dificuldades, o MPLA ainda enfrentou duas crises internas: um movimento liderado por Nito Alves, que levou a uma tentativa de golpe de Estado em 27 de maio de 1977²¹, e a morte, em 1979, de Agostinho Neto em Moscou²². Nesse período, a FNLA enfraqueceu-se enquanto a Unita recuperou-se e recebeu novamente o apoio da África do Sul²³ e do governo estadunidense.

Nos anos 1980, a guerra civil angolana contava cada vez mais com a intervenção das potências estrangeiras envolvidas na guerra fria e mesmo nas disputas internas pela hegemonia no continente, com cada lado empregando uma grande quantidade de recursos para defender suas posições. No entanto, com a iminência do fim da guerra fria, acabar com a guerra civil em Angola passou a ser uma das prioridades do Conselho de Segurança das Nações Unidas, como informam Wheeler e Péliissier (2009, p. 364).

Enquanto os conflitos armados continuavam em Angola, representantes da URSS, dos Estados Unidos, do MPLA e da Unita se reuniam para negociar o fim da guerra civil no país. As negociações previam a retirada das forças militares estrangeiras (em especial as de Cuba), a formação de uma força armada unificada e a organização de eleições parlamentares e

²¹ Em sua dissertação de mestrado *Memórias de um golpe: o 27 de maio de 1977 em Angola*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (Niterói, 2012), Inácio Luiz Guimarães Marques investiga as razões que levaram à formação, após a independência, de um grupo de contestação dentro do MPLA e como o impasse entre esse grupo e o restante da direção levou à tentativa do golpe em maio de 1977. O pesquisador investiga também as consequências do 27 de maio e as memórias e os diferentes enfoques sobre o tema.

²² Agostinho Neto foi substituído na presidência por José Eduardo dos Santos, que posteriormente venceu as eleições presidenciais em 1992 e em 2012, permanecendo no cargo até o presente momento.

²³ O apoio da África do Sul à Unita foi dado em troca da ajuda da Unita para combater a SWAPO (South West Africa People's Organization – Organização dos Povos do Sudoeste Africano), movimento que contava com a colaboração do MPLA em sua luta pela independência da Namíbia, então sob domínio sul-africano. Nas negociações entre as superpotências realizadas nos anos 1980 para colocar um fim aos conflitos armados em Angola e na Namíbia, a África do Sul e os Estados Unidos subordinaram a independência da Namíbia à retirada das tropas cubanas de Angola. O impasse só foi resolvido no início dos anos 1990: em março de 1990, a África do Sul reconheceu a independência da Namíbia e, em 1991, as tropas cubanas deixaram Angola.

presidencial livres. Em maio de 1991 estabeleceu-se um cessar-fogo entre MPLA e Unita e as eleições foram marcadas para 1992.

No entanto, um dos principais pontos do acordo não foi cumprido: a unificação das forças armadas dos grupos, que disputavam o poder. Cada lado manteve o seu próprio exército e preparou-se para o reinício do conflito, caso o resultado das eleições não fosse favorável ao grupo.

Nas eleições, o MPLA conquistou maioria na Assembleia Nacional. Mas para a presidência, seu candidato, o presidente em exercício Eduardo dos Santos, sem obter a maioria dos votos, não conseguiu vencer no primeiro turno das eleições, embora tivesse superado Jonas Savimbi, candidato da Unita. Diante do resultado, a Unita acusou o MPLA de adulterar o resultado das eleições, apesar da missão da ONU, que acompanhava as eleições, ter assegurado que elas tinham sido livres e justas. Houve, então, o reinício da guerra civil, dessa vez sem a participação das potências estrangeiras, uma vez que a guerra fria havia terminado e, com isso, diminuído a importância geopolítica do país²⁴, e o segundo turno das eleições não aconteceu, mantendo-se o resultado inicial.

Nos dois anos seguintes, as tropas da Unita obtiveram várias vitórias sobre as forças do MPLA, que haviam se desmobilizado em maior número do que as da Unita durante o processo de paz, segundo Wheeler e Pélissier (2009, p. 368). A partir de 1994, o MPLA conseguiu se reestruturar e retomar a ofensiva contra a Unita. Na política internacional, o MPLA obtinha vantagens: os Estados Unidos reconheceram oficialmente o governo de Angola em 1993 e a ONU aplicou diversas sanções à Unita, como a proibição da venda de armas e combustível ao grupo.

Novos esforços diplomáticos foram feitos para dar fim ao conflito, mas a guerra só terminou com a morte de Jonas Savimbi, em 22 de fevereiro de 2002, por soldados do MPLA.

²⁴ Atualmente Angola tem grande importância no cenário internacional devido às suas riquezas naturais, em especial o petróleo e o diamante.

Após a morte de Savimbi, iniciaram-se as negociações entre o governo e a Unita para um acordo de paz, que foi assinado em 4 de abril de 2002, em Luanda.

Chegava ao fim assim quase três décadas de guerra civil, que muitas vezes priorizou as disputas pela hegemonia no continente e no cenário internacional, menosprezando os desejos e interesses da população local. Longe de construir um projeto de país autônomo e fortalecido, o conflito apenas reforçou a herança colonial, permanecendo Angola como um dos lugares mais pobres do mundo, onde a expectativa de vida não ultrapassava, ao término do conflito, os quarenta anos de idade.

Nos livros do conjunto “Anos 80”, Ondjaki nos apresenta um retrato da infância vivida em Luanda nos primeiros anos após a independência de Angola. Na sequência, apresentaremos alguns aspectos da composição das três obras, acompanhando o ano de sua publicação.

1.3.1.2. *Bom dia camaradas*

O uso de alguns elementos paratextuais, como epígrafes e o registro da troca de correspondência com a escritora angolana Ana Paula Tavares, por exemplo, é constante na obra de Ondjaki, criando no leitor expectativas sobre o que será lido ou estimulando-o a estabelecer relações com elementos fora do espaço da obra.

No romance *Bom dia camaradas*, os paratextos indicam a relação estabelecida entre memória e ficção, como podemos observar no texto publicado na orelha da edição brasileira, escrito pelo próprio autor:

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

Nesse texto Ondjaki também antecipa ao leitor o tempo e o espaço da narrativa – os anos 1980 em Luanda – e apresenta alguns elementos da organização social da época que serão lembrados na obra, como os cartões de abastecimento e os professores cubanos.

A dedicatória também nos possibilita analisar a relação entre memória e ficção na obra: Ondjaki dedica o livro a várias pessoas, muitas das quais são personagens da narrativa, como pode ser verificado durante a leitura do romance.

ao camarada antónio
a todos os camaradas cubanos

também para esses meus incríveis companheiros escolares: bruno b., romina, petra, romena, catarina, aina, luaia, kalí, filomeno, cláudio, afrik, kiese, helder, bruno “viola”, murtala, iko, tandu, fernando, márcia, carla “scooby”, enoch, mobutu, felizberto, eliezer, guiguí, filipe, manú, vanuza, hélio, delé, “sérgio cabeleira”, e todos os outros que estão incluídos nestas vivências mas cujos nomes o tempo me roubou [e os nomes verdadeiros que deixei nesta estória são para vos homenagear, só isso] (ONDAJKI, 2006, p. 5)

Em *Bom dia camaradas*, o narrador-menino, que vive com a família em Luanda, narra o seu dia a dia entre a escola e a casa dos pais. Na casa dos pais, ganha destaque a

personagem António, empregado da família. Na convivência do menino-narrador com o camarada António, vemos retratado um tema que, como assinalamos anteriormente, é recorrente nos livros do conjunto “Anos 80”: o papel dos mais-velhos na transmissão da história vivida e da memória de um tempo antigo. Por meio dos diálogos com o mais-velho camarada António, o narrador-menino aprende um pouco sobre o período em que Angola ainda não era um país independente – e que ele não conheceu, pois ainda não tinha nascido –, e pode refletir sobre as contradições existentes em uma sociedade que ainda traz as lembranças do passado recente vivido sob o governo colonial e cujas expectativas não foram atendidas pela recém-independência do país.

“Mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?”, eu gostava de fazer essa pergunta quando entrava na cozinha. [...]

O camarada António respirava primeiro. Fechava a torneira depois. Limpava as mãos, mexia no fogo do fogão. Então, dizia:

– Menino, no tempo do branco isto não era assim...

Depois, sorria. Eu mesmo queria era entender aquele sorriso. 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.

[...]

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

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

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

– Mas tinha sempre pão na loja, menino, os machimbombos²⁵ funcionavam... – ele só sorrindo. (ONDJAKI, 2006, p. 17-18)

²⁵ Ônibus.

Esse diálogo, que tem lugar logo no início da narrativa, revela um descontentamento do camarada António com o novo governo do país, que não consegue atender às necessidades básicas da população, o que faz com que muitas pessoas sintam falta dos serviços existentes “no tempo do branco”.

Em seu livro *Os condenados da terra*, publicado em 1961, o psiquiatra antilhano Frantz Fanon, militante na luta pela independência da Argélia, desenvolve uma análise do processo de descolonização e das suas implicações tanto para o colonizador como para o colonizado, na qual ele aponta que esse descontentamento não era um sentimento incomum no pós-independência:

[...] para 95% da população dos países subdesenvolvidos, a independência não trouxe nenhuma mudança imediata. O observador atento se dá conta da existência de uma espécie de descontentamento latente, como as brasas, que, depois da extinção de um incêndio continuam ameaçando inflamar-se. (FANON, 2010, p. 93)

Na escola, o destaque é para os professores cubanos. Militares cubanos, entre eles professores e médicos, começaram a chegar a Angola em 1975 para ajudar o governo do MPLA na (re)construção do país e lá permaneceram até 1991, quando o governo estabeleceu um acordo de paz com a Unita e anunciou eleições para o ano seguinte, como vimos anteriormente. A presença dos professores cubanos em Angola é retratada de forma carinhosa na narrativa. Na cena em que as crianças se despedem de dois professores cubanos que irão retornar para Cuba, e que será retomada em *Os da minha rua*, na estória “Um pinga de chuva”, podemos observar a consciência que as crianças têm da importância da colaboração cubana em Angola:

A meio do chá, a Petra, meio com lágrimas nos olhos, falou aos camaradas professores, e disse que “nós agradecíamos tudo o que os camaradas professores pessoalmente tinham feito por nós, mas também o que todos os camaradas cubanos tinham feito por Angola, desde os operários, os soldados, os médicos e os professores, que Angola estava agradecida e que íamos sempre ser irmãos, os angolanos e os cubanos, etc., etc., etc.” (ONDJAKI, 2006, p. 126)

A rotina entre a casa e a escola é interrompida na narrativa por dois acontecimentos: a visita de uma tia que vive em Portugal e um boato que se espalha entre as crianças de que existe um grupo de bandidos, chamado Caixão Vazio, que ataca as escolas de Luanda.

A visita da tia proporciona ao narrador a oportunidade de questionar sobre as condições sociais e políticas em Angola e Portugal. Para o menino que vive em Angola, onde as compras feitas pela população são restringidas pelo governo por meio de cartões de abastecimento, chama a atenção o fato de a tia ter trazido tantos presentes de Portugal para ele e sua família:

Às vezes, quer dizer, muito de vez em quando, aparecia chocolate lá em casa, mas assim três tabletes para cada um, acho que era a primeira vez que me acontecia. Eu fiquei logo a pensar naquela quantidade de coisas que ela tinha trazido, e eu estava mesmo a pensar que ela devia ter pedido a diferentes pessoas, com diferentes cartões de abastecimento, para comprar aquelas prendas, mas ela disse que não tinha cartão nenhum, e que não era preciso isso. Como eu estava atrasado para a escola, pensei em deixar a conversa para mais tarde. (ONDJAKI, 2006, p. 43)

Quando ele finalmente conversa com a tia sobre o assunto, descobre que em Portugal as pessoas podiam comprar o que quisessem, sem o controle do governo, desde que tivessem dinheiro.

– 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 peixe 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 de que ela estava a mentir ou a brincar. – Nem tem um camarada na peixaria que carimba os cartões quando levantas peixe à quarta-feira? (ONDJAKI, 2006, p.49-50)

Essa descoberta parece tão absurda ao narrador-menino, que não conhece outra realidade, que ele suspeita que a tia esteja mentindo.

Em outra passagem, durante um passeio com a tia pela cidade, ele apresenta a Praia do Bispo a ela:

– Tia... Portugal já tem um foguetão?

– 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...

Quando passamos 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 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 liamba, 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 arranjou 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.
- Ó 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... (ONDJAKI, 2006, p. 53-54)

Nesse trecho, o narrador apresenta elementos e personagens que irão compor a narrativa em *Avódezanove*. A construção do Mausoléu mencionado pelo narrador será o tema gerador do conflito em *AvóDezanove*. E a personagem Maxando, mencionada aqui apenas pela característica peculiar de ter um jacaré de estimação em casa, o que pode ser apenas um boato, uma vez que ninguém nunca viu esse jacaré, será a personagem Espuma do Mar em *AvóDezanove*, em cujas falas iremos observar diversas críticas à sociedade angolana.

Se, nos diálogos que trava com a tia, podemos observar a curiosidade do menino-narrador por entender as diferenças entre o modo de vida no seu país e em Portugal, nas conversas do narrador-menino com seus colegas sobre o Caixão Vazio, podemos observar o medo que se espalha entre eles. Esse medo é criado a partir do imaginário causado pela guerra, e nos mostra como o tema da violência também está presente em *Bom dia camaradas*. Embora Luanda não fosse palco prioritário dos conflitos da guerra civil, a população vivia em constante tensão, com as notícias dos combates chegando pelos noticiários do rádio, com a presença dos soldados da FLAPA²⁶ na capital e com os relatos de conhecidos que

²⁶ Sigla de Forças Armadas Para a Libertação de Angola, que era o braço armado do MPLA.

participaram dos combates. As crianças também sentiam essa tensão e eram afetadas por ela. A guerra fazia parte das conversas cotidianas das crianças e estava presente não só em boatos como o do Caixão Vazio, como também nos trabalhos escolares, como observamos no trecho a seguir.

[...] É impressionante, eu costumava observar isso nas provas de EVP desde a quarta classe, toda a gente desenhava coisas relacionadas com a guerra: três pessoas tinham desenhado akás, duas tinham desenhado tanques de guerra soviéticos, outras fizeram marakov's [...]

Desenhar armas era normal, toda a gente tinha pistola em casa, ou mesmo akás, senão, sempre havia um tio que tinha, ou que era militar e mostrava o funcionamento da arma. [...] (ONDJAKI, 2006, p. 130)

Mas se o boato sobre o Caixão Vazio retrata o medo criado nas crianças a partir do imaginário da guerra, ele também é um subsídio para estudarmos a relação entre memória e ficção na obra, porque, como nos mostra o artigo publicado em um *site* de notícias de Angola e reproduzido a seguir, esse era um tema corrente em Luanda nos anos 1980 e 1990:

É ponto assente que quem nasceu e cresceu em Luanda nos finais da década de 80 e princípios dos anos 90 ouviu falar, mas nunca viu os grupos Caixão Vazio e Mão Preta na sua escola.

Nesses anos, o boato do Caixão Vazio circulou em todas as escolas de Luanda, causando medo aos estudantes e professores que na altura não sabiam como se defender. A fama dos hipotéticos meliantes era de que violavam e matavam docentes e alunos sempre que tomassem de assalto as escolas, factos que nunca foram confirmados.

Era frequente dizer-se que sempre que o grupo assassinasse uma professora fixava os seios dela no quadro. A actuação dos mesmos provocava pânico no seio dos alunos, que resultavam em ferimentos de alguns destes para se escaparem do perigo.

Uns atiravam-se do edifício abaixo, quebrando uma perna ou uma mão. Por outro lado, o boato do grupo Mão Preta também circulou pelas escolas de Luanda, mas sem muito impacto.

A hipotética presença do grupo causava tumulto nas escolas, por ter como lema escrever nas paredes das salas de aula “Mão Preta passou por aqui e estará de volta na próxima semana”, o que criava pânico, mas tudo não passava de fantasia da época, para atrapalhar o curso das aulas. (“Caixão vazio nunca existiu”. *Angonotícias – Notícias de Angola em tempo real*. 25 jul. 2011²⁷)

O boato do Caixão Vazio pode ser interpretado como uma espécie de lenda urbana – transmitida oralmente e relacionada a elementos do cotidiano ou a fatos reais, ela é narrada como se realmente tivesse acontecido, mas o seu caráter sensacionalista indica que ela provavelmente não aconteceu. De acordo com estudo de Carlos Roberto Lopes sobre o gênero,

[...] a prática de contar e discutir lendas urbanas nos posiciona como sujeitos cujo papel vai além do julgamento imediato da veracidade ou falsidade das histórias. Essa prática pode nos ajudar a perceber [...] o que é que em nosso “mundo cotidiano” tanto mobiliza a circulação de tais histórias; perceber que anseios, que preocupações e que questões estão em jogo; perceber, enfim, que discursos estão sendo construídos e (re)afirmados através dessas histórias. (LOPES, 2008, p. 383)

A lenda urbana do Caixão Vazio faz parte da memória coletiva de quem viveu a infância em Luanda nos anos 1980 e nos possibilita observar o medo e a ansiedade causados pela guerra nas crianças. Assim como relatado no texto “Caixão vazio nunca existiu”, as crianças de *Bom dia camaradas* também ouviram falar, mas nunca viram o Caixão Vazio. Como a leitura do romance atesta, as histórias sobre o Caixão Vazio nunca eram narradas pela

²⁷ Texto disponível em: <<http://www.angonoticias.com/Artigos/item/30992>>. Acesso em: 1 dez. 2013.

própria testemunha, mas por alguém que conhece alguém que presenciou a ação do grupo. Após o suposto ataque do Caixão Vazio à escola do narrador-menino, as crianças se encontram para comentar o incidente e compartilhar o que cada uma tinha visto. Pelos relatos, percebe-se que nenhuma criança viu realmente o grupo, pois todas fugiram antes. Dias depois, elas são informadas de que o ataque na realidade não aconteceu, foi tudo fruto da imaginação delas.

Em nossa breve exposição de *Bom dia camaradas* procuramos demonstrar como, para compor a narrativa, Ondjaki retomou algumas estratégias literárias presentes nos três contos de *Momentos de aqui* anteriormente apresentados: a relação entre a memória da sua infância e a ficção, a presença de temas como a violência e o papel dos mais-velhos na transmissão da memória e a inserção de elementos que nos possibilitam aproximar o texto literário da realidade histórica e social de Angola nos anos 1980, como os cartões de abastecimento e a presença de professores cubanos.

Assinalamos também a presença de personagens e acontecimentos que serão retomados ou ampliados nos outros dois livros do conjunto “Anos 80”. E, embora os espaços da infância revisitados pelo autor em *Bom dia camaradas* sejam principalmente a casa da família e a escola, não podemos deixar de destacar que, se nos contos de *Momentos de aqui* a Praia do Bispo já começava a se delinear a partir das casas do Senhor Tuarles e da Avó Catarina, em *Bom dia camaradas* ela retorna, embora de maneira breve, como um espaço público cujo acesso é restringido por forças militares soviéticas, como podemos observar na cena em que a tia e o narrador-menino vão à praia:

- Podemos ficar já aqui, não? – ela.
- Não, aqui não podemos, tia... Vamos lá mais para ao pé da rotunda.
- Mas não podemos ficar aqui, nesta praia tão “verzul”? – ela sorriu para mim.
- Não, tia, aqui não se pode. Esta praia tão verzul é dos soviéticos.

- Dos soviéticos?! Esta praia é dos angolanos!
- Sim, não foi isso que eu quis dizer... É que só os soviéticos é que podem tomar banho nessa praia. Vês aqueles militares ali nas pontas?
- Vejo sim...
- Eles estão a guardar a praia enquanto outros soviéticos estão lá a tomar banho. Não vale a pena ir lá que eles são muito maldispostos.
- Mas porquê que essa praia é dos soviéticos? – agora sim, ela estava mesmo espantada.
- Não sei, não sei mesmo. Se calhar nós também devíamos ter uma praia só de angolanos lá na União Soviética... (ONDJAKI, 2006, p. 56-57)

Pela fala do narrador-menino, observamos que os soviéticos não recebem o mesmo tratamento carinhoso que os cubanos, embora ambos estivessem em Angola cumprindo papéis semelhantes: ajudar na (re)construção do país. Em *AvóDezanove* o tema da presença soviética no país será mais bem explorado, como veremos adiante.

1.3.1.3. *Os da minha rua*

Em *Os da minha rua*, obra formada por vinte e duas histórias curtas, temos novamente como espaço das narrativas a casa dos pais e a escola do menino-narrador, acrescidos da casa da tia Rosa e da casa da avó Agnette, localizada na Praia do Bispo. No primeiro conto do livro, “O voo do Jika”, já encontramos elementos que nos possibilitam afirmar que o narrador-menino é o mesmo de *Bom dia camaradas*.

