

Uma Escuridão Bonita

estórias sem luz elétrica

SURIAN SEIDL

**A BICICLETA QUE TINHA BIGODES: PARA UMA
(RE)SIGNIFICAÇÃO DE ANGOLA ATRAVÉS DA LEVEZA
DO OLHAR INFANTIL**

**PORTO ALEGRE
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**A BICICLETA QUE TINHA BIGODES: PARA UMA
(RE)SIGNIFICAÇÃO DE ANGOLA ATRAVÉS DA LEVEZA
DO OLHAR INFANTIL**

SURIAN SEIDL

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA LÚCIA LIBERATO
TETTAMANZY**

Dissertação de Mestrado em Literaturas Portuguesa e Luso-africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2013**

SURIAN SEIDL

Dissertação de Mestrado, com *A bicicleta que tinha bigodes: para uma (re)significação de Angola através da leveza do olhar infantil*, apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, especialidade em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas.

Aprovada por:

Prof. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (Orientadora)

Prof. Dra. Regina da Costa Silveira (UNIRITTER)

Prof. Dra. Maria da Glória Bordini (UFRGS)

Dra. Marines Andrea Kunz (Universidade Feevale)

Porto Alegre, 28 de junho de 2013

Para o Gustavo Kaiser, meu irmão. Pela (re)significação diária da palavra vida.

Para Richard Serraria, pela amizade incondicional e por nunca me deixar desistir.

Para Leo Sosa, pela (re)significação da palavra amor.

À todo povo de Angola, por mostrar-me a poesia e boniteza que existe na dor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, por terem me dado a vida. Por me ensinarem a ser quem sou e se encherem de orgulho diante de minhas vitórias.

À minha mãe, que tardiamente frequentou os bancos escolares, mas muito cedo me ensinou a teoria do amor.

Ao Juarez Kaiser, meu pai de coração e por opção e pelo amor que me destes sem medida.

À minha orientadora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, por confiar em mim no momento mais difícil de minha vida e por ter me ajudado a chegar até aqui.

Aos meus colegas de mestrado, companheiros de momentos inesquecíveis! À Renata Troca, pelas Norteñas que compartilhamos na noite que antecedeu a tão temida prova de seleção da UFRGS. Era para estudarmos, mas o nervosismo nos levou a beber! Ao Jéferson Tenório, por ter eliminado da prova a questão que eu não saberia responder e por tudo mais que vivemos juntos. Já te amo desde esse dia, querido amigo! À Bianca Bratkowski, por ouvir meus lamentos, choros e risadas, três vezes por semana, e por ter me abraçado com carinho quando mais precisei! À Cristina Mielczarski e Ana Maria de Souza, por terem compartilhado comigo, em Salvador, lindos dias de amizade! Ao Gustavo Rückert, amigo com quem dividi muitos momentos lindos e um dos caras mais inteligentes que já conheci! À Mauren Przybylski por todas as vezes que eu precisei e estiveste ao meu lado! Obrigada a cada um de vocês!

Ao Ondjaki, por tudo. Pelas narrativas, pelo encantamento e pelo amor inefável contido em sua poesia.

Mãos Dadas

*Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.*

*Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista
da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por
serafins.
O tempo é a minha matéria, do tempo presente, os
homens presentes,
a vida presente.*

(Carlos Drummond de Andrade)

Leveza

*Leve é o pássaro:
e a sua sombra voante,
mais leve.*

*E a cascata aérea
de sua garganta,
mais leve.
E o que lembra, ouvindo-se
deslizar seu canto,
mais leve.*

*E o desejo rápido
desse mais antigo instante,
mais leve.*

*E a fuga invisível
do amargo passante,
mais leve.*

(Cecília Meireles)

RESUMO

Este trabalho de pesquisa investiga a obra *A Bicicleta que tinha bigodes* (2011), do escritor angolano Ondjaki, no intento de analisar como ele configura o ato de narrar histórias baseado na dimensão da memória, mesclando elementos autobiográficos e ficcionais. A recuperação do passado, presente em suas obras, centra-se na afirmação do ponto de vista da infância. A partir desse olhar subjetivo, a história recente – a guerra civil, o pós-guerra – é trazida à tona de forma leve, poética e onírica. Com uma linguagem oralizada, o escritor permite ao leitor um contato muito próximo com as vivências provocadas pelo narrador, que pode ser aproximado a um contador de histórias. No entanto, essa presença em Ondjaki não está ligada a uma visão exótica de Angola, presa a uma ancestralidade e a uma tradição fixa. Seus narradores são urbanos, convivem com espaços da escrita e outras linguagens e mídias. É nesse viés que letra e voz vão tecendo os fios da narrativa através das lembranças da infância. Nessa forma de narrar os encaminhamentos do pós-guerra em Angola percebe-se que, além da dor – já instaurada há muito tempo em seu povo –, também existe a alegria.

Palavras-chave: História. Memória. Infância. Ondjaki. Leveza. Oralidade.

RESUMEN

Este trabajo de investigación analiza la obra *La bicicleta que tenía bigotes* (2011), del escritor angolés Ondjaki, en el intento de analizar como configura el acto de narrar historias basado en la dimensión de la memoria, mezclando elementos autobiográficos con elementos de la ficción. El rescate del pasado, presente en sus obras, se concentra en la afirmación del punto de vista de la infancia. A partir de esa mirada subjetiva, expone la historia actual – la guerra civil, la pos-guerra – de manera leve, poética y onírica. Con un lenguaje oralizado, el escritor permite al lector un contacto muy próximo de las vivencias provocadas por el narrador, que se aproxima más a un contador de historias. Mientras tanto, esa presencia en Ondjaki no está ligada a una visión exótica de Angola, presa de una ancestralidad y a una tradición fija. Sus narradores son urbanos, conviven con espacios de la escritura y otros lenguajes y medios. Es en esa trama que letra y voz van tejiendo los hilos de la narrativa a través de los recuerdos de la infancia. En esa forma de narrar los encaminamientos de la pos-guerra en Angola se perciben que, además del dolor – ya instaurado hace mucho tiempo en su pueblo -, también existe la alegría.

Palabras-clave: Historia. Memoria. Infancia. Ondjaki. Leveza. Oralidade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do livro <i>A bicicleta que tinha bigodes</i>	54
Figura 2 – Carta enviada pelo menino à Rádio Nacional	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ONDJAKI E AS MEMÓRIAS A CONTAR	21
1.1 MEMÓRIA/AUTOBIOGRAFIA E INFÂNCIA	27
1.2 A RUA QUE É UM PAÍS: A LUTA COLONIAL	38
2 DOS TONS DE LEVEZA	49
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74
ANEXOS	78
ANEXO A – CAPA DO LIVRO <i>A BICICLETA QUE TINHA BIGODES</i> , DE ONDJAKI	78
ANEXO B – PREFÁCIO DO LIVRO <i>A BICICLETA QUE TINHA BIGODES</i> , DE ONDJAKI	79
ANEXO C – CARTA ENCONTRADA NOS ARQUIVOS DA RÁDIO NACIONAL DE ANGOLA	80

INTRODUÇÃO

Quando se fala em África, o que habita o imaginário das pessoas em geral é a representação de um lugar primitivo, parado no tempo e no espaço, que nada produz, nada cria e não se desenvolve. Ao se falar, então, de uma “literatura africana”, muitos se questionam: e África produz literatura? Estamos acostumados a olhar para África com a visão do estereótipo do exótico, do continente-vítima, não levando em conta as diversas formas de produção cultural dentro desse enorme continente. A globalização e a divulgação dos mais variados tipos de mídias e manifestações culturais têm chegado aos africanos, e eles têm se apropriado dessas ferramentas a fim de produzir uma arte universalizante, que adentre todos os mundos e seja lida, ouvida e sentida em sua plenitude, porém uma reduzida parcela dessa produção chega ao Ocidente. As novas fronteiras têm permitido o surgimento de sujeitos e de sensibilidades outras, de visões recriadas do mundo. É o caso da recente geração de artistas nas mais diversas vertentes de expressão, como a pintura, a escultura, o teatro, o cinema, a música e por suposto a literatura, que estão ocupando um lugar diferenciado daqueles tempos idos, tempos de colonialismo europeu seguidos de guerrilha e da “geração da utopia”, que finda em uma “distopia”.

Querem arte pela arte, podendo, através dela, falar de questões subjetivas: do amor, do belo, das cores e da alegria e ocupar outra posição: a de “não-vítima”. Com o novo tempo, vem também um novo desejo, um novo sonho, uma nova batida sobre o velho tambor da tradição: “Só sei que no chão ficou/ Escrito como um sinal/ Na mão bastou Um punhado de sal”¹ É com uma mão que precisa apenas de “um punhado de sal” para fazer sua assinatura que nasce essa geração, e o faz produzindo arte com dedos que sangram e lábios sorridentes de uma angústia que não é do tempo, é do lugar.

Representam assim outras possibilidades e os caminhos possíveis para a construção de identidades culturais. Mia Couto (2011), no livro *E se Obama fosse africano*, mas especificamente no ensaio “As outras violências”, explica:

¹ Excerto da música “Assinatura de sal”, da cantora angolana Aline Frazão.

A atitude que fabricamos a nós mesmos como simples vítimas é uma das principais razões para os problemas de África e dos africanos. Todo nosso discurso continua centrado na culpabilização do passado colonial e da dominação estrangeira. A culpa é sempre do outro. Esse outro pode ser uma outra raça, uma outra etnia, uma outra religião. Nós estamos sempre isentos de procurar dentro de nós as causas profundas dos nossos problemas (COUTO, 2011, p. 139-140).

Mia Couto propõe que o olhar do africano se volte para dentro de seus problemas e que não se culpe apenas o outro ou o colonialismo pelos encaminhamentos que não deram certo.

Diante da importância de trazer à tona e fazer emergir as literaturas africanas de expressão portuguesa aos povos do ocidente e de, no momento em que se desenha, estar sendo tão debatida a questão das novas identidades, faz-se de extrema importância a ampliação de estudos e pesquisas na área dessas literaturas. Durante muito tempo, a África teve sua cultura silenciada pelo colonialismo. É somente agora, no período contemporâneo e pós-colonial, que está se discutindo e divulgando ao Ocidente a riqueza e a cultura desse continente. As vozes que desse lugar nos falam emergem sobretudo dos que estão à margem da sociedade capitalista que impera no mundo da globalização. São as outras formas de expressão de uma literatura que sempre teve sua base sedimentada na oralidade, através da voz dos “griots”, os mais velhos que passavam de geração em geração as histórias e as culturas de seus povos. As diferenças entre as literaturas africanas e as literaturas ocidentais são bastante significativas.

Outro ponto importante a ser destacado é a proximidade e a intimidade de nosso país, nossos costumes e nossas religiões com a África. Herdamos muito destes povos e somos um país negro, como Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e tantos outros. Trazemos conosco a alegria e a garra do povo africano, manifestos na religião e no sincretismo tão presentes no Brasil, mas também na dança, nos ritmos, no vocabulário, na comida e nas tantas outras formas de perceber a presença africana em solo brasileiro. Falamos a mesma língua portuguesa, porque um dia impuseram-na os “tugas”, fazendo calar o idioma e a cultura autóctones. Assim, nós, brasileiros, também colonizados um dia, de certa forma, ainda hoje, temos um pouco de África e África tem um pouco de nós. Muito desse “despertar” se deu em 9 de janeiro de 2003 quando se instituiu no Brasil a lei nº 10.639, que torna obrigatória a inclusão no currículo oficial das redes de ensino do estudo da história africana e da

cultura afro-brasileira.² As leis em questão foram conquistadas e adquiridas pelas minorias negra e indígena no país. Cabe indagar, entretanto, como a comunidade acadêmica tem preparado os futuros professores para essa nova realidade? A mudança provocou uma revisão de olhares, levando muitos ao estudo das raízes negras e indígenas e de sua importância para a construção de uma identidade brasileira. Tinha chegado a hora de as pesquisas acadêmicas aprofundarem o estudo das vozes silenciadas pelo tempo, mas que estão a gritar em nossos “olhos coloridos”, como diria a cantora Sandra de Sá, e nas “loirinhas de cabelo Bombril” da música do Paralamas do Sucesso. É levando em conta a lei já citada que a atividade de pesquisa proposta ganha relevância no cenário acadêmico.

Por outro lado, não se pode perder de vista de que este é um trabalho que tratará de analisar as histórias contadas por um narrador que busca em suas memórias de infância e (re)conta-as a partir de uma vivência muito próxima da oralidade. Durante muito tempo a voz foi o principal instrumento do homem na arte de contar histórias e reproduzir as suas memórias, fazendo perpetuar por gerações e gerações a cultura e a memória das sociedades. A transmissão através da oralidade é um ato performático, no qual se compartilham saberes entre o narrador e o ouvinte.

Conforme Walter Benjamin (1994, p. 205):

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o 'puro em-si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.

Percebe-se que, hoje em dia, estamos perdendo a faculdade de narrar e vivenciar momentos de narração de histórias. Benjamin, acerca disso, ressalta que, “[...] a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 198-201). Os livros acabaram por substituir a arte de ouvir e, desde então, configuram-se em uma experiência solitária e individual visto que preencher o branco do papel com letras que legitimem os saberes é a grande necessidade do mundo. Hoje em dia desqualifica-se tudo aquilo que é oral em virtude do escrito, sem levar em conta que, antes de as histórias

² Em 10 de março de 2008 também é sancionada a lei nº 11.645, que insere a obrigatoriedade do estudo da história e das culturas indígenas.

existirem no papel, elas eram contadas. Faz-se importante a reflexão da oralidade e de como ela está inserida nas literaturas populares e marginalizadas, bem como, o reconhecimento dessas vozes dentro do meio acadêmico e do cânone literário.

As narrativas estão em todo lugar, no dia-a-dia das pessoas, na urbe, no campo. Elas sempre fizeram parte da história da humanidade, embora muitas vezes não tenham sido reconhecidas pela oficialidade histórica. Grande parte das histórias escritas um dia foram contadas por alguém. Elas reproduzem o pensar de um povo, elas permitem o reconhecimento identitário de cada sociedade. A respeito das narrativas:

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (BARTHES, 1972, p.19-20).

Tradicionalmente, a África foi alicerçada na cultura da oralidade para a transmissão de conhecimento e perpetuação de suas tradições. Os detentores desse saber – arte de narrar - eram, e são, ainda hoje, os que conservam e passam às novas gerações a história e o conhecimento acumulado por muitos e muitos anos, através dos “*Griots*”³. Durante muitos séculos, essa cultura se manteve sem a interferência da escrita, mas na memória viva dos mais velhos, preservando assim a ancestralidade africana. Sobre o “*Griot*”, nos fala Laura Cavalcante Padilha: “O ancião liga o novo ao velho, estabelecendo as pontes necessárias para que a ordem se mantenha e os destinos se cumpram [...], tentando preservar os pilares de sustentação da identidade [africana], antes durante e depois do advento do fato colonial”. (PADILHA, 1995, p. 47). No entanto, como esclarece Ana Mafalda Leite, constitui um erro ver na oralidade uma exclusividade africana, ela pode ser uma dominante, mas não única e exclusiva (2012, p.20), posto que isso reforçaria outro preconceito, aquele que associa as culturas orais ao atraso e ao primitivismo.

³ Segundo os **Cadernos de Apontamento Digital de Literaturas de Língua Portuguesa**, *Griots* é como são chamados, em África, os contadores de histórias. São considerados sábios muito importantes e respeitados na comunidade onde vivem. Disponível em: <<http://linhasdeespuma.blogspot.com/2011/01/sabes-o-que-e-um-griot.html>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

Com a colonização, as sociedades africanas se viram dominadas pela cultura do colonizador, vendo-se obrigadas a incorporar sua língua, seus costumes, sua cultura. A identidade desses povos se viu ameaçada. No texto “Eu e o outro – o invasor”, nos fala Manuel Rui (1987, p. 309):

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence.

O fragmento desse texto do escritor angolano vem introduzir de maneira muito feliz o que pretendemos ao longo desta dissertação que agora se inicia. Por onde andar a voz da tradição oral africana em um mundo onde a escrita ganha status de sacralidade e o papel precisa ser preenchido (ainda que seja de vazios)? Que identidade é essa que Manuel Rui diz que não pode se perder? Haverá uma voz única e intocável permeando as narrativas africanas de língua portuguesa na contemporaneidade?

Trabalhar na investigação da voz nas narrativas africanas escritas hoje é desafiador, uma vez que a voz vai se re-configurando ao longo dos tempos e se re-significando a cada texto. Já não podemos dizer que a voz presente no texto africano do início do século XX seja a mesma dos escritos do final deste século e início do século XXI; nem que sua relação com a escrita seja a mesma. Se mapearmos a oralidade dentro das primeiras produções da literatura angolana, nos depararemos com uma voz dilacerada tal qual o corpo e a nação que se instauravam naquele momento; uma voz que machuca, dela jorra sangue, porque ela é uma arma e escrever é entrar na luta. Em Moçambique, a literatura do poeta Craveirinha⁴ nos faz repensar a alma do colonizado, nos coloca diante de outra

⁴ Os versos abaixo, do “Poema do futuro cidadão”, explicitam o difícil pertencimento do moçambicano na criação de uma nação após o colonialismo, sentimento que se repete em qualquer povo que tenha passado por essa violência histórica:

realidade, antes omitida pelo colonizador; a voz é reveladora de um ser e de uma nação.

A chegada do colonizador não leva em consideração o texto que já existia, esse que escreve com os gestos, com a dança e que passa por meio da voz dos mais velhos. O canhão fez silenciar essas vozes, que passaram a ser marginalizadas dentro de seu próprio país. Não só as armas de fogo ameaçaram a identidade africana, mas também o texto escrito, que veio violar a tradição oral. Era como se lá nada existisse, não havia texto, não havia literatura, não havia história. Tudo passa a existir depois que pode ser documentado e contado através dos livros. Foi assim que os estudos da história classificaram o início das civilizações no mundo inteiro: a história começa com a escrita, antes é a pré-história. E pode existir gente sem história que seja sua?

Por isso, uma das formas de resistência das sociedades africanas foi aprender a língua do colonizador e escrever neste idioma, podendo, assim, resistir e mostrar ao mundo a força de um povo e de sua cultura. É nesse viés que se percebe a força da oralidade dentro dos textos dos escritores africanos, ela também pode ser vista como uma forma de adaptação e permanência da tradição oral; é a narração de estórias como aliada na proximidade entre o narrador e o ouvinte. A partir dela é possibilitado aos narradores mostrar a sua identidade, como nos fala, mais uma vez, Manuel Rui (1987, p. 309):

Vim de qualquer parte
de uma Nação que ainda não existe.
Vim e estou aqui!

Não nasci apenas eu
nem tu nem outro...
mas irmão.
Mas
tenho amor para dar às mãos-cheias.
Amor do que sou
e nada mais.
E
tenho no coração
gritos que não são meus somente
porque venho dum país que ainda não existe.

Ah! Tenho meu amor à rodos para dar
do que sou.
Eu!
Homem qualquer
cidadão de uma nação que ainda não existe.

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do movimento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca. O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir.

Ou seja, a maior arma com que esses narradores têm para lutar é a escrita da oralidade; essa oralidade que permite uma busca pela sua identidade. Contudo, também a escrita com esse viés é uma arma que os escritores pós-coloniais incorporaram, a escrita pode ser vista também como um direito, como uma conquista dos africanos. Ao mesmo tempo, essa forma de narrar desconstrói os efeitos da colonização ainda presentes, aceitando que seus rituais, suas danças, suas crenças, estão materializados na escrita a partir do texto oral. É nesse contexto que se percebe o processo de criação de vários escritores africanos, como Luandino Vieira, Ondjaki, Mia Couto, entre tantos outros, que se munem dessa oralidade e a inscrevem dentro de suas obras, como explica Ana Mafalda Leite (1998, p. 34): “[...] as literaturas africanas de língua portuguesa encontraram maneiras próprias de dialogar com as ‘tradições’, intertextualizando-as, obtusamente, no corpo lingüístico”. Essas intertextualidades fazem com que o leitor possa experienciar, através do livro, a narração de histórias como se as estivesse ouvindo ser contadas, sob a sombra de um baobá.

A luta continua, mas o palco do tempo é outro, e a performance da voz teve que mudar, chamando inclusive novos atores para a cena e tendo a escrita como uma bela maquiagem que prepara o contador para a apresentação do espetáculo. Pensando no jogo de linguagem instaurado entre voz e escrita, veremos que a escrita não perde nem ganha para a fala, nem esta, a fala, perde ou ganha para a escrita, pois, como entende Hampaté Bá (1977, p. 182),

Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra.

Nada prova a priori que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração.

Já não é possível afirmar que retirar da escrita o que é oral seja retirar de um texto sua africanidade, pois lidamos hoje com uma voz híbrida, com uma voz que se instaura na escrita e se consolida nela. A voz da tradição oral se traduziu, fazendo desta um entre-lugar, retrato do próprio universo africano. A escrita é também uma forma de incluir a voz de um povo no sistema educacional, literário e cultural.

Nesse sentido, esta pesquisa investigará, mais propriamente, *A bicicleta que tinha bigodes* (2011), recente obra do escritor angolano Ondjaki, percebendo e analisando como ele configura o ato de narrar histórias baseado na dimensão da memória, mesclando elementos autobiográficos e ficcionais. Essa recuperação do passado, no caso de Ondjaki, passa pela afirmação do ponto de vista da infância acerca da história recente – a guerra civil, o pós-guerra. Com uma linguagem leve e poética, o escritor permite ao leitor um contato muito próximo com as vivências provocadas pelo narrador oral. No entanto, como já foi apontado anteriormente, essa presença em Ondjaki não está ligada a uma visão exótica de Angola, presa a uma ancestralidade e a uma tradição fixas ou idealizadas. Seus narradores são urbanos, convivem com espaços da escrita e outras linguagens/mídias. É nesse viés que letra e voz vão tecendo os fios da narrativa através das lembranças da infância.

Logo após a introdução, no primeiro capítulo, situaremos o autor dentro de seu contexto social e literário nos quais suas obras se inserem e discutiremos como, a partir da retomada das memórias de infância, o autor recria a angolanidade. Serão evidenciadas características biográficas do escritor, o que nos permitirá entender a renovação que vem ocorrendo na literatura angolana. Para realizar esse diálogo entre a história e a ficção, serão abordadas entrevistas e elementos de várias obras do autor.

No segundo capítulo analisaremos mais profundamente a obra em questão nesse trabalho, *A bicicleta que tinha bigodes* (2011), a fim de evidenciar que uma outra perspectiva de África é possível e necessária. Isso se dá com a desmitificação da ideia de um continente “vítima” através de uma literatura que retrate a infância: o brincar, a alegria, a leveza, as peripécias, sem deixar de comprometer-se com a sua verdade e com o futuro de uma nação. Nesse caso, nos preocupamos em pensar no papel do escritor como um sujeito que nomeia mundos, ou seja, que se insere como

um agente da cultura, articulando o trabalho intelectual com a sensibilidade poética. As peculiares personagens que Ondjaki inventa ressignificam a história oficial e os marginalizados socialmente. E através das configurações poéticas do espaço, conforme entende Gaston Bachelard (1974), somos levados a (re)descobrir uma Luanda pós-independência.

1 ONDJAKI E AS MEMÓRIAS A CONTAR

Escrevo porque tenho sonhos dentro de mim, porque me é urgente contar coisas, como se um livro fosse uma partilha.

*E também escrevo porque tenho estórias para contar.
(Ondjaki em entrevista à revista Mafuá, 2006).*

O menino Ndalú cresce numa família em que se contam histórias. Com 13 anos de idade, inicia seus primeiros escritos e vai ao longo dos anos recriando e recontando as histórias ouvidas e vividas em sua infância, como afirma numa entrevista: “Sou uma pessoa que gosta muito de histórias. Sempre gostei de ouvir histórias e contar também. Acho que a partir dessa oralidade da história que cheguei à escrita, que comecei a escrever contos”. (SARAIVA, 2013). Com uma escrita profunda, concisa, tocante, por vezes bastante engraçada na forma de abordar assuntos dolorosos, Ondjaki leva o leitor ao interior de Luanda, retratando as particularidades do lugar e de toda sua gente. Sobre essa Luanda recriada em suas obras, na mesma entrevista, o autor afirma que “Luanda é de facto uma cidade de histórias, uma cidade onde normalmente a própria realidade escreve melhor que os escritores”.

Ndalú Almeida é mais conhecido pelo pseudônimo de Ondjaki, que quer dizer guerreiro em umbundo, um lutador de palavras, bem à moda de Carlos Drummond de Andrade; um miúdo que vive nas ruas de uma Luanda dos anos oitenta investigando fatos e reescrevendo (reinventando, também) memórias. Guerras civis, fomes, choro e dor já não são bem-vindas na escrita desse miúdo (a não ser que a dor seja de saudade e o choro tenha sabor azul)⁵. Ondjaki veio à literatura para nos mostrar histórias de várias cores e sabores, mas sobretudo veio para nos mostrar o que faz uma criança com o tempo que rouba dela a sua infância.

Nascido em Luanda, capital de Angola, nos idos de 1977, dois anos após a independência de Angola, esse jovem prosador, contista e poeta angolano já é filho de um país liberto. Em 1994, vai para Lisboa e forma-se em Sociologia; não exerce a profissão de sociólogo, contudo não nega que sua formação pode influenciá-lo na

⁵ Como é possível ver na obra do autor *A Avó Dezanove e o Segredo do Soviético*.

escrita. A partir de uma escrita peculiar pela presença de protagonistas crianças e jovens, ou pela forma leve com que retrata a guerra e a história nacional, vem se destacando em meio às literaturas africanas de língua portuguesa. Mesmo tão jovem, Ondjaki é vencedor de diversos prêmios.⁶ Mesmo sendo um dos escritores angolanos mais lido e reconhecido pela crítica literária nos últimos anos, é um dos menos estudados na academia. Até o momento, há registros de apenas oito dissertações de Mestrado no Brasil e pouquíssimas citações de seu nome em obras teóricas e críticas de renome na área. Alguns de seus livros estão traduzidos para o francês, espanhol, italiano, alemão, inglês, sérvio e sueco.

Leitor desde muito pequeno, Ondjaki teve contato com poemas de escritores e poetas de Angola e de outros países. Isso tudo contribuiu muito para sua formação literária. Teve grandes influências – as quais podem ser facilmente percebidas em suas obras - como os angolanos Luandino, Pepetela, Manuel Rui, Ana Paula Tavares (com quem sempre troca cartas a respeito de sua produção artística e as publica em seus livros). Também esteve mergulhado no universo da literatura brasileira, lendo autores como Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel de Barros, Clarice Lispector, entre outros.

Uma Luanda atual é desenhada por alguém que fala/escreve a partir do lugar em que está inserido, portanto, as vivências histórico-culturais das personagens são a mistura do real com a ficção. E aqui destacamos a existência de uma fronteira sutil entre a realidade e a ficcionalidade presentes nas obras de Ondjaki, que problematizam a tendência contemporânea pelos gêneros autobiográficos.

Ondjaki reinventa a cidade de Luanda, cria situações cheias de humor e lirismo, fazendo com que a memória coletiva e os assuntos referentes àquele lugar sejam transmitidos de uma forma não mais totalmente distópica, apontando apenas para os encaminhamentos frustrados de um pós-independência. Busca, ao contrário, trazer à tona a alegria, as cores, os cheiros, o amor, enfim, mostra uma face pouco presente na representação literária mais usual de seu lugar.

⁶ Menção Honrosa no prêmio António Jacinto (Angola, 2000) com o livro *Actu Sanguíneo* (poesia); Prêmio Sagrada Esperança (Angola, 2004) e Prêmio António Paulouro (Portugal, 2005) com o livro *E se amanhã o medo* (contos); Finalista do prêmio “Portugal TELECOM” (Brasil, 2007), com *Bom dia Camaradas*; Grande Prêmio APE (Brasil, 2008), Finalista do prêmio “Portugal TELECOM” (Portugal, 2007) com *Os da minha rua* (contos); Prêmio FNLIJ 2010 “literatura em Língua Portuguesa”, Finalista do Prêmio Literário de São Paulo 2010 e Prêmio JABUTI, categoria ‘juvenil’, com *AvóDezanove e o segredo do soviético* (Brasil, 2011); Prêmio Caxinde do Conto Infantil, com *Ombela, a estórias das chuvas* (Angola, 2011) e Prêmio Bissaya Barreto 2012, com *A bicicleta que tinha bigodes* (Portugal, 2012).

Essa criança esquecida pela história, que ainda não tem direito a voz na tradição oral,⁷ cede espaço para um moleque ousado que vive contando fatos, acontecidos tácitos e noturnos da infância. É possível verificar isso mais de perto através do livro *Os da Minha rua*. As histórias contadas em fragmentos, tecidas por um menino que tem as imagens de sua rua como um grande tesouro⁸ no seu imaginário, configuram uma narrativa que também é de luta, apesar de não ser mais a mesma dos camaradas escritores que o antecederam.

A luta de Ondjaki é pela memória das cores, dos cheiros, de um imaginário que não se pode perder. É também uma denúncia a respeito dessa infância roubada e, talvez por isso, recriada ficcionalmente. Esse aspecto não representa, de forma alguma, um descomprometimento com a nação angolana. Muito ao contrário, desmitifica uma imagem que o Ocidente, em geral, construiu de África, apontando para miséria, caos, morte, corrupção, entre outras negatividades. A alegria e a forma coloquial e urbana de narrar retratam uma geração de escritores angolanos mais jovem, que viveu experiências diferentes, que não as de seus antecessores. Em entrevista ao programa Roda Viva (2007), quando indagado se era uma pessoa otimista, se tinha esperanças, Ondjaki afirma:

Olha, eu vou lhe ser absolutamente sincero. Não tenho outro remédio senão ser otimista. Não vejo outro caminho, e nem sempre direi a verdade sobre aquilo que estou a sentir sobre, ou do curso da humanidade, ou do meu país, nem sempre. Porque acho que há coisas que é preciso fazermos independentemente das nossas desilusões ou de nossos medos. Não tenho outro caminho a não ser otimista, trabalhador, responsável, empreendedor. Eu condeno os acanhados, os "ah, já não posso fazer mais nada". Não, não, não. Há muita coisa para se fazer. Cada um não é um herói. Cada um é um contribuidor. Mas temos que fazer muita coisa. E, no nosso caso, em Angola, está evidente que temos que fazer alguma coisa. Então, tenho que ser otimista, vou ser otimista. E, no fundo, digamos, sim, sou otimista. Eu separo as coisas, né? Separo o meu mundo interior, a minha visão estética, os meus sonhos, os meus receios, e aquilo que é do cidadão que tem que fazer. E esse tem muita coisa para fazer⁹.

É na voz do narrador-menino otimista, que vive a brincar com seus amigos e a ouvir o ensinamento dos mais velhos, que se constroi a narrativa da obra que será

⁷ Segundo Amadou Hampâté Bá, conforme encontrado no texto *A tradição viva*, a criança funciona na tradição como receptor, nunca como contador da história, pois precisa-se de um tempo de aproximadamente 23 anos para ser um homem "iniciado" na tradição. Em Ondjaki, porém, a voz da criança tem a mesma importância da voz do "mais velho".

⁸ Lembrando a figura do cofre descrita por Bachelard em seu livro *A poética do espaço*.

⁹ Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/238/entrevistados/ondjaki_2007.htm>. Acesso em: 10 jan. 2013.

analisada nesse trabalho: *A bicicleta que tinha bigodes* (2011)¹⁰. A rua, os amigos, os mais velhos e a atmosfera pós-independência, que é composta por uma grande escassez de recursos básicos, como água, luz, saneamento, saúde, comida racionada, compõem o cenário dos romances. A admiração e a presença constante dos mais velhos mostram o respeito pela tradição africana, pois são eles que guardam as experiências e memórias. Em um diálogo lírico, Ondjaki nos transporta do “antigamente” até “os dias atuais” de forma sensível e colorida.

A opção deste jovem escritor é por fazer diferente, contar diferente, a partir da visão de um filho da revolução. Um menino que não viveu a guerrilha em si, mas que participou de todas as consequências da luta pela libertação de seu país. Filho de uma professora e de um militante do MPLA¹¹, teve uma infância privilegiada se comparada a outras infâncias que o cercavam na temida Angola dos anos 80, e aqui uso a palavra temida porque, após a independência, em 1975, começou o período mais doloroso da história angolana: os conflitos civis que duraram até o ano de 2002, ano da morte do líder guerrilheiro Jonas Savimbi.

¹⁰ A obra *A Bicicleta que Tinha Bigodes*, aqui analisada, foi editada em Portugal pela Editora Caminho (2011) e no Brasil, pela Pallas Editora (2012). As duas versões contêm algumas diferenças no que diz respeito a impressão, formatação e até partes que estão incluídas em uma e não em outra.

¹¹ “Movimento Popular de Libertação de Angola. A versão oficial refere a fundação do movimento em 1956, mas a data não é pacífica sendo actual a polémica entre duas correntes históricas, uma que defende a data oficial e outra que aponta 1961 como data real da fundação do MPLA. Entre os finais dos anos 50, princípios de 60 agrupa as principais figuras do nacionalismo angolano, entre estudantes no exterior, sobretudo em Portugal- e lutadores contra o colonialismo que fugiam do interior de Angola. Dirigido por António Agostinho Neto, o MPLA organiza e dirige a luta armada contra o colonialismo. Um outro movimento, a FNLA - Frente Nacional de Libertação de Angola- conduzia também acções de luta. Apesar das tentativas não foi viável o entendimento entre os dois movimentos. Terminada a luta de libertação, na sequência do 25 de Abril em Portugal, é o MPLA quem proclama a independência do país, sem que tivesse acontecido a pacificação interna com a FNLA e a UNITA. O MPLA surge como movimento de tendência Marxista-Leninista. É frequente, numa leitura etno-linguística da política angolana, ligar-se o MPLA à região Kimbundo, tendo sido, no entanto, dos três principais movimentos angolanos, o que mais aproveitou e incentivou o sentido nacional. À sua direcção pertenciam elementos não originários do grupo dominante e o movimento não tinha as conotações tribais e racistas atribuídas aos outros dois. Terá sido aliás a sua composição e o sentido nacional que lhe valeram o apoio maioritário por altura da transição para a independência do país em 1975. O MPLA governou Angola como partido único até a abertura política em 1991. Em 1992 Angola viveu as suas primeiras eleições e foi o MPLA quem as venceu, embora essa vitória não tenha sido aceite e o país tenha voltado à guerra. Hoje o MPLA é um partido ex-marxista, politicamente constitui algo entre a social democracia e o socialismo. Angola vê agora prolongado o mandato deste partido maioritário na Assembleia Nacional até que as Nações Unidas considerem criadas as condições para a realização das próximas eleições. Dependendo essas condições da implementação dos acordos assinados entre o governo e a Unita em Lusaka visando o fim da guerra que ainda hoje ameaça o país. O MPLA é dirigido por José Eduardo dos Santos que é também o Presidente da República”. Disponível em: <<http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/pepetela/mpla.html>>. A cesso em: 01 dez. 2012.

Segundo declarações dadas em alguns veículos de comunicação, é fato que grandes escritores da literatura angolana como Ana Paula Tavares, Manuel Rui, Pepetela e Rui Duarte de Carvalho eram amigos de seus pais e frequentavam a casa do menino. Ndalú Almeida, que um dia também se encantaria pela escrita e começaria a lutar com palavras, tal qual os amigos “mais velhos” e que normalmente aparecem nas narrativas do jovem escritor. Ondjaki fala a partir de suas verdades, não pertence à “geração da Utopia”, que se forma em finais dos anos 50 e inícios dos anos 60 e que pensou e planejou a revolução, a fim de chegar à independência. Nessa geração é que estão inseridos esses grandes nomes da literatura angolana, como Pepetela, Agostinho Neto, Luandino Vieira, Manuel Rui, Rui Duarte de Carvalho entre outros já citados acima. O menino Ndalú tampouco pertence à “geração da distopia”, que é a antítese da utopia, ou seja, a descrença no que se acreditava até então para Angola, que representa a frustração com os encaminhamentos do período do pós-independência. Esse aspecto podemos abordar sob a luz das obras de Pepetela, que refletem os exatos momentos de Utopia e Distopia. O próprio autor, em uma de suas obras intitulada *A geração da utopia*, expressa, através de uma das personagens, o desencantamento com a liberdade:

Costumo pensar que a nossa geração se devia chamar a geração da utopia. [...] éramos puros e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o Paraíso dos Cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefacção. Dela só resta um discurso vazio (PEPETELA, 1993, p. 202).

A desilusão contemporânea é talvez uma das maiores características da cultura ocidental, determinando a produção intelectual e influenciando nos comportamentos das sociedades nos seus mais variados aspectos. É uma tendência que está perpetuada na história do século XX. Na tentativa de explicar essas questões da descrença contemporânea, a filosofia, principalmente,¹² tem se

¹² Pensamos, nesse caso, sobretudo nas filosofias chamadas de pós-modernas, derivadas de movimentos críticos como o pós-estruturalismo francês. Nelas identificamos autores como Derrida,

debruçado em estudos nessas últimas décadas. A pós-modernidade pode ser caracterizada como esse período de seres fragmentados, de identidades perdidas e cambiantes, enfim, de desilusão com os encaminhamentos do pós-colonialismo

E é nessa atmosfera que se dá a literatura de Ondjaki. Ele está no entre-meio, está no pranto permeado pela alegria. Está na distopia dos resistentes que sofrem com a falta d'água, mas que não deixam a vida resumir-se às tristezas de não possuir o básico. O autor, através de seus narradores e de suas personagens, sente a necessidade de mostrar que na miséria também pode haver felicidade e que o futuro é possível quando olhado de frente e encarado com leveza. Representa uma visão otimista do lugar do qual fala. Segundo o próprio Ondjaki nos afirma:

Não é intencional. Não é que eu queira, mas acabo por ver que as minhas histórias não são pessimistas, não são em torno das coisas negativas da vida. Ou pelo menos as minhas histórias não são tratadas de um modo pessimista. Eu me considero um sonhador mais que um escritor. E me considero também uma pessoa ainda livre e perdida na sua criatividade. Não quero definir nem compreender, quero apenas viver. Ir sendo. Ir escrevendo, portanto (ONDJAKI, entrevista inédita concedida a Heloíse Cabral, em 2008).

(Re)criar, (re)pensar, comprometer-se com suas verdades e sua forma de sentir. É isso que propõe Ondjaki em praticamente todas as suas obras. Constitui sozinho a voz de toda uma geração: mostrar o lado não-vítima do seu país, deixar de lado a geração da distopia para criar um outro mundo possível, universal sem abdicar do local. Resignifica os mitos para que estes não se percam entre as novas gerações, luta para ver possibilidades dentro de um país com inúmeros problemas.