- O almoço na minha casa era perto do meio-dia. Às vezes quase à 1h. Ao 12h15min, o Jika tocava à campainha.
- O Ndalú tá? – perguntava à minha irmã ou ao camarada António.

- Sim, tá.
- Chama só, faz favor.
- Eu interrompia o que estivesse a fazer, descia.
- Mô Jika, comé?
- Ndalú, vinha te perguntar uma coisa. (ONDJAKI, 2007, p. 17)

Ndalú é o nome do narrador-menino em *Bom dia camaradas*, além de ser o nome do próprio autor²⁸. E a referência ao camarada António, personagem importante do núcleo familiar em *Bom dia camaradas*, como já vimos, também é um elemento indicativo de que se trata do mesmo narrador nas duas obras.

Como podemos observar, em *Os da minha rua* Ondjaki também emprega a estratégia literária de retomar ou ampliar em uma obra personagens e acontecimentos de narrativas anteriores. Além do narrador-menino e do camarada António, estão presentes nas narrativas de *Os da minha rua* os colegas de classe que já haviam sido apresentados em *Bom dia camaradas*. Em “Os calções verdes do Bruno”, o narrador nos conta que todos ficam admirados quando o Bruno entra na sala de aula com roupas novas e de banho tomado. O motivo de tal mudança é que Bruno estava apaixonado por Romina.

Fiquei no fundo da sala. Eu era grande amigo do **Bruno** e mesmo assim não consegui entender aquela transformação. Olhei o pátio onde as meninas brincavam “35 vitórias”. Na porta, uma contra-luz do meio-dia iluminava a cara espantada da **Romina**. Eu olhava a Romina, o sol na porta e o Bruno também.

O mujimbo já tinha circulado lá fora e eu nem sabia. Havia uma explicação para tanto banho e perfumaria. Parece que o Bruno estava apaixonado pela Ró. [...] [destaques nossos] (ONDAJKI, 2007, p. 102).

²⁸ O nome do narrador-menino é mencionado uma única vez em *Bom dia camaradas*, quando as crianças se reúnem para dar o seu testemunho de como havia sido o ataque do Caixão Vazio à escola em que estudavam (ONDJAKI, 2006, p. 90). Em *Os da minha rua*, o nome do narrador-menino aparece nas estórias “O voo do Jika”, “O portão da casa da tia Rosa” e “O Nitó que também era Sankarah”.

Esses colegas que em *Os da minha rua* compartilham momentos da descoberta do primeiro amor estavam presentes na narrativa de *Bom dia camaradas* e compartilhavam com o narrador o medo do Caixão Vazio:

Quando a aula começou, os rapazes estavam todos a pensar no Caixão Vazio. Cada um imaginava já estratégias de fuga, o Cláudio de certeza ia começar a trazer o canivete dele pontimola, o Murtala que corria muito é que estava safo, eu ia ficar atrapalhado se no meio da correria os óculos caíssem, o **Bruno** também; bem, as meninas, coitadas!, coitada da **Romina** que só de ouvir falar na estória já ia começar a chorar e ia pedir à mãe dela para não vir na escola durante uma semana [...] [destaques nossos] (ONDJAKI, 2006, p. 32).

Em *Os da minha rua*, a Praia do Bispo está presente nas estórias “Os óculos da Charlita”, “O último carnaval da vitória”, “Manga verde e o sal também” e “No galinheiro, no devagar do tempo”. Em Os “Os óculos da Charlita” e “No galinheiro, no devagar do tempo”, a estórias acontecem em torno da família do Senhor Tuarles; em “O último carnaval da vitória”, “Manga verde e o sal também” as estórias ocorrem no espaço da casa da Avó Agnette.

Nessas estórias, vamos sendo apresentados a descrições da Praia do Bispo que depois se tornarão familiares para o leitor em *AvóDezanove*. Na estória “Os óculos da Charlita”, o narrador descreve a construção do Mausoléu, com os soldados soviéticos deixando a obra no final do dia e o caminhão de água passando para baixar a poeira:

Depois do lanche o Sol ia embora de repente. Os soviéticos abandonavam a obra do Mausoléu e ficávamos ali, no muro que dividia a casa da Avó Agnette da casa do senhor Tuarles. Passavam também muitos trabalhadores angolanos. Depois passava o camião com uma torneira atrás a jorrar bué de água para acabar com a poeira. A Praia do Bispo era um bairro

cheio de camiões: passava esse camião da água, o camião da gasolina, o camião do lixo e o camião do fumo dos mosquitos. Todos esses camiões davam alegria e tinham uma música própria que nós gritávamos enquanto corríamos atrás deles. (ONDJAKI, 2007, p. 38)

Essa imagem é retomada no primeiro capítulo de *AvóDezanove*:

Em frente à casa da AvóAgnette fazíamos desenhos no chão para depois fugirmos dos camiões de água que vinham ao final da tarde para acalmar a poeira. (ONDJAKI, 2009, p. 9)

O camarada VendedorDeGasolina começava a fechar a bomba de gasolina, o Espuma do Mar dançava como se o vento fosse uma música de casamento e muitos trabalhadores, vestidos de fato-macaco azul e capacetes amarelos, saíam do portão principal do Mausoléu. [...] (ONDJAKI, 2009, p. 12)

Em “O último carnaval da vitória” temos a menção à personagem Maxano de *Bom dia camaradas*, morador da Praia do Bispo, que nesta estória é chamado de Xana:

Havia que ir até a bomba de gasolina, atravessar a rua com cuidado, passar perto da casa do Xana, esse Xana que todo mundo dizia que tinha um jacaré no quintal dele [...] (ONDJAKI, 2007 p. 60)

Diferentemente de *Bom dia camaradas*, em que em uma narrativa linear o narrador-menino nos conta acontecimentos relacionados a um ano letivo, em *Os da minha rua*, cada estória é como um registro de uma lembrança da infância. Nelas podemos observar as mudanças que acompanham o crescimento e o amadurecimento do narrador, como também o retrato da cidade de Luanda com as mudanças ocasionadas pela independência, mas também com as permanências dos tempos da colonização.

Em “Os quedes vermelhos da Tchi”, o narrador conta a sua participação em um comício do Primeiro de Maio. Na descrição que ele faz do comício, podemos observar as marcas do governo militarizado do MPLA, como a formação das escolas para marchar e as palavras de ordem gritadas pelas crianças:

No largo 1º de Maio estava uma tanta gente acumulada, bué de escolas já em formação, numa curva, todos direitinhos, à espera da vez de marchar. Na tribuna, bem lá em cima, estava o camarada presidente, duma camisa azul-clara e um lenço branco a fazer adeus aos pioneiros que passavam. Às vezes penso que o camarada presidente, lá em cima e tão longe, não devia ver o povo muito bem.

Chegou a nossa vez. Um camarada também aí num microfone tipo escondido aquecia a multidão:

“Pioneiros de Agostinho Neto, na construção do socialismo...”

e nós gritávamos, suados, contentes, meio a rir meio a berrar

“Tudo pelo Povo!”

ele continuava

“Um só Povo, uma só...?”

nós de novo

“Nação!” (ONDJAKI, 2007, p.76-77)

Note-se nessa passagem o comentário do narrador sobre o presidente: “Às vezes penso que o camarada presidente, lá em cima e tão longe, não devia ver o povo muito bem”, o que indica uma crítica ao presidente, cuja administração não atendia às necessidades da população. Elaborada através da percepção infantil que, de maneira simples e objetiva, avalia a distância espacial que separa o presidente do povo, a crítica se constrói de maneira enviesada, oblíqua, ganhando contornos irônicos.

Em “Jerri Quan e os beijinhos na boca”, o narrador relata a ida dele ao cinema com o casal Mateus e Irene, seus amigos, cujo namoro era acobertado pela mãe no narrador, uma vez que o pai de Irene não aceitava que a filha namorasse um negro:

O Mateus gostava muito de vir à nossa casa – fim da tarde – porque a Irene muitas vezes estava lá à espera dele. Ouvi muitas vezes outras pessoas dizerem que a minha mãe era boa pessoa e a Irene também dizia “a tua mãe é um amor”, isso porque a minha mãe deixava a Irene ficar na sala do meio com as portas fechadas a dar beijinhos na boca do Mateus.

Eu não conseguia entender aquilo muito bem mas parece que o pai da Irene não gostava que ela desse beijinhos na boca do Mateus. Ouvi dizer que o pai dela não gostava de negro, eu até via muitos negros lá na casa dele a beberem e comerem com ele e todos a rirem juntos. Não sei. Se calhar um rapaz negro a dar beijinhos na boca da Irene já era uma coisa diferente. (ONDJAKI, 2007, p. 31)

Dessa passagem podemos inferir que algumas marcas dos tempos coloniais, como o racismo, ainda permaneciam presentes na sociedade. Afinal, para o pai de Irene, o convívio social com negros era tolerado, mas não o estabelecimento de laços familiares com eles. Destaca-se, nessa estória, a atitude da mãe do narrador, que acobertava o namoro. Dessa forma, cria-se um ambiente familiar que favorece a construção do olhar da criança para as contradições da sociedade.

Na última estória do livro, “Palavras para o velho abacateiro”, o narrador relata o momento em que seus pais, atendendo a um desejo seu, lhe comunicam que permitem que ele vá estudar em outro país. Esse momento simboliza, para o narrador, o fim da infância:

[...] e o abacateiro estremeceu como se fosse a última vez que eu ia olhar para ele e pensar que ele se mexia para me dizer certos segredos, não sei o que o abacateiro me disse, não soube mais entender e pode ter sido nesse momento que no corpo de criança um adulto começou a querer aparecer, não sei, há coisas que é preciso perguntar aos galhos de um abacateiro velho [...] (ONDJAKI, 2007, p. 137)

Ao mencionar que não entende mais o que o abacateiro lhe diz, o narrador anuncia que está completando o seu percurso de amadurecimento e perdendo a sua capacidade de observar e entender o mundo através da fantasia e da imaginação da infância. No entanto, ao afirmar que “há coisas que é preciso perguntar aos galhos de um abacateiro velho”, o narrador anuncia que é preciso revisitar a infância como possibilidade de compreensão do mundo.

Como afirmamos anteriormente, as narrativas deste livro acompanham o crescimento e o amadurecimento do narrador, e esta última estória, ao simbolizar o fim da infância, apresenta também a importância das aprendizagens ocorridas nesse período na formação da identidade do indivíduo. É importante observarmos que a personagem que orienta o narrador nesse momento de transição é a Avó Agnette:

[...] e a avó Agnette continuava a partilhar as noites comigo, contando, inventando, alterando as histórias todas, as de antigamente, as do presente e as outras, como se o tempo fosse o saco de ar com bolinhas que ela gostava de rebentar, como se, às 2h da manhã – entre risos de cumplicidade, olhares de fascínio que acendiam a madrugada, ternuras faladas como se fossem verdades de ofertar – ela me dissesse, devagarinho, com a voz convicta e os factos arrumados caoticamente, que o futuro não era uma coisa invisível que gostava de ficar muito à frente de nós mas antes – ela dizia como frase de adormecimento mútuo –, antes um lugar aberto, uma varanda, talvez uma canoa onde é preciso enchermos cada pedaço de espaço com o riso do presente e todas, todas as aprendizagens do passado, que alguns também chamam de antigamente [...] (ONDJAKI, 2007, p. 143)

A fala da Avó Agnette evidencia a importância da aprendizagem do passado na construção do presente e do futuro. É a avó que, por meio das histórias que conta, também já ficcionalizando e recontando de acordo com sua memória, transmite ao menino o aprendizado e a memória de um tempo que ele não viveu. E é ela também que chama a atenção do menino

para a importância da memória na constituição de sua identidade. A cena final é representativa dessa ideia:

Desci. Sentei-me perto, muito perto da Avó Agnette.

Ficamos a olhar o verde do jardim, as gotas a evaporarem, as lesmas a prepararem os corpos para novas caminhadas. O recomeçar das coisas.

– Não sei onde é que as lesmas sempre vão, avó.

– Vão pra casa, filho.

– Tantas vezes de um lado para o outro?

– Uma casa está em muitos lugares – ela respirou devagar, me abraçou. – É uma coisa que se encontra. (ONDJAKI, 2007, p. 146)

Em sua fala, Avó Agnette diz ao neto que nunca estamos sós, que mesmo que as pessoas não estejam materialmente conosco, nós sempre as levamos dentro de nós, ou seja, que mesmo que o menino se mude para outro país, ele levará consigo as lembranças das pessoas com quem conviveu – os colegas da escola, da rua, seus familiares – e as experiências que com elas compartilhou, pois essas lembranças e experiências fazem parte de sua memória.

O tema da memória e a importância da avó na constituição dessa memória será retomado em *AvóDezanove*.

1.3.1.4. *AvóDezanove e o segredo do soviético*

No romance *Avódezanove*, a narrativa gira em torno da construção, que teve início na década de 1980 e contou com a participação de soldados soviéticos, de um Mausoléu na

PraiaDoBispo²⁹ para abrigar o corpo do ex-presidente Agostinho Neto e do temor que os moradores locais sentem de serem obrigados a se mudar dali, pois o governo planeja ampliar a obra e revitalizar a área.

São novamente os paratextos que nos fornecem pistas das referências de memória na obra. Em paratexto após a narrativa de *AvóDezanove*, há uma carta do autor para a escritora angolana Ana Paula Tavares em que ele menciona o final da escrita da obra:

chegou a hora de sair desse mundo.
há dias, na minha vida verdadeira, fui à PraiaDoBispo ficar quieto a olhar a casa que já não é da AvóAgnette. nunca mais vi o Gadinho ou o Paulinho. nem mesmo a Charlita. vi o mar,
o mar está lá, com as mesmas cores e a mesma dimensão.
o que me confunde é o modo como os tempos se articulam para se darem sob a forma de sonho. o Mausoléu está lá, não “desplodiu”, nem as casas da PraiaDoBispo. mas cresci a ouvir a AvóAgnette com esse medo. esse e outros. e a criança que narra algumas das minhas estórias contou-me esse desejo explosivo (ONDJAKI, 2009, p. 183)

Nesse trecho, o autor nos dá indícios de que, na narrativa, a memória da infância – “cresci a ouvir a AvóAgnette com esse medo” – mistura-se à referência ficcional – “a criança que narra algumas das minhas estórias contou-me esse desejo explosivo”.

Embora em *AvóDezanove* o narrador não seja nomeado, as personagens e espaços presentes desde *Momentos de aqui* nos permitem inferir que o narrador-menino é o mesmo de *Bom dia camaradas* e *Os da minha rua*. Em *AvóDezanove*, estão presentes o SenhorTuarles e sua família, a AvóAgnette e a AvóCatarina, Madalena e o Maxando – personagem apresentada em *Bom dia camaradas* como aquele que possui um jacaré em casa, e que reaparece em *Os da minha rua* como Xana, aqui se transforma na personagem

²⁹ A partir daqui vamos usar a mesma grafia usada pelo autor em *AvóDezanove* para se referir aos espaços e personagens presentes na obra.

EspumaDoMar. Na carta que escreve à Ana Paula Tavares no final da narrativa, Ondjaki pergunta: “tu sabes quem é o Espuma no mundo verdadeiro da PraiaDoBispo? um dia te conto...” (p. 183), atestando mais uma vez a relação entre memória e ficção em sua obra.

Em *AvóDezanove*, a presença dos cubanos em Angola também é lembrada com carinho pelo narrador-menino. Embora em *AvóDezanove* não estejam representados os professores cubanos dos outros dois livros, temos a personagem do médico cubano RafaelTruzTruz, responsável pela cirurgia de remoção de um dedo do pé da AvóAgnette, razão pela qual esta passa a ser chamada de AvóDezanove.

A presença soviética no país, no entanto, não é abordada de forma positiva na narrativa de *AvóDezanove*. Embora soviéticos e cubanos, como mencionamos anteriormente, estivessem em Angola cumprindo papéis semelhantes, os moradores da PraiaDoBispo se referem aos soviéticos de forma irônica. Isso pode ser observado no modo como os soviéticos são chamados pelos moradores – “lagostas azuis” – ou na fala de algumas personagens, como quando a AvóCatarina faz um comentário sobre o soviético CamaradaBotardov:

– Há dez anos aqui e nunca aprendeu o português de Angola. Estes soviéticos são uma vergonha do socialismo linguístico – a AvóCatarina falou. (ONDJAKI, 2009, p. 23)

Aliás, o próprio nome CamaradaBotardov é um trocadilho com o nome verdadeiro da personagem: Bilhardov. Segundo o narrador-menino,

[...] nós lhe demos esse nome por causa do modo como ele dizia, quase a falar soviético, “bótard”, mesmo que fosse de manhã cedo ou à noite já bem noitinha. (ONDJAKI, 2009, p. 13)

Esse tratamento dispensado aos soviéticos pode ser justificado, se tivermos em perspectiva o andamento da narrativa, pelo fato de eles serem os responsáveis pela construção

de uma obra que trará profundas modificações na vida dos moradores do bairro. Entretanto, é preciso considerar, tendo em vista um contexto mais amplo, que os soviéticos eram representantes de um modelo de organização estatal que, exógeno em relação às realidades vividas em Angola, foi imposto pelas estruturas do MPLA. Talvez aí se encontre, de maneira indireta, outro foco de crítica da organização política e social em Angola no pós-independência.

Se nas outras narrativas a PraiaDoBispo era apenas mencionada, em *AvóDezanove* ela é o espaço onde se desenvolve o conflito narrativo. Ao descrever a PraiaDoBispo, o narrador apresenta também as dificuldades pelas quais os moradores do bairro passavam nos anos 1980, entre elas o racionamento de combustível, luz, água e alimentos, como quando menciona o hábito de sua avó regar as plantas “com um fiozinho de água que aparecia às terças e quintas-feiras” (ONDJAKI, 2009, p. 11) ou o hábito das pessoas na PraiaDoBispo de colocar pedras logo cedo para marcar o lugar na fila da padaria porque, às vezes, o CamaradaPadeiro podia atrasar devido à “falta de algum produto para acabar o pão, talvez o sal grosso, ou então mesmo que não havia gás na botija enorme do forno do pão” (ONDJAKI, 2009, p. 33), nos apresentando, assim, alguns elementos da realidade social de Angola no período.

Não podemos deixar de observar que, se a ficcionalização da memória da infância é um dos pontos centrais que perpassa as três obras analisadas, em *AvóDezanove* a memória não é apenas uma estratégia usada pelo autor para compor a narrativa, mas também está presente no tema central da obra.

Na narrativa, a construção do Mausoléu e a ameaça de desaparecimento das casas do bairro representam o desaparecimento dos conhecimentos e das histórias que compõem a memória coletiva dos moradores da PraiaDoBispo para dar lugar a uma memória nacional, representada pelo monumento. A tentativa das crianças de destruir o Mausoléu e preservar as

casas do bairro representa na narrativa uma tentativa de preservar a memória coletiva dos moradores da PraiaDoBispo, como demonstraremos no capítulo 3.

Se na última estória de *Os da minha rua*, “Palavras para o velho abacateiro”, observamos o despertar da consciência do narrador-menino para a importância da memória na constituição de sua identidade, em *AvóDezanove* observamos o despertar da consciência do narrador-menino para a importância da memória coletiva dos moradores da PraiaDoBispo na constituição da identidade do país. Em ambas as narrativas, o movimento de aprendizagem e amadurecimento realizado pelo menino-narrador tem como mediadora a figura da avó, representante dos “mais-velhos”.

2. A INFÂNCIA EM *AVÓDEZANOVE E O SEGREDO DO SOVIÉTICO*

AvóDezanove é um romance curto. Possui cerca de 200 páginas e está dividido em prólogo, doze capítulos e epílogo. No prólogo, de alto teor lírico, o narrador antecipa para o leitor o que irá narrar – uma explosão na obra do Mausoléu – e onde e quando o acontecimento narrado aconteceu – na PraiaDoBispo, em Luanda, perto da casa de sua AvóAgnette, quando o narrador era criança.

O segundo e o último parágrafo do prólogo nos possibilitam observar que o tempo em que se passa a estória que será narrada não é o mesmo da enunciação: se, no segundo parágrafo, o narrador informa que era criança ao tempo da explosão – “Nós, as crianças, ficamos a olhar o céu se encher de umas maravilhas acesas [...]” (ONDJAKI, 2009, p. 7), no último parágrafo ele informa que a explosão aconteceu “num tempo que os mais-velhos chamam de antigamente” (ONDJAKI, 2009, p. 8). Essa voz que narra o prólogo sugere uma aproximação com a voz do autor que, situado no presente, anuncia que irá (re)visitar a infância para nos contar uma estória.