Contrariando toda uma geração que lutava ideologicamente contra o colonizador através da escrita literária, Ondjaki estreia na literatura em 2000 com o livro de poesias *actu sanguíneo*, livro que ele mesmo considera “um tanto quanto chato, depressivo e intimista”, em que a figura instrumental (e poética) do piano aparece, trazendo um novo “som” para esse cenário literário angolano tão rítmico quanto os poemas-tambores de Agostinho Neto. No ano seguinte surge como romancista ao publicar *Bom dia camaradas*, até hoje seu livro mais lido, comentado e estudado. Neste livro, trará o cenário da infância angolana dos anos 80, problemática desenvolvida com doses de autobiografia que se estenderá por mais

Deleuze, Baudrillard e mesmo Foucault. Na sociologia, destacamos os nomes de Michel Mafesoli e Zygmunt Bauman, embora saibamos que as divisões dos campos não sejam mais tão evidentes.

três outros livros: *Os da minha rua* (Contos, 2007), *Avó Dezanove e o segredo do Soviético* (Romance, 2008) e *A bicicleta que tinha bigodes* (Romance, 2011), obra que será analisada nessa dissertação. Autor de outros livros de contos, poemas e novelas apresenta, apesar de jovem, uma vasta produção literária que passeia pelos mais variados temas.

Por ser um escritor contemporâneo em constante produção literária e também por apresentar uma obra que é relativamente “nova” (lembramos que a primeira obra publicada pelo autor é do ano de 2000), é pouquíssimo estudado, mesmo nas instituições que possuem espaços próprios de literaturas africanas. Encontro alguns apontamentos sobre o autor em livros que reúnem artigos na área como *Contatos e ressonâncias: Literaturas africanas de língua portuguesa* de Ângela Vaz Leão; *Luanda, cidade e literatura* e *A kinda e a missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*, ambos das professoras Tânia Macedo e Rita Chaves. Naquele livro, onde as escritoras fazem uma espécie de tratado sobre a cidade de Luanda desenhada pelos escritores angolanos, já apontam a inovação da infância na literatura ondjakiana, um dos temas mais recorrentes de suas obras. Para termos uma ideia do quanto é escasso o estudo da obra de Ondjaki, veremos que mesmo em um dos livros de referência para estudos de literatura angolana, *Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana* (2006), da renomada estudiosa Inocência Mata, ele não é sequer citado mesmo já tendo publicado vários livros, bem como participado e ganhado alguns prêmios, já citados no início da apresentação do autor. É, portanto, pelas ruas da infância desse escritor que caminhará, levemente, essa dissertação.

1.1 MEMÓRIA/AUTOBIOGRAFIA E INFÂNCIA

Convoco memórias distorcidas para inventar histórias, exerço o direito de atribuir fala aos sonhos [...] se as cicatrizes da saudade saram, não sei, apenas vou reunindo vozes como brilhos num céu que às vezes me sucede demasiado escuro, assim vou cruzando os dias, inventando o tempo, tecendo as vozes, reinventando as impossíveis constelações (Carta de Ondjaki à poeta angolana Ana Paula Tavares) [ONDJAKI, 2009, p. 184].

Ndalu de Almeida é o nome do corpo que carrega Ondjaki. Se essa dissertação fosse sobre algum escritor francês, brasileiro ou argentino até poderíamos acreditar que Ondjaki é um pseudônimo, mas em “África’s” caminhamos por outros becos e lamas. Sendo assim não podemos nos iludir com vãs nomenclaturas da teoria crítica, como nos elucida Jean Calvet em seu livro *Tradição oral & Tradição escrita*. Existe toda uma simbologia na escolha de um nome na tradição oral africana:

[...] o nome dado a uma criança é portador da vontade de influenciar a sorte, de conjurar os auspícios nefastos: ele é simultaneamente proteção e mensagem [...] o nome é uma resposta ao nascimento e uma mensagem, seja para conservar a memória desse nascimento, seja para mudar os presságios (CALVET, 2011 p. 95).

Qual a necessidade que sente o escritor de rebatizar-se? Para que um novo nome?

É a partir do nome que vemos começar a escrita de Ondjaki: o escritor nasce quando ele morre e a morte é uma passagem para o silêncio. Ndalu de Almeida é um cidadão angolano, Ondjaki é filho de Kianda: um personagem herdeiro das histórias mais simples e engraçadas das ruas de Luanda. Foi Kianda, o mito esfarelado, que convocou Ondjaki para a maior das guerras de Angola: lutar com as palavras. Ondjaki, que em Umbundo significa ‘guerreiro’, ou ‘aquele que enfrenta desafios’, aceitou o “convite mudo” do papel em branco e preparou a arma que usaria para (re)fazer essas histórias: a delicadeza.

Eu acho que mesmo para falar da guerra e mesmo para falar do que não está bem em Angola, devemos falar numa atitude já a apontar para o futuro! Se eu não tenho soluções, pelo menos que meu tratamento literário, seja um tratamento que dê dignidade a situação. Porque há coisas que já são indignas: a guerra é indigna, o sofrimento das crianças é indigno... Eu não posso reforçar aquilo que é indigno (Ondjaki, em entrevista ao programa Entrelinhas).

O que intriga na escrita desse jovem escritor que agora se auto intitula “Ondjaki” é que, para “ser” Ondjaki, ele terá que voltar a ser Ndalu. Para escrever uma outra Angola ele escolherá utilizar memórias de Ndalu com altas doses de invenção; sendo assim, a literatura Ondjakiana não é uma literatura “angolana” porque seu “autor” nasceu em Angola, ela é uma literatura que nasce antes no

entre-lugar da identidade do poeta. Qual a mão que escreve o verso? A mão de Ndalú? A mão inventada de Ondjaki? São as duas? É nenhuma? É desse terreno movediço da própria existência poética que nascem esses escritos.

Através de imagens melancolicamente lembradas, Ondjaki usará de sua voz infante para organizar os retalhos da memória. Como uma costureira que tem real noção da simbologia específica de cada pedaço de pano para confecção de um vestido, o Poeta-Fiador criará uma memória delicada, produzida ao som de um assobio. Assobio esse que não será apenas uma sonoridade sem letra, será uma espécie de ‘Sopro de vida’.¹³ Sopro que embala a criação de um pano formado pelos retalhos da peraltice, da inocência, do medo, do sonho, do amor; retalhos usados para vestir o imaginário social, preenchendo o vazio que ficou da guerra sobre essa infância roubada.

Sendo assim, poderíamos dizer que o que Ondjaki escreve é autobiografia? Realidade ficcionalizada? Existe fronteira entre autor empírico e narrador? A ficção não seria sempre uma memória individual ficcionalizada? Desenvolveremos agora esses questionamentos com o intuito de comprovar que Ondjaki faz, sim, um romance autobiográfico uma vez que retoma memórias suas e que as ficcionaliza com altas doses de lirismo. Pretendo, aqui, tecer análises acerca das formas de ficcionalização do “eu” na obra, assim como acerca da vivência desse sujeito/eu em um determinado momento histórico da sociedade angolana. O narrador/personagem manifesta sua identidade na narrativa, comprovando que o romance *A bicicleta que tinha bigodes* perpassa as fronteiras entre ficção e autobiografia.

Na obra *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, que será usada para dar conta da análise a que se propõe essa dissertação, encontramos um estudo sobre o gênero e as problemáticas que o permeiam, discutindo-o a partir do que ele chama de pacto ou contrato de leitura. Para Lejeune (1975, p. 14), a autobiografia se define como: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, desde que ela coloque o acento sobre a sua individualidade, em particular sobre a história de sua personalidade”. A partir das leituras, percebe-se que o teórico fala de um pacto de leitura entre autor e leitor, ato que se configura no

¹³ "Um Sopro de Vida" é o livro definitivo de Clarice Lispector, e foi a sua última obra publicada. O livro era de fato o sopro de vida de Clarice, que precisava escrever para se sentir viva. Na história, ela fala de um homem aflito que criou uma personagem, Angela Pralini, seu alter-ego.

“pacto autobiográfico”, que é o que Ondjaki propõe aos leitores logo no início do romance.

[...] o livro que se segue foi escrito com os conteúdos e os ritmos de uma ‘estória’. Nessa letra ‘e’ – minúscula e tão gigante – cabem os desejos e as fantasias feitos memória quase verdadeira...Peço que entendam a minha personagem Isaura – ela adora dar nomes demasiado verídicos aos seus bichinhos, mas não pretendemos ofender ou molestar nenhuma sensibilidade. Fui eu que escrevi esta estória; mas foi a Isaura que me ensinou o caminho dos nomes que ela escolheu. Não há nenhuma relação intencional entre os nomes e os bichos – amigos – da Isaura (ONDJAKI, 2011, p. 7).

O autor, ao expor que o livro se compõe de memórias “quase verdadeiras”, nos leva ao seu universo de memórias, memórias essas que receberam toques de invenção pelo próprio fazer literário, uma vez que a arte não tem compromisso com a verdade dos fatos, antes usa dos acontecimentos para criar uma outra verdade que só existe na ficção. O autor ainda usa da sutileza para revelar-se na própria obra ao afirmar: “Fui eu que escrevi esta estória”, deixando assim implícito que Ndalu estará presente. Segundo Lejeune, o leitor deveria ler o texto autobiográfico de acordo com a intenção do autor. Se ele deixou pistas, marcando que um determinado texto trata-se de uma autobiografia, o leitor deve passar a ler com esse olhar. Essas marcas devem ser facilmente identificadas pelo leitor dentro do texto e, no que diz respeito à escrita de si, elas resumem-se na identidade entre autor, narrador e personagem. Normalmente, a identidade entre narrador e personagem principal é marcada pela presença do pronome pessoal eu – narrativa “autodiegética”. Uma segunda forma possível é a escrita de uma narrativa em primeira pessoa na qual não exista a ligação entre narrador e personagem principal ou, ao contrário, o narrador e o personagem principal podem ser iguais e a narrativa não ser escrita na primeira pessoa, mas na terceira. Lejeune discute ainda a possibilidade de uma escrita de si acontecer em segunda pessoa. Nesse caso, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado são considerados distintos. Lejeune acredita que quem enuncia um discurso deve permitir ser identificado, seja em primeira, segunda ou terceira pessoa, não acreditando em uma possibilidade de anonimato, nesse caso.

Tendo em vista os instigantes paratextos do livro *A bicicleta que tinha bigodes*, não podemos deixar de levar em conta as orelhas, o prefácio e as entrevistas acerca da vida e obra do autor, pois isso seria ignorar elementos

importantes que nos levarão a perceber que o que Ondjaki faz é narrar memórias autobiográficas, são suas “escritas de si”. Isso aparece desde o texto das orelhas, abaixo transcrito:

‘essa fogueira de sermos meninos’

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...

...

não há como fugir ao que tem de ser dito: escrevemos em busca da voz que mais nos fala por dentro. ajustando a vida (a escrita?) às ‘falas do lugar’. escrevendo para lembrar o que ainda não tinha sido contado...

vos agradeço, vos abraço: em criança como agora, eu andava em busca das vossas estórias para fingir e acreditar que os livros sempre inventam essa fogueira de sermos meninos à volta dela...

ondjaki

É com essa fala poética que o autor nos apresenta a obra logo nas orelhas do livro. Observa-se a delicadeza de cada palavra que, nesse trecho, tem a tentativa de retomar o vivido nos tempos de uma infância não muito longínqua, nas imagens e falas que ainda estão muito presentes nas retinas e ouvidos do autor. Logo no início da narrativa Ondjaki agradece a dois grandes nomes da literatura angolana em língua portuguesa, Manuel Rui e Luís Bernardo Honwana.

Manuel Rui é um escritor que permeia as memórias da infância de Ondjaki e que também lhe dá o tom para que escreva seus próprios livros. A personagem Tio Rui é uma representação desse escritor na obra. Ele terá o poder de lidar com as palavras e ensinará aos meninos o grande segredo da vida. Os bigodes da bicicleta e do personagem Tio Rui, esses que também são de Manuel Rui, são mágicos, possuem algo de mítico e intocável. Luís Eduardo Honwana, que também tem uma Isaura como personagem de uma de suas obras, serve de inspiração para a Isaura de *A bicicleta que binha Bigodes*, personagem muito presente e significativa dentro da “estória”. Sendo assim, esse livro de bicicleta e bigode dialoga com outras obras que fizeram parte da história de leituras do autor, reforçando assim seu caráter autobiográfico.

É importante ressaltar o fato de essa ser a quarta obra do autor que trata sobre a infância, uma espécie de último recorte desse universo infantil ondjakiano.

As obras que tratam sobre a infância e a antecipam são *Bom dia camaradas* (2006), *Os da minha rua* (2007) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2009). É intrigante o fato de todas as quatro obras trazerem de personagens recorrentes como A avó Nhete (também chamada de avó Agnete, ou Aggnete) nome verdadeiro da avó do Ndalú de Almeida; o Bruno Viola, a Romina, os professores cubanos e o Cão Tinhoso. Acontecimentos que se repetem e são contados de formas diferentes caracterizam a lembrança como artifício de recriação de histórias e compreensão do presente tal qual afirma Ecléa Bosi no prefácio de seu livro *Memória e sociedade: lembrança de velhos*: “Pois lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não sua repetição” (BOSI, 2006 p. 20). Mais do que isso, constituem as pistas, explicitações das intenções do escritor para os seus leitores, como explicou Lejeune ao falar do pacto da leitura.

A bicicleta que tinha bigodes é um livro que trata da solidariedade. A Rádio Nacional de Angola promove um concurso e oferece como grande prêmio uma bicicleta para a criança que escrever a melhor história. Esse é o pano de fundo para a ficção de Ondjaki, que nos remete à fantasia presente na infância na forma de amizade, ternura, descobertas, mas também aos efeitos do processo político do país sobre as crianças.

Esse acontecimento, do texto de uma criança na Rádio Nacional, é um evento já experimentado em outra narrativa do autor: *Bom dia camaradas*. Neste livro o foco é o universo da escola. Em meio à narrativa o menino/narrador Ndalú, que só denuncia seu nome uma única vez, na página 91, tem a oportunidade de ir até a Rádio Nacional ler um texto feito por ele:

- Olha, a Paula vai fazer amanhã um programa sobre o 1º de maio e queria recolher depoimentos de pioneiros... Tu queres ir?
- ‘Depoimentos’ é ir lá falar, né? – eu, embora já soubesse.
- Sim, preparas qualquer coisa e amanhã ela vem te buscar para irem fazer uma gravação.
- Mas é para um programa?
- Mais ou menos, acho que é para passar no noticiário, é uma mensagem das crianças para os trabalhadores.
- Então vou ter que fazer uma redação, mãe? Ai, isso já dá muito trabalho...
- Não, não tens que fazer uma redação, porque não vão te deixar ler a redação, são só algumas palavras...
- Tu podes me ajudar?

- Com o texto não, filho... Tu escreves o que quiseres, eu posso é corrigir-te os erros, mas o texto tem que ser teu (ONDJAKI, 2006, p. 91).

Tal acontecimento nos mostra que sim, a ida à Rádio pode ser um acontecimento da vida do próprio Ndalú, de modo que memórias fragmentadas do universo infantil alimentam o seu fazer literário. Mais ainda, pela narração dos personagens (portanto, a partir do universo ficcional) o sujeito Ondjaki conhece sua unidade, como propõe Gaston Bachelard em *Poética do devaneio*:

Quando, na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro. Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome (BACHELARD, 1990, p. 93).

O menino acaba por escrever um texto que não será premiado e, portanto, não ganhará a cobiçada bicicleta. O leitor aprende, junto com o menino, que a busca por algo pode ser mais valiosa que a própria conquista. E que viver boas histórias pode ser tão, ou mais emocionante, que saber inventá-las. Podemos observar esses elementos nesse trecho do livro:

- Deixa só te perguntar uma coisa – o JorgeTemCalma sempre bué curioso.
 - Diz então.
 - O teu envelope que o CamaradaMudo foi lá entregar...
 - Sim.
 - Tinha mesmo o quê? Uma estória tua?
 - Não.
 O tio Rui quase parou de comer o gelado dele.
 - Então? – a Isaura também ficou curiosa.
 - Era um pedido.
 - Mas o concurso era de estória. Por isso é que não ganhamos!
 - Nós não ganhamos porque não tínhamos uma boa estória, Jorge.
 - Era pedido tipo o quê?
 - Era um pedido mesmo. Para o camarada presidente dar bicicletas a todas as crianças de Angola, mesmo as que não sabem contar estórias. Come eu...
 - Assim não dá – o JorgeTemCalma cruzou os braços. – O camarada presidente não tem tantas bicicletas na casa dele.
 - Era só modo de falar – acabei o sumo. – Se ele não tem tantas bicicletas, pode dar uma prenda pequenina a cada um. Não é, tio Rui? (ONDJAKI, 2011, p. 83-84).

Percebe-se no fragmento acima uma crítica ao governo de Angola. O pedido de uma criança para que o camarada presidente olhe para o povo, para que presenteie a todos com uma pequena prenda pode ser entendido como o pedido de que olhe para todos os angolanos e lhes dê o mínimo para uma vida mais justa. A linguagem acessível e poética, bem como o enredo simples, culminam, como na fábula, com um ensinamento - assim, a forma supostamente ingênua da fábula está em consonância com a perspectiva infantil, que deseja uma impossível igualdade na premiação, assim como o socialismo, em tese, projeta a igualdade como seu principal objetivo, quando se sabe que sob o governo de elites angolanas persistem as desigualdades, os abusos de poder e tantos problemas e práticas herdados do período colonial.

Na caracterização do já mencionado Tio Rui, que claramente percebe-se ser o escritor Manuel Rui, a fronteira entre realidade e ficção mescla-se e nos faz mais uma vez pensar acerca do espaço autobiográfico.

Na minha rua vive o tio Rui, que é escritor e inventa histórias e poemas que até chegam a outros países muito internacionais.

O camarada Mudo, um senhor gordo que fala pouco e está sempre sentado na esquina da nossa rua, disse que essas histórias já foram transformadas em peças de teatro num país com nome comprido, parece que se diz 'Julgoeslândia'.

Quando vi a notícia na rádio, que iam dar uma bicicleta bem bonita, amarela, vermelha e preta, lembrei-me logo de falar com o tio Rui. Era um concurso nacional com o primeiro prêmio de uma bicicleta colorida que já apareceu na televisão, mas nesse dia na nossa rua não havia luz.

De noite, a falar com a minha almofada, eu até já prometi bem as coisas: 'se eu ganhar a bicicleta colorida, vou deixar todos da minha rua andarem sem pedir nada em troca, nem gelados, nem 'xuínga'. Essa promessa assim bem dura de fazer é que me fazia acreditar que eu ia mesmo ganhar a bicicleta.

Mas eu não tenho jeito nenhum para essa coisa das histórias. Falei com outros miúdos, para saber quem tinha ideias, quem queria participar no concurso nacional da bicicleta colorida, mas todos me gozavam a dizer que essa bicicleta já deve ter dono, que já sabem quem é que vai ganhar.

Não entendi aquilo mas não desisti. Fui ainda falar com o Camarada Mudo.

-É verdade que essa bicicleta que estão a anunciar na rádio não é de verdade?