No capítulo 1 o narrador-menino toma a rédea da narrativa: é ele que irá nos contar os acontecimentos relativos à explosão do Mausoléu descrita no prólogo. O leitor é apresentado, então, ao espaço em que a narrativa se passa – o entorno da casa da AvóAgnette, localizada em frente a um grande largo com uma bomba de gasolina no meio e as obras do Mausoléu e a praia do outro lado – e a algumas personagens, entre elas o menino Pi, cujo nome verdadeiro é Pinduca e que passou a ser conhecido também como 3,14 depois que o EspumaDoMar contou para as crianças que Pi era igual a 3,14, e a menina Charlita, que irão acompanhar o narrador nas brincadeiras e, como veremos adiante, no plano de evitar que a PraiaDoBispo desapareça.

Charlita, filha do SenhorTuarles, já havia aparecido nas estórias “Os óculos da Charlita” e “No galinheiro, no devagar do tempo”, do livro *Os da minha rua*. O problema de visão de Charlita, abordado nas duas estórias, aqui é retomado no diálogo que o narrador estabelece com a personagem:

- [...] Chegou também a Charlita com os óculos dela muito grossos.
- Tu vês o sol igual a nós, Charlita?
 - Claro que sim.
 - E se tirares os óculos?
 - Aí não vejo quase nada. Só manchas.
 - Eu ainda um dia quero ver essas manchas, devem ser tipo aguarelas.
- (ONDJAKI, 2009, p. 13-14)

Por esse diálogo podemos observar que o narrador tem uma maneira própria de ver o mundo: a deficiência visual de Charlita é vista por ele com delicadeza e sensibilidade. Essa passagem nos indica também a disposição do narrador de observar o mundo de outros pontos de vista que não o seu. A última fala expressa o seu desejo de ver o mundo da forma como Charlita o vê.

Como já demonstramos no capítulo 1 de nossa dissertação, ao apresentar alguns vizinhos e moradores do bairro, o narrador nos apresenta algumas características sociais e econômicas do período em que a estória é narrada, como as dificuldades pelas quais passavam muitos trabalhadores em Luanda, que tinham que lidar com o racionamento de produtos importantes para o desempenho de sua profissão, como o VendedorDeGasolina, cuja bomba nunca tinha gasolina, ou o SenhorTuarles, em cujo bar faltava cerveja. A presença da guerra também é uma constante, como podemos observar nas falas da AvóCatarina e do EspumaDoMar:

Na nossa varanda poeirenta, a AvóCatarina, irmã da AvóAgnette, aparecia devagar vestida de preto no antigo luto dela e os cabelos branquinhos como algodão fofo.

– Ainda de luto, dona Catarina? – perguntava a vizinha DonaLibânia.

– Enquanto a guerra durar no nosso país, comadre, todos os mortos são meus filhos. (ONDJAKI, 2009, p. 10-11)

– Cuidado, mais-velho, o mar está cheio de águas salgadas – gritou o EspumaDoMar. – São as lágrimas dos que já morreram recentemente. (ONDJAKI, 2009, p. 14)

O EspumaDoMar ganha destaque na narrativa de *AvóDezanove*. Se em *Bom dia camaradas* e *Os da minha rua* ele era a personagem mencionada apenas por ter um jacaré em casa, já neste primeiro capítulo o narrador nos conta que o EspumaDoMar “tinha estudado muitas matemáticas em Cuba até ficar maluco” (ONDJAKI, 2009, p. 12) e apresenta várias falas da personagem em que podemos observar que ele tem uma forma de pensamento própria, que não segue a lógica convencional, por isso todos o considerarem maluco.

– Essas estrelas que caem de repente têm nome: são estrelas calientes, e isto não é discurso de diamba³⁰, sei o que tou a falar com a minha boca de tantos dentes... (ONDJAKI, 2009, p. 9)

– As estrelas calientes derreteram com os calores do sol e por isso caem em direção ao planeta mundo. Nuestro planeta es el unico que tiene agua para elas arrefecerem outra vez. São estrelas calientes, e um dia, depois de arrefecidas, juro, esas estrellas van a querer volver a casa... (ONDJAKI, 2009, p. 10)

– Ainda vamos ver essas estrelas subirem, da terra para lá em cima, nos céus que dormem longe vestidos de brilhos brilhantes... (ONDJAKI, 2009, p. 10)

³⁰ Maconha.

Nesses trechos em que explica para as crianças que as estrelas cadentes são na realidade estrelas calientes, EspumaDoMar, que mistura português e espanhol em sua fala, demonstra um conhecimento do fenômeno, subvertendo-o e dando a ele uma explicação poética e até profética, se lermos a terceira fala como uma analogia da explosão descrita no prólogo e que irá acontecer no final da narrativa.

O narrador-menino não nos fornece muitas informações a seu próprio respeito: não sabemos seu nome nem sua idade, nem o motivo pelo qual ele está na casa da avó com os primos. Assumindo que este narrador é o mesmo de *Bom dia camaradas* e *Os da minha rua*, e como em *AvóDezanove* não há referências à casa dos pais e à escola, como nos outros dois livros, e ele e os primos passam o dia e dormem na casa da avó, podemos imaginar que se trata de um período de férias, em que, sem as responsabilidades inerentes à rotina escolar, as crianças podem passar o dia a se divertir.

O primeiro capítulo se encerra com a descrição do final do dia na PraiaDoBispo, que é marcado pela saída dos trabalhadores da obra do Mausóleo e pela passagem do caminhão-cisterna que jogava água nas ruas para assentar a poeira, e com a apresentação do soviético CamaradaBilhardov, chamado pelas crianças de CamaradaBotardov, responsável pelas obras do Mausoléu.

No capítulo 2 as crianças tomam conhecimento de que alguém ouviu o CamaradaBotardov falar a palavra dinamite, ficam curiosas para saber mais sobre o assunto e partem em busca de informações.

Nos capítulos seguintes iremos acompanhar as aventuras das crianças que, ao descobrirem onde está a dinamite e qual será o seu uso – o governo pretende remover os moradores para outro bairro para ampliar a obra do Mausoléu e revitalizar a área e a dinamite será usada para explodir as casas da PraiaDoBispo – elaboram um plano para usar a dinamite para explodir o Mausoléu e, assim, evitar que as casas do bairro desapareçam.

Ao mesmo tempo em que nos apresenta a elaboração do plano para explodir o Mausoléu e os preparativos para a sua execução, o narrador nos conta também acontecimentos relacionados à cirurgia de amputação do dedo do pé de sua AvóAgnette. Ao narrar as duas histórias simultaneamente, o narrador nos mostra maneiras diferentes de lidar com a perda. Se a perda do dedo é pessoal e irreversível, a perda das casas dos moradores da PraiaDoBispo é coletiva, social e pode ser evitada.

A narrativa termina com as crianças finalmente executando o plano: elas já haviam descoberto o barracão onde os soldados soviéticos guardavam as caixas de dinamite, pegado algumas dinamites e enterrado-as ao redor do barracão. À noite, finalmente, retornam para preparar um rastilho de bebida entre as dinamites enterradas e acendê-lo, provocando assim a explosão. Embora as crianças tenham conseguido acender o fogo e correr para se proteger da explosão, elas observam de longe o fogo se apagar. Elas ainda estão desapontadas e surpresas quando ouvem uma primeira explosão, seguida de outras, dando início à explosão de cores que havia sido descrita no prólogo. Felizes com o sucesso do plano, as crianças vão comemorar com um mergulho no mar da PraiaDoBispo.

O epílogo, no entanto, traz a reprodução da carta do CamaradaBilhardov para a AvóDezanove – e que nunca foi lida, pois foi destruída pelas crianças, como descrito na narrativa –, em que ele conta que foi o verdadeiro responsável pela explosão do Mausoléu. Ele e alguns soldados soviéticos que sentiam saudades de casa organizaram a explosão para que pudessem fugir e tentar voltar para a União Soviética durante a confusão sem serem notados. Ele conta também que nunca concordou com o plano do governo de explodir as casas do bairro.

A função do epílogo é central para (re)significar a história, pois apresenta simultaneamente uma outra possibilidade de compreensão da matéria narrada (a explosão do Mausoléu), bem como uma outra possibilidade de compreensão da própria personagem

CamaradaBilhardov, que se mostra humanizado e sensível à causa dos moradores da PraiaDoBispo.

2.1. O narrador-menino e a perspectiva infantil

Bom dia camaradas, *Os da minha rua* e *AvóDezanove* são narrativas nas quais, como já afirmamos no início deste trabalho, Ondjaki relaciona ficção e memória para recriar a sua infância vivida em Luanda nos anos de 1980. Ao recriar sua infância, o autor o poderia ter feito do ponto de vista de um narrador adulto ou de um narrador em terceira pessoa. No entanto, nas três obras, ele recorre à voz de um narrador-menino. Em *AvóDezanove* é esse menino quem relata os acontecimentos relacionados à explosão na PraiaDoBispo. A análise que se desenvolverá a seguir busca esclarecer o papel que o narrador-menino assume na produção da escrita literária de *AvóDezanove*.

Usaremos como base para a nossa análise o estudo realizado por Vânia Maria Resende no livro *O menino na literatura brasileira* (1988), em que são analisados alguns textos da narrativa brasileira moderna do período de 1922 a 1987 que apresentam a infância, como motivo, e a criança, como personagem. Para o corpo literário de sua pesquisa, Resende selecionou:

[...] manifestações de autores, cujas obras não foram escritas ao alcance da assimilação infantil (por isso, habitualmente ditos de literatura adulta), bem como de autores que, embora recebendo o rótulo de infantis, não escrevem intencionalmente para o público de faixa etária menor, mas são lidos com muito gosto por tal público e com prazer estético por adultos, dotados de fina

sensibilidade e discernimento, para reconhecerem a arte na elaboração da obra. (RESENDE, 1988, p. 13)

O critério usado por Vânia Maria Resende na escolha do *corpus* do seu estudo nos possibilita aproximar *AvóDezanove* dos textos analisados pela autora, uma vez que Ondjaki já mencionou em diversas entrevistas e palestras que não escreveu os livros que compõem a “triangulação sobre a infância vivida em Luanda nos anos 1980”³¹ intencionalmente para o público jovem. No entanto, muitas vezes esses livros são classificados como literatura infanto-juvenil. *AvóDezanove* foi o vencedor do prêmio FNLIJ 2010, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, na categoria Literatura de Língua Portuguesa. No mesmo ano, a obra também recebeu o Prêmio Jabuti, conferido pela Câmara Brasileira do Livro, na categoria Literatura Juvenil.

Essa identificação dos livros de Ondjaki com o universo infanto-juvenil pode, segundo Rita Chaves, muitas vezes confundir o leitor, que não percebe a crítica presente em seus textos à realidade social e histórica de Luanda nos primeiros anos após a independência, período em que o autor vivia a sua infância:

Lidos à superfície, os escritos de Ondjaki revelam-se ingênuos, oferecendo uma visão acrítica do período em que ele cresceu, ou seja, anos de grande efervescência na cena de Angola. A análise ganha profundidade e acorda outros sentidos se atentamos para o fato de que a literatura é linguagem e representação. A aparente naturalidade do narrador-menino na verdade permite desmontar o jogo do discurso político construído pelo poder, mesmo que tal não seja a intenção do autor. O texto efetivamente revela muito mais do que ele pôde controlar. Sua experiência intervém na descrição dos fatos,

³¹ Essa expressão foi usada pelo próprio autor para se referir aos livros *Bom dia camaradas*, *Os da minha rua* e *AvóDezanove e o segredo do soviético* em entrevista concedida à jornalista Mona Dorf no programa *Letras e leituras* da rádio Eldorado em julho de 2010. Entrevista disponível em: <<http://int.territorioeldorado.lima.com.br/eldorado/audios!getPlayerAudio.action?destaque.idGuidSelect=E60FF739F6F543DF82B6E95C3A73D4BD>>. Acesso em: 26 out. 2013.

e, pelo que mostra e/ou pelo que deixa de mostrar, outras marcas da realidade se desvelam. (CHAVES, 2012, p. 316-317)

Portanto, buscar esclarecer o papel que o narrador-menino assume na produção da escrita literária de *AvóDezanove* nos possibilita, no caminho apontado por Rita Chaves, entender de que forma o autor, ao conciliar o universo da infância com a sua capacidade reflexiva adulta, problematiza a realidade social e histórica evocada em sua obra.

2.2. A infância vista “de dentro”

Em seu estudo, Vânia Maria Resende observou que, ao explorar o tema infância, os escritores o fazem de duas maneiras:

[...] alguns, sob a ótica da criança, mantendo coerência do ponto de vista narrativo e da linguagem, com a realidade evocada; outros, não conseguindo filtrar a matéria da infância através de uma visão “com” ou de “dentro”, assumiram postura distanciada, artificial, ao trazerem a história da infância de forma pouco lúdica e mágica. (RESENDE, 1988, p. 21)

Na perspectiva apresentada por Resende, a ludicidade e a magia, esta entendida como fantasia, imaginação, são a matéria-prima da infância e, portanto, a forma como o autor trabalha com esses dois elementos indica o papel que a infância e a criança assumem em sua produção literária. A seguir vamos buscar demonstrar como, em *AvóDezanove*, Ondjaki mantém a coerência do ponto de vista narrativo e da linguagem com o universo da infância que é recriado na obra.

2.3. Epígrafes: o convite a um faz de conta azul

Em *AvóDezanove*, o autor apresenta, no início da obra, duas epígrafes e, no final, mais três paratextos: uma troca de correspondência entre ele e Ana Paula Tavares sob o título “Para tingir a escrita de brilhos silenciosos”, uma lista de agradecimentos, na qual estão incluídas algumas das personagens da narrativa, e um diálogo que, embora não conste do corpo da narrativa de *AvóDezanove*, podemos supor que tenha ocorrido entre o narrador-menino e sua avó. Neste momento, vamos nos deter na análise das duas epígrafes, que transcrevemos a seguir, pois nelas já podemos observar a intenção do autor de recriar o universo da infância na narrativa:

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

Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (ONDJAKI, 2009, p. 2)

– Gritos azuis? Nunca ouvi falar.

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

– E os peixes?

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

– Tu já gritaste no fundo do mar?

– Tantas vezes. Queres experimentar? (ONDJAKI, 2009, p. 5)

Na primeira epígrafe, o autor remete ao universo que será trabalhado na obra: o mundo da infância, dos brinquedos e do faz de conta. O emprego do modo imperativo para a locução verbal “fazer de conta” pode indicar um pedido ao interlocutor/leitor para que ele participe da

brincadeira infantil de imaginar situação e coisas, no caso, que ele imagine que está de volta a uma infância repleta de brinquedos em que as percepções ainda estão sendo tecidas/construídas.

A cor azul é usada para descrever o crepúsculo que está por vir. A palavra crepúsculo indica um momento de transição, de mediação entre o dia e a noite. Essa referência nos remete à ideia de transição entre o mundo real e o mundo dos sonhos.

Na segunda epígrafe, o autor apresenta um diálogo entre duas vozes não identificadas. Como não há referência à autoria do texto, podemos supor que as vozes sejam de personagens de *AvóDezanove*.

No fragmento, são apresentados dois elementos que serão retomados ao longo da narrativa: os pássaros e os peixes. Ao estabelecer uma ligação entre pássaros e peixes, emprestando a eles habilidades humanas, como gritar palavras, o autor evidencia sua intenção de criar um mundo imaginário, típico da infância. Note-se que, nesse mundo imaginário entre o céu e o mar, são as crianças que têm o conhecimento, pois sabem, assim como os pássaros, o que são gritos azuis.

A epígrafe termina com um convite para que um dos interlocutores experimente gritar no fundo do mar, o que pode sugerir um convite à própria leitura do livro, um convite para que o leitor participe do universo de faz de conta que será criado na narrativa.

Nesta epígrafe nota-se também a presença do azul, usado para descrever as palavras gritadas no fundo do mar. No último capítulo do livro, o narrador-menino irá contar o que são os gritos azuis. Na epígrafe fica apenas a sugestão para que o leitor experimente o grito. É importante observar também que o azul é a cor do céu e do mar, universos espelhados em que habitam pássaros e peixes e entre os quais irá ser construído o mundo da imaginação na narrativa, como veremos a seguir.

2.4. O menino entre o mundo real e o mundo da imaginação

Para compor o universo da infância anunciado nas epígrafes, o autor se vale de algumas estratégias que serão agora analisadas.

O narrador-menino de *AvóDezanove* é também o protagonista da estória e é por meio de suas palavras e pensamentos que somos apresentados aos espaços e às outras personagens da narrativa. O ponto de vista da narrativa não é o da lógica dos adultos, mas sim o da criança, que, como aponta Vânia Maria Resende, põe em xeque a lógica e a coerência da realidade propostas pelo senso-comum, desarticula conceitos preestabelecidos e inverte noções horizontalmente concebidas (RESENDE, 1988, p. 27). Essa desestabilização da lógica, que define o mundo da infância, perpassa toda a narrativa de *AvóDezanove* e nos é apresentada em contraposição à lógica da fase adulta, que é questionada em várias ocasiões.

Essa lógica infantil pode ser observada em diversas falas das crianças, como na passagem em que Pi observa os trabalhadores deixando a obra do Mausoléu no fim do dia:

Homens de mãos dadas, a rir, a tirar os capacetes, a beber umas poucas cervejas, a esfregarem os olhos por causa das lágrimas que a poeira inventa.
– Trabalhar deve ser muito chato – falou o Pi – todo mundo fica contente quando é hora de ir para casa. (ONDJAKI, 2009, p. 12)

Esta primeira fala de Pi na narrativa já nos apresenta a sua maneira de pensar, em que ele desarticula os conceitos e inverte a lógica adulta, não aderindo aos valores sociais que organizam o mundo adulto.

O mesmo pode ser observado quando ele e o narrador veem no jornal os planos do governo para a revitalização da PraiaDoBispo. O narrador pergunta a Pi se ele acha que tudo que está no jornal é verdade, ao que este responde:

– Achas que o JornalDeAngola anda mesmo a pôr notícias de mentira? Seu burro, tudo o que sai no JornalDeAngola são verdades que o camarada presidente é que autoriza a saírem lá. (ONDJAKI, 2009, p. 101)

Nesse caso, a desarticulação do conceito “verdade” vem carregada de uma crítica à liberdade de expressão. Após a independência, os meios de comunicação foram nacionalizados. Sob o controle do Estado, eles veiculavam notícias sob o ponto de vista oficial, e o comentário de Pi, entre ingênuo e perspicaz, constrói uma crítica ao controle do Estado sobre os conteúdos que eram divulgados.

No exemplo abaixo, quando o narrador-menino descreve o momento em que o VendedorDeGasolina vai lavar a bomba, observamos que ele não consegue compreender a submissão ao hábito e à rotina que faz parte do mundo adulto e que regula a ordem social:

[...] o camarada VendedorDeGasolina fazia aquilo quase todas as manhãs, preparava uma vassoura própria, calçava umas botas de borracha, desenrolava uma mangueira, abria a torneira e não havia água.

– Que estranho, não há água na torneira – e voltava a arrumar tudo devagarinho.

Estranhos são os mais-velhos que fazem coisas repetidas todos os dias apesar de saberem que há coisas que não mudam. Há quantos anos não havia água naquela bomba de gasolina? (ONDJAKI, 2009, p. 56-57)

A própria visão dos adultos sobre a infância é questionada. O narrador-menino expressa o seu incômodo com o fato de os adultos não enxergarem nas crianças a capacidade de refletir sobre os problemas que se apresentam e ajudar na busca de soluções. Ao ouvir os

adultos conversando sobre a notícia publicada no *JornalDeAngola* sobre o desaparecimento da PraiaDoBispo, o narrador comenta:

Quer dizer, nunca ninguém fala das crianças, está bem que a nossa vida ainda é pequenina, mas nós também gostamos muito da PraiaDoBispo e os mais-velhos sempre se esquecem que quando há problemas nós podemos ajudar a resolver. (ONDJAKI, 2009, p. 106-107)

Essa lógica infantil é acompanhada na narrativa da imaginação e da fantasia das crianças. Essa fantasia pode ser observada principalmente na ideia central da narrativa: o plano das crianças de explodir o Mausoléu com a dinamite que iria ser usada na explosão das casas da PraiaDoBispo. As crianças elaboram uma solução para o problema não a partir da lógica adulta, mas a partir das referências que elas têm dos filmes de caubóis e de guerra, ou seja, da fantasia proporcionada pelo cinema. Nos trechos a seguir, podemos perceber que, para as crianças, não há uma distinção entre a realidade e a imaginação.

[...] Para nós, dinamite era uma palavra dos filmes dos cobois tipo Trinitá e o gordo Bud Spencer com as barbas dele. (ONDJAKI, 2009, p. 15)

– Vamos ter que bater uma retirada.

– Vamos bater com quê? – a Charlita queria saber.

–Tás a ver? O teu problema é que não vês filmes e depois queres vir em missões com os rapazes. (ONDJAKI, 2009, p. 91)

– Não comeces com estórias, se os cobois costumam dinamitar montanhas como é que um Mausoléu construído por soviéticos bêbados não vai pelos ares? [...] (ONDJAKI, 2009, p. 123)

–Rastejamos até à entrada do beco, pelo passeio da tua Avó, ou vamos ser interceptados? (ONDJAKI, 2009, p. 155)

O conhecimento do uso da dinamite, as palavras empregadas pelas crianças durante a execução do plano (“bater uma retirada”, “missões”, “interceptados”), o gestual, tudo é retirado do imaginário cinematográfico.