-Claro que é de verdade – o Camarada Mudo respondeu. – Tu tens uma boa história?

-Eu só tenho uma boa vontade de ganhar essa bicicleta

-Mas para ganhares tens de inventar uma história.

-Tou masé a pensar que devíamos pedir patrocínio no tio Rui, aquele que escreve bué de poemas.

- Isso não é batota?

- Batota porquê?

- E as outras crianças?

- Quero lá saber, não tenho culpa que o tio Rui vive aqui na minha rua. Eles que descubram também o escritor da rua deles (ONDJAKI, 2011, p. 11-13).

Enfim, é na reconstrução do país e da imagem de Angola que cada uma das personagens interfere. É dos sonhos que estão dentro de cada angolano que a prosa poética de Ondjaki irá tratar, mas também dos fatos acompanhados pelo garoto dos anos 80: as propagandas e campanhas nacionalistas na rádio e na televisão, os cortes de luz, o intercâmbio com outros países socialistas (a referida Iugoslávia), a dificuldade ao acesso de bens de consumo (a disputada bicicleta, os nem sempre acessíveis gelados). Assim, o escritor está comprometido com sua história, com suas verdades, com sua gente, com sua nação. Narra suas experiências ficcionalizadas, o que podemos aproximar de uma visão autobiográfica, que em nenhum momento é confessada pelo autor, mas que, se analisada a partir da história oficial e das entrevistas concedidas ao longo desses últimos anos, pode ser analisado sob o viés da autobiografia. O vocábulo “autobiografia” aparece nos idos de 1789 a partir do modelo de as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau. Antes mesmo do advento do capitalismo a escrita do eu podia ser encontrada na literatura ocidental e demonstrava uma necessidade do homem validar a sua perpetuação, a sua existência, garantindo e reforçando sua atuação.

O gênero autobiográfico é uma adulteração da realidade. Mesmo sendo um relato sobre possíveis acontecimentos da vida do autor, a autobiografia não descreve exatamente como os fatos aconteceram, mas sim como ocorreram sob o ponto de vista desse sujeito. Levando em conta esses dados, percebemos que é uma forma híbrida de expressão, pois seu discurso, repleto de subjetividade, pode ser testemunhal ou ficcional. Estamos no terreno das não- fronteiras. Não sabemos onde começa o real e termina o ficcional. Cada leitor elabora, a partir de sua interação com o texto, levando em conta o pré-texto (prólogo, agradecimentos, informações sobre a vida do autor), suas percepções do real e do ficcional.

Romances que adotam a forma do relato autobiográfico parecem situar-se, por isso mesmo, nessa mesma espécie de zona de indefinição de fronteiras entre ficção e realidade, entre memória e invenção, entre autor empírico e narrador textual. Se na autobiografia verídica a identificação autor-narrador-personagem é assumida (e a indefinição de fronteiras, quando existe, é quase sempre involuntária), no romance autobiográfico a identificação não se afirma: ao contrário, o que o romance faz é separar autor e narrador-personagem, e busca justamente aquela indefinição, porque interessa à obra inverter a polaridade da expressão: na autobiografia, a ficção invade a

subjetividade do eu não ficcional contra a sua vontade, e pode levar o leitor a tentar identificar os erros e enganos cometidos pelo autobiógrafo; no romance, essa subjetividade é trazida para a ficção, como forma de inserir na ficção da obra a realidade histórica de que participam escritor e leitor, que busca então estabelecer as similitudes entre a realidade histórica e o mundo ficcional. Essa ambiguidade que caracteriza as relações entre autobiografia e romance continua a ser um ponto de discussão, obrigando o leitor a um exercício constante de desautomatização (AMORIM apud NIGRO; BUSATO; AMORIM, 2012, p. 46).

A utilização da memória nas obras de Ondjaki é cada vez mais recorrente, especialmente nas suas obras sobre o universo da infância, e olhar para infância em África é ‘dar de cara’ com a história, imaginário e reconstrução da memória de todo um continente. A infância constitui um retrato mais nítido do entre-lugar, dos hibridismos e das liberdades do ser, não poderíamos ter chegado a lugar nenhum sem antes escutar as vozes dos miúdos: dar voz a uma criança é dar poder a ela.

Sobre a infância vale ressaltar aqui o fato de que, nas obras de Ondjaki, a infância não será um tempo cronológico vivido por um ‘miúdo’ a relembrar fatos; antes, ela será um lugar produzido pelos interstícios, no entre-lugar da memória, no “poço do ser”, como dirá Bachelard (2008). Será um lugar de memórias não apenas vividas, mas inventadas pelo autor: a infância será então um lugar dentro da casa onírica, da casa dos sonhos, onde imaginação se fará presente, indissolúvel da memória. Um lugar de abrigo e conforto, fazendo assim com que o autor sempre volte a ela como alguém que vive à procura de si mesmo.

Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central (BACHELARD, 2008, p. 23).

A volta para a casa é uma espécie de retorno ou descoberta sobre si mesmo, sendo assim um lugar não só de memória, mas um lugar que o autor procura na tentativa de encontrar a própria identidade, como veremos no fragmento retirado do conto “Palavras ao velho abacateiro” inserido no livro *Os da minha rua*:

Ficamos a olhar o verde no 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 para casa, filho.
 - Tantas vezes de um lado para o outro?

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

Os da minha rua é um livro que merece diálogo com o livro em análise, o de bicicleta e bigode. A composição desse livro de contos nos leva a duvidar do seu gênero, pois, mesmo sendo classificado como “conto”, a obra apresenta-se de modo tão intimista que pode até ser confundida com um diário íntimo, onde as memórias mais bonitas de uma infância cujo cenário era a guerra abrem-se para mostrar uma Luanda própria.

A rua é o lugar da “minha infância”, é o que nos propõe o autor com o título do livro. Esse espaço da rua foi inspirador para a mudança da personalidade do menino Ndalinho, que no primeiro conto vive plenamente sua infância brincando com seu amigo de rua Jika, e que no último conto torna-se um menino que sente a necessidade de sair dessa rua e levá-la consigo. Uma parte de si quer continuar, outra quer ir embora, ambas não querem afastar-se dessa rua. Sendo assim, percebe-se que esse livro de contos é também a descrição de uma passagem, de uma viagem feita por uma rua chamada infância. “A minha rua, que sempre se chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância.” (ONDJAKI, 2007, p.145).

Ao trazer para esse livro da ‘minha rua’ mais uma vez as vozes das tias, da Avó Agnete, dos professores e dos vários “miúdos” que dão novas cores à rua, Ondjaki encherá esse espaço de subjetividades, afetos, tornando essa rua um espaço “seu”; re-significando assim o sentido dessa rua: um lugar banhado de memórias.

Importante afirmar aqui que a memória, por mais intimista que possa parecer, ao ser retomada, passa a tecer a colcha de retalhos da história de um tempo, de uma sociedade e de um sujeito. A base da formação de uma memória autobiográfica pessoal estaria nos caminhos trilhados nos tempos de antigamente, na infância, que é pessoal mas também coletiva. As memórias e as vivências intrínsecas do autor são elementos fundamentais a serem analisados nessa dissertação.

A memória individual não está isolada. Frequentemente, toma como referência pontos externos ao sujeito. O suporte em que se apóia a

memória individual encontra-se relacionado às percepções produzidas pela memória coletiva e pela memória histórica (HALBWACHS, 2004, p. 57-59).

E ainda dialogando com as questões da memória trago mais uma citação de Halbwachs (2004, p. 75-76):

[...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.

Não há como dissociar memória de autobiografia, e, no caso do presente capítulo, o intento é de observar as situações vivenciadas pelas personagens e que são, ao mesmo tempo perpassadas pela história oficial, pela guerra civil e pelos encaminhamentos de um pós-independência. *A bicicleta que tinha bigodes* configura-se como uma narrativa híbrida, na qual o relato autobiográfico se mescla nas fronteiras com a história. Essas fronteiras das quais falamos, entre os gêneros, possibilitam outras formas de interpretar o texto literário de Ondjaki. Enquanto o pano de fundo está calcado em uma base real, o dia-a-dia dos habitantes de Luanda na década de 1980, os fatos e as personagens transitam com liberdade e leveza entre os fatos históricos e ficcionais, moldados e manipulados de acordo com o efeito que o autor quer causar em sua narrativa. Podemos, então, definir como autobiográfica a literatura ondjakiana, pois são inúmeros os elementos que nos levam a essa constatação.

1.2 A RUA QUE É UM PAÍS: A LUTA COLONIAL

Para uma melhor contextualização da obra, é necessário trazer uma síntese da história pré e pós-independência que inicia em meados de 1910, na qual se manifestam os primeiros movimentos pela independência de Angola, que, contudo não ganham força suficiente para prosseguir. A década de 50 representa importante período para os angolanos que, com as plantações de café, passam a ganhar as primeiras fortunas e deixam definitivamente para os portugueses a exploração do

diamante e da borracha. A queda da borracha e a elevação do café na bolsa de valores deixam os angolanos em uma situação econômica muito boa. Sobre esses fatos explica Carlos Everdosa (1972, p. 75):

Estamos no período próspero do pós-guerra. Sobem vertiginosamente as cotações dos produtos tropicais, em especial o café, que dá origem às primeiras fortunas de Angola. Impelidos pela ambição duma vida melhor, gentes que barcos abarrotados despejam de Portugal seguem os mais variados rumos em busca da realização dos sonhos de ventura. A cidade cresce rapidamente, desenvolve-se, os velhos palácios seculares, as casas de adobe e zinco, os quintalões de goiabeiras e gajajeiras com pássaros cantando nos seus ramos, dão lugar a novas construções, são derrubadas as antigas acácias e mulembas que enchiam de sombra e poesia as ruas da cidade, enquanto o cinzento-escuro do asfalto vai progressivamente conquistando o leito das velhas e novas artérias. As pitorescas quitandeiras de panos garridos e quinda à cabeça com fruta gostosa – cajus, mangas, maboques, pitangas e goiabas...-, vão desaparecendo das ruas com os seus alegres pregões: – Minha senhora, laranja,/limão fresquinho, caju/ananz ou abacate!...

Dentro desse panorama, os angolanos que conseguem usufruir do novo status social passam a enviar seus filhos para Portugal com o objetivo de que cursassem a universidade e pudessem vislumbrar futuros melhores. Esses estudantes acabam por se reunir em Lisboa, formando, primeiramente, a “Casa dos Estudantes de Angola” e, mais tarde, a “Casa dos Estudantes do Império” (CEI)¹⁴.

Na tentativa de formar uma elite intelectual africana que difundisse os ideais e a cultura portuguesa, Salazar cria a “Casa de Estudantes do Império”. Todos os africanos juntos, advindos de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe fariam um belo trabalho, aos olhos do ditador. Contudo, as coisas não aconteceram conforme o planejado pelo governo português. A interação entre esses jovens africanos passa a ser motivo de reflexão sobre os ideais libertários nacionalistas, que tinham o socialismo e as ideias de Marx como práticas ideológicas, possibilitando que vislumbrassem os primeiros passos para a libertação de seus países. E assim foi. Também faz-se importante destacar que, na década de

¹⁴ “Casa de Estudantes do Império (CEI) - A casa era financiada pelo governo português e tinha a função de apoiar os estudantes vindos das colónias. Frequentada também por brasileiros era, no entanto, o local onde se juntavam essencialmente os africanos. A casa dos estudantes do império tinha funções essencialmente sociais tinha um refeitório e assistência médica e promovia actividades culturais e desportivas. Publicava um boletim mensal a Mensagem. Apesar de ser financiada pelo Estado português e de ter objectivos sociais, a Casa dos Estudantes do Império acabou por ser o berço, em Portugal, do nacionalismo das ex-colónias”. (CENTRO DE INVESTIGAÇÕES PARA TECNOLOGIAS INTERATIVAS. **Casa de estudantes do império**. Disponível em: <<http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/pepetela/casa.html>>. Acesso em: 10 jan. 2013).

50, ocorre o surgimento dos primeiros partidos políticos em Angola: o partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUA), que, em 1956, com o Movimento para a Independência de Angola (MIA), funda o grande MPLA – Movimento Popular pela Libertação de Angola, com base na etnia umbundu e da ideologia comunista pró-União Soviética; a UNITA – União Nacional pela Independência Total de Angola, com forte presença da etnia ovimbundo e de ideologia comunista pró-China; e a Frente Nacional de Libertação de Angola – FNLA, com base na etnia congo e anticomunista, apoiada pelos EUA.

No ano de 1961, inicia a revolução armada. Angola opta pelas armas para combater o colonialismo português. A reação de Portugal é das piores: fecha a CEI, prende os intelectuais, fecha também a Associação dos Escritores de Angola, acaba com os movimentos culturais, proíbe a circulação de revistas e jornais, acaba com as gráficas que imprimem os panfletários de divulgação das idéias libertárias angolanas e coloca a PIDE a vigiar os passos dos revolucionários. É sob esse céu de repressão que angolanos se unem e intensificam as frentes de combate. Segundo Correia (1996, p. 47), “Foi a intolerância portuguesa a verdadeira geradora da guerra colonial, para a qual empurrou os movimentos nacionalistas, que não baixaram os braços perante a repressão que se abateu sobre a sua ação política. Guerra que, dramaticamente, viria a inquinhar todo o processo de descolonização.”

Salazar cria uma atmosfera de horror e histeria em Lisboa. Os angolanos passam a ser vistos como terroristas e culpados pela morte de centenas e centenas de brancos. A guerra segue. É o ano 1968, Salazar tem um AVC- acidente vascular cerebral- o que o impede de continuar no poder. Assume em seu lugar Marcelo Caetano, que inicia o período chamado de “Primavera Marcelista”, que vai de 1968 a 1974, período que antecede a independência de Angola. A guerra ainda está acirrada na Frente Leste.

A guerra se arrasta por longos anos. O controle de Angola estava dividido pelos três maiores grupos nacionalistas MPLA, UNITA¹⁵ e FNLA¹⁶. A independência

¹⁵ A UNITA, acrónimo de União Nacional para a Independência Total de Angola é um partido angolano, fundado em 1966, por dissidentes da FNLA e do GRAE (Governo de Resistência de Angola no Exílio), de que Jonas Savimbi, fundador da UNITA, era ministro das relações exteriores (WIKIPEDIA. **UNITA.** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Uni%C3%A3o_Nacional_para_a_Independ%C3%Aancia_Total_de_Angola>. Acesso em: 23 fev. 2013).

¹⁶ A Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) é um movimento político fundado em 1957^[1], com o nome de União das Populações do Norte de Angola (UPNA), assumindo em 1958 o nome

foi proclamada unilateralmente pelos três movimentos. O MPLA, que controlava a capital, Luanda, proclamou a Independência da República Popular de Angola às 23h00 horas do dia 11 de Novembro de 1975, pela voz de Agostinho Neto dizendo "diante de África e do mundo proclamo a Independência de Angola". Inicia-se assim o périplo independentista, no dia 4 de fevereiro de 1961, com a luta de libertação nacional, estabelecendo o governo em Luanda com a Presidência entregue ao líder do movimento.

Holden Roberto, líder da FNLA, proclamava a Independência da República Popular e Democrática de Angola à meia-noite do dia 11 de Novembro. Nesse mesmo dia, a independência foi também proclamada em Nova Lisboa (Huambo), por Jonas Savimbi, líder da UNITA.

Logo depois da declaração da independência iniciou-se a Guerra Civil Angolana entre os três movimentos, uma vez que a FNLA e, sobretudo, a UNITA não se conformaram nem com a sua derrota militar nem com a sua exclusão do sistema político. Esta guerra durou até 2002 e terminou com a morte, em combate, do líder histórico da UNITA, Jonas Savimbi. Assumindo raramente o carácter de uma guerra "regular", ela consistiu no essencial de uma guerra de guerrilha que nos anos 1990 envolveu praticamente o país inteiro. Ela custou milhares de mortos e feridos e destruições de vulto em aldeias, cidades e infraestruturas (estradas, caminhos de ferro, pontes). Uma parte considerável da população rural, especialmente a do Planalto Central e de algumas regiões do Leste, fugiu para as cidades ou para outras regiões, inclusive para países vizinhos. É nesse momento que se formam os musseques, periferia da cidade de Luanda. Já não se podia voltar para casa, estava tudo destruído pela guerra, crianças órfãs, famílias desestruturadas, superpopulação, fome, miséria, caos.

No fim dos anos 1990, o MPLA decidiu abandonar a doutrina marxista-leninista e mudar o regime para um sistema de democracia multipartidária e uma

de União das Populações de Angola (UPA). Em 1961, a UPA e um outro grupo anti-colonial, o Partido Democrático de Angola (PDA), constituíram conjuntamente a FNLA. O FNLA foi um dos movimentos nacionalistas angolanos durante a guerra anticolonial de 1961 a 1974, juntamente com o MPLA e a UNITA. No processo de descolonização de Angola, em 1974/1975, bem como na Guerra Civil Angolana de 1975 a 2002, combateu o MPLA ao lado da UNITA. Desde 1991 é um partido político cuja importância tem vindo a diminuir drasticamente, em função dos seus fracos resultados nas eleições legislativas de 1992, 2008 e 2012 (WIKIPEDIA. **UNITA**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Uni%C3%A3o_Nacional_para_a_Independ%C3%Aancia_Total_de_Angola>. Acesso em: 23 fev. 2013).

economia de mercado. UNITA e FNLA aceitaram participar no regime novo e concorreram às primeiras eleições realizadas em Angola, em 1992, das quais o MPLA saiu como vencedor. Não aceitando os resultados destas eleições, a UNITA retomou de imediato à guerra, mas participou ao mesmo tempo no sistema político. Logo a seguir, com a morte do seu líder histórico, a UNITA abandonou as armas, sendo os seus militares desmobilizados ou integrados nas Forças Armadas Angolanas. Tal como a FNLA, passou a concentrar-se na participação, como partido, no parlamento e em outras instâncias políticas.

O cenário é pesado, repleto de dor, lástima, vítimas. Há a necessidade de recomeçar, de adquirir algum otimismo. Voltemos ao nosso caro Ondjaki: agora esses elementos serão analisados pelas crianças da sua rua. Faltava água quase sempre por causa dos racionamentos. Faltava luz, quase sempre também, mas, como diz Ondjaki, “nessa nossa fogueira de sermos meninos”, as imaginações e inventices davam conta de amenizar as dores de um dia-a-dia um tanto sofrido aos mais velhos. Para reconstruir essa nação só há um caminho possível: a infância, que, como já mostramos, não é em Ondjaki uma cronologia, e sim um lugar para onde é necessário voltar para se descobrir. Para reinventar essa nação em farelos é necessário o devaneio do imaginário infantil, esse espaço onde letras podem ser encontradas perdidas dentro de bigodes e onde bichinhos podem ser colecionados em caixinhas, como sonhos que precisam ser tratados, cultivados.

Ouvi os passos dos chinelos da Avó bem devagar, vi as primeiras luzes da manhã. Um dia alguém disse que aquela era uma luz muito fresca, eu ria de ouvir essas frases dos poetas “luz fresca”, como a água da Avó a regar as plantas verdes da manhã, isso quando a água vinha. Se a água não viesse, a minha avó, que é muito engraçada, regava mesmo assim.

- Só de mangueira, a fingir numa água que ainda está lá na barragem, Avó?

- Assim mesmo.

- Tipo que és do teatro dos jardineiros?

-Tipo. A Avó sorria, os gestos dela continuavam a abanar a mangueira sem água nenhuma, só umas gotas sacudidas do dia anterior ou o quê.

- Assim estás a regar como, Avó?

- A regar só. As plantas sabem.

A regar só. A Avó ficava bué de tempo a “regar só”. Mesmo deixava passar esse tempo como se fosse uma demora de molhar. E olhava o céu num pedido de pingos.

- Pediste água aos céus, Avó, no tal camarada que abre as torneiras?

- Pedi.

- Melhor só é pedir água à Epal, pode ser que te aceitem na conta de seres mais-velha respeitada (ONDJAKI, 2011, p. 41-42).

Podemos observar no trecho acima a questão do problema da falta d'água em Angola dos anos 80. A Epal¹⁷ é a empresa responsável pelo abastecimento de água em Angola. Por isso o menino sugere a Avó que vá até lá, pois eles podem levar em conta que ela é uma mais-velha e por isso que teriam mais respeito ao tratar do assunto da falta de água para que ela pudesse regar as plantas. Aqui dois aspectos são importantes de pensar. Primeiro, a questão do problema que atinge a população angolana e, segundo, a referência ao respeito aos mais-velhos. É a retomada do velho como o que detém o saber, o “*Griot*”, e, como tal, merece respeito de todos. Há também aqui uma inovação importante na voz da tradição, a figura da mulher: a avó. A recorrente figura maternal da avó é uma contribuição aos terrenos da oralidade e da memória uma vez que o autor dá a essa mulher mais velha a voz que pertencia antes apenas ao homem, ao menino. É a tradição e a história oficial dialogando nas memórias do menino, que na sua rua, junto com seus amigos, recria uma identidade a partir de suas verdades, de sua subjetividade. É a partir dessa subjetividade que podemos chegar a um coletivo.

Ondjaki não retrata em suas obras a realidade de todas as crianças. É a sua subjetividade que vem à tona. São as suas experiências, são as suas inventices que diferenciam muito este menino narrador das outras tantas crianças que viviam naquela mesma época em Angola. O olhar infantil, esse sim, é muito categórico na hora de relembrar, de retomar as vivências individuais e trazer para coletividade, mostrando que, apesar de todos viverem a mesma realidade, alguns, as crianças daquela rua, sentiam e a viviam de forma diferente o trágico momento que se desenhava na Angola dos anos 80:

O CamaradaMudo ligou o rádio para ver se mudávamos de conversa. Era hora do noticiário e explicaram coisas da nossa guerra, falaram também da falta de água e da falta de luz que também poderia acontecer devido aos combates perto de Cambambe (ONDJAKI, 2011, p. 45).

Isaura, a menina que dá nome aos seus amigos bichinhos, chama seus sapos de Fidel, Raúl e diz serem os dois irmãos, como se pode observar no trecho em que Fidel é atropelado e Isaura sente profunda tristeza.

¹⁷ A EPAL, E.P, é uma empresa localizada em Luanda e tem por objectivo principal a realização de estudos, projectos, operação e manutenção de sistemas de captação, tratamento, adução e distribuição de águas, em regime de serviço público, nos termos das concessões ou licenças outorgadas pelas entidades competentes.

O motorista Nove deu marcha-atrás com o jipe do General Dorminhoco. Estava no chão uma mancha escura de alguma coisa que devia ter sido um sapo.

- Mataste o Raúl - a Isaura chorava encostada ao Camarada Mudo.

- Mataste o Raúl? – o Camarada Mudo perguntou ao Nove.

- Afinal mataste o Raúl? – o Jorge Tem Calma perguntou também.

- Matei o Raúl? Mas que Raúl?

- O irmão do Fidel – respondi pra ele se assustar (ONDJAKI, 2011, p. 21).

Esse dado nos remete aos fatos históricos de uma Angola que contava com a presença dos cubanos em seu território, deixando nas entrelinhas a importância que teve Cuba na revolução pela Libertação. União Soviética e principalmente Cuba apoiavam o MPLA, que tinha o comando da cidade de Luanda e de outras regiões da costa, nomeadamente Lobito e Benguela.

Os cubanos não tardaram a desembarcar em Angola, em 5 de outubro de 1975, com a tarefa de ajudar na conquista do poder político para o MPLA. Armamentos foram enviados desde Cuba para fortalecer o ataque. Operação Cartola, assim se chamou a ponte aérea Cuba-Angola que o governo da Havana realizou para ajudar o MPLA a manter seu poder em Luanda e lá proclamar a independência de Angola.

No entanto, o que era para ser apenas uma intervenção de ajuda ao MPLA para expulsar do território angolano as tropas da União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), apoiadas pela África do Sul, e da Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), apoiadas pelo Zaire, transformou-se numa presença que perduraria dezesseis anos e que não envolveu apenas soldados cubanos, mas também, médicos, engenheiros e professores.

São os professores cubanos as personagens que mais aparecem ao longo de todas as obras de Ondjaki. O autor conviveu e frequentou a escola com os camaradas professores. A língua espanhola também aparece muitas vezes mesclada com o português, marcas de uma presença forte cubana em território Angolano. São as memórias de uma vivência real que nesse momento estão sendo convocadas pelo autor para compor sua ficção.

A lembrança é reviver o passado, é a possibilidade de buscar as recordações, é o elo entre passado e presente, como afirma Ecléa Bosi (1979, p. 9):

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, interfere no processo atual das representações. Pela memória, o passado não só

vem a tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, 'desloca' estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

Faz-se importante perceber que a memória é um processo difícil e complexo, pois perpassa a percepção dos nossos sentidos, como também os sonhos e ilusões e assim ativa lembranças por meio das vivências e das experiências cotidianas. Sendo assim, lembrar não é reviver, mas repensar as ideias do passado a partir do que compõe a subjetividade do sujeito no presente.

Memória e história dialogam no sentido de construir uma versão recriada dos fatos oficiais. É a ficcionalização da história que fundamenta a literatura Ondjakiana. O menino Ndalú, que hoje escreve sob o pseudônimo de Ondjaki, convoca a infância para contar histórias à volta dessa "fogueira de sermos meninos." É pelos cheiros, cores e sabores que a lembrança retoma uma percepção sensorial dos fatos vividos, marcados no inconsciente do sujeito. Ainda valendo-me dos estudos de Ecléa Bosi (1979, p. 11), trago a seguinte afirmação:

A lembrança-pura, quando se atualiza na imagem-lembrança, traz à tona na consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. Daí, também, o caráter não mecânico, mas evocativo, do seu aparecimento por via da memória. Sonho e poesia são, tantas vezes, feito dessa matéria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de 'inconsciente'.

Ondjaki traz essa percepção sensorial que ativa, inconscientemente, algumas de suas lembranças. É a rua, são os amigos, as novelas brasileiras, o gosto do gelado e do matabicho preparado pela AvóDezanove que vão compondo o cenário da infância desse narrador menino. Essas percepções nos levam a uma vivência quase real dos fatos. É como se o leitor também estivesse apto a acessar as memórias do narrador. Através dos elementos oferecidos por Ondjaki, o leitor é convidado a encontrar e a desenhar uma Angola que não está no jornal, no noticiário da TV ou nos livros de história. Uma Angola sem luz elétrica, mas cheia de vagalumes que iluminam todo o cenário da vida dos personagens. É a Angola sonora e com o cheiro do chá de caxinde da avó Agnete.

Examina-se, assim, a possibilidade sensorial da memória e dos afetos, a fragmentação das reminiscências, o olhar ingênuo e inocente a revelar o mundo.

Isso permite ver a dimensão lúdica, leve e até engraçada com que Ondjaki recupera o passado e que Walter Benjamin escreve:

As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo 'bolsa' e 'conteúdo'. E, assim, como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela, numa terceira coisa – a meia -, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem que saciava sua curiosidade, ou sua nostalgia (BENJAMIN, 1985, p. 39-40).

A infância aparece na memória do narrador auxiliando-o a entender melhor o presente. No entanto, como adverte Beatriz Sarlo, “[...] nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente.” (SARLO, 2007, p. 9). Sarlo (2007) aborda ainda a força interna que retoma as lembranças, explicando como são capazes de tornar vivo o passado:

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado se faz presente (SARLO, 2007, p 10).

Esse elo entre passado e futuro encontra-se nas obras de Ondjaki quando ele mescla as memórias das crianças e dos velhos, quando o novo ressignifica a tradição. O novo e o velho, o passado e o presente complementam-se para construir um futuro possível, “nem sempre libertador”, como ponderou a ensaísta argentina. Em *A bicicleta que tinha bigodes*, o menino narrador recorre ao tio Rui, escritor e mais velho que possui os saberes e as ideias para escrever uma boa estória, para poder concorrer ao Concurso da Rádio Nacional, que premiará a melhor estória com uma bicicleta das cores da bandeira de Angola. O menino, em sua imaginação criativa, crê que as letras que o tio Rui usa para escrever as suas estórias saem do seu bigode. Ali encontra-se o tesouro que ajudaria os pequenos a conseguirem as boas ideias para poderem ganhar a bicicleta.

O tio Rui é simpático e tem sempre bué de pressa. Às vezes nos dá dinheiro para irmos comprar gelado e, no dia 1 de junho, podemos entrar todos no

quintal da casa dele para ouvir algumas estórias que ele lê diariamente dos papéis amarelos onde ele escreve. Fala com uma voz constipada e algumas palavras são mesmo difíceis de entender. Eu pensava que era só o modo de falar, mas minha amiga Isaura é que me explicou um dia.

- Não vês como são os bigodes do tio Rui?
- São como?
- São assim tipo capim que já não se corta desde o último cacimbo.
- E depois?
- Depois que alguns sons e algumas palavras ficam presas no bigode. Então só ouvimos o resto (ONDJAKI, 2011, p. 15).

Ondjaki inova ao dar voz aos seres antes dignos apenas do silêncio pela tradição. O poder da voz não é mais o do mais velho, é do miúdo, a criança toma para si a voz e cria histórias das mais diversas, muitas delas sem fim, outras sem começo, narrativas fragmentadas no campo da memória. Muito diferente dos Missossos tão bem explorados na narrativa angolana desde seu início (MACEDO, 2008). Essa criança esquecida pela história que ainda não tem direito a voz na tradição oral cede espaço para os sonhadores e ousados meninos de Ondjaki, o que nos leva a examinar o lugar da criança e do idoso na sociedade contemporânea.

Que é pois o velho na sociedade capitalista? É sobreviver. Sem projeto, impedido de lembrar e de ensinar, sofrendo as adversidades de um corpo que se desagrega a medida que o a memória vai se tornando cada vez mais viva. [...] Pois lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reparição do feito e do ido, não sua repetição (BOSI, 2006, p. 20).

É a criança quem fala, é dela a voz que entoa os caminhos pelo qual a narrativa irá caminhar. O mais velho é sempre muito importante e, na ficção de Ondjaki, está ligado diretamente a essas vozes infantis, não em oposição a elas, como poderia indicar a tradição, que por vezes associa a voz do novo (moderno) aos efeitos da colonização.

A Isaura, como é vizinha do tio Rui, tem boas informações.

- O tio Rui, à tarde, fica na varanda dele a escrever. Primeiro pensa, depois fala em voz alta e depois é que escreve.
- Como é que sabes que ele tá a pensar?
- És burro ou quê? - a Isaura olhou para mim espantada. – Não sabes que quando os mais velhos coçam muito tempo o bigode é porque estão a pensar? (ONDJAKI, 2011, p. 16-17).

Na obra em análise Ondjaki oferece ao leitor letras que podem ser retiradas do bigode do tio Rui, essa é uma das figuras mais delicadas e bonitas do livro: um poeta que esconde as letras como quem esconde as próprias armas, arma essa que será utilizada depois pelos miúdos com toda a magia e inocência da infância. Ao leitor são oferecidas letras, luzes, cheiros e sons e não uma história pronta. A Angola Ondjakiana é um país onde crianças não são vítimas das mazelas de uma guerra, mas sim, um lugar no qual é possível passear sobre as rodas de uma bicicleta: cheirando a poeira da terra, caindo, quebrando os dentes, levantando, levando um amigo na garupa, voltando pra casa e deixando sobre o chão as trilhas de uma viagem, as pistas de uma história. Como um conto tradicional, a mensagem da estória conduz a uma aposta otimista na vida. O menino não ganha o concurso, mas descobre que sabe escrever e que pode usar as palavras para reivindicar o direito à sua fantasia, manifesta no desejo aparentemente pueril – mas universal – de que os governos, de fato, servissem ao povo, e não aos que melhor entoassem cantos nacionalistas de duvidosos feitos e heróis.

2 DOS TONS DE LEVEZA

Eu acho que mesmo para falar da guerra e mesmo para falar do que não está bem em Angola, devemos falar numa atitude já a apontar para o futuro! Se eu não tenho soluções, pelo menos que meu tratamento literário, seja um tratamento que dê dignidade a situação. Porque há coisas que já são indignas: a guerra é indigna, o sofrimento das crianças é indigno... Eu não posso reforçar aquilo que é indigno (Ondjaki, entrevista ao programa Entrelinhas).

Como vimos no capítulo anterior, através de imagens melancolicamente lembradas, Ondjaki usa de sua voz infante para fiar os retalhos da memória. Como uma costureira que tem real noção da simbologia específica de cada pedaço de pano para construção de um vestido, o Poeta-Fiador cria uma estética muito própria que terá compromisso, sobretudo, com a “delicadeza” na forma de contar os episódios, muitas vezes tristes, dessa infância luandense dos anos 80. Atentamos para o fato de que essa “delicadeza” que trouxemos à tona não se encontra apenas nas obras em que há recorrência da temática da infância, essa estética já se tornou um marco estilístico do autor que permeia toda a sua obra poética e prosaica. Isso é permitido observar tomando como referência de nosso diálogo o livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1993), de Italo Calvino.

Calvino (1993) reúne cinco conferências através das quais propunha a perenidade de determinados valores literários para o próximo milênio, listados na seguinte ordem: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Contudo, o autor faleceu antes de escrever a última conferência. A leveza, na concepção de Calvino, está relacionada a elementos diversos que permeiam textos literários, capazes de fazer com que o leitor vivencie tal sensação. O autor faz considerações sobre a construção textual sinalizando a presença de elementos como a corrente filosófica, o ponto de vista, as ferramentas linguísticas peculiares, a definição da idéia e a precisão na linguagem, visando estimular, em especial, a percepção.

A leveza se manifesta no texto de Calvino através de metáforas que transmitem essa sugestão verbal. Assim, faz referências a autores diversos, como Cavalcanti e Ovídio, em busca de exemplos que permitam ao leitor imaginar o quão necessária é a experiência de reunir tais instrumentos numa combinação capaz de

alcançar a volatilidade da leveza, descrevendo-a como “[...] algo mais leve que uma nuvem, que uma pulverulência, uma espécie de campo de impulsos magnéticos” (CALVINO, 1993, p. 27). Calvino ressalta ainda que para vivenciar a leveza é necessário conhecer a experiência do peso, saber o seu valor. Cita três acepções diferentes para definir a leveza: a primeira seria um despojamento da linguagem que pudesse permitir aos significados uma consistência pouco densa. A segunda se relaciona com a narração de um raciocínio atravessado por itens que assegurem a abstração e, por fim, a formação de figuras visuais leves.

A rapidez, tema da segunda conferência, questiona a duração, a conveniência em poupar o leitor de detalhes determinados em favor do ritmo, da lógica na narrativa. Calvino (1993) vê a rapidez como o “[...] nó de uma rede de correlações invisíveis” (CALVINO, 1993, p. 47), a ferramenta essencial para a continuidade da narrativa, fazendo com que o leitor transite num campo de forças que envolvem um liame verbal (que pode ser uma palavra que dê idéia de continuidade) e um liame narrativo (elemento que sustenta a narrativa numa relação lógica de causa e efeito). Existe aqui uma preocupação com a estrutura e o estilo a fim de alcançar força sugestiva, além da busca constante pela melhor maneira de trabalhar a relatividade do tempo, ora dilatado, ora contraído, ora linear, ora descontínuo. Convém analisar a relação entre velocidade física e velocidade mental em que o leitor imagina a estória.

A terceira conferência discute a exatidão, que, como descreve o autor, possui três pontos de atenção: (1) a boa definição de um projeto de obra, (2) a formação de ideias visuais nítidas e (3) uma linguagem precisa, capaz de traduzir detalhes do imaginário. A exatidão seria a qualidade de empregar a linguagem a fim de aproximar-se das coisas de modo a fazer transparecer o conteúdo que as coisas transmitem sem o recurso das palavras.

A visibilidade está relacionada aos processos imaginativos, à qualidade de expressar imagens, uma vez que, para Calvino, a imagem antecede o texto no processo criativo devido ao seu caráter polissêmico. Cabe ao escritor ordenar tais significados de modo a deixar translúcida a sua intenção e as possibilidades diversas de leituras que o texto carrega consigo. Trata-se de lançar um olhar sobre a relação entre a análise direta do mundo, o universo ilusório e o mundo simbólico transmitido pela cultura e o curso abstração - condensação - interiorização de uma experiência sensível.

A multiplicidade, tema da última conferência, é apresentada como uma sugestão de observar o romance enquanto suporte enciclopédico, um hiper-romance no qual o conhecimento pode ser abordado como numa rede que enlaça fatos, saberes e sistemas reciprocamente condicionantes, fazendo do texto múltiplo o espaço de diálogo entre vozes dissidentes, sujeitos particulares e visões de mundo divergentes num processo constante de reconfiguração, no qual o conhecimento deve ser pensado de maneira permeável e expansiva.

A escrita de Ondjaki, para além de reinventar fatos vividos, liberta os sentimentos, produz uma descoberta em nós, os leitores, que nos permite imaginar mundos outros, sentires outros e vidas outras. A temática trabalhada pelo escritor Ondjaki reinventa as significações de um passado muito presente na contemporaneidade angolana. Ao retratar o período pós-colonial, o escritor nos apresenta a memória de seu país. Memória dolorosa, cercada de traumas, guerras, mortos e sobreviventes, que seria o peso do contexto histórico que serve de pano de fundo para as narrativas. Ele próprio é um sobrevivente deste país que necessita se reinventar para assumir um lugar dentro do universo “globalizado” do mundo contemporâneo.

- Tio Rui, esse rádio é bem potente que até apanha rádios de outros países bem internacionais? – o JorgeTemCalma gostava de fazer essas perguntas estranhas.
- Apanha sim.
- Também apanha uma coisa chamada voz das Américas?
- Não. Aqui em casa não gostamos de vozes americanas!
- E rádio da ‘Jugoslávia’ onde apresentam teatros do tio Rui? – perguntei.
- Pouco barulho máse, está a começar o noticiário – a Isaura avisou e aproveitou para se servir de mais um copo de sumo tang.
- O noticiário começou com o discurso do camarada presidente por causa de um congresso do partido. Depois vieram as notícias da guerra, depois makas das fábricas que andavam a não funcionar. Ainda o locutor falou da falta de luz que ainda não tinham encontrado uma explicação muito boa, falaram do tal À-Éne-Cê da África do Sul e do coitado do camarada Mandela que continuava só preso.
- Ainda deviam soltar o camarada Mandela antes que ele fique velho e nem vá ao enterro da mãe dele – a Isaura falou.
- Também acho (ONDJAKI, 2011, p. 78-79).