Diversos outros elementos são usados na narrativa para compor o contraste entre o mundo real e o mundo da imaginação, como os pássaros, os papagaios e as cores. Vejamos como o elemento pássaro aparece na narrativa em diversos momentos, ora como elemento de crítica à situação política do país ou à guerra, ora como símbolo de liberdade e de sonho, cumprindo assim a sua função de elemento mediador entre imaginação e realidade.

No terceiro capítulo, o narrador nos conta que um dos jacós³² que vivem na casa de AvóAgnette foi trazido da guerra, com “as asas cortadas e o corpo todo chamuscado” (ONDJAKI, 2009, p. 38), por um primo, André, que é comandante. O pássaro havia sobrevivido a uma explosão em uns combates ao sul do país e se chamava NomeDele, nome que havia sido dado a ele porque o soldado que o encontrara e que havia morrido na explosão se chamava NomeDele também. Segundo o narrador-menino:

O NomeDele comia com vontade, deve ser porque a guerra, como dá muito medo, deve abrir o apetite. Quando ele chegou, nos primeiros tempos, o jacó SóJacó começou a emagrecer tipo que ia parar. Depois tivemos que dar comida em gaiolas separadas, porque o NomeDele comia com apetites muito antigos. (ONDJAKI, 2009, p. 39)

Podemos ler a estória do jacó NomeDele como uma metonímia do que aconteceu a muitos soldados que, nas guerras, perderam a sua identidade e individualidade – simbolizada pela perda do nome –, e que retornaram dos combates com marcas trazidas no próprio corpo (“o corpo todo chamuscado”) e na lembrança (“apetites muito antigos”). As asas cortadas podem simbolizar os sonhos destruídos.

³² Papagaios.

Em outro momento, o narrador descreve uma cena em que os jacós engaiolados pelo CamaradaDimitri, soldado soviético que trabalhava nas obras do Mausoléu, repetem palavras de ordem e frases ouvidas na Rádio Nacional:

[...] o CamaradaDimitri deixou cair a gaiola dos jacós que começaram a gritar “um só povo, uma só nação” e “de Luanda, capital da República Popular de Angola, transmite a Rádio Nacional”, com uma voz igualita ao camarada da Rádio que todos os dias dizia isso no noticiário das 13 e das 20. (ONDJAKI, 2009, p. 41)

Note-se que as frases gritadas pelos jacós engaiolados pelo soviético são de reafirmação da identidade angolana, como se os jacós estivessem, com sua fala repetitiva, a questionar a propaganda política nacionalista do pós-independência.

Se, em algumas passagens, os pássaros simbolizam uma crítica à realidade social e histórica de Angola, em outras, eles simbolizam a liberdade.

No barracão onde está guardada a dinamite, encontram-se várias gaiolas com pássaros aprisionados pelos soviéticos. Momentos antes da explosão, a personagem EspumaDoMar sai do barracão, levando os pássaros amarrados ao seu corpo.

Os pássaros são símbolo da liberdade. E o fato de eles serem salvos momentos antes do Mausoléu explodir pode simbolizar que o fim do Mausoléu representa ao mesmo tempo o início da liberdade, a possibilidade de esses pássaros voltarem a voar, o que remete a céu, que remete a sonho, que remete mais uma vez a azul.

E, se na epígrafe, os pássaros já apresentavam características humanas, aqui, o narrador também empresta a eles uma característica humana, que é uma das matérias-primas de que a infância é feita: sonhar.

No meio da confusão, o EspumaDoMar [...] começou a correr de novo desaparecendo do outro lado do mar, puxando tudo outra vez, aves e

galinhas, gaiolas e passarinhos, arrastando também os barulhos de piar de todos esses seres que afinal ali, tão presos nas gaiolas ou no corpo dele, deviam estar a **sonhar** [destaque nosso] com o momento de poderem voar para casa. (ONDJAKI, 2009, p. 169)

Outro elemento simbólico desse mundo imaginário da infância na narrativa é o papagaio ou pipa. No início do capítulo 5, o narrador nos relata um sonho que sempre tinha: crianças e adultos reunidos na PraiaDoBispo empinando papagaios de diferentes cores. Mas desta vez, como nos conta, o sonho estava mais colorido:

Esse sonho me acontecia muitas vezes, mas não com tantos miúdos a correrem pela PraiaDoBispo sem os fios dos papagaios a prenderem uns nos outros [...] mas o que nunca mesmo tinha me acontecido naquele sonho de carnaval e risos também, era ver tantas cores movimentadas numa dança de ventos voados e o céu cheio de mil verdes, amarelos, laranjas e vermelhos com o azul por trás, o céu a imitar uns pássaros que fossem o corpo vivo disso que chamamos arco-íris. (ONDJAKI, 2009, p. 72-73)

Novamente o narrador nos apresenta um elemento para compor o contraste entre o mundo real e o da imaginação: o papagaio, que também remete à ideia de céu e de liberdade.

O sonho do narrador-menino nos reporta também aos “sonhos de papel de seda” do conto “A cidade e a infância”, de Luandino Vieira (in Vieira, 2008, p. 43-58), atestando mais uma vez o diálogo que Ondjaki mantém com os mais-velhos do sistema literário angolano. Em “A cidade e a infância”, um narrador em terceira pessoa nos apresenta um homem doente relembrando alguns acontecimentos e amigos de sua infância, entre eles o Brás, famoso em todo o Makulusu por confeccionar os melhores papagaios, que, no ar, derrotavam todos os outros, e que, ao se tornar adulto, começou a praticar pequenos roubos e foi preso:

Mas não se sabe ainda como o Brás foi envolvido naquele caso. Fazer pequenos roubos em bares, barbearias, deixando bilhetes humorísticos não se compreende.

Apanhado pela Polícia, julgado, está a cumprir a pena no Forte Roçadas. Mas tudo isso sucedeu muito mais tarde, muito depois de terem deixado de fazer papagaios de papel, de deixarem de ter sonhos de papel de seda.

E hoje, os olhos a arder da febre, ele revive o amigo Brás e os outros e os sonhos de papel de seda que todos tiveram.

Sonhos de papel de seda, levantados contra o céu azul, com a criançada boquiaberta cá em baixo, hoje, quando ele não é mais que um papagaio de papel que se embaraçou, que se rasgou nos grandes ramos da árvore da vida (VIEIRA, 2008, p. 50-51).

Esse conto, que faz parte de livro de mesmo nome publicado originalmente em 1960 pela Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, portanto, às vésperas de ter início a luta armada pela independência de Angola, apresenta uma experiência de infância vivida nos musseques luandenses nas décadas de 1940 e 1950. O musseque, como vimos no capítulo 1 da dissertação, era o espaço que abrigava a população marginalizada de Luanda: negros, mestiços e brancos pobres. No tempo em que a narrativa se desenvolve, a cidade de Luanda crescia, e os musseques e sua população eram cada vez mais afastados para áreas distantes do centro da cidade. O cotidiano da infância vivida no musseque, em que as crianças podiam levantar sonhos de papel de seda contra o céu azul, vai sendo aos poucos substituído por um cotidiano atravessado pelo crescente aumento dos conflitos que vão marcando a história de Angola a partir desse período.

Diferentemente do que aconteceu com os sonhos das crianças de “A cidade e a infância”, o sonho do menino-narrador de *AvóDezanove* se concretiza no final da narrativa, quando crianças de todos os bairros vêm aproveitar o vento causado pela explosão do Mausoléu para empinar seus papagaios:

Começaram a chegar todas as crianças da PraiaDoBispo que tinham papagaios de voar mais as crianças que desceram do BairroAzul e também miúdos que vieram da Kinanga e dos lados daquelas cubatas que ficavam mesmo coladas com o mar. Todos entenderam que aquele vento pequenino depressa ia crescer na velocidade dele e que era uma noite bonita para porem os papagaios coloridos a voar ainda com reflexos das luzes do fogo no mar ali tão perto, coloridamente. (ONDJAKI, 2009, p. 168-169)

Ao resgatar a imagem dos “sonhos de papel seda” de Luandino Vieira na narrativa de *AvóDezanove*, Ondjaki o faz em contraponto à infância perdida, cujos sonhos foram interrompidos. A infância na narrativa de *AvóDezanove* representa a confiança na construção do futuro, como a explosão do Mausoléu sinaliza.

Também não podemos deixar de observar que entre os adultos presentes no sonho do menino-narrador está o TioRui, que, como apontamos no capítulo 1 de nossa dissertação, é uma referência ao escritor angolano Manuel Rui:

[...] até o TioRui que era escritor passava numa bicicleta que tinha uns bigodes desenhados e ele fazia as duas coisas, conduzia a bina e dominava o papagaio – que bicicleta bonita! [...] (ONDJAKI, 2009, p. 72)

A referência ao Manuel Rui confirma mais uma vez a importância desse escritor no projeto literário de Ondjaki.

As cores também são um elemento visual importante para criar um contraste entre o mundo real e o da imaginação na narrativa. O azul percorre toda a narrativa e é usado para referenciar o cotidiano de fantasia do narrador, envolvendo tudo numa espécie de faz de conta azul, como anunciado nas epígrafes. De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant,

Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais uma superfície, um muro azul deixa de ser um muro. Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 107)

Transformando o real em imaginário na narrativa, o azul é a cor do mar (“Atrás das obras [...] ficava essa coisa linda que todos os dias me ensinava a cor azul: o mar grande, mais conhecido por oceano.”, p 9-10); é a cor do plástico que cobre a tela da televisão (“olhou para a sala toda, viu a televisão a preto e branco com aquele plástico azul no ecrã”, p. 48); está no painel do carro do Senhor Osório, que leva o narrador e a Avó Agnette ao hospital em que ela será operada (“antes de ligar a ignição tinha que se esperar por uma luz azul linda que acendia, só depois é que o carro estava quente”, p. 76); é a cor do céu (“o céu estava todo azulindo e quase sem nuvens”, p. 81); está na água que acalma os jacós (“Borrifei duas vezes a gaiola com aquela água, era assim que a Madalena fazia, deixava as penas deles com gotas dessa água de restos de sabão azul, eles lambiam o corpo e ficavam quietos a não falar nada.”, p 154); e é a cor dos gritos gritados debaixo da água pelas crianças (“nesse momento éramos só os três no escuro da água a mergulhar para gritarmos os nossos gritos azuis”, p. 173).

Os soviéticos também são envoltos pelo filtro da cor azul: eles são chamados pelos moradores de “lagostas azuis”, devido à farda azul que usavam e ao fato de ficarem com a pele toda avermelhada por causa do sol bem quente de Angola. E o azul dos olhos do soviético Camarada Bilhardov também é destacado pelo narrador:

O soviético riu. Tinha marcas amarrotadas ao lado dos olhos e devia ser antigo aquele camarada, os dentes também não tinham boa cor, só os olhos dele, todas as crianças sabiam disso, só os olhos dele eram bonitos dum azul

mais claro que o do céu, não sabemos se lá na UniãoSoviética todos têm os olhos assim ou se é coisa familiar mesmo. (ONDJAKI, 2009, p. 25)

Este faz de conta azul é tingido em vários momentos por diferentes cores que destacam a esperança: como no sonho do menino narrador com todos empinando papagaio, como mencionado acima, ou como no carnaval de cores que se forma no céu de Luanda quando o Mausoléu explode.

Uma grande explosão acordou outros pássaros nas árvores e os peixes no mar – vimos cores de um carnaval de fogo, amarelos, vermelhos a fingir que sabiam ser cor das laranjas num verde azulado sem ser marinho, todos brilhos a imitar estrelas que sabiam dançar no céu já nem escuro de tão iluminado com aquela nossa explosão bonita de ser demorada nos ruídos e nas cores lindas que os nossos olhos olharam para nunca mais ninguém esquecer passado algum tempo – ou a vida toda. (ONDJAKI, 2009, p. 166)

Simbólica também dessa construção do mundo da imaginação é a cena final do romance, em que as crianças mergulham no mar da PraiaDoBispo, após a explosão. Ao relatar esse momento, o narrador nos explica o que são os gritos azuis, mencionados na epígrafe:

[...] nós estávamos lá, a tirar a roupa, a rir, a gritar chamando pelo EspumaDoMar que não veio, a preparar os corpos para mergulhar, as bocas para sorrirem e as gargantas para gritar, como fazíamos às vezes, debaixo de água, a rir de contentes, nessas vozes molhadas de gritos nenhuns e brincadeira inventada e descoberta à toa, até um dia alguém ter dito que esses eram “gritos azuis”

[...] os pássaros são como as crianças, precisam de estar debaixo da água para gritar de verdade, isto não foi uma criança que me contou, foi um pássaro, a Charlita e o Pi sabem, nós já ouvimos os pássaros gritarem debaixo da água do mar da PraiaDoBispo, mas não naquela noite (ONDJAKI, 2009, p. 172-173)

Nesse trecho, o narrador confirma o que já havia sido referenciado na segunda epígrafe: no faz de conta da infância construído na narrativa, são as crianças e os pássaros que têm o conhecimento, pois eles é que sabem gritar de verdade no fundo do mar. A cena final nos possibilita também fazer uma analogia com o papel do escritor, que grita os “gritos azuis” por meio da literatura (no fundo do mar; no universo ficcional).

2.5. O delírio do verbo

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
 nascimentos –
 O verbo tem que pegar delírio. (MANOEL DE BARROS³³)

Alguns estudos sobre *Há premissas com o xão* (2011), livro de poemas de Ondjaki, aproximam o projeto estético do autor angolano do projeto estético do poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014). Uma das aproximações feitas entre os dois escritores e que nos

³³ In: *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 87.

interessa aqui mencionar é o uso da voz poética da criança, que possibilita aos autores converter “a língua portuguesa em língua de brincar” (CUNHA; BASEIO, 2009, p. 4).

No poema de Manoel de Barros transcrito acima, o eu lírico nos diz que, para fazer poesia, é preciso voltar a usar a língua como uma criança, que, desconhecendo a função de um verbo, o emprega com outro sentido.

Em *AvóDezanove*, Ondjaki consegue recriar o universo da infância não só porque se vale das estratégias já apresentadas para compor o contraste entre o mundo real e o da imaginação, mas porque também usa a língua como o faz uma criança, atribuindo outros sentidos às palavras, ou criando palavras novas, e porque estrutura o seu discurso através do diálogo da narrativa com a poesia, como já podemos observar no primeiro parágrafo do livro:

A explosão até acordou os pássaros adormecidos nas árvores e os peixes devagarosos do mar – aconteceram cores de um carnaval nunca visto, amarelo misturado com vermelho a fingir que é laranja num verde azulado, brilhos a imitar a força das estrelas deitadas no céu e barulho tipo guerra dos aviões Mig. Era afinal uma explosão bonita de ser demorada nos ruídos das cores lindas que os nossos olhos olharam para nunca mais esquecer. (ONDJAKI, 2009, p. 7)

Nesse trecho é possível observar que o narrador mistura lirismo (“brilhos a imitar a força das estrelas deitadas no céu”) com referência à guerra (“e barulho tipo guerra dos aviões Mig”) para descrever a explosão; faz uso da sinestesia, transferindo percepções da sensação auditiva para a visual (“nos ruídos das cores lindas”); e ainda se vale do pleonismo (“nossos olhos olharam”) para dar mais expressividade à descrição.

O uso da sinestesia ocorre em diversos momentos da narrativa, como quando começa a chover e a AvóAgnette reúne o narrador e seus primos na casa de banho, pois ela acreditava que aquele era o lugar mais seguro caso caísse um raio na casa, e podemos acompanhar um monólogo interior do narrador-menino em que ele descreve os cheiros trazidos pela frescura

da maré que entravam pela janela pequena que havia ficado aberta. Nesse monólogo interior ele associa o cheiro da chuva a cores e sons.

Essa frescura de mar trazia um montão de cheiros que era preciso ficar de olhos fechados para conseguir entender aquela mistura como se fosse uma carnaval de cores – as mangas ainda boas e verdes penduradas nas árvores, as mangas já roídas pelos morcegos, o cheiro esverdeado do sape-sape, a poeira escorrida das goiabas quase a caírem, a mistura do cheiro da pitangueira com a nespereira, cheiros de capoeiras com galinhas e porcos, o grito dos jacós e dos cães, dois ou três tiros de aká, um rádio que alguém esqueceu ligado na hora do noticiário em línguas nacionais [...] Quer dizer, o cheiro da chuva afinal é uma coisa difícil de explicar para quem não conhece bem a casa de banho na casa da AvóAgnette. (ONDJAKI, 2009, p. 20-21)

Observe-se que, mesmo em momentos como esse, em que somos apresentados à interioridade do narrador-menino, o que nos possibilita apreender a maneira sensível como ele percebe o mundo, a referência à guerra está presente (“três tiros de aká”).

Às vezes, no entanto, não basta usar o verbo com outro sentido para desautomatizar o mundo, como nos ensina Manoel de Barros; é preciso criar novas palavras quando as que conhecemos não são suficientes para expressar com exatidão o que queremos dizer. Temos como exemplo a invenção do verbo “desplodir”, usado pelos meninos ao se referir ao plano do governo de explodir as casas da PraiaDoBispo e ao próprio plano deles de explodir o Mausoléu. Quando questionados sobre o uso da palavra, eles assumem e justificam a preferência pelo uso da palavra inventada:

- Mas não se diz explodidas?
- Gosto mais de dizer “desplodidas”. O Espuma não tá toda hora a falar cubano? Eu posso falar angolano aqui da PraiaDoBispo. [...] (ONDJAKI, 2009, p. 56)

- Avó, eles vão desplodir todas as casas, né?
- Diz-se explodir, filho, não fales assim que as pessoas pensam que não sabes falar português.
- Gosto mais de dizer “desplodir”, fica mais uma palavra de rebentar mesmo, explodir parece uma chama devagarinho. (ONDJAKI, 2009, p. 113)

Se a palavra explodir lembra “uma chama devagarinho”, o novo verbo, que enfatiza o poder de destruição da explosão, parece mais adequado a um mundo influenciado pelo imaginário dos filmes de caubóis, como apontado anteriormente, cuja linguagem é, muitas vezes, hiperbólica.

É importante ressaltar que o modo como as personagens são nomeadas em *AvóDezanove* também tem um caráter lúdico e se aproxima do universo da infância: adjetivos, substantivos, preposições e pronomes de tratamento são justapostos para formar um substantivo próprio e nomear as personagens, como VendedorDeGasolina, VelhoPescador, SenhorTuarles e CamaradaPadeiro. O fato, inclusive, de o autor optar por escrever os nomes das personagens e os topônimos sem espaço entre as palavras e com o uso da letra inicial maiúscula para as preposições (PraiaDoBispo, IlhaDoMussulo) remete a uma percepção infantil, que ainda desconhece as regras da escrita.

2.6. O tempo da infância

Ao apresentar as mudanças por que passa a rotina da PraiaDoBispo em virtude da construção do Mausoléu, o narrador-menino apresenta também um retrato dos primeiros anos após a independência de Angola, em um período marcado pela guerra civil. Esse tempo histórico é filtrado na narrativa, como vimos, pelo tempo da infância. A guerra e os problemas

que ela acarreta estão presentes no romance, como assinalamos em algumas passagens, mas por meio do olhar do narrador-menino, cujo ponto de vista infantil não se mantém alheio à realidade desordenada do país.

Esse narrador-menino, apesar das brincadeiras e de toda a imaginação que envolve o seu dia-a-dia, tem um olhar atento para a realidade que o cerca e, se a infância é feita de fantasia, ela também pode ser difícil para muitas crianças, como ele observa nesta passagem:

Os adultos pensam que “a nossa vida é só brincar”. Não é bem assim. A vida da Charlita nem sempre era fácil com a missão de dividir os óculos dela na hora da telenovela porque as irmãs também queriam utilizar os óculos para ver bem, a vida do 3,14 também era de ajudar em casa e nas vendas da avó dele que ia longe vender pão que tinha comprado mais barato ali na padaria da rua, a vida do Gadinho também nem sempre era fácil com essas coisas de aturar tudo o que ele não podia fazer: não podia brincar, não podia fazer festa de anos, nem podíamos lhe dar prendas, nem podia vir às nossas festas de anos e nem mesmo a prenda que todos juntamos para lhe dar o pai dele não aceitou na conta de serem testemunhas de Jeová. E a vida do Paulinho, além de ajudar em casa, sempre a acartar água porque a maior parte das vezes não havia, e o pai dele com peças pesadas porque era mecânico, ainda tinha que ir treinar judô e apanhar porrada porque parece que no judô isso faz parte do treino e no primeiro ano só aprendes a cair e a levar porrada sem reclamar do mestre nem dos colegas. (ONDJAKI, 2009, p. 31-32)

A trajetória desse narrador-menino é a de uma criança que passa por um processo de aprendizagem e de amadurecimento. Ao longo da narrativa, ele vai adquirindo um conhecimento de mundo ao mesmo tempo em que elabora um plano para transformar a realidade e procura formas de executá-lo.