O que nos é apresentado nas obras de Ondjaki é uma espécie de leveza, traduzida, nos termos do escritor, pelo otimismo: “temos que ser otimistas”¹⁸, é a única maneira de continuarmos a viver, otimismo expresso no lirismo presente no trecho acima, em que a fala das crianças, animada pela curiosidade, ignora a visada ideológica do Tio Rui (que abomina vozes americanas) para focar-se na piedade de Isaura pelo prisioneiro Mandela, impedido de ver a mãe. Nela está presente a possibilidade de sonhar e viver, a possibilidade de inscrever as linhas brancas do papel com a leveza do olhar das crianças. Como preconiza Calvino, há um despojamento da linguagem que se relaciona com abstrações e com a formação de figuras visuais leves.

Em diversas ocasiões, Ondjaki destaca que a sua escrita é uma escrita honesta para com os fatos históricos. Seu cenário é a Luanda pós-colonial, uma cidade onde não se vivenciou a guerra como em outras regiões de Angola. Deste modo, não encontramos relatos de guerras e combates, pois eles aconteceram distantes das suas memórias. As memórias são o cheiro da poeira das ruas de Luanda, as ocasionais faltas de água e luz, conjuntamente com as brincadeiras das crianças.

Estava noite de lua apagada e mesmo poucas estrelas estavam no céu para iluminar a noite com brilhos esbranquiçados. A Edel foi nossa amiga e a luz foi.

Quando a luz vai, as conversas de rua ficam mais mágicas: os olhos tipo que brilham de outra maneira, as pessoas saem à rua e ficam a imaginar o que poderia estar a acontecer na telenovela, todos querem saber se no dia seguinte a TPA vai repetir o capítulo que todo mundo não viu, a minha Avó fica no muro a rir das nossas estórias ou conta também uma estória de antigamente, o CamaradaMudo não entra para jantar, a noite fica mais quente, os carros passam devagar porque as crianças brincam no meio da rua, alguém liga um rádio barulhento que quase não se ouve por causa do barulho do gerador do GeneralDorminhoco, um cheiro de petromaxes fica a passear pelos nossos narizes, dá para roubar mangas, goiabas e pitangas nas árvores alheias e se jogamos escondidas aqueles que não são da nossa rua demoram muito tempo para nos encontrar porque não conhecem os lugares melhores com bons esconderijos, tipo o Vox-váguen da doutora Victória, ou um galinheiro abandonado, ou mesmo a casa aberta de qualquer vizinho onde só nós, os da rua, podemos entrar sem pedir licença, quando a luz vai na minha rua, as crianças afinal reclamam de não ver novela mas no fundo, ficamos contentes porque podemos fazer mil coisas fora do ritmo normal das nossas vidas (ONDJAKI, 2011, p. 52-53).

¹⁸ TERRA MAGAZINE. **Entrevista com o escritor Ondjaki**. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,O11131821-EI6581,00.html>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

Conforme definira Calvino (1993), é preciso conhecer o peso para ter a leveza. É assim que “o cheiro de petromaxes” (candeeiro que usavam quando faltava luz) não é encarado com asco, mas como uma sensação que ajuda na recriação mental da cena. Por mais que não seja um cheiro agradável, remete a algo bom, no caso, a magia de poder ouvir histórias, brincar de esconder, roubar frutas ou simplesmente enxergar o brilho esbranquiçado das estrelas. Além, é claro, de aguçar a curiosidade sobre o capítulo da novela que a televisão deixou de transmitir. Surgem, assim, na escrita um espaço e um tempo em que já não se pode estar mais. Para Rita Chaves (2005), ao reescrever e remitificar o passado, os escritores (pós-coloniais) constroem uma estratégia estético-ideológica que tem em vista protestar contra as distorções, mistificações e exotismos executados pelos inventores colonialistas da África. Sobre o que se espera de um escritor africano, nos fala Mía Couto:

A pergunta é – quanto esse autor é ‘autenticamente africano’? Ninguém sabe exactamente o que é ser ‘autenticamente africano’. Mas o livro e o autor necessitam ainda de passar por essa prova de identidade. Ou de uma certa ideia de identidade.

Exigi-se a um escritor europeu ou americano. Exigem-se provas de autenticidade. Pergunta-se até que ponto ele é etnicamente genuíno. Ninguém questiona quanto José Saramago representa a cultura de raiz lusitana. É irrelevante saber se James Joyce corresponde ao padrão cultural desta ou daquela etnia europeia. Por que razão os autores africanos devem exibir passaportes culturais? Isso acontece porque se continua a pensar a produção destes africanos como algo do domínio antropológico ou etnográfico. O que eles estão produzindo não é literatura mas uma transgressão ao que é tido como tradicionalmente africano.

O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento (COUTO, 2005, p. 62-63).

Pelo viés do sentimento e do encantamento, as narrativas de Ondjaki apresentam-se como uma maneira de fazer falar, pela literatura, os vencidos, os invisibilizados pela História na narrativa hegemônica do colonialismo. Memórias afetivas são retomadas para recriar uma outra identidade angolana. As personagens normalmente são os meninos da rua, que no seu dia-a-dia vivem questões tristes como a falta de luz, de água, de gasolina, de comida. Tudo é escasso, mas a luta pela sobrevivência é perpassada pelo leve olhar infante. As brincadeiras pensadas de uma maneira quase mágica, criando um rico imaginário infantil, onde o brinquedo em si não existe, mas o desejo da brincadeira se instala. Conforme afirma Gaston

Bachelard (1988, p. 97) “A criança enxerga grande, a criança enxerga o belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui a beleza das imagens primeiras.” Esse desejo otimista de querer compartilhar com os amigos os medos, as tristezas, as brincadeiras, os segredos e tudo mais que acontece naquele espaço e naquele tempo pode igualar-se ao desejo coletivo de construir outra nação, com possibilidades de felicidade, riso e alegria.

Importante, nesse sentido, também analisar os elementos visuais do livro:



Figura 1 – Capa do livro *A bicicleta que tinha bigodes*.
Fonte: Reproduzida pela autora.

Logo nas primeiras páginas do livro encontramos o seguinte título: “A Bicicleta que tinha bigodes”, acompanhada de um subtítulo: “estórias sem luz elétrica.” Isso já nos remete a um dos grandes problemas recorrentes em Angola daquela época, como vimos anteriormente. Sobre isso, o próprio Ondjaki em entrevista a Agência Reff¹⁹, em julho de 2012, elucida:

Esta é uma de três estórias de livros que vamos publicar. Todas elas são sem luz elétrica. A ideia é justamente explorar esse universo, que pode ser mágico, daquilo que as crianças fazem quando não há luz. Neste livro misturo isso com outros universos: o da escrita, o da infância e a amizade, entre as crianças, entre crianças e bichos, e entre elas e um escritor. O resto aparece à medida que se escreve o livro.

Percebe-se ao longo de todas as obras nas quais Ondjaki traz à tona o narrador criança que esse motivo é mola propulsora para a invenção de brincadeiras que são realizadas no escuro, quando tudo é penumbra, mas a luz está dentro da mente de cada criança que pode ver o que é invisível ao olhar dos adultos. Ainda sobre a mesma entrevista anterior, quando questionado sobre as cenas que lembrava de sua infância, quando faltava luz elétrica, algo que estaria muito presente em *A bicicleta que tinha bigodes*, através das estórias contadas pelo narrador menino, o escritor responde:

Quase sempre saíamos para a rua. Para encontrar as outras crianças do meu bairro, para inventar brincadeiras. No bairro da minha Avó Agnette, na Praia do Bispo, existiam ainda mais possibilidades. Uma delas chamava-se ‘cinema bú’. Consistia em esperar reflexos dos carros que passavam para inventar estórias que logo em seguida narrávamos aos outros. O que a falta de luz fazia, na realidade, era estimular a criatividade e a imaginação. Isso era muito bom. (AGÊNCIA REFF, 2012. Disponível em: <<http://agenciariff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/81->>. Acesso em: 10 jan. 2013).

É com essa delicadeza e leveza opostas ao peso da guerra civil que podemos perceber uma marca estilística do autor. A busca da leveza é, na verdade, a compreensão de que viver pesa, e muito, e que só pelo esmagamento dos conceitos é que poderemos sorver a essência do que um dia chamamos humano. Ainda seguindo Calvino, no que diz respeito à leveza, esta opera como uma antítese ao peso do mundo. A leveza da instabilidade do olhar para lidar com a diversidade das

¹⁹ (ENTREVISTA CONCEDIDA A AGÊNCIA REFF, EM 12 DE JULHO DE 2012. Disponível em: <<http://agenciariff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/81->>. Acesso em: 10 jan. 2013).

coisas por uma visão indireta, diagonal, ou por uma forma mais clara, através dos espelhos. Temos aqui a leveza em oposição ao peso da perseverante busca de um sentido único e definitivo. Para definir melhor as qualidades propostas, surge outro olhar sobre esse elemento perpetuado e sedimentado na cultura.

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma atende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue puerulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações (CALVINO, 2002, p. 27).

Ambos buscam a leveza, ambos utilizam recursos linguísticos para dotar a linguagem de leveza. Ondjaki busca a leveza via peso, ou seja, focaliza o objeto de modo descritivo-conceitual, utilizando nessa construção o período simples (sujeito e predicado, raramente complementado) ou composto por enumeração (como as crianças), lançando mão da ludicidade, do humor e do ritmo próprio. Outra marca importante, e, talvez, a mais intensa, é o seu modo poético de compor. O autor sabe da importância do conteúdo, assim como reconhece o valor estético de sua escrita. Por isso, ele se esforça voluntariamente para que seu texto consiga passar graça, recriando a fala coloquial, com um tom poético por excelência. A alegria e a leveza que invadem o leitor quando em contato com as peripécias dessas crianças, são muito particulares. Ou é algum nome de personagem que nos soa engraçado, ou é a oralidade das palavras que criam um outro significado, como é o caso do Soviético, na obra *Avó Dezanove e o segredo do Soviético*. Ele é nomeado pelos meninos de camarada Botardov: “[...] era o soviético camarada Botardov, que 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. Nós imitávamos pra depois rirmos.” (ONDJAKI, 2009, p.13). Nesses espaços de tempo entre os acontecimentos da vida cotidiana das personagens o riso se faz presente. Trago aqui reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari que representam bem o que foi exposto acima quando afirmam que:

A alegria é o conceito de resistência e vida, é tudo o que consiste em preencher, em efetuar uma potência. É a seiva que vai desobstruir os vasos condutores primitivos do rizoma. Fatos, momentos, podem ser acrescentados à alegria, mas não instituí-la. A alegria é exercício de

desformalização: a alegria tira da fôrma, tira a forma, [dês] forma, [re] forma, [...], ri da forma (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33).

Trago aqui também a carta enviada pelo menino à Rádio Nacional, que se encontra no final do livro, para que o leitor perceba com mais clareza as intenções daquelas crianças ao escreverem sobre o desejo de ganharem uma bicicleta.

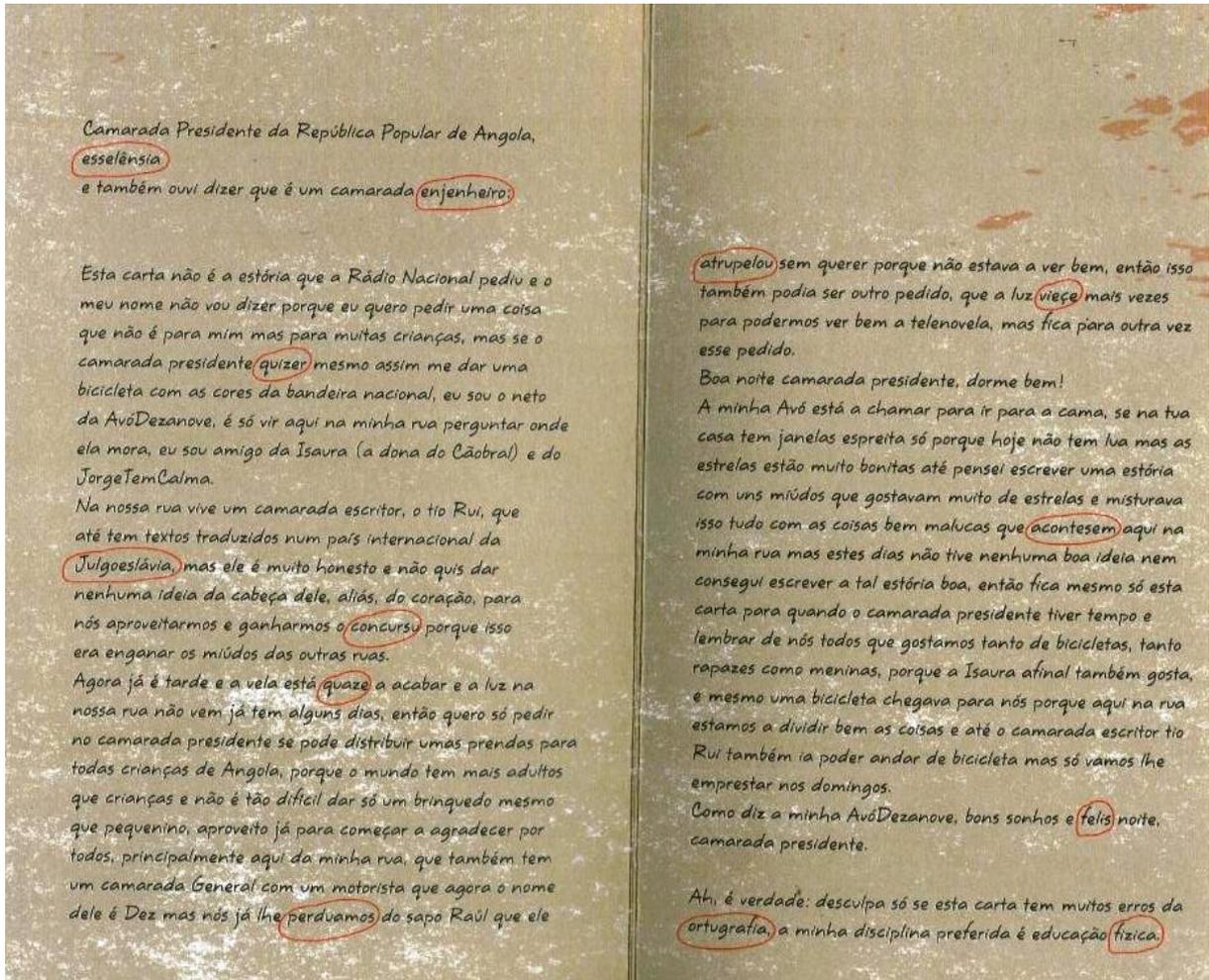


Figura 2 – Carta enviada pelo menino à Rádio Nacional.

Fonte: Reproduzido pela autora.

É um testemunho da coletividade e da leveza presente na fala e na escrita de uma criança. Carregada de erros de ortografia, simula muito bem o escrever infantil, essa é também uma história de escritas, ou melhor, de como a criança percebe o mundo das letras e chega até ele sem deixar de lado a oralidade, que é tão presente no universo infante.

Na introdução dessa dissertação já havia feito algumas ponderações sobre a necessidade da leveza frente aos processos de vitimização de África e do africano,

elementos importantes para que se entenda o objetivo de Ondjaki ao escrever suas obras. Mia Couto defende postura semelhante em seu artigo *Os sete sapatos sujos*:

Nós já conhecemos esse discurso. A culpa já foi da guerra, do colonialismo, do imperialismo, do apartheid, enfim, de tudo e de todos. Menos nossa. É verdade que os outros tiveram a sua dose de culpa no nosso sofrimento. Mas parte da responsabilidade sempre morou dentro de casa. Estamos sendo vítimas de um longo processo de desresponsabilização. Esta lavagem de mãos tem sido estimulada por algumas elites africanas que querem permanecer na impunidade. Os culpados estão, à partida, encontrados: são os outros, os da outra etnia, os da outra raça, os da outra geografia (COUTO, 2011, p. 30, grifo do autor).

Cada povo traz consigo a carga histórica a que foi submetido. Sabemos que a história do continente africano em si é bastante cruel, conforme panorama já descrito no capítulo anterior. Lugar de negros que carregam o peso da escravidão, do menosprezo e do preconceito, lugar de colonizações diversas. A África sofre, sim, com inúmeros problemas causados por momentos cruéis na história de cada país que compõe esse gigantesco continente. As riquezas são inúmeras, no entanto a miséria em África é igualmente assustadora. É o caso de Angola, um país riquíssimo em minerais, mas com baixos níveis de qualidade de vida, empobrecido pelos longos anos de guerra. Contudo, seu povo dança, canta e reverencia seus mitos. Aqui cabe perguntar: um povo que aprende com os mais velhos e com as crianças pode ser desprovido de algum tipo de encantamento e composto apenas de imagens trágicas? Isso seria generalizar uma situação e eliminar a possibilidade de perceber a beleza que há em cada angolano que levanta cedo²⁰, coloca a muamba na cabeça e vai para a Feira Roque Santeiro vender suas mercadorias ao som de suas músicas. As crianças ficam em casa, os maiores cuidam dos menores, passam o dia brincando na rua, pois a escola é restrita a poucos e já não dá conta da grande gama de meninos e meninas que compõem o cenário infantil de Angola.

No já referido documentário “Oxalá cresçam pitangas”, de Ondjaki e Kiluanje Liberdade, podemos visualizar o dia-a-dia de Angola. Essa produção tem o objetivo de levar o telespectador para dentro do país. A realidade é dura, mas também pode ser leve. A dor ensina outras formas de levar a vida. A falta de tudo que é básico e direito de cada cidadão é real. Falta quase tudo. Só não faltam ritmo, cores, cheiros e alegria para aliviar o peso da realidade. O angolano é um povo de imaginação fértil

²⁰ Conforme podemos visualizar no documentário “Oxalá Cresçam pitangas”, de Ondjaki e Kiluanje Liberdade (DOCUMENTÁRIO “OXALÁ CRESCAM PITANGAS”. Disponível em: <<http://www.kazukuta.com/pitangas/>>. Acesso em: 10 jan. 2013).

por natureza, estão sempre a criar formas alternativas de sobrevivência. Bater sempre em cima da mesma tecla e colocar-se em lugar de vítima, trazendo a culpa para os outros, é uma forma de não olhar para dentro de si mesmo e perceber que os problemas estão ali e que podem, sim, serem amenizados. Nem que seja com os gritos dos vendedores ambulantes, com frases criativas e cheias de humor para convencer o cliente de comprar alguma mercadoria. Deparar-se com a realidade da falta de comida, saneamento básico, luz, água, moradia, educação já é pesado demais e acaba sempre ofuscando o brilho e a genialidade que o povo angolano tem de inventar estratégias para viver. Reafirmar a miséria não é necessário, pois esta mostra-se a olhos vistos, não é preciso olhar muito para perceber. A tristeza e a crueldade estão ali sim, não se pode negar, todavia também é certo que se pode resgatar outros aspectos que persistem em cada canto de Angola.

Ondjaki não omite os problemas sérios enfrentados pelo povo angolano, todavia sente-se com a possibilidade de mostrar ao mundo que Angola pode muito e está a caminhar, a passos lentos, mas está a caminhar. Não deixam de lutar pela sobrevivência, estão interessados pela vida contemporânea e desenvolvem projetos nas mais diversas vertentes da arte - têm produzido coisas magníficas no campo das artes plásticas, teatro, cinema, música, literatura, mesmo com os poucos recursos destinados à educação e aos projetos artísticos.