O olhar espontâneo do narrador-menino, livre das convenções sociais que regem o mundo adulto, é capaz de captar e descrever com objetividade aspectos da realidade. Essa

espontaneidade gera efeitos irônicos e é capaz de desvelar sentidos e construir críticas ao contexto social e político de Angola pós-independente.

O escritor, por meio das estratégias apresentadas e analisadas neste capítulo – narrativa do ponto de vista da imaginação, da fantasia e da lógica da infância; uso de diferentes elementos, como pássaros, pipas e cores, para compor o contraste entre o mundo real e o da imaginação; linguagem poética – soube, pela voz do narrador-menino, explorar o universo da infância, com seus receios, sonhos e fantasias. Esse narrador é o “mediador entre o plano real e o ideal, sustentando a esperança da passagem do real ao ideal, em consequência das transformações, de que apenas ele poderá dar conta, calcadas na preservação do contato livre e sensível com o mundo e os homens” (RESENDE, 1988, p. 54).

Retomando a questão que nos propusemos a esclarecer no início deste capítulo – qual o papel que o narrador-menino assume na produção da escrita literária de *AvóDezanove*? – podemos afirmar que, ao elaborar uma narrativa que trata de questões reais que foram ficcionalizadas pela perspectiva da lógica infantil e da fantasia, o autor consegue recriar sob uma perspectiva crítica, um momento histórico específico, capital para a história do país e para sua história pessoal.

3. A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA FICCIONAL E A PERSPECTIVA UTÓPICA EM *AVÓDEZANOVE E O SEGREDO DO SOVIÉTICO*

Ao analisar as três obras do conjunto “Anos 80”, encontramos subsídios que nos permitem afirmar que a memória da infância do autor é usada como matéria-prima na construção das narrativas. No entanto, como apontado anteriormente, em *AvóDezanove* a memória também está presente no tema central da obra. Em nossa leitura, observamos que o conflito narrativo apresenta uma tensão entre a memória coletiva do grupo de moradores da PraiaDoBispo e a memória nacional, representada pelo Mausoléu.

Para compreender como se dá a construção desse conflito em *AvóDezanove*, iremos, em primeiro lugar, analisar o papel que as duas avós presentes na narrativa desempenham na constituição da memória do menino-narrador e de que forma a memória individual do menino-narrador é também a memória coletiva do grupo de moradores da PraiaDoBispo.

Usaremos como base para nossa análise as reflexões desenvolvidas por Maurice Halbwachs em seu livro *A memória coletiva* (2011). De acordo com Halbwachs, a memória é tanto individual como coletiva, pois é uma representação seletiva do passado feita por uma pessoa inserida em determinado contexto social e em determinado período histórico. A memória individual é estruturada a partir de diferentes pontos de referência que existem fora do indivíduo, como as tradições, os costumes, as paisagens, entre outros. São esses pontos de referência que inserem a memória de um indivíduo na memória do grupo ao qual ele pertence. Para o sociólogo francês, em uma sociedade, existem tantas memórias coletivas quanto os grupos que a compõem, e a memória nacional é uma delas (p. 72-105).

Em seguida, tomando como pressuposto a afirmação de Jacques Le Goff de que “a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder” (2003, p. 422), vamos demonstrar de que forma o desaparecimento das casas da

PraiaDoBispo para dar lugar ao Mausoléu representa, na narrativa, o desaparecimento da memória coletiva dos moradores da PraiaDoBispo para dar lugar a uma memória nacional que o governo quer impor.

Em nossa análise teremos em perspectiva também o estudo de Ecléa Bosi, *Memória e sociedade: lembrança de velhos* (2007), em que, por meio de relatos de pessoas com mais de setenta anos de idade que viveram grande parte de sua vida na cidade de São Paulo, ela demonstrou como a memória pessoal é também uma memória social, familiar e grupal e como as lembranças das pessoas se prendem aos espaços em que viveram, fazendo com que a destruição ou a desorganização desses espaços bloqueie os caminhos das lembranças. No entanto, como nos ensina Ecléa, (e como, de certo modo, nos ensinam os moradores da PraiaDoBispo), “o grupo pode resistir e recompor traços de sua vida passada” (p. 452) por meio da rebeldia da memória.

3.1. A casa da avó

Segundo Maurice Halbwachs, “as lembranças da infância só são conservadas pela memória coletiva porque no espírito da criança estavam presentes a família e a escola” (2011, p. 93).

Em *Bom dia camaradas* e *Os da minha rua*, a memória da infância é ficcionalizada principalmente a partir dos laços de convivência familiar e escolar. Em *AvóDezanove*, a ênfase está nos laços familiares, e o espaço da convivência familiar trabalhado na obra é a casa da avó.

Ainda consoante Halbwachs, enquanto os pais estão entregues aos interesses e deveres da vida adulta e mantêm as crianças afastadas do que não consideram adequado à idade delas, estas, por sua vez, têm contato com duas categorias de adultos que, em geral, falam com muita liberdade com elas: os empregados domésticos e os avós. A socialização com esses adultos fará com que os acontecimentos políticos, históricos e sociais ocorridos enquanto elas eram crianças ganhem um sentido familiar para elas e componham, mais tarde, a sua memória da infância (2011, p. 83-93).

No primeiro livro do conjunto “Anos 80”, *Bom dia camaradas*, essa socialização é feita com António, o empregado da família. É através dele que o menino entra em contato com outro ponto de vista sobre a independência angolana: ao contrário do menino, defensor da liberdade obtida com a independência, António via mais vantagens no período colonial, em que “tinha sempre pão na loja” e os “machimbombos funcionavam” (ONDJAKI, 2006, p. 17-18).

Talvez aqui caiba reproduzir a questão que Ecléa Bosi coloca em seu estudo ao tratar também da socialização entre as crianças e os empregados da família: “O que poderá mudar enquanto a criança escuta na sala discursos igualitários e observa na cozinha o sacrifício constante dos empregados?” (2007, p. 73). As conversas e a convivência com António irão despertar no narrador-menino, ao longo da narrativa, um olhar para as contradições sociais que o novo governo ainda não havia conseguido solucionar. Se o menino-narrador, filho de um funcionário do ministério, vai para a escola de carro com a mãe, ou de carona com o motorista do ministério, que “ajudava nas voltas da casa” (ONDJAKI, 2006, p. 19), António muitas vezes vai a pé para o trabalho, mesmo morando longe, porque não havia ônibus, indicando assim a distância entre a realidade vivida por parte da população e a realidade vivida, por exemplo, por alguns funcionários do governo, que desfrutavam de privilégios, como o uso particular de bens públicos.

Mas o que nos interessa aqui é focalizar a relação do narrador-menino com suas avós, porque, em *AvóDezanove*, a socialização do narrador-menino é focalizada sobretudo através de sua interação com AvóAgnette e AvóCatarina.

Em *AvóDezanove* a narrativa se passa na casa da AvóAgnette e em seu entorno, provavelmente durante as férias escolares do menino-narrador e de seus primos, como apontamos no capítulo anterior. Não há menção à presença dos pais das crianças, apenas quando estes visitam a AvóAgnette por ocasião de sua cirurgia. A mãe do menino-narrador é mencionada apenas uma vez, quando este descreve a chegada da avó do hospital, após a cirurgia:

Vinha tanta gente dentro do carro que eu nem sabia que podiam caber assim tantos num Lada velho daqueles. O doutor Rafael vinha a conduzir, a AvóNhé vinha à frente, atrás vinha a TiaTó, o marido dela, a **minha mãe** [destaque nosso], uma enfermeira e ainda a MadalenaKamussekele a rir com a cabeça de fora da janela. (ONDJAKI, 2009, p.103-104)

Deduzimos, pela presença da mãe no carro, que a AvóAgnette talvez seja a avó materna do menino-narrador. No entanto, esse parentesco não é explicitado nem em *AvóDezanove* nem nas outras duas obras dos “Anos 80”.

Na casa da AvóAgnette encontramos também a sua irmã, chamada pelas crianças de AvóCatarina. Como podemos observar ao longo da narrativa, à época em que se passam os acontecimentos relacionados à explosão do Mausoléu, a AvóCatarina já estava morta, embora o narrador-menino ainda interagisse com ela.

Segundo Maurice Halbwachs, os avós têm um papel importante nas lembranças que as crianças conservam da infância. Eles são responsáveis por compartilhar com as crianças a história vivida e a memória de um tempo antigo. No contato com os avós, o mundo dos adultos é revestido de um sentido familiar, afetivo. E, mais tarde, quando a criança se tornar

adulta, suas lembranças da infância se apoiarão mais no passado vivido do que no passado apreendido pela história escrita (2011, p. 83-93). O trecho a seguir, em que o narrador descreve a hora do lanche na casa da AvóAgnette, é representativo dessa afirmação:

A AvóNhé regava as plantas, os arbustos e as árvores com um fiozinho de água que aparecia às terças e quintas-feiras. Regava a goiabeira e a figueira, a árvore de sape-sape, as rosas, a palmeira e a mangueira. Depois molhava as escadas e as flores dos vasos.

– Meninos!, todos para dentro. Está na hora do lanche.

A hora do lanche era uma coisa complicada para nós: tínhamos que ir lavar os sovacos, as mãos e a cara antes de sentar à mesa. Comíamos meia fatia de pão, meia banana e um copo de água.

– Quem quiser pode também fazer ngonguenha³⁴ mas com pouco açúcar que está quase a acabar. (ONDJAKI, 2009, p. 11)

As dificuldades enfrentadas pela população angolana no período pós-independência, como a escassez de água e o racionamento de produtos alimentícios, são lembradas pelo narrador-menino porque elas estavam refletidas no cotidiano da casa da avó.

Em outra passagem, o narrador-menino rememora o momento após o almoço em que a AvóAgnette reunia os netos para fazê-los dormir, retratando o ambiente acolhedor da casa da avó e demonstrando como a memória da infância remete mais a experiências afetivas do que a datas e nomes.

A AvóAgnette fazia entrar num abraço todos os muitos netos que nós éramos, nem sei como conseguíamos caber naquela cama, mesmo sendo de casal, uma cama que não foi feita para tantos netos ao mesmo tempo.

Ela cantava músicas de fados lentos e adaptados para nós dormirmos, e ninguém dormia. Contava estórias malucas da amiga dela CarmenFernandez [...], mas nós não adormecíamos mesmo assim. (ONDJAKI, 2009, p. 26)

³⁴ Mistura de água com farinha de mandioca e açúcar.

Essas passagens nos possibilitam observar não só a memória afetiva do menino em relação à avó, como também os ensinamentos da tradição oral transmitidos por ela. Segundo o tradicionalista malinês Amadou Hampaté Bâ:

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. [...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação [...]

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169)

A casa da avó representa na narrativa um espaço simbólico da memória coletiva de um grupo apoiada na tradição oral. Ainda de acordo com Hampaté Bâ, é no seio da família que as crianças recebem os primeiros ensinamentos da tradição oral. São os mais-velhos da família que transmitem os ensinamentos às crianças não só por meio da experiência, como também de lendas, fábulas, etc. (2010, p. 183). O abraço da avó é um ato de comunhão que reúne todos os netos ao redor de um legado cultural que será transmitido pelas canções e histórias contadas por ela. Se um dos intuitos da avó era fazer as crianças dormirem, ele é frustrado pelo interesse das crianças no conhecimento que está sendo transmitido e que, em vez de adormecê-las, as desperta.

Observa-se também nas duas passagens do romance transcritas anteriormente que o ambiente da casa da avó apresenta traços culturais tanto da tradição angolana, na referência à ngonguenha, como portuguesa, na referência aos fados que a avó cantava.

Outro traço da tradição oral pode ser observado também na narração dos acontecimentos que envolvem a cirurgia de AvóAgnette. Ao saber que irá fazer uma cirurgia para retirar um dedo do pé que está com gangrena, a avó, após um momento inicial de preocupação, prepara-se para a cirurgia: ela organiza uma festa de despedida do dedo, em que todos são convidados, familiares e amigos, e, antes de se dirigir ao hospital, vai ao cemitério, acompanhada do menino-narrador, colocar flores no túmulo do marido.

Podemos estabelecer uma analogia da festa e da ida ao cemitério com as cerimônias funerárias, que, segundo o pesquisador Fábio Leite, são de extrema importância nas sociedades tradicionais africanas, pois promovem a superação do desequilíbrio provocado pela morte (1995/1996, p. 109-110). A festa e a ida ao cemitério revelam a capacidade da AvóAgnette de superar a desordem provocada pela notícia da perda do dedo e dar continuidade à vida.

É durante a festa que a AvóAgnette recebe da filha o apelido de AvóDezanove:

[...] A TiaTó entrou de novo na cozinha, vinha a rir:

- O que foi, filha? – a AvóNhé limpava o brilho nos olhos dela.
- Vim só te dar um beijinho, mãe. Vai correr tudo bem. Gosto muito de ti.
- Está bem, filha.
- Agora já não vais ser a minha mãezinha.
- Como assim?
- Amanhã vais ser a minha dezanovinha, mãe. Só vais ter dezanove dedos.

Desataram as duas a rir numa alegria assim que eu fiquei espantado, como dizia o EspumaDoMar, “as palavras têm encanto de magia e forças do invisível”, é verdade, essa dica de “dezanovinha” não só fez a AvóNhé rir mais uma vez como mudou o nome dela para o resto da vida.

Foi na PraiaDoBispo, a partir daquela noite, que a AvóAgnette passou a ser AvóDezanove. (ONDJAKI, 2009, p.70-71)

É interessante notar que nos livros *A bicicleta que tinha bigodes* (2012) e *Uma escuridão bonita* (2013)³⁵, publicados após *AvóDezanove* e que também são narrados pelo menino, a personagem passa a ser nomeada apenas de AvóDezanove e não mais de AvóAgnette ou AvóNhé, como ocorria nas obras de publicação anterior ao romance aqui analisado, atestando mais uma vez a intertextualidade presente na obra de Ondjaki e confirmando a afirmação acima: a partir da festa de despedida do dedo, a AvóAgnette passou a ser AvóDezanove.

Reproduzimos a seguir um trecho da visita ao cemitério, em que a AvóAgnette diz ao neto para que eles procurem a campa do avô, pois ela nunca se lembra da sua localização:

Eu gostava desta parte porque, para dizer a verdade, acho que aquilo era teatro da AvóNhé. Ela sabia muito bem onde estava a campa, até eu já sabia quase de olhos fechados, mas aquilo era assim mesmo, íamos passando e tropeçando noutras campas e ela ia contando pequenas histórias, em voz alta, nunca entendi bem se aquilo era um modo de me fazer ouvir certas coisas ou se era para ela mesmo matar saudades das pessoas que ela já não via há tanto tempo. “Esta campa é do falecido DonTito, pai da CarmenFernandez, que morreu de desgosto quando soube do parto do saco de formigas”, deitava um bocadinho de água, ajeitava as flores secas mas lindas que alguém tinha deixado ali há muito tempo, [...] e soprava outras campas, olhava para pequenas fotografias de vidros partidos, afastava as folhas, “aqui está o SenhorSantos, marido da AvóChica, sim senhora, tinham uma boa adega, limpa aqui bem esta fotografia” [...] (ONDJAKI, 2009, p. 79)

A visita ao cemitério é um momento em que a avó compartilha com o neto histórias e lembranças dos que já morreram e, como nos ensina Ecléa Bosi, “essa vontade de revivescência arranca do que passou seu caráter transitório, faz com que entre de modo constitutivo no presente” (2007, p. 74). Ao transmitir ao neto as suas lembranças do passado, a avó está cumprindo, como assinalou Halbwachs, a sua função social de lembrar e de ser a

³⁵ As datas são as da primeira edição brasileira das obras.

memória da família, contribuindo, assim, para a construção da memória coletiva da família, do grupo. Em um diálogo que mantém com a Avó Agnette, o narrador-menino recebe da avó o pedido de preservar essa memória que ela compartilha com o neto:

- Gosto muito de ti – a Avó não falou nada e continuou a andar, mas apertou a minha mão devagarinho. – Gosto muito das nossas conversas mesmo quando às vezes nem conseguimos dizer nada.
- És um amor. E quando cresceres – ela baixou para falar comigo, olhou-me nos meus olhos com um olhar quieto – quando cresceres, tens que te lembrar de todas estas estórias. Dentro de ti. Prometes?
- Sim, Avó – nem sabia bem o que ela queria dizer, mas também com a ferida no pé a doer-lhe e quase a ser internada para fazer uma operação mesmo de corte, eu achei que era bom prometer só tudo. [...] (ONDJAKI, 2009, p. 82-83)

Nesse pedido, a avó transfere ao neto a tarefa de ser a memória da família, do grupo, quando ela não estiver mais presente. Essa passagem pode aludir também à gênese do processo criativo de Ondjaki: a avó predestina o neto a ser um contador de estórias, um escritor. A resposta afirmativa do menino, mesmo sem entender o que estava sendo pedido a ele naquele momento, demonstra a sua confiança nos mais-velhos.

Ao retomarmos o esquema em que Ondjaki representa a “memória da infância” em sua obra narrativa (*Anexo A*), podemos observar que Avó Dezanove ocupa um lugar central, em torno do qual estão colocados a família, a escola, os amigos da rua e a Praia Do Bispo. As palavras de Halbwachs reforçam esse papel central da figura dos avós na memória da infância:

- [...] muitas vezes é na medida em que a presença de um parente idoso está de alguma forma impressa em tudo o que este nos revelou sobre um período e uma sociedade antiga, que ela se destaca em nossa memória – não como uma aparência física um tanto apagada, mas com o relevo e a cor de um

personagem que está no centro de todo um quadro, que o resume e o condensa. (HALBWACHS, 2011, p. 85)

Como dissemos anteriormente, na casa da AvóAgnette observamos também a presença da sua irmã, a AvóCatarina. Desde o início da narrativa, há indícios para suspeitarmos de que ela está morta, já que o narrador usa sistematicamente o verbo “aparecer” quando menciona a presença dela (“chamei duas vezes mas a AvóCatarina não respondeu. Se calhar era cedo demais para ela **aparecer**”, p. 51; “Ouvi o barulho das janelas a serem fechadas e pensei que era mesmo boa altura para a AvóCatarina **aparecer**”, p. 63; “A AvóCatarina **apareceu** na sala com o xaile na cabeça”, p. 64; “De manhã, àquela hora, a AvóCatarina não **aparecia**”, p. 74). A própria personagem também usa o verbo aparecer para se referir à sua presença: “Não gosto de **aparecer** aos estranhos, meu querido” (p. 49).

A intimidade de AvóCatarina com a morte, revelada em diversas de suas falas com o narrador e com a AvóAgnette, também sinaliza ao leitor a possibilidade de ela já estar morta:

– A morte bate sempre forte, eu que o diga – a AvóCatarina começou a rir. (ONDJAKI, 2009, p. 22)

– Hei de sempre sentir saudades do pão, pena que os caixões sejam lugares demasiado apertados.

– Sempre a falar em caixões e morte, Catarina, credo! – a AvóAgnette não gostava.

– A morte é a nossa próxima casa, Agnette. (ONDJAKI, 2009, p. 35)

O fato de ela só interagir com o narrador e com a AvóAgnette também pode ser um indício de que ela já não se encontra entre os vivos. Apenas em dois momentos da narrativa observamos um diálogo da AvóCatarina com outras personagens: no capítulo 1, quando ela conversa com a vizinha DonaLibânia, e, no capítulo 2, quando ela conversa com o CamaradaBilhardov. Sendo a ancestralidade um traço distintivo das culturas africanas, é

possível que, assim como acontece com a AvóNhé, a DonaLibânia, também uma mais-velha e, portanto, também uma guardiã da tradição, consiga conversar com a AvóCatarina, a quem ela chama de comadre. Em relação ao CamaradaBilhardov, na carta que escreve para AvóAgnette, reproduzida no epílogo, ele confirma sua conversa com a AvóCatarina:

[...] Bilhardov não esquece converse com sua irmã Catarina muito divertide na seu segredo misterioso de só aparecer quando quer. (ONDJAKI, 2009, p. 177)

Nessa mesma carta, o CamaradaBilhardov revela que espalhou a dinamite com sal do mar para criar um efeito bonito no céu de Luanda durante a explosão do Mausoléu e que era ele quem levava comida toda semana para o jacaré do EspumaDoMar, o que nos leva a supor que o CamaradaBilhardov é um elemento mediador entre o mundo real e o mundo lúdico e mágico da infância na narrativa, podendo, dessa forma, conversar com a AvóCatarina.

À medida que a narrativa avança, a possibilidade de a AvóCatarina já estar morta vai se convertendo em certeza. No capítulo 5, enquanto toma o café-da-manhã e observa a rotina matinal da casa, antes de acompanhar a AvóAgnette ao cemitério, o narrador-menino rememora uma redação que havia escrito na escola e na qual mencionava a AvóCatarina:

[...] pensei que era boa ideia escrever sobre uma viagem que tinha feito a Benguela, onde o meu TioVictor disse que tinha uma piscina enorme de coca-cola e também que eu tinha ficado com muita pena porque tinham nos dito que a AvóCatarina não podia ir conosco. [...] minha mãe até foi chamada à reunião de pais porque a camarada professora conhecia a família e disse que até era possível que um tio maluco tivesse enchido a piscina com coca-cola, mas o que era impossível era eu ter escrito que AvóCatarina podia ter ido nos acompanhar, porque a camarada professora sabia que a AvóCatarina já não vivia naquela casa há muitos anos. (ONDJAKI, 2009, p. 74)

Se para a professora o fato de existir uma piscina cheia de coca-cola, embora improvável, não parece tão impossível quanto o fato de o narrador interagir com uma avó que ela já sabe morta, para o menino, que vive entre o mundo real e o da imaginação e que questiona a concepção lógica em relação à realidade do mundo adulto, como vimos no capítulo 2 desta dissertação, impossível é a professora acreditar que alguém possa encher uma piscina com coca-cola e duvidar da presença da AvóCatarina na casa só porque ela não gosta de ser vista por estranhos.

Para não ser indisciplinado fiquei só calado [...], mas eu tinha vontade de rir porque é claro que o TioVictor não tinha tantas coca-colas para encher uma piscina, mas todos nós sabemos que a AvóCatarina estava na casa da AvóNhé, até abria e fechava janelas, só que não gostava de aparecer muito cedo nem quando estava gente estranha em casa, mas isso não quer dizer que ela não quisesse ir conosco a Benguela. (ONDJAKI, 2009, p. 74-75)

A presença da AvóCatarina na casa, com o seu antigo hábito de abrir e fechar as janelas do quarto várias vezes ao dia, pode ser real ou pode ser fruto da imaginação dos que sentem saudade dela. Como a própria AvóCatarina ensina ao narrador-menino: “A vida também é feita de coisas que não sabemos explicar mas que estão sempre lá” (ONDJAKI, 2009, p. 76). A AvóAgnette, embora não afirmasse nem negasse às crianças a presença da AvóCatarina, pedia a elas que não comentassem com outras pessoas que tinham visto a avó:

Ela [AvóCatarina] não gostava de falar com muita gente nos últimos anos e mesmo a AvóDezanove também não gostava muito que as crianças dissessem que tinham estado com a AvóCatarina à hora do matabicho ou outra hora qualquer.

– Mas por quê? A AvóCatarina fala sempre conosco. Não podemos contar isso a ninguém, por quê?

– Porque não. (ONDJAKI, 2009, p. 144)

A AvóAgnette pede aos netos que não comentem o assunto porque sabe que a presença da AvóCatarina na casa é um fato singular, faz parte da memória afetiva das crianças e talvez possa não ser compreendida fora do ambiente familiar, como comprova o episódio envolvendo a professora do narrador-menino. Ao mesmo tempo, a AvóAgnette não nega a presença da AvóCatarina na casa, pois é seu papel fazer com que os que já morreram continuem presentes na memória da família.

No decorrer do capítulo 5, quando a AvóAgnette e o neto estão de saída para o cemitério, a AvóCatarina pede a ela que conte a verdade ao neto. Este, ao se despedir da AvóCatarina, observa que ela não consegue ultrapassar a porta da casa, como se ali houvesse “uma armadilha para raposas que ela não podia pisar” (ONDJAKI, 2009, p. 76), o que indica que sua existência está atrelada ao ambiente familiar. Já no cemitério, o narrador-menino observa que há outro nome na campa do avô:

- Avó, numa mesma campa podem enterrar mais que uma pessoa?
- Sim – ela parou, ficou a olhar para mim com os olhos muito abertos e molhados.
- Eu vi lá dois nomes, Avó.
- Eu sei, filho.
- Está outra pessoa lá enterrada, Avó?
- Está.

O meu coração nesse momento fez um silêncio grande. Eu olhava a AvóNhé nos olhos bonitos dela, a cara dela me dizia que eu podia continuar a fazer mil perguntas que ela ia me responder, mas o meu coração me calou, me tirou as palavras da boca e fiquei sem mais perguntas para fazer. Assim só. (ONDJAKI, 2009, p. 82)

Presumimos que este nome seja o da AvóCatarina. No entanto, o menino esquiva-se de perguntar a verdade, como se ele ainda não estivesse preparado para deixar de ver a

AvóCatarina, o que eventualmente aconteceria se, por meio da palavra, a morte da AvóCatarina se materializasse.

No conto “As muitas visitas da Avó Catarina”, publicado no livro *Momentos de aqui* (2010), o narrador relata as visitas que a avó, já morta, fazia a ele e aos primos na casa da AvóAgnette. Nessas visitas, AvóCatarina contava uma série de estórias às crianças, que, à medida que cresciam, deixavam de acreditar na presença dela:

[...] Pouco antes da prima mais velha deixar de acreditar na Avó Catarina, vivemos um período de riqueza da tradição oral. Diariamente, abdicando dos seus intermediários provisórios, ou seja, nós próprios, a Avó Catarina contou-nos (em directo) estórias magníficas de um mundo que está tão perto de nós no dia-a-dia, que nem chegamos a vê-lo. [...] Foram tempos de intensa passagem de testemunhos vivenciais que a Avó Catarina não permitia que o tempo engolisse. (ONDJAKI, 2001, p. 85)

Tanto no conto acima citado como em *AvóDezanove*, a presença de AvóCatarina entre o mundo dos vivos e o dos mortos pode ser compreendida como um dado sociocultural das sociedades africanas tradicionais: a força vital, que, segundo Laura Padilha, “faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa” (2007, p. 26). No papel de mediador desses elos está o ancestral, retratado na narrativa pela AvóCatarina, que representa a superação da descontinuidade que a morte representa.

Em *AvóDezanove*, o narrador-menino vê pela última vez a AvóCatarina um pouco antes de executar com seu amigo o plano de explodir o Mausoléu. Assim como os primos, que deixavam de ver a AvóCatarina quando cresciam, esse momento simboliza na narrativa o amadurecimento do narrador-menino. E é nesse momento que ele relembra uma conversa que havia tido com a AvóCatarina:

- Tu sabes coisas do futuro, AvóCatarina? – um dia perguntei-lhe quando ela se sentou ao meu lado na mesa do matabicho.
- O futuro está cheio de coisas difíceis a acontecerem de modo cada vez diferente. Gosto mais de adivinhar o passado. (ONDJAKI, 2009, p. 144)

Nesse diálogo, podemos observar, pelo emprego dos modos verbais, que a AvóCatarina se refere ao tempo futuro como algo que já está acontecendo. E que a ela cabe transmitir as aprendizagens do passado.

O narrador-menino relembra esse diálogo no momento em que está pronto para explodir o Mausoléu, ou seja, em que está tomando em suas mãos a resolução do problema que se apresenta à população da PraiaDoBispo. E, nesse amadurecimento, ele leva consigo as aprendizagens do passado, transmitidas pela AvóCatarina.

Em trabalho intitulado *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX* (2007), Laura Padilha analisa quatro momentos representativos da literatura de Angola e apresenta alguns temas que são recorrentes na ficção angolana, entre eles a relação entre mais-velhos e mais-novos. Nas palavras de Padilha:

[...] contracenam, nas modernas narrativas literárias, mais velhos e mais novos que, juntos, procuram reconstruir, dialogicamente – o velho, pela memória e pela palavra, e o novo, pela esperança e pelo jogo –, o mundo angolano fragmentado. (PADILHA, 2007, p. 25)

Como observamos em *AvóDezanove*, o narrador-menino constrói a sua memória por meio da socialização com as avós. As avós têm consciência de que há conhecimentos que só serão transmitidos oralmente, de geração a geração, nos grupos familiares e de amizade e de que elas têm um papel importante na transmissão desses conhecimentos às novas gerações. Ao transmitir esses conhecimentos ao neto, as avós estão transmitindo também pontos de referência que o ajudam a desenvolver o sentimento de pertencimento a um grupo. E, ao pedir

ao neto que não esqueça esses conhecimentos, elas estão pedindo a ele que não esqueça a memória do grupo do qual faz parte. Se considerarmos a perspectiva de Padilha, poderíamos dizer que elas estariam criando no neto “um espaço de fecundação que engravida o devir angolano” (2007, p. 26).

Nesse sentido, é possível pensar que, ao compreender que a PraiaDoBispo vai desaparecer, o menino compreende também que com ela pode desaparecer a memória de uma comunidade, que é constituída a partir de sua própria memória. Ele também compreende que a responsabilidade de evitar que isso aconteça, colocando o plano de explodir o Mausoléu em prática, era sua e de seu amigo:

Foi a primeira vez que pensei no plano do 3,14 sem que o meu coração ficasse acelerado com medo de ter que mentir sobre as coisas que afinal **tínhamos mesmo que fazer**. [destaque nosso] (ONDJAKI, 2009, p.112)

Se às avós cabe perpetuar “pela memória e pela palavra” um mundo que está prestes a desaparecer, às crianças cabe reconstruir esse mundo não só pela preservação da memória, mas “pela esperança e pelo jogo” (PADILHA, 2007, p. 25). As crianças, que como vimos no capítulo anterior, ainda não estão submetidas a uma concepção lógica em relação à realidade, irão elaborar a reconstrução desse mundo por meio do potencial lúdico inerente à infância, período em que os “sonhos de papel de seda” (VIEIRA, 2008, p. 51) ainda são possíveis de serem levantados contra o céu azul.

3.2. A PraiaDoBispo

Se as avós têm um papel importante na constituição da memória da infância do menino-narrador, a PraiaDoBispo também o tem. Retomando a reflexão de Halbwachs transcrita anteriormente, se “as lembranças da infância só são conservadas pela memória coletiva porque no espírito da criança estavam presentes a família e a escola” (2011, p. 93), em relação à obra de Ondjaki poderíamos acrescentar à família e à escola a PraiaDoBispo. Isso porque esse espaço apresenta uma centralidade incontornável nas três obras dos “Anos 80” e nos três contos de *Momentos de aqui*, figurando como metonímia da cidade de Luanda.

Se, em *Bom dia camaradas* e *Os da minha rua*, o mundo dos mais-velhos é composto principalmente pelos familiares e pelos professores cubanos, na PraiaDoBispo, representada em *AvóDezanove*, o mundo dos mais-velhos é composto pelo VendedorDeGasolina, o EspumaDoMar, a DonaLibânia, o SenhorTuarles, a AvóMaria, o VelhoPescador, e, claro, as avós do menino-narrador. Na PraiaDoBispo, o narrador-menino vai apreendendo um saber relacionado à tradição oral que lhe é transmitido pela memória e pela experiência desses mais-velhos, como pode ser observado neste diálogo com o VelhoPescador:

Lá estava oVelhoPescador sentado perto da canoa BarcoÍris. As mãos antigas dele desfaziam, com toda a paciência do mundo, os nós bem difíceis que as redes tinham.

[...]

– Os pássaros pensam, camarada pescador?

– Não sei se pensam, mas sentem. Sabem onde têm que ir, o caminho de regressar e nunca esquecem o lugar onde fazem os ninhos. (ONDJAKI, 2009, p. 16-17)

As mãos antigas do pescador desfazendo os nós da rede representam mãos que aprenderam as atividades relacionadas a seu ofício por meio de ensinamentos que foram transmitidos de geração a geração. De acordo com Hampaté Bâ, a caça, a pesca e a agricultura estão entre as atividades mais antigas das sociedades africanas:

[...] a “colheita” (agricultura) e a “caça” (que compreende “duas caças”, uma na terra e outra na água) representam também grandes escolas de iniciação, pois não há quem se aproxime imprudentemente das forças sagradas da Terra-Mãe e dos poderes da mata, onde vivem os animais. [...] o caçador, de modo geral, conhece todas “as encantações da mata” e deve dominar a fundo a ciência do mundo animal. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 192)

Para Hampaté Bâ, o conhecimento necessário para desenvolver tais atividades não está relacionado apenas a gestos e ações, mas também a um saber em relação à natureza, como se observa no trecho do romance, que é incorporado ao modo de ser e estar no mundo do artesanato tradicional. Esse saber adquirido pelo Velho Pescador por meio da aprendizagem de seu ofício tradicional vai sendo transmitido ao narrador-menino nos diálogos que mantêm com o pescador.

Esses conhecimentos e histórias ajudam a compor a memória individual do menino-narrador. De acordo com Maurice Halbwachs, a memória de um indivíduo é formada não só pelo que viu, mas também pelo que talvez tenha visto ou tenha ouvido de testemunho de outros que faziam parte de seu grupo de convivência:

[A memória individual] não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (HALBWACHS, 2011, p. 72)

Na cena em que o narrador menino e seu amigo estão se preparando para explodir o Mausoléu, podemos observar como a sua memória individual é formada pela memória do grupo. Ele e Pi se sentam no muro da varanda da casa da Avó Agnette e olham para a

PraiaDoBispo. O narrador-menino começa a se lembrar de todas as histórias locais que viveu ou sobre as quais ouviu falar e que se perderiam se aquele espaço fosse destruído:

Olhávamos, dali, quase toda a PraiaDoBispo, do lado esquerdo as obras do Mausoléu, algumas casas longe, a casa da DonaLibânia, a bomba de gasolina, lá longe as casas da curva antes da Igreja bonita, as casas verdes, a casa do EspumaDoMar, a casa da Paulinha, a casa da TiaAdelaide, ali tão perto, coladinha, a casa enorme do SenhorTuarles com as cinco filhas dele e só a Charlita é que tinha óculos bons, a mesma casa com o galinheiro antigo de tantas brincadeiras e o cheiro da kitaba³⁶ da AvóMaria com ou sem jindungo³⁷, depois a casa do Gadinho que não lhe deixavam nunca vir brincar conosco, depois, onde já não podíamos ver, outras casas, a casa do Paulinho que treinava judô e ajudava o pai dele [...] (ONDJAKI, 2009, p. 107-108)

Nessa cena, não podemos nos furtar de rememorar, com o narrador, os locais e as personagens que nos foram sendo apresentados ao longo não apenas desta narrativa, como também nas narrativas anteriores do conjunto “Anos 80”. No trecho transcrito acima, a referência ao galinheiro antigo de tantas brincadeiras da casa do SenhorTuarles, por exemplo, nos remete à história “No galinheiro, no devagar do tempo”, do livro *Os da minha rua*, que narra os acontecimentos relacionados à viagem de Charlita a Portugal para tratar da sua deficiência visual. O galinheiro era o lugar onde só o narrador-menino e Charlita gostavam de ir às vezes e é onde ele a encontra depois da viagem mal sucedida a Portugal.

E o narrador-menino segue em sua rememoração:

[...] depois lá atrás a casa do André que era comando que já tinha matado bué de sul-africanos carcamanos e só de vez em quando lhe autorizavam a vir visitar a família, a guerra não deve ser nada como nos filmes porque o André quando vem a casa está cheio de fome e tão triste que não fala nada,

³⁶ Espécie de pasta feita com amendoim torrado.

³⁷ Condimento apimentado.

só chora na hora que o camião vem lhe buscar de novo para a tal frente de combate [...] (ONDJAKI, 2009, p. 108)

Durante toda a narrativa de *AvóDezanove*, a guerra só é mencionada por meio das falas dos mais-velhos. Quando as crianças o fazem, geralmente é por meio das referências que apreendem nos filmes. No entanto, essa passagem nos indica que elas estão atentas ao que acontece ao redor e sabem que a guerra que se desenrola em Angola é bem diferente da guerra retratada nos filmes que elas adoram assistir. Embora a guerra esteja distante das ruas da PraiaDoBispo, ela faz parte da memória das crianças porque encontra reflexos na vida de seus moradores.

E o narrador-menino dá continuidade à revisitação de lugares e pessoas da PraiaDoBispo:

[...] do outro lado da rua, a casinha do pão onde antes das cinco vão pôr pedras a fazer fila que todo mundo respeita e sabe de quem são, aí mesmo tem um beco, esse beco dá para brincar no dia do CarnavalDaVitória com as nossas roupas e o apito que a AvóCatarina empresta, esse beco é o caminho com lama que vai dar ao CineKinanga onde passa filmes de ninjas, do Godzilla com boca enorme, do Trinitá, dos Gendarmes e Gendarmetas e ainda o filme mais cuiante³⁸ do mundo que se chama *A grande desforra* com o Jerri Quan e o tio dele que luta bué, depois do CineKinanga pode-se dar a volta e encontrar a parte de trás da Igreja onde uma vez o SenhorTuarles teve que ir dar uma carga de porrada no Padre porque parece que andava a querer fazer malcriado com as meninas da PraiaDoBispo, o SenhorTuarles mandou a DonaIsabel vir buscar a aká mas depois ele acabou por não usar a aká e só bateu no Padre sem lhe matar [...] (ONDJAKI, 2009, p. 108)

A brincadeira do Carnaval da Vitória com o apito emprestado por AvóCatarina é o tema da estória “O último Carnaval Vitória”, do livro *Os da minha rua*. Nessa estória, ao relembrar o dia do Carnaval da Vitória em que todos os primos se reuniam na casa da

³⁸ Algo que é muito bom.

AvóAgnette, o narrador-menino faz uma reflexão sobre a memória: “O ‘dia da véspera do carnaval’, como dizia a avó Nhé, era dia de confusão com roupas e pinturas a serem preparadas, sonhadas e inventadas. Mas quando acontecia era um dia rápido, porque os dias mágicos passam depressa deixando marcas fundas na nossa memória, que alguns chamam também de coração.” (ONDJAKI, 2007, p. 60). Do mesmo livro é a estória “Jerri Quan e os beijinhos na boca”, em que o narrador relata sua ida ao cinema para assistir ao filme *A grande desforra*. Já a estória do SenhorTuarles com o Padre foi relatada no primeiro livro em prosa de Ondjaki, *Momentos de aqui*, e por nós apresentada no capítulo 1 desta dissertação. Essas referências a situações, pessoas e espaços apresentados anteriormente em outras narrativas de Ondjaki reforçam o exposto por nós no início deste trabalho de que a intertextualidade é uma estratégia usada pelo autor que confere unidade aos livros que ficcionalizam a sua memória da infância.

E finalizando sua rememoração:

[...] e nós ali em cima do muro, sim, sem essa vida toda que os mais-velhos já tinham vivido, mas nós sabíamos de todas as pessoas e de todas as estórias que tínhamos visto e inventado, mais as que eram contadas, recontadas e aumentadas pelo EspumaDoMar, com as tranças dele de conchas penduradas do mar, estórias de kiandas³⁹ que também são sereias que o VelhoPescador disse que viu mas outros dizem que não pode ter visto, estórias em kimbundu da AvóMaria que não entendemos nada até hoje porque na escola nunca nos ensinaram a falar nem escrever kimbundu, estórias do próprio camarada VendedorDeGasolina quando bebe e fala demais, estórias do SenhorTuarles que fala pouco mas afinal tem boas estórias do tempo de antigamente, estórias da AvóCatarina que abre e fecha janelas e muita gente anda a dizer que nós as crianças falamos à toa, que ela já não está lá na casa da minha AvóNhé, que agora lhe chamamos mesmo AvóDezanove, estórias da PraiaDoBispo no tempo dos tugas, com menos poeira que agora e as pessoas parece que falavam diferente mas também o país era afinal ocupado

³⁹ Ser mítico que vive no mar, sereia.

e sem a independência da dipanda⁴⁰, e, ainda, para não dizerem que esqueci, as histórias todas que a AvóDezanove me conta, tantas, com tantos nomes com tanta gente e roupas, com danças e pianos e fados e viagens e casos, com falas e pensamentos e os carinhos e as pausas de silêncio que também fazem parte das histórias de depois do almoço que ela me conta, e tudo isso, às vezes, tantas vezes, não sei por quê, faz os mais-velhos pensarem que nós não vamos nos lembrar de tudo – quando um dia estivermos com os olhos parados a pensar na nossa poeirenta PraiaDoBispo [...] (ONDJAKI, 2009, p. 108-109)

Podemos apreender que a memória do menino-narrador é formada não só pelo que vivencia em seu dia a dia na PraiaDoBispo, mas também pelas histórias que são transmitidas pelos mais-velhos, das quais fazem parte as lendas locais, a literatura oral nas línguas nacionais, os testemunhos sobre os tempos em que o país ainda não tinha conquistado sua independência e as narrativas reais e ficcionais contadas pelas avós. Todo esse repertório constitui simultaneamente a memória individual e, por extensão, a memória do grupo de moradores da PraiaDoBispo, do qual ele faz parte.