Os angolanos são muito inventivos, capazes das mais mirabolantes estratégias para conseguir viver o mais dignamente possível, já que o governo não possibilita uma vida menos dura e difícil. É na contra mão dessa desilusão que Ondjaki vai compor sua obra, representando o encantamento do mundo em oposição ao niilismo pós-moderno, ao desencanto:

Não acreditamos mais [...] como os gregos em felicidade na vida na Terra; não acreditamos mais como os cristãos, em felicidade na vida em outro mundo; não acreditamos mais, como os filósofos do século passado, em um futuro feliz para a raça humana (KUMAR, 1997, p. 78).

A desilusão e o pessimismo presentes nas artes em geral, bem como a tentativa de ressignificar mitos e tradições, em todos os lugares do mundo, são comprovadas na afirmação de Felix Guattari (1992, p. 68) de que “O mundo contemporâneo se engajou em uma corrida vertiginosa, seja para o abismo, seja

para uma renovação radical. As bússolas econômicas, sociais, políticas, morais tradicionais se desorientam umas após as outras”.

Ainda trago Calvino para justificar as levezas das estórias de nosso menino autor-narrador. No que diz respeito à ficção, Calvino vale-se das simbologias para construir o leitor-personagem Amedeo, em sua obra *Os amores difíceis*. É um habitante de um mundo em curso e em eterna mudança. Lançado em 1992, o livro traz um contexto concernente ao fim do século XX, ainda tocado pelo elemento "peso", mas já em busca da "leveza" recomendada pelo escritor. É preciso pensar no herói Perseu, personagem mitológico que voa em sandálias aladas para decapitar Medusa, a deusa mortal, cujo olhar transformava em pedra todo aquele que o ousasse encarar. Para que fosse possível vencer e cortar a cabeça de Medusa, Perseu faz uso de um escudo polido de bronze, simulando um espelho, e assim consegue degolar o monstro sem olhá-lo diretamente nos olhos. Através do olhar indireto do herói leve, Calvino estabelece uma relação entre a criação do poeta e o mundo. A partir da imagem do mito de Perseu, a literatura pode ser vista como um jogo de espelhos. Na recusa da visão direta, através do olhar enviesado do herói, Perseu escapa do olhar fatal de Medusa e busca, na imagem refletida no espelho, capturá-la. O espelho produz uma imagem revertida da realidade. É através dessa simbologia especular da sabedoria e do conhecimento, da manifestação que reflete a inteligência criativa, que Italo Calvino tece os fios de sua narrativa ficcional, e é assim que justifica seu discurso da leveza em oposição ao peso.

Melhor deixar que meu discurso se elabore com as imagens de mitologia. Para decapitar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que pode se revelar por uma visão indireta; por uma imagem capturada no espelho (CALVINO, 2002, p. 16).

Para falar da guerra e dos desmandos políticos sem se tornar pedra, Ondjaki opta pelo olhar especular: projeta outras perspectivas, revela com otimismo as possibilidades que ainda restam. Isso é opor-se à vitimização, ou ainda é correr contra o abismo a que se refere Felix Guatarri e criar situações cheias de lirismo na Angola do anos 80. Retrata a infância da qual fez parte, mostra como levavam o dia-a-dia num país que carecia e que até hoje carece de muita coisa. Mostra que a falta de luz não impede de sonhar e inventar formas de brincar com o problema, que a

falta d'água também não os fez tão infelizes assim, já que havia uma avó que sabia regar plantas com água imaginária, dessas que a gente faz de conta que está a sair da mangueira. Tudo que uma pessoa acredita e põe em prática faz dela um ser diferente, que destoa da realidade cruel. Dessa forma, a necessidade de narrar, segundo o que diz Ondjaki no prefácio de Bom dia Camaradas (2006), uma “estória ficcionada, sendo também minha história, devolveu-me memórias carinhosas. Permitiu-me fixar [...] um mundo que é já passado. Um mundo que me aconteceu e que, hoje, é um sonho saboroso de lembrar”.

Ondjaki, em entrevista a Terra Magazine²¹, enfatiza: “O futuro é uma invenção constante e o que temos dentro de nós são brumas densas, cheias de amor, ternura e inocência”, assim como as lembranças de uma infância feliz. Para Ondjaki, é importante e faz-se mister ignorar o pessimismo subjetivo, as dúvidas, as incertezas. A saída é “tentar descobrir o novo caminho para Angola e para o continente Africano. Através da arte como expressão da modernidade, e através da modernidade como via de manutenção da tradição”.

A guerra civil, já sabemos, foi extremamente difícil para Angola, mas os meninos que viviam naquela rua eram privilegiados, tinham o tio Rui, que escrevia estórias que eram conhecidas lá para os países internacionais, tinham a AvóDezanove, que ganhou esse nome depois de ter seu dedo mindinho do pé amputado e agora já não possui mais 20 dedos, mas mesmo assim passa muito bem obrigada e que ensina ao seu neto a magia da vida e da sobrevivência em meio aos caos. Com os amigos da rua, que os valha deus, alimentam uma imaginação muito fértil, como a Isaura que dá nomes de presidentes aos seus bichinhos, pois ela sabe muito de presidentes de todos os lugares. Está sempre a inventar nomes aos bichos do seu quintal, não vai bem nas matemáticas, mas sabe tudo de todos - as lesmas, os gafanhotos, os sapos, os gatos e outros mais que ela encontrar pelo caminho.

A Isaura tem sempre ideias complicadas. Fica muito tempo sentada no quintal dela a olhar as andorinhas, as lesmas e até conhece cada gafanhoto do jardim dela. Dá nomes de pessoas aos bichos mas não sabe bem a tabuada.

- Quatro vezes quatro? – perguntava o CamaradaMudo quando ainda dava explicações de matemática.

²¹ TERRA MAGAZINE. **Entrevista com o escritor Ondjaki**. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1131821-EI6581,00.html>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

- Não sei, mas por exemplo, o gafanhoto SamoraMachel gosta mais das plantas da casa do tio Rui, e só como antes das onze. Se está muito sol, vai esconder-se.

Nós riamos daquela maluquice dela, ainda perguntávamos mais.

- Seis vezes três?

- Não sei, mas a lesma Senghor é muito estranha porque anda a fazer uma casa com pedrinhas que vai buscar no fundo do quintal e um dia destes pode ser pisada.

[...] A Isaura dá nome de presidentes aos bichos do quintal dela, e porque são muitos bichos, ela sabe nome de muitos presidentes. Podem ser nomes também de alguns que já morreram ou mesmo outros que não foram presidentes mas pessoas assim importantes.

O gato dela se chama Ghandi, acho que era um senhor tipo indiano ou o quê. O cão se chama AmílcarCabral, até lhe chamamos de AmílcarCãobral. A lesma é Senghor, os gafanhotos são Samora, Mobutu e Khadafi, os sapos se chamam Raúl e Fidel. Parece que também deu nome aos passarinhos mas nunca consegui decorar a lista toda.

Agora é que me lembrei, há um papagaio chamado JoãoPaulo Terceiro, filhos do falecido Jacó JoãoPauloSegundo, que tinha morrido na boca do próprio Ghandi, antes não se chamava Ghandi, se chamava Tátecher! Só depois de comer os papagaios é que lhe cortaram os tímбалos e ficou mais calmo a mar devagarinho e a não arranhar ninguém (ONDJAKI, 2011 p. 17).

As personagens das obras ondjakianas trazem consigo uma carga de história, ironia, leveza e alegria. Na construção de cada uma delas o autor vai levando o interlocutor a uma vivência muito particular. Não raras vezes nos deparamos com o riso ao nos darmos conta de que a personagem é nomeada conforme a carga de sentido que representa, o que fica claro se passamos a analisar os nomes dados por Isaura aos bichos do seu quintal e mesmo os nomes dos amigos. JorgeTemCalma leva esse nome porque é muito travesso, irrequieto, está sempre a correr e então, desde pequeno, sua mãe lhe grita “-Ó, Jorge, tem calma!”. Assim o nome representa muito bem esse adulto que faz parte do universo daquelas crianças. O que faz Ondjaki não é apenas nomear personagens, mas sim, nomear mundos. São diversos mundos dialogando dentro das obras, cada um com sua devida importância e carregando as lembranças de um tempo histórico vivido de fato. É a imaginação nomeando a realidade. É a ficção, com toda sua leveza, contando os pesados fatos de uma guerra civil.

Também a intertextualidade se faz presente na obra do autor. Ao visitar obras de vários escritores, Ondjaki traz para sua obra elementos cujas funções se assemelham às dos “souvenirs” que assinalam sua passagem por mundos literários criados por outros autores, fazendo, dessa forma, um rico jogo intertextual. Este se tece como uma viagem por palavras: “[...] o escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas [...] E é isso que um

escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas” (COUTO, 2005, p. 59).

O termo intertextualidade, segundo Julia Kristeva, refere-se, fundamentalmente, ao modo pelo qual se estabelecem o diálogo e a interatividade entre textos de um autor ou de autores diversos:

A linguagem poética aparece como um diálogo de textos: toda seqüência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro corpus, de maneira que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura) (KRISTEVA, 1977, p. 90).

Entendemos, então, a intertextualidade como um "diálogo" entre textos, pressupondo amplo universo cultural. O tecido intertextual implica a identificação e o reconhecimento de remissões a trechos de obras conhecidas por determinados públicos. Esse diálogo entre obras pode ocorrer em diversas áreas do conhecimento, não se restringindo única e exclusivamente a textos literários. Em *A bicicleta que tinha bigodes*, Ondjaki faz no seu prefácio referência a Manuel Rui e a Luís Bernardo Honwana dizendo que:

Esse texto é um abraço de afeto e 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 desportuguesada (ONDJAKI, 2011, prefácio).

A influência das telenovelas brasileiras também pode ser percebida nessa obra. Jacó JoãoPauloTerceiro começava a gritar frases de telenovela, “vá de retro, satanás”, que era a frase do BeatoSalú, pai do RoqueSanteiro; depois gritava “tô certo ou tô errado”, que era a frase do SinhosinhoMalta. (ONDJAKI, 2011, p.48) Essa é a presença de outros textos dentro de seu texto. Não raras vezes Ondjaki carrega seus escritos de intertextualidade. Em *Quantas madrugadas tem a noite*, o escritor faz referência a João Vêncio, personagem de Luandino Vieira.

Na simplicidade do agir e do falar das crianças a leveza se manifesta mais evidentemente. Nada mais sensível e poético do que ver a forma com que Isaura cuida e conversa com seus bichinhos. Esse é um mundo no qual os adultos não

entram. Eles não habitam na sua essência. Quando do episódio da morte do sapo Raúl, irmão de Fidel, o funeral é restrito aos pequenos, pois Isaura, a dona dos sapos e de todos os bichinhos do seu quintal, acredita que essa coisa de enterro de bichos é coisa de crianças apenas: “-Isaura, podias deixar o CamaradaMudo assistir o enterro. – Não posso mesmo. Li num livro. Enterro de bichos é coisa de crianças. Os adultos não entendem e depois só querem nos gozar” (ONDJAKI, 2011, p. 29).

O sapo é enterrado e Isaura, a pedido do nosso menino narrador, deixa que os adultos que queiram participar do ritual se façam presentes, pois esses, de certa maneira, estão a demonstrar alguma forma de pesar pela morte de Raúl. Quem atropelou o sapo foi o camarada motorista Nove, que era como as crianças o conheciam. Diziam que tinha esse nome porque era um tanto desastrado no trânsito e já tinha matado nove pessoas, sempre de noite, e depois da morte de Raúl as crianças mudaram seu nome para “Dez”, pois era sua décima vítima.

Também temos o CamaradaMudo, que é um tipo que vive de silêncios e está sempre sentado na esquina da casa da AvóDezanove a ouvir a rádio. Não fala porque é bastante provável que na sua vida adulta as palavras já não façam mais muito sentido e que esteja em um lugar de subalternidade, e “pode um subalterno falar”? Uma guerra que devasta um lugar faz com que alguns se calem e passem a um estado de introspecção, de pensar e calar. O silêncio também é edificante e produtor de sentido. Essa personagem faz parte da vida dessas crianças e habita junto o mundo do devaneio e da imaginação do narrador.

Quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação etc. O nosso imaginário social destinou um lugar subalterno ao silêncio. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciadas nas sociedades contemporâneas (ORLANDI, 2011, p. 127).

Portanto, essa personagem, o CamaradaMudo, que carrega o silêncio no seu nome, quando profere palavra é para contar das coisas do antigamente, para dar conselhos e algumas boas ideias às crianças. O menino narrador parece contemplar esses silêncios da personagem, pois eles têm muito a dizer. Não é meu objetivo nessa dissertação aprofundar-me na temática do silêncio, apenas faço referência no intento de mostrar a importância dessa personagem dentro da obra, em que a leveza pode conviver com a solidão essencial.

Com uma linguagem simples, que se aproxima das falas cotidianas, utilizando uma nova estratégia de nomeação do seu universo ficcional, que se configura através do nome das personagens e dos elementos que vão aparecendo ao longo da narrativa, Ondjaki permite essa leveza e, principalmente, mapeia o caminho dos fatos históricos e sociais trazidos do passado pelas lembranças e pela palavra de um outro, a criança que o Ondjaki adulto não é mais, portadora de um outro enunciado.

[...] a experiência verbal individual do homem toma forma e evolui sob o efeito da interação contínua e permanente com os enunciados individuais do outro [...] Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos (BAKHTIN, 1992, p. 314-315).

“Nomear mundos”. É assim que opto por referir-me às personagens criadas por Ondjaki. Cada uma delas carrega consigo a sua experiência verbal que dota de sentido a intenção do escritor ao dar-lhes existência na ficção. Não é por mero acaso que temos Isaura, Manuel Rui, Kadafi, Raul, Fidel, CamaradaMudo, JorjeTemCalma, Avó Dezanove, GeneralDorminhoco entre outros. Cada personagem, seja ela protagonista ou as demais que aparecem ao longo da narrativa, representa realidades diversas (os camaradas políticos, os intelectuais, os cubanos, os soviéticos). No entanto, o filtro dessas vozes sociais é dirigido pelo olhar da criança, que com muito mais criatividade e leveza nomeia o mundo à sua volta. Cada uma traz em sua alcunha uma característica pessoal ou um traço marcante da própria vida ou da oficialidade histórica de Angola, antecipando ao leitor a carga de sentido que habita dentro da narrativa.

O gato Ghandi tinha maus hábitos, como dizia a minha Avó, e àquela hora estava só a dormir quase a querer rressonar com os bigodes sujos dele, parece que só lhe demos um banho bem molhado uma vez que a Isaura não estava em casa e lhe prendemos num caixote de papelão que apanhamos na casa do GeneralDorminhoco. E o cão AmílcarCabral, bem bonito, esse era só lhe fazer umas festinhas que ele nem ladrava mais (ONDJAKI, 2011, p. 48-49).

A forma como a criança sente o passado e a experiência do tempo se distancia da visão política mais densa e pesada e adentra um olhar mais subjetivo,

que incorpora as suas experiências em tal contexto. Os acontecimentos sempre giram em torno da rua, da casa, das brincadeiras, da família, dos amigos. Essa realidade é uma especificidade do olhar infantil. Faz-se mister lembrar que Ondjaki pertence à primeira geração de angolanos que cresceu em um país independente, embora em período de guerra civil. Sua literatura, no entanto, não é exatamente um eco dessa guerra. É um diálogo entre memórias inventivas e questões sócio-políticas. A história, como o espelho de Perseu, aparece refletida – e purgada de seu poder destrutivo - na voz de uma criança repleta de imaginações que fala de esperança e encantamentos vividos numa terra sofrida.

A tristeza me passou rapidamente porque o gelado de múcua era muito bom.
 -Deixa só eu te perguntar uma coisa – o JorgeTemCalma sempre bué de curioso.
 -Diz então.
 - O teu envelope que o CamaradaMudo foi lá entregar...
 - Sim.
 - Tinha mesmo o quê? Uma estória tua?
 - Não.
 O tio Rui quase parou de comer o gelado dele.
 - Então?- a Isaura também ficou curiosa.
 - Era um pedido.
 - Mas o concurso era de estórias. Por isso é que não ganhamos!
 - Não, não ganhamos porque não tínhamos uma boa estória, Jorge.
 - Era pedido tipo quê?
 - Era um pedido mesmo. Para o camarada presidente dar bicicletas a todas as crianças de Angola, mesmo as que não sabem contar estórias. Como eu... (ONDJAKI, 2011, p. 83).

A estória que não foi escrita por falta de ideias acabou dando vida a uma carta com o pedido coletivo de que todas as crianças tivessem uma bicicleta. A denúncia e o pedido do povo para que os governantes olhem para eles aparecem de forma delicada e comprometida, a partir da simplicidade da palavra proferida pela criança.

O objetivo inicial era de escrever uma boa estória, contudo, as crianças “vão desconseguindo”²², como afirma Ondjaki ao falar sobre a obra. “Desconseguir” representa o não êxito na escritura da boa estória, pois essa obra também é metalinguística, tendo em vista a referência aos escritores Luís Bernardo Honwana e

²² JORNAL PÚBLICO. **Entrevista com Ondjaki.** Disponível em: <<http://www.publico.pt/cultura/noticia/ondjaki-vence-premio-brasileiro-de-literatura-para-criancas-e-jovens-1594541>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

Manuel Rui. A busca pelo universo mágico das palavras e o desejo de contar estórias provocam a interação entre crianças e mais velhos, entre o novo e o que carrega o conhecimento.

A tia Alice pôs a tesoura no bolso da bata dela, e ficou assim de pé à espera. Nas pernas do tio Rui estava o caderno amarelo dele, ele começou a escolher umas páginas, soprou, depois aproximou das vistas e começou a ler.

Era um poema assim todo lido de uma vez, quase sem parar nem para respirar, e a tia Alice ouvia, nós de longe não entendíamos bem as palavras, ouvíamos só restos de algumas frases, alguma coisa sobre a chuva, a água, os pássaros, o mar. Depois ele parou de repente e deixou a cabeça cair para trás.

A tia Alice com a escovinha sacudiu os bigodes, primeiro devagar e depois mais rápido.

- São letras, aquilo? – o JorgeTemCalma não queria acreditar.

- São restos de frases que ficam presas no bigode.

A caixa aberta já tinha um brilho dentro, e mais letras caíam, assim com o escuro dava pra ver bem, um “j” todo perfeito muito amarelo, dois “k” que não queriam se desprender da ponta esquerda do bigode e que a tia Alice soprou com força, e só no fim os acentos, acento circunflexo, disse a Isaura, acento agudo, cedilha e mesmo até um travessão.

O tio Rui fechou a caixa, ouvimos os passos da tia Alice a entrar em casa levando com ela a luz do petromax. As mãos do tio Rui, com restos desse brilho tipo poeira, embrulharam a caixa num pano escuro encarnado, e depois ele também entrou.

- É aquela caixa que nós precisamos – eu disse.

- Sabem onde eles guardam?

- Temos de descobrir.

- Eu não vou participar desse plano – a Isaura avisou.

- Não podes ser assim. A caixa é a nossa salvação.

- Salvação de quê?

- Aquelas letras do tio Rui já vêm com força de estória, depois é só acrescentar um bocadinho. Aquela caixa é que nos pode fazer ganhar a bicicleta da Rádio Nacional (ONDJAKI, 2011, p. 54-55).