Ressaltamos desse trecho final o fato de o narrador-menino e as outras crianças não entenderem as histórias em quimbundo contadas pela AvóMaria porque nas escolas não lhes ensinam as línguas nacionais. Uma das violências cometidas pelo sistema colonial é a imposição da língua do colonizador ao colonizado. Nas sociedades africanas, fortemente marcadas pela tradição oral, essa violência imposta pelo colonizador representa um risco à transmissão do patrimônio cultural oral às populações mais jovens. O fato de o narrador declarar que os mais jovens não entendiam as histórias que fazem parte do patrimônio cultural constitui-se numa espécie de alerta para o desaparecimento desse patrimônio.

Ao final da narrativa, logo após a explosão do Mausoléu, o menino-narrador, Pi e Charlita correm em direção ao mar para dar um mergulho. É interessante notar que, mesmo

⁴⁰ Independência.

estando distanciado do centro da explosão, o narrador relata os acontecimentos que se sucederam na PraiaDoBispo enquanto eles mergulhavam no mar de Luanda:

Mas **nós não vimos**, nunca vimos mesmo, o que continuou a acontecer ali perto do largo, cada um de nós sabe contar cada momento daquela noite, cada conversa, porque foram muitos anos a juntar versões e a descobrir coisas que só o tempo traz e a magia afinal provoca encontro entre todas as pessoas que tinham inventado aquela explosão com cores angolanas na obra soviética, fomos sempre a correr em direção ao mar, sem olhar para trás [...] **nós não vimos** o fogo do portão principal do Mausoléu tocar a parte de cima das árvores da casa da DonaLibânia [...] **nós não vimos** o camarada VendedorDeGasolina abrir a bomba com pressa, [...] e ligar uma mangueira comprida na ponta da mangueira dele de água salgada [...] e quando o fogo estava quase a querer entrar na casa da DonaLibânia, ele ligou a bomba a regar uma água salgada que ia apagando o fogo das árvores [...] **nós não vimos** o general espantado de nunca ter visto uma bomba de gasolina apagar um fogo de árvores antigas [...] **nós não vimos** a DonaLibânia chorar com o susto e mesmo assim ter ido preparar um chá com restos do bolo de banana que foi servido na varanda da AvóDezanove a todos que quiseram mas especialmente aos que ajudaram a apagar o fogo, **nós não vimos** porque estávamos longe [...] [destaques nossos] (ONDJAKI, 2009, p. 171-172)

Os acontecimentos relatados não foram vistos pelo menino, mas ele os conhece por meio do testemunho de outras pessoas que neles estiveram envolvidas. Essa passagem retoma a ideia de Halbwachs de que a memória de um indivíduo é formada também pelo testemunho de outros que faziam parte de seu grupo de convivência (2011, p. 72). A repetição da frase “nós não vimos” usada pelo narrador ao relatar cada acontecimento que ocorreu após a explosão reforça o valor da memória coletiva dos moradores da PraiaDoBispo, configurada a partir do amálgama de diferentes experiências e perspectivas protagonizadas pelos membros da comunidade.

3.3. A memória dos moradores da PraiaDoBispo e a memória nacional

Em *AvóDezanove*, a trama é elaborada, como vimos, a partir de um acontecimento histórico: a construção, que teve início na década de 1980, de um Mausoléu na PraiaDoBispo para abrigar o corpo do ex-presidente Agostinho Neto.

O médico e poeta Agostinho Neto fez parte da geração de escritores que participaram do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola nos anos 1950 e cujos integrantes, em sua maioria, se reuniram no MPLA e desempenharam um papel ativo na luta pela independência de Angola. Em 1975, Agostinho Neto, então presidente do MPLA, proclamou a independência de Angola e assumiu a Presidência da República, como apontamos no capítulo 1 de nosso trabalho. Em 10 de setembro de 1979, morreu em Moscou em decorrência de complicações ocorridas durante uma cirurgia a qual foi submetido. No ano seguinte, o dia de seu nascimento, 17 de setembro, foi instituído como o Dia do Herói Nacional. Em 1982 teve início a construção do Mausoléu, que foi concluído apenas em 2012 (ver *Anexo B*).

Silvio de Almeida Carvalho Filho (1994) observa que o culto a Agostinho Neto já existia antes mesmo de sua morte: os jornais reproduziam diariamente suas falas e dedicavam-lhe poemas, várias obras literárias ressaltavam sua liderança carismática, e o MPLA, por sua vez, tentou tornar sua pessoa “intocável” (p. 683-685). Uma peça escrita por Costa Andrade (1936-), em 1978, intitulada *No Velho ninguém toca*, trazia críticas à intocabilidade de Agostinho Neto e atribuía-lhe “uma ortodoxia e uma ortopraxia acima de qualquer avaliação”:

[...] O epíteto de “Velho” recebido nesta obra era extremamente honroso nas sociedades tradicionais, onde chamavam-se as pessoas mais importantes de “o mais velho”. Desse modo, Agostinho transformava-se no patriarca da nação, transmutando-se o poder presidencial em gerontocrático. Do culto

dos ancestrais e do paternalismo tradicional, encontramos base para o culto, quase religioso, ao chefe do partido e do Estado. (CARVALHO FILHO, 1994, p. 685)

Ainda segundo Carvalho Filho, o culto a Agostinho Neto fortaleceu-se com a sua morte:

[...] a União dos Escritores Angolanos concedeu, em 8 de dezembro de 1979, o primeiro Prêmio Nacional de Literatura ao “Guia Imortal da Revolução Angolana, Fundador da Nação e do MPLA – Partido do Trabalho”, título esse adotado pelo Bureau Político do Partido para referir-se ao Presidente recentemente falecido. [...] Tornando-se um emblema da nacionalidade, seria o grande homenageado, em todas as solenidades oficiais, com um minuto de silêncio, passando a sua efígie a ser publicada diária e religiosamente no canto superior direito da primeira página do mais importante periódico, o *Jornal de Angola*. Para fortalecer o culto ao “Pai da Pátria”, em 1982, iniciou-se a construção de um mausoléu para guardar os seus restos mortais, que pretendia devorar alguns bilhões de dólares. Gastos, aliás, que não se coadunavam com os ideais de uma nação socialista em um país paupérrimo e em guerra. (CARVALHO FILHO, 1994, p. 685-686)

Criava-se, assim, o mito fundador da nação angolana. Como nos ensina Marilena Chaui no livro *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2000), o mito fundador é uma narrativa que apresenta uma solução imaginária para tensões que não podem ser resolvidas na realidade e que mantém um vínculo com um momento passado imaginário, tido como o instante originário, que continua presente ao longo do tempo, encontrando novos meios para se expressar e se atualizar (p. 9).

Na mesma obra, Chaui nos apresenta o conceito de semióforo (do grego *semeiophoros* = *semeion* (sinal, signo) + *phoros* (trazer para a frente, brotar), signo usado para indicar algo cujo valor não é medido por sua materialidade, mas por sua força simbólica:

Um semióforo é, pois, um acontecimento, um animal, um objeto, uma pessoa ou uma instituição retirados do circuito do uso ou sem utilidade direta e imediata na vida cotidiana porque são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo, pois o invisível pode ser o sagrado (um espaço além de todo espaço) ou o passado ou o futuro distantes (um tempo sem tempo ou eternidade), e expostos à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência. É um objeto de celebração por meio de cultos religiosos, peregrinações a lugares santos, representações teatrais de feitos heroicos, comícios e passeatas em datas públicas festivas, monumentos; e seu lugar deve ser público: lugares santos (montanhas, rios, lagos, cidades), templos, museus, bibliotecas, teatros, cinemas, campos esportivos, praças e jardins, enfim, locais onde toda a sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade. (CHAUI, 2000, p. 12)

Segundo a filósofa, o poder político se apossa dos semióforos ou produz novos para conservar um sistema de ideias e instituições que lhe permite dominar um meio social. Podemos entender a construção da imagem de Agostinho Neto como mito fundador da nação angolana como um semióforo produzido pelo governo do MPLA para criar uma adesão popular à sua liderança, que se encontrava ameaçada na época tanto por conflitos internos ao partido como pela guerra civil que sucedeu à independência. A construção do Mausoléu, como nos indicou Carvalho Filho, tinha o objetivo de consolidar o culto a Agostinho Neto, reforçando assim a liderança do partido e impondo uma memória nacional.

Segundo a narrativa apresentada em *AvóDezanove*, para que o Mausoléu fosse construído, as casas da PraiaDoBispo deveriam ser demolidas e os seus moradores obrigados a se mudar do local. Essa desagregação comunitária pode ser compreendida como consequência de ações políticas autocentradas e autoritárias, que desconsideram a realidade e as necessidades da população, impondo a transformação de modos de vida mais humanizados.

De acordo com Halbwachs, toda memória coletiva acontece em um contexto espacial e é a ele que devemos voltar nossa atenção para reconstruir nossas lembranças, pois não seria possível “retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda” (2011, p.170). Quando ocorre uma alteração ou mesmo a destruição de um espaço em que se prendiam as lembranças de um grupo, este se dispersa, e com ele suas lembranças. No entanto, o grupo pode resistir e recompor os caminhos das lembranças de seu passado, como nos apresenta Ecléa Bosi, retomando as ideias de Halbwachs:

Podem arrasar as casas, mudar o curso das ruas; as pedras mudam de lugar, mas como destruir os vínculos com que os homens se ligavam a elas? Podem suprimir sua direção, sua forma, seu aspecto, estas moradias, estas ruas, estas passagens. “As pedras e os materiais não vos resistirão”, diz Halbwachs. “Mas os grupos resistirão, e, neles, é contra a resistência mesma, senão das pedras, ao menos de seus arranjos antigos que vos batereis. Sem dúvida esta disposição foi anteriormente obra de um grupo. O que um grupo fez, outro pode desfazer. Mas o desígnio dos homens antigos tomou corpo numa disposição material, isto é, numa coisa, e a força da tradição local lhe vem da coisa da qual ela era imagem.” (BOSI, 2007, p. 452)

Em *AvóDezanove*, embora as crianças tomem a iniciativa de destruir o Mausoléu e o CamaradaBilhardov seja, afinal, o verdadeiro responsável pela explosão, há uma participação coletiva na tentativa de impedir que as casas do bairro desapareçam e que a memória coletiva do grupo seja assim preservada. Além das avós, que, ao transmitirem os ensinamentos da tradição oral às crianças, abrem novos caminhos para a preservação da memória, outras personagens participam, mesmo que de forma indireta, do plano das crianças de explodir o Mausoléu.

Em um trecho da narrativa, Charlita diz que o seu pai, o SenhorTuarles, já sabia do plano das crianças de explodir o Mausoléu e dá um recado aos meninos:

- O teu pai? Não me digas que já foste fazer queixinhas.
- Não é isso, ele andava desconfiado, parece que ouviu uma nossa conversa e veio me avisar que não quer saber de brincadeiras com os soviéticos nem com a dinamite.
- Não é nenhuma brincadeira.
- [...]
- Ele vai queixar na minha Avó?
- Acho que não, ele tava estranho.
- Estranho como?
- Parecia um recado.
- Recado?
- Para vocês.
- Como assim?
- Ele disse para terem cuidado porque a dinamite não acende com fósforo normal.
- Afinal?
- Ya. E tem de ser enterrada.
- Será que ele quer participar do nosso plano, 3,14?
- Duvido.
- Às vezes os mais-velhos não têm coragem de dizer. (ONDJAKI, 2009, p. 115-116)

Há também uma cena em que os moradores vão protestar contra os soldados soviéticos quando estes anunciam que irão fechar a praia. Os meninos decidem que é um bom momento para enterrar as dinamites, pois todos estão envolvidos no tumulto. Ao ver o narrador-menino e Pi seguirem em direção às obras do Mausoléu, o EspumaDoMar pisca o olho para eles e segura o ombro do CamaradaBilhardov, evitando que este se vire e veja para onde os meninos estão se dirigindo, como se ele também soubesse do plano das crianças e fosse cúmplice delas.

Nessa mesma cena, é importante ressaltar a observação do narrador ao descrever a chegada de um carro da polícia ao local:

Chegou depois também um carro com polícias que ficaram a olhar de longe como se aquela maka⁴¹ fosse entre os lagostas azuis e os moradores da PraiaDoBispo. (ONDJAKI, 2009, p. 120)

Nessa passagem, podemos perceber uma crítica à atuação do governo – representado aqui na figura dos policiais – no conflito. Embora o Mausoléu fosse uma obra planejada pelo governo do MPLA para cultuar a imagem de seu ex-governante, em um momento de crise, este se exime de assumir a responsabilidade pela obra e deixa a solução do conflito nas mãos dos soviéticos, como se estes fossem os verdadeiros responsáveis pela obra.

No capítulo final, quando os meninos se encaminham para o Mausoléu para finalmente acender a dinamite que haviam enterrado anteriormente, eles encontram o EspumaDoMar, que também se dirigia ao local:

- Onde é que vão? – apanhamos um susto de respirações quase paradas.
- Espuma! É preciso aparecer assim tipo fantasma do outro mundo? – o 3,14 até esqueceu que ele era maluco.
- La vida es como es. Dónde van?
- Tamos só a ir entregar uma coisa.
- Uma coisa? Um segredo?
- Espuma, fala só baixo. Te contamos depois.
- Depois, depois... Depois quando? Dez anos? Vinte e cinco anos? O tempo está sempre a passar... Vão ao Mausoléu? – como é que ele podia saber? – A esta hora muita gente tem que ir ao Mausoléu... Yo lo sé por que... Los pájaros... A passarada colorida... Vocês tão metidos nisso, ahn? – ele falou mais alto.
- Shiu, Espuma, segue só o teu caminho.
- O meu caminho é o caminho de todos nós.
- Fala baixo, nós tamos numa missão também aí.

⁴¹ Questão, caso, assunto.

– Y yo estoy em una misión también aqui – e não se mexia. (ONDJAKI, 2009, p. 155-156)

Nessa passagem, EspumaDoMar insinua que há mais pessoas envolvidas na explosão do Mausoléu, ele inclusive, o que se confirma no final da narrativa. Sua fala “O meu caminho é o caminho de todos nós” reforça a ideia de que a explosão foi um ato de resistência coletiva para evitar que os moradores da PraiaDoBispo se mudassem e se dispersassem, colaborando assim para a preservação dos suportes materiais das memórias individuais e coletiva de seus moradores.

Em *AvóDezanove*, a ação do grupo de moradores para impedir a construção do Mausoléu, lugar de culto ao mito fundador da nação angolana, pode ser compreendida como um ato de resistência contra a substituição das memórias individuais e coletiva por uma memória nacional, uniformizadora e unificadora, que o governo deseja impor e que conta a história do novo país que está se formando por meio da exaltação do governo do MPLA e não por meio da memória dos diferentes grupos que compõem a sociedade.

Como observa Jacques Le Goff em seu texto *História e memória*,

[...] Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2005, p. 422)

O historiador Michael Pollak nos mostra que estudos mais recentes sobre a memória têm destacado o caráter unificador e opressor da memória coletiva nacional, como podemos observar por meio das palavras da pesquisadora Marcia Mansor D’Alessio:

A memória nacional, segundo [Michael Pollak], uniformizou lembranças, exercendo, portanto, uma função opressora em relação às experiências lembradas por pessoas e grupos. A entrada em cena das “memórias subterrâneas” faz aflorar conflitos entre memórias emergentes e memórias estabelecidas, estas organizadoras da ordem social. A memória nacional foi construída com a finalidade de ser dita, explicitada, propagandeada e imposta à população e elaborada a partir do estabelecimento de um tempo progressivo, linear, finalista, tempo esse desconstruído por lembranças descontínuas de indivíduos e grupos cujos interesses não coincidem necessariamente com os interesses do poder. Pode surgir, assim, uma conjuntura política de reivindicações grupais ancoradas em um passado real ou inventado, mas sempre legitimador dessas novas demandas.

A uniformização da memória feita pelo poder tem a função, dentre outras, de construir e manter a identidade nacional. O significado da criação desse tipo de “comunidade de destino” revela-se à medida que a nação torna-se a referência grupal fundamental de pessoas que vivem num mesmo território, sob a mesma organização social. No entanto, a fragmentação provocada pela emergência de memórias paralelas, desorganiza esse referencial maior, criando novas identidades e questionando a estabilidade do poder estabelecido. (D’ALESSIO, 1998, p. 277)

Se atribuirmos à PraiaDoBispo a representação simbólica dos conflitos e tensões presentes na história de Angola no tempo da narrativa, podemos afirmar que, em *AvóDezanove*, a memória coletiva dos moradores da PraiaDoBispo representa a memória dos diferentes sujeitos que formam a sociedade angolana e que não pertencem à esfera do poder, mas que se constituem como agentes históricos, que fizeram e fazem a história do país. Essas memórias, transmitidas de geração a geração nos grupos familiares e afetivos, ganham relevo na voz do narrador-menino e parecem-nos fundamentais para construção de uma identidade nacional que ser quer plural e democrática.

3.4. A perspectiva utópica

Retomando a aproximação proposta no capítulo 2 deste trabalho entre o projeto estético de Ondjaki e o de Manoel de Barros, nos valem da observação feita por Cunha e Baseio (2009), em estudo comparativo entre os dois autores, de que a criança, o pássaro e o andarilho na obra *Memórias inventadas – a terceira infância*, do poeta brasileiro, e em *Há prendizagens com o xão*, do escritor angolano, representam elementos que “encenam o sonho de uma nação livre” (p. 7). Em consonância com essa observação, verificaremos de que forma esses elementos, usados pelo autor para compor o universo da infância em *AvóDezanove*, como demonstramos anteriormente, também são simbólicos de uma projeção de futuro utópica na narrativa ora analisada.

A tentativa das crianças de destruir o Mausoléu representa não só o questionamento à imposição de uma memória única e legitimadora do poder instituído como representa também uma projeção de futuro em que está inscrita a experiência do sonho diurno, tal como apresentada pelo teórico alemão Ernst Bloch em sua obra *O princípio esperança* (2005).

Para Ernst Bloch, “a vida de todos os seres humanos é perpassada por sonhos diurnos” (p. 14). Diferentemente do sonho noturno, que é a realização imaginária de desejos relacionados ao passado, o sonho diurno é uma projeção do futuro, é um “querer-viver-melhor, muitas vezes de fato um querer-saber-melhor” (p. 100). Ele se manifesta pela atenção do sujeito ao mundo ao redor, pela sua relação empírica com este mundo, e se constrói com base na materialidade da vida:

Com efeito, os seres humanos de forma alguma sonham apenas à noite. Também o dia possui bordas crepusculares, também ali os desejos se saciam. Diferentemente do sonho noturno, o sonho diurno desenha no ar repetíveis

vultos de livre escolha, e pode se entusiasmar e delirar, mas também ponderar e planejar. De maneira ociosa [...], ele persegue ideias políticas, artísticas, científicas. O sonho diurno pode proporcionar ideias que não pedem interpretação, e sim elaboração – ele constrói castelos de vento com as plantas já desenhadas e nem sempre meramente fictícias. (BLOCH, 2005, p. 88)

Em *AvóDezanove*, são as crianças que buscam uma resposta para o conflito que se apresenta. São elas que, ao longo da narrativa, vão adquirindo um conhecimento de mundo e manifestando um desejo de entender a realidade e de transformá-la. São elas que criam mecanismos para intervir nessa realidade e procuram superar o impasse com a explosão do Mausoléu. Mesmo que, ao final, seja revelado que a explosão tenha sido de fato causada pelo CamaradaBilhardov, a intenção e a tentativa das crianças de explodir o Mausoléu representam a esperança de construção de um futuro concreto pelas mãos dessa geração que nasce e cresce com o novo país.

Para Bloch, os conceitos de “futuro” e de “criatividade” estão relacionados aos conceitos de “juventude” e de “tempo de mudanças”, pois estes representam o momento de surgimento das “potencialidades utópicas do ser” (apud MÜNSTER, 1993, p. 34):

A boa juventude segue as melodias que lhe cantam seus sonhos e seus livros...; ela espera a liberdade que está aqui, diante dela. Ela é totalmente aspiração, totalmente desejo ao fugir à dupla prisão de sua imaturidade e dos constrangimentos que lhe impõe o mundo exterior... Se esta juventude coincide com uma época revolucionária, quer dizer, com um ponto de inflexão temporal..., ela compreende voluntariamente o que o ‘sonho-para-frente’ espera dela. (apud MÜNSTER, 1993, p. 34)

Essa potencialidade utópica do ser que aflora na juventude pode ser observada na denominação dada às crianças em Angola após a independência: elas eram chamadas de “pioneiros”, pois eram consideradas as precursoras de um novo tempo. Retomamos as

reflexões de Tânia Macêdo (2008) apresentadas por nós na introdução segundo as quais algumas obras do sistema literário angolano que retratam os pioneiros no período que se seguiu à independência representam as crianças envolvidas nos desafios que nasciam com o novo país e como “guardiãs de uma teimosa utopia que resiste apesar de tudo” (p. 154). Essa concepção também pode ser estendida às crianças de *AvóDezanove*, que assumem o desafio de evitar o desaparecimento da comunidade da PraiaDoBispo.