Carregadas de poesia, delicadeza e devaneios, as crianças vêm nos restos dos bigodes do tio Rui letras mágicas e estórias a serem contadas. Querem a caixa mágica para que possam nutrir-se desse conhecimento que advém do tio Rui. A cena é bastante metafórica, as letras brilham com força e com cor. O desejo de tocá-las é tão grande a ponto de planejarem uma forma de conseguir pegar algumas letras e frases do tio Rui para escreverem a sua boa estória e ganharem a bicicleta do concurso da Rádio Nacional de Angola.

No entanto, já tinham “força de estória” os enredos criados por aquele grupo nas ruas de sua infância, na capacidade de animar a natureza e dotar de graça e espírito o cotidiano amesquinhado pela escassez. Tanto é assim que se enterravam

sapos, se regavam plantas com água imaginada e se olhava o céu enxergando nele pirilampos. As histórias corriam da boca para os ouvidos, se faziam em presença dos narradores orais e seus públicos cativos. Até mesmo a carta do menino é permeada da palavra oral, assim como a dicção do menino narrador. Seu grande prêmio é manter-se fiel ao desejo de justiça e igualdade da infância. Essa talvez a moral da fábula contemporânea contada por Ondjaki.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu fico
com a pureza
Da resposta das crianças
É a vida, é bonita
E é bonita...*

*Viver!
E não ter a vergonha
De ser feliz
Cantar e cantar e cantar
A beleza de ser
Um eterno aprendiz...*

Ao final de nossa análise, concluímos que os textos de Ondjaki, embora focalizem problemas existentes em Luanda, não passam desânimo e pessimismo. A visão otimista do escritor, mais uma vez, pode ser percebida na epígrafe que escolhemos para esta parte de nossa dissertação: a pureza da resposta das crianças diante das perguntas que a vida faz. A boniteza do olhar pueril acerca de um país assolado por guerras cruéis.

O ato de inventar em si é movido pela alegria: o impulso de tentar concretizar um sonho anima a criação. Assim, Ondjaki é motivado a criar suas histórias; suas personagens são construídas artesanalmente, sendo únicas em suas características. E os cenários são moldados em torno desses seres de papel que povoam as histórias. Todo livro desse autor parece ser movido por uma vontade de escrever, cuja alegria se dá pelo próprio prazer de contar a história. Ao escrevê-la, o autor também se torna leitor, o primeiro da obra que nasce. Há uma sensação de encantamento na leitura que o impulsiona a continuar produzindo: se ele não acreditar naquilo que narra ou descreve, ou recomeçará todo o livro ou simplesmente parará de escrevê-lo. Não há a possibilidade de criar um bom livro por obrigação. A alegria de escrever se estenderá enquanto o livro estiver sendo elaborado; mas, ao mesmo tempo, quando a obra estiver terminada, haverá a alegria de ter criado o livro, algo que ninguém pode tirar do autor, já que é um

trabalho feito. Ainda sobre o prazer da escrita, Mia Couto, em seu livro *Pensatempos*, nos atenta para o fato de que “[...] o escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento.” (COUTO, 2005, p. 63). É também sobre escritas e oralidade que se trata a obra *A bicicleta que tinha bigodes*, analisada nesta dissertação.

A Bicicleta que tinha bigodes traz em seu interior, além das letras impressas em suas páginas brancas, a magia de contar histórias. Inscreve-se na oralidade, fazendo com que o leitor adentre o universo criado pelo narrador que, aqui, interpreta como se estivesse no palco, encenando uma peça teatral. Aliando poeticidade e alegria, Ondjaki desenvolve a performance da voz e caracteriza a oralidade transcrita através da movência do texto, da qual falou Paul Zumthor, levando seus interlocutores do riso ao pranto.

Tecnicamente, a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida aqui e agora. [...] Desde que exceda alguns instantes, a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Personagens que carregam consigo características diversas ajudam a montar o cenário de uma Luanda liberta e atual, que se constitui com todos os problemas que uma nação em construção pode ter; contudo, não se perdem o otimismo, o riso e a vontade de viver e ver o país crescer como o sonhado, lá nas “Gerações da Utopia”, de Pepetela. O Angolano é um povo que muda com uma rapidez inenarrável, não está fixo, vai se adaptando e adaptando sua cultura, sua linguagem, seu modo de viver, assim como a movência da voz, que não é fixa, que pode ser alterada e vivida de diversas maneiras e por diversas gentes. Sendo assim, Ondjaki reinventa a cidade de Luanda criando situações cheias de humor e lirismo e fazendo com que a memória coletiva e os assuntos referentes àquele lugar sejam transmitidos de uma nova forma, adaptando-se às expectativas do interlocutor. Por exemplo, no decorrer do romance *Quantas madrugadas tem a noite* (2004), o narrador/intérprete trata a criação de suas histórias e faz uma comparação para que se entenda o processo (ONDJAKI, 2004, p. 110): “Pouca inventice, transformo só o material para lhe dar forma, utilidade. O artista molha as mãos pra trabalhar o

destino do barro? Eu molho o coração no álcool pra fazer castelo das areias em cima das estórias...”

Através da retomada da memória, Ondjaki se vale da voz de infante e constrói o cenário da obra em questão, uma Angola dos anos 80, que vivia os encaminhamentos de uma assoladora guerra civil. É assim que este trabalho de dissertação analisou as questões referentes à memória e a autobiografia presentes no romance *A Bicicleta que tinha bigodes*. Percebe-se que a infância do menino Ndalú Almeida é, de fato, a grande mola propulsora para o processo de criação de suas obras em geral. Nisso vemos uma ressignificação de Luanda e a possibilidade de desmistificação do exotismo com que se olha para a África, olhar que se dá devido à grande distância cultural entre o Oriente e o Ocidente, destacada por Edward Said (2007). Lembrando que essa oposição binária Oriente x Ocidente não passa de uma construção conceitual baseada no desconhecimento da cultura do Outro, muito da caracterização do que seja próprio do “Oriente” advém de uma mística, construída sem que se tenham subsídios para identificar e qualificar esse espaço, tratando-se apenas de um retrato forjado sob as perspectivas do Ocidente, este, pouco interessado no aprofundamento de relações que poderiam criar uma ponte transcultural interligando as identidades desses universos tão singulares.

É na retomada da memória infante que se pode perceber a leveza sempre permeando as narrativas Ondjakianas. O otimismo, muitas vezes, sobrepõe-se ao caos pelo olhar infantil por meio das brincadeiras e da fala aparentemente ingênua e desprovida de ganância e ódio. A criança percebe bonitezas, a criança percebe otimismo. Ainda não está influenciada por um sistema que assola o país nem pelos encaminhamentos dolorosos do pós-guerra.

Percebe-se que há, em *A bicicleta que tinha bigodes*, diversas passagens que demonstram a proximidade entre a ficção, escrita por Ondjaki, e a realidade vivida pelo próprio autor. A ficção e a realidade se entrelaçam em sua narrativa, trazendo aspectos do universo infantil através do olhar do menino-narrador e de passagens que condizem com a própria história de Angola. Ondjaki e o personagem principal da história convivem de perto com as questões relacionadas à guerra, com a pobreza em uma Angola pós-independência. Além disso, encontram-se, em meio à guerra civil, a delicadeza, a sutileza, a simplicidade e, mais do que isso, a busca por dias melhores e o olhar além do horizonte – a esperança de um novo mundo. O presente

trabalho buscou, por meio de passagens da narrativa e de elementos da história de Angola, demonstrar como a ficção e a realidade se encontram no livro de Ondjaki. O nascer, o mudar, o reinventar e o sonhar encontrados entre o povo angolano, junto com a busca pela paz e pelas renovações, permeiam a trama do romance em questão. A esperança ultrapassa as linhas da ficção e toma lugar entre um povo que viveu durante muitos anos a guerra em seu país.

Os sonhos da nação angolana gerados a partir da independência frustram-se com o início de uma guerra civil e com a manutenção das as desigualdades sociais. Entretanto, por meio das suas memórias de menino, o escritor Ondjaki recupera a esperança e dá vida a suas personagens.

Em entrevista ao site da Saraiva Conteúdo, Ondjaki discorre sobre a esperança e a capacidade de sonhar, inventar e reinventar em meio à guerra e aos conflitos que assolaram o país: “[...] o povo angolano sofreu muito por várias razões – a guerra e outras privações –, mas nunca perdeu essa capacidade de sonhar”²³.

Se o uso do discurso rememorativo dá credibilidade ao relato, já que um narrador que pode ser identificado como o autor empírico do texto narra certos acontecimentos de sua vida pessoal passada, por outro lado, o aparente desinteresse em enfatizar a associação entre narrador e autor parece indicar que essas experiências podem ser despersonalizadas e assumidas por qualquer jovem que cresceu na Angola dos anos 1980. O discurso individual é o meio utilizado para que o leitor possa se confrontar com temas mais abrangentes, tais como o papel do indivíduo naquela sociedade e os efeitos do momento histórico sobre a formação do caráter de uma geração. Por conseguinte, vê-se o Ndalú narrador como uma figura ficcional, como uma construção discursiva que enuncia a experiência de uma coletividade.

Segundo Beatriz Sarlo (2007), a valorização da subjetividade promovida na pósmodernidade deu força à ideia de que se pode ler no relato individual muito mais do que a expressão solitária de uma única consciência, mas sim a vivência de um indivíduo cuja identidade, historicamente definida, expressa as angústias e questionamentos de uma determinada época. Se a formação das identidades depende do meio no qual se inserem, pode-se ver uma dimensão coletiva na voz

²³ ONDJAKI. **Entrevista concedida à revista Editora Saraiva, julho de 2009.** Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10079>. Acesso em: 07 ago. 2011.

individual e historicidade no testemunho do narrador infantil presente na maior parte das obras de Ondjaki. Aqui me refiro sobretudo ao romance *A bicicleta que tinha bigodes* e aos outros citados no capítulo 1 desta dissertação.

É a luta pelo coletivo que move as ideias do menino/narrador. A bicicleta é o sonho de muitas crianças em qualquer parte do mundo. Metaforicamente, percebemos essa bicicleta e seus bigodes como meio de expressar o desejo e o pedido de igualdade, justiça e direitos. De paz, de humanidade e esperança para Angola. Não é à toa que o menino escreve ao senhor presidente uma comovente carta com um pedido de que todas as crianças pudessem ganhar uma bicicleta ou uma prenda, por menor que fosse. Também, não é sem intenção, que a bicicleta seja das cores da bandeira de Angola. É a defesa e o amor por uma Angola que necessita de cuidados.

Ernst Bloch, na obra *O princípio esperança*, concebe a esperança como ativa e maior do que o temor, visto que este é passivo; segundo o filósofo, a “[...] espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada. O afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreitá-las” (BLOCH, 2005, p 13). Bloch ainda afirma que todo ser humano, na medida em que almeja, vive do futuro. Isto quer dizer que a esperança não é, portanto, uma propensão a perder-se na crença de um futuro melhor; ao contrário, ela nos impulsiona para frente, criando em nós o desejo de construir, no presente, o futuro.

É no comovente desfecho e últimas linhas do romance que o menino/narrador pergunta para o tio Rui:

- Tio Rui, as estrelas têm dono?
- Têm, sim.
- São de quem?
- São do povo.

Sem mais. Com essa dissertação desejo, assim como a voz do romance de Ondjaki, que o povo se aproprie de suas estrelas. Dessas estrelas das quais falou tio Rui...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2 ed. São Paulo: Abril, 1974.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **A Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1972.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIM, Walter. **Textos de Walter Benjamim**. São Paulo: Editora Abril, 1974. Coleção Os Pensadores.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust e Teses sobre o conceito de história. In: _____. **Obras escolhidas I**. São Paulo, Brasiliense 1986.

_____. Infância berlinense por volta de 1900. In: _____. **Obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: UERJ; Contraponto, 2005. Volume 1.

BOSI, Ecléa. **Sociedade e memória: lembranças de velhos**. São Paulo, T. A Queiroz, 1979.

_____. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 13 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

CADERNOS DE APONTAMENTO DIGITAL DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em:
<<http://linhasdeespuma.blogspot.com/2011/01/sabes-o-que-e-um-griot.html>>.
Acesso em: 10 jan. 2013.

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral & Tradição escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CENTRO DE INVESTIGAÇÕES PARA TECNOLOGIAS INTERACTIVAS. **Casa de estudantes do império**. Disponível em:
<<http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/pepetela/casa.html>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

CHAVES, Rita. **Pepetela**: romance e utopia na história de Angola. Disponível em
<www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_18.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2013.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**: capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1 / Gilles Deleuze, Félix Guattari. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DOCUMENTÁRIO “OXALÁ CRESÇAM PITANGAS”. Disponível em:
<<http://www.kazukuta.com/pitangas/>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

ENTREVISTA CONCEDIDA A AGÊNCIA REFF, EM 12 DE JULHO DE 2012.
Disponível em: <<http://agenciariff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/81->>>.
Acesso em: 10 mar. 2013.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro, Ática 1998.

_____, **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMPATÉ BÂ, A., A Tradição Viva, In: HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA. Rio de Janeiro, Unesco/Ática, 1982.

HEGEL. **Estética**. São Paulo: Nova Cultura, 1999. Coleção os pensadores.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JORNAL PÚBLICO. **Entrevista com Ondjaki**. Disponível em: <<http://www.publico.pt/cultura/noticia/ondjaki-vence-premio-brasileiro-de-literatura-para-criancas-e-jovens-1594541>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: 2000.

MACEDO, Tânia. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: UNESP; Luanda: Nzila, 2008.

MATA, Inocência. **Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana**. Luanda: União dos escritores angolanos, 2006.

MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o outro: o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In MEDINA, Cremilda. **Sonha, manana África**. São Paulo: epopéia, 1987.

NIGRO, Claudia M. C.; BUSATO, Susana; AMORIM, Orlando Nunes de (orgs.). **Revista Crioula**, n. 11, mai./2012.

ONDJAKI. **Quantas madrugadas tem a noite**. Lisboa: Caminho, 2004.

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

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

_____. **Entrevista concedida à revista eletrônica literária Mafuá nº6, dezembro de 2006.** Disponível em: <<http://www.mafua.ufsc.br/ondjaki.html>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

_____. **Entrevista concedida à revista Editora Saraiva, julho de 2009.** Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10079>>. Acesso em: 07 ago. 2011.

PADILHA, Laura. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX.** Niterói: EdUFF, 1995.

PROGRAMA RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/238/entrevistados/ondjaki_2007.htm>. Acesso em: 10 jan. 2013.

PROUST, Marcel. **O tempo recuperado.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

TERRA MAGAZINE. **Entrevista com o escritor Ondjaki.** Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,O11131821-EI6581,00.html>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

WIKIPEDIA. **UNITA.** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Uni%C3%A3o_Nacional_para_a_Independ%C3%Aancia_Total_de_Angola>. Acesso em: 23 fev. 2013.

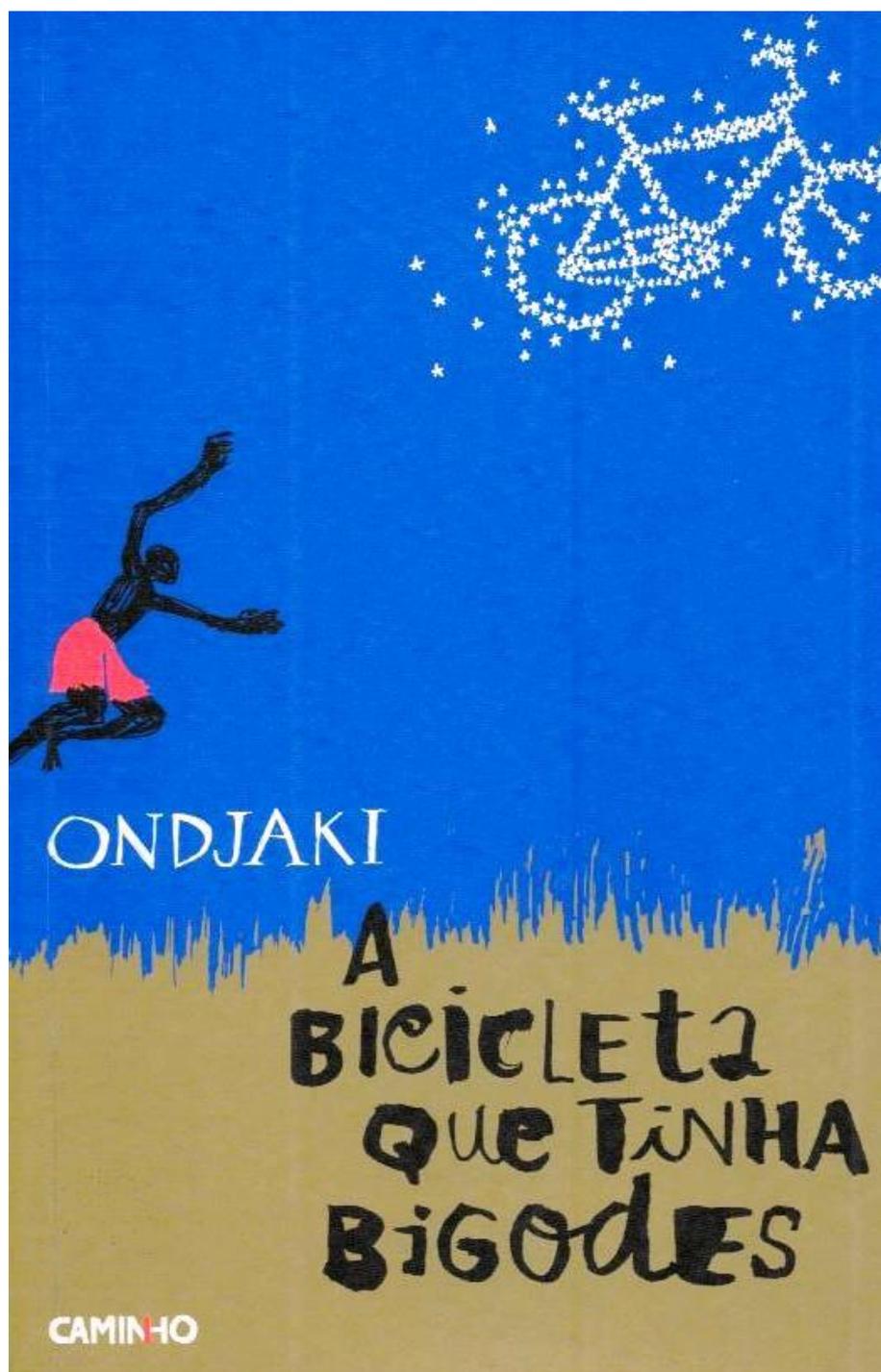
ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: EDUC, 2000.

ANEXOS

ANEXO A – CAPA DO LIVRO *A BICICLETA QUE TINHA BIGODES*, DE ONDJAKI



ANEXO B – PREFÁCIO DO LIVRO *A BICICLETA QUE TINHA BIGODES*, DE ONDJAKI

«essa fogueira de sermos meninos»

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...

...

não há como fugir ao que tem de ser dito: escrevemos em busca da voz que mais nos fala por dentro, ajustando a vida à escrita? às «falas do lugar», escrevendo para lembrar o que ainda não tinha sido contado...

vos agradeço, vos abraço: em criança como agora, eu andava em busca das vossas histórias para fingir e acreditar que os livros sempre inventam essa fogueira de sermos meninos à volta dela...

ondjaki

ANEXO C – CARTA ENCONTRADA NOS ARQUIVOS DA RÁDIO NACIONAL DE ANGOLA