Os pássaros, como demonstramos no capítulo anterior, são agenciados pelo autor para compor o contraste entre o mundo real e o da imaginação no universo da infância recriado em *AvóDezanove* e também simbolizam o sonho e a liberdade. Segundo Cunha e Baseio, a respeito das obras por elas analisadas:

Guardando a memória do canto da criação, mensageiro entre dois mundos: o do passado e o do futuro, transitando entre a memória dos inícios e o sonho de uma nova ordem, a imagem do pássaro projeta o novo homem [...]: um ser livre de imposições, mais silencioso do que silenciado [...] Assim, o pássaro constitui elemento que sintetiza o *sonho diurno* [...]: a libertação por meio de uma nova ordem, de outro paradigma que alicerce, de maneira diferente, as relações humanas. (CUNHA; BASEIO, 2009, p. 3)

Em *AvóDezanove*, as crianças aprendem com os pássaros a importância da memória do passado no caminho para o futuro: os pássaros “sabem onde têm que ir, o caminho de regressar e nunca esquecem o lugar onde fazem os ninhos” (ONDJAKI, 2009, p. 17).

O terceiro elemento – ao lado das crianças e dos pássaros – que encena o sonho de uma nação livre é o andarilho, que, em *AvóDezanove*, é representado pela personagem EspumaDoMar. Ainda segundo Cunha e Baseio, o andarilho, no projeto estético de Manoel de Barros e de Ondjaki, tem a função de reconciliar homem e natureza. Se o andarilho de Manoel de Barros, Bernardo, é adjetivado de árvore e, ao assumir a qualidade de árvore, adquire a máxima sabedoria, pois a árvore é o eixo-cósmico que liga céu, terra e mundo inferior (2009,

p. 5), o EspumaDoMar pode ser adjetivado de pássaro e assumir a qualidade de elemento mediador entre realidade e sonho, entre terra e céu, como nos indica o menino-narrador:

– É que o EspumaDoMar parece um pássaro que vai levantar voo.

Parecia mesmo. Uma vez até sonhei com isso, os pés dele cada vez a não tocarem mais o chão, os panos a formarem desenho de asas de Mig, as tranças a ficarem duras para dar direção ao voo voado dele, os pés a pedalarem no ar e ele a rir para mim, a dizer frases no cubano maluco que falava. (ONDJAKI, 2009, p. 98)

A imagem do homem-pássaro é retomada na cena em que, antes da explosão, EspumaDoMar liberta os pássaros que estavam presos no Mausoléu. A passagem que narra o fato é bastante expressiva, marcada por aliteraões, hipérboles e personificações, e evidencia a ideia de sonho:

[...] com o mar todo escuro por trás, a mancha que corria era um desenho maluco que nem quem inventou os desenhos da Pantera Cor-de-Rosa podia ter feito de tão bonito, a mancha escura de um corpo com a luz verde a largar fumo da mão, mil cordas presas nesse corpo que corria tipo cem metros barreiras, mil cordas com pássaros presos, sete ou oito gaiolas atadas à cintura a saltarem como balões leves, pássaros presos nos tornozelos a gritarem de não quererem aquela boleia forçada de saltitar com velocidade sobre a água e a espuma branca do mar escuro, no outro braço mais cordas presas a jacós e não sei que outras aves até galinhas, tudo um desenho com luz verde brilhante e o fundo do mar a nos dizer, agora já ninguém duvidava, que a mancha a correr com gaiolas a cavalgarem sobre a água do mar como chão duro, essa mancha era o corpo do EspumaDoMar a rir de vir tão rápido pela praia com animais pendurados no corpo dele a desconseguir de levantar um voo voado. (ONDJAKI, 2009, p. 163-164)

Essa imagem de sonho torna-se mais expressiva se levarmos em consideração que o EspumaDoMar é um indivíduo que vive à margem da sociedade, cujo modo de vida baseia-se

em uma lógica própria, que desarticula as regras que fundamentam a organização social instituída no pós-independência, como podemos observar na cena reproduzida abaixo, em que ele se apresenta na fila do pão, mesmo sem ter o cartão de abastecimento. Tal atitude demonstra uma forma de protesto da personagem em aceitar as restrições impostas por sua condição econômica – condição esta que pode ser observada também na descrição de suas roupas –, e também a confiança na mudança dessa situação por meio da resistência:

Quando eu ia, gostava dos dias em que na fila estava também o maluco EspumaDoMar a fazer o estilo dele, com os panos longos de cores já cansadas, pés descalços ou chinelos simples tipo canoa rasa, e ficava na fila o tempo que fosse preciso, com sol ou com chuva miudinha, com poeira ou não, com fome ou sede, só para poder chegar perto do CamaradaPadeiro e dizer a frase dele:

– Só vim afirmar que ainda não tou munido do cartão necessário para usufruir de los afamados serviços desta caliente padaria.

[...]

O EspumaDoMar estendia a mão dele e o CamaradaPadeiro não podia recusar o gesto. Pegava no carimbo de carimbar o cartão do pão, e carimbava devagar a mão esquerda do maluco.

– Para que ninguém diga que yo no comparecí a la chamada matinal. Hoje não se canta o hino, camaradas? (ONDJAKI, 2009, p. 33-34)

O último capítulo do livro, que descreve a explosão do Mausoléu, é simbólico da projeção de futuro utópica presente na narrativa. A “explosão com cores angolanas” (ONDJAKI, 2009, p. 171) atrai para a PraiaDoBispo adultos de outros bairros. A imagem de diferentes grupos reunidos sob uma explosão que reproduz as cores da bandeira angolana simboliza a esperança no fim da guerra fratricida que durou cerca de trinta anos e a possibilidade de reconstrução do país em bases mais democráticas e inclusivas.

Em seguida, chegam as crianças da PraiaDoBispo e de outros bairros para empinar seus papagaios aproveitando o vento causado pela explosão. Como exposto no capítulo

anterior, esta imagem é um sonho recorrente do narrador-menino que se concretiza no final da narrativa e que, ao resgatar a imagem dos “sonhos de papel de seda” de Luandino Vieira (2008), representa a confiança na realização dos “sonhos de uma vida melhor” (BLOCH, 2005, p.21).

Essas imagens materializam, de maneira poética, os sonhos diurnos de cada um e o sonho diurno coletivo: a busca de um amanhã em que esteja presente a paz de tempos antigos e em que os desejos possam ser realizados. Porque o sonho diurno, ao contrário do sonho noturno, que é uma experiência pessoal, pode ser também uma experiência coletiva:

[...] o sonho noturno, como qualquer vivência extremamente pessoal, só pode ser relatado com dificuldade, isto é, de tal maneira que também ao ouvinte seja transmitido o tom especial das sensações ligadas ao tema. Em contrapartida, os sonhos diurnos são compreensíveis já por sua evidência, comunicáveis já por seus ideais de interesse geral. Nos sonhos diurnos, os ideais assumem forma exterior imediatamente, num planejado mundo melhor ou ainda num mundo esteticamente elevado, sem desilusão. [...] (BLOCH, 2005, p. 95)

A narrativa é finalizada com o narrador-menino, Pi e Charlita mergulhando no mar da PraiaDoBispo e gritando os “gritos azuis”. Entre um mergulho e outro, as crianças observam o EspumaDoMar a correr e a rodopiar pela praia, enquanto os pássaros que ele havia soltado antes da explosão voam para longe. Vemos, assim, reunidos na cena final, os três elementos que representam a projeção utópica na narrativa, articulados de modo a sugerir a continuidade da esperança e da luta por um futuro qualitativamente diferente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar nosso percurso de leitura do romance *AvóDezanove*, convém transcrever um paratexto em forma de diálogo que se encontra ao final da narrativa e, supomos, tenha ocorrido entre o narrador-menino e sua avó:

- *Estórias de antigamente é assim que já foram há muito tempo?*
- *Sim, filho.*
- *Então antigamente é um tempo, Avó?*
- *Antigamente é um lugar.*
- *Um lugar assim longe?*
- *Um lugar assim dentro.* (ONDJAKI, 2009, p. 188)

Nessa passagem repleta de lirismo, Ondjaki mais uma vez retorna a esse lugar chamado “antigamente”, que, no seu caso, é um lugar também chamado infância. Lugar de descobertas e aventuras, de construções afetivas e ações políticas capazes de modificar o presente vivido pelos moradores da PraiaDoBispo e projetar um futuro mais humanizado para os angolanos.

A impactante fala da avó – “Antigamente é um lugar” – nos remete ao conceito “lugares da memória”, proposto pelo historiador francês Pierre Nora (1993). Suas reflexões sobre a memória se coadunam com as reflexões presentes em nossa análise. Por isso, vale a pena retomar suas palavras:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas

revitalizações. [...] A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...] Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...] A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. [...] (NORA, 1993, p. 9)

Isso posto, o historiador afirma que “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea” (p. 13). É preciso criar lugares para visitarmos o que se passou, o que se viveu. Esses lugares são, “com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional [...] Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica” (p. 21). Um lugar de memória só se constitui como tal se houver em relação a ele uma “vontade de memória” (p. 22), um intento memorialista.

Nesse sentido, podemos afirmar que a infância é o lugar de memória mais uma vez revisitado por Ondjaki em *AvóDezanove*. Em diálogo com obras anteriores, o livro inscreve-se em um projeto literário do autor que, por meio da memória da infância, oferece elementos de reflexão sobre a história de Angola independente, como procuramos demonstrar durante o desenvolvimento deste trabalho.

Em nosso trabalho também nos propusemos a esclarecer, como anunciado na introdução, de que forma a memória da infância do menino-narrador de *AvóDezanove* é também a memória coletiva do grupo de moradores da PraiaDoBispo e qual o papel que as duas avós presentes na narrativa desempenham na constituição da memória desse menino-narrador.

O nosso ponto de partida e o de chegada foi a PraiaDoBispo, espaço tantas vezes revisitado por Ondjaki em suas obras. Nesse percurso fomos, tomando emprestadas as palavras de Laura Padilha, “destecendo a teia narrativa” da “cena ficcional” criada por Ondjaki (2007, p. 177). Entre os diversos fios dessa teia, está o que reatualiza o encontro entre o mais-velho e o mais-novo, tema recorrente nos textos ficcionais angolanos. Ainda segundo Laura Padilha, nos modernos textos ficcionais angolanos, a infância representada

[...] tanto se pode mostrar como a recuperação de um passado perdido, quanto a possibilidade de construção de um futuro sonhado. Quando referenciada ao passado, a infância, via de regra, metaforiza um tempo de prazer só em parte segmentado por diferenças de classe, raça, etc.

Ao plasmar-se como metáfora do futuro, ela se marca pelo dinamismo, passando a representar a confiança na reconstrução do corpo histórico fragmentado, pactuando, assim, com o sonho utópico. (PADILHA, 2007, p. 178)

Em *AvóDezanove*, Ondjaki constrói o universo da infância conjugando ludicidade, fantasia e imagens perspectivadas desde o olhar infantil. A PraiaDoBispo é o espaço das brincadeiras de ruas e dos sonhos da infância, mas nela também estão presentes as referências à guerra e às dificuldades que a população enfrenta no dia a dia, como podemos observar em diversas passagens da narrativa.

Na PraiaDoBispo, o narrador-menino segue um percurso de amadurecimento e de aprendizagem, que se dá principalmente por meio da interação com os mais-velhos. O mundo dos mais-velhos com o qual o narrador-menino convive é o mundo da tradição oral, representado principalmente pelas duas avós, que lhe transmitem pela memória o seu saber, fundamental para a “construção da História”:

[...] o principal traço de caracterização dos velhos é a atividade de sua memória pela qual o passado retorna e se pode capturar a profunda fragmentação do presente. [...] as lembranças de velhos representam um papel fundamental, já que por elas o vivido se transforma em contado, resgatando-se, nesse processo, a memória coletiva, base da própria construção da História. (PADILHA, 2007, p. 143-144)

Nesse percurso de aprendizagem, as crianças conscientizam-se da importância do grupo para a transmissão da memória e almejam, por meio de uma aposta utópica, materializada na explosão do Mausoléu, resistir à ameaça de desaparecimento dessa memória coletiva e, dessa forma, intervir no presente e transformar o futuro.

O encontro entre o mais-velho e o mais-novo, cabe mencionar, não se dá apenas entre as personagens da cena ficcional construída por Ondjaki, mas também através do diálogo que o autor estabelece com os mais-velhos do sistema literário angolano, como procuramos demonstrar em diversos momentos deste trabalho. Ao estabelecer esse diálogo, a narrativa de Ondjaki entrelaça-se a outras narrativas que a antecederam, que têm como uma de suas principais características o compromisso com a ficcionalização de aspectos da história do país e a construção de uma identidade nacional.

Encerramos nossa dissertação recuperando uma passagem do discurso que Ondjaki proferiu ao receber o Prêmio Literário José Saramago 2013 pelo romance *Os transparentes*:

é verdade que tenho dúvidas e anseios em relação ao nosso momento histórico actual. procuro alimentar todos os dias uma esperança. uma esperança que me vem, certamente, de outros mais-velhos que conheci, de um outro tempo, de uma outra educação. alimento todos os dias uma esperança quase ridícula, quase utópica, de uma Angola mais justa. enquanto espero, abraço aqueles que quando vão falar estão preparados para escutar. afinal, dizia Odonato⁴², “o futuro é feito da mão de um mais-velho adormecida na mão de um mais-novo. os mais velhos sabem: a sabedoria de

⁴² Odonato é personagem do romance *Os transparentes* (2013).

quem já viveu, e viu e falou, é o modo como se dá voz aos que agora chegaram com coisas novas de fazer. escutar é uma forma de respeito. as pegadas mostram a direção; mas cada pé pisa um caminho sempre novo”. (ONDJAKI, texto lido em 5 de novembro de 2013 na Fundação José Saramago, em Lisboa⁴³)

Nas palavras de Ondjaki, podemos observar que é a interação com os mais-velhos que alimenta a sua aspiração utópica de transformação da sociedade angolana, aspiração esta que vimos tão bem representada em sua obra através da interação das personagens que, coletivamente, envolveram-se com a explosão do Mausoléu.

Em sua sabedoria de mais-velho, a personagem Odonato – e também o escritor Ondjaki – sabe(m) do papel do mais-novo na construção do futuro. Mas sabe(m) também que só com os ensinamentos do passado o futuro pode ser construído.

⁴³ Texto disponível em: <http://www.kazukuta.com/ondjaki/premio_saramago.html>. Acesso em: 12 abr. 2014.

BIBLIOGRAFIA

De Ondjaki

ONDJAKI. **Actu sanguíneo**. Luanda: Inald, 2000.

_____. **O assobiador**. Lisboa: Caminho, 2002.

_____. **E se amanhã o medo**. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. **Bom dia camaradas**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

_____. **Avó Dezanove e o segredo do soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Materiais para confecção de um espanador de tristezas**. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. **O leão e o coelho saltitão**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

_____. **Dentro de mim faz sul seguido de acto sanguíneo**. Lisboa, Caminho, 2010.

_____. **Momentos de aqui**. 5. ed. Lisboa: Caminho, 2010.

_____. **Quantas madrugadas tem a noite**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Ynari: a menina das cinco tranças.** São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

_____. **Há prendisagens com o xão: o segredo húmido da lesma & outras descoisas.** Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

_____. **A bicicleta que tinha bigodes.** Rio de Janeiro, Pallas, 2012.

_____. **O voo do golfinho.** São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012.

_____. **Os transparentes.** São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

_____. **Uma escuridão bonita.** Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

_____. **O céu não sabe dançar sozinho.** Rio de Janeiro: Língua Geral, 2014.

_____. **Ombela: a origem das chuvas.** Rio de Janeiro, Pallas Míni, 2014.

_____. **Os vivos, o morto e o peixe frito.** Lisboa, Caminho, 2014.

Geral

ABDALA JR. Benjamin. **Literatura, História e política: literaturas de língua portuguesa no século XX.** Cotia: Ateliê, 2007.

_____. De voos e ilhas: imagens utópicas e o mito de Ícaro, em recortes clássicos e contemporâneos. In: **Veredas**. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Porto, n. 2, 1999. p. 289-305.

ADORNO, Theodore W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: VÁRIOS. **Textos escolhidos**. 2. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores.)

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BAYER, Adriana Elisabete. **Pepetela e Ondjaki: com a juventude, a palavra faz o sonho**. Porto Alegre, PUC, 2008. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras.

BITTENCOURT, Marcelo. **As linhas que formam o “EME”: um estudo sobre a criação do Movimento Popular de Libertação de Angola**. São Paulo, USP, 1996. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.

BOSI, Ecléa **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 14 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios.)

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARVALHO FILHO, Silvio. **Angola: nação e literatura (1975-1985)**. São Paulo, USP, 1994. v. 1 e 2. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

CHAUI, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. São Paulo: USP/Coleção Via Atlântica, n. 1, 1999.

_____. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Ateliê, 2005.

_____. Ondjaki e João Paulo Borges Coelho: narrativas e(m) transição. **Via Atlântica**. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, São Paulo, n. 17, 2010. p. 83-101.

_____. Narrativa, harmonia e exclusão: Ondjaki e os da sua terra. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Orgs.). **África: dinâmicas culturais e literárias**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012. p. 312-330.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CUNHA, Maria Zilda da; BASEIO, Maria Auxiliadora. **Diálogo de culturas e ressonâncias estéticas em *Memórias da infância e Aprendizagens com o xão***. Texto apresentado no X Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais: arte, culturas e literaturas na lusofonia. Universidade do Minho, Portugal, 2009.

D’ALESSIO, Marcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História. PUC, São Paulo, n. 17, nov. 1998. p. 269-280.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. 4. ed. Luanda: UEA, s.d.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

FRANCO, Roberta Guimarães. **Descortinando a inocência: infância e violência em três obras da literatura angolana**. Niterói, UFF, 2008. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras.

_____. Ondjaki e a escrita otimista de uma nova geração. In: SECCO, Carmen Tindó; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Orgs.). **África & Brasil: letras em laços**. São Caetano do Sul: Yendis, 2010. v. 2. p. 275- 289.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2011.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Ed.) **História geral da África, I: metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.

HONWANA, Luís Bernardo. **Nós matamos o cão tinoso**. São Paulo: Ática, 1988.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **África**. Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, 18-19 (1): 103-118, 1995/1996.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios.)

LOPES, Carlos Renato. Em busca do gênero lenda urbana. In: **Linguagem em (Dis)curso – LemD**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. v. 8, n. 2, maio/ago, 2008. p. 373-393.

MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo/Luanda: Unesp/Nzila, 2008.

MARQUES, Inácio Luiz Guimarães. **Memórias de um golpe: o 27 de maio de 1977 em Angola**. Niterói, UFF, 2012. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira**. São Paulo, Alameda, 2008.

MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (Eds.). **História geral da África, VIII: África desde 1935**. Brasília: Unesco, 2010.

MOURÃO, Fernando. **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática, 1978.

MÜNSTER, Arno. Ernst Bloch e o novo espírito utópico. In: _____. **Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo: EDUNESP, 1993. p. 17-37.

MURARO, Andrea Cristina. **Luanda: entre camaradas e mujimbos**. São Paulo, USP, 2012. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História. PUC, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 7-28.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2. ed. Niterói/Rio de Janeiro: EdUFF/Pallas, 2007.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Revista do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Revista do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. p. 200-212.

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RUI, Manuel. **Quem me dera ser onda**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

RUIVO, Marina. Pelos olhos do menino, a camaradagem e os sinais das mudanças na Angola do pós-independência. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (Orgs.). **A kinda e a missanga**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007. p. 293-301.

SALGADO, Maria Teresa. Imagens da felicidade em três momentos da ficção angolana ou agonia e felicidade em Luandino Vieira, Manuel Rui, Pepetela e Ondjaki. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Orgs.). **África: dinâmicas culturais e literárias**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012. p. 484-496.

SANTANA, Heloíse Cabral. **Quantas madrugadas tem a noite**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória d'África: a temática africana em sala de aula**. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (Orgs.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999. p. 109-118.

VERAS, Laureane. **Ondjaki e a memória cultural em *Bom dia camaradas, Os da minha rua e AvóDezanove e o segredo do soviético***. Porto Alegre, UFRGS, 2011. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras.

VIEIRA, José Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. **História de Angola**. Lisboa, Tinta da China, 2009.

Anexo A – A memória da infância na obra de Ondjaki

Este esquema foi desenhado na lousa por Ondjaki no início da palestra intitulada “A memória da infância na literatura angolana”, proferida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 29 de outubro de 2013.

Anexo B – Memorial Dr. António Agostinho Neto

A inauguração do Memorial Dr. António Agostinho Neto, também conhecido como Mausoléu da Praia do Bispo, em Luanda, ocorreu em 17 de setembro de 2012, dia em que o primeiro presidente angolano completaria 90 anos. O local abriga, além do corpo do ex-presidente, o discurso da proclamação da independência proferido por ele e a sua obra poética.