

Jane Vieira da Rocha

**AS MARGENS DA EXPERIÊNCIA:  
OS MIÚDOS E OS MAIS-VELHOS NA NARRATIVA DE ONDJAKI**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Simone Pereira Schmidt

Florianópolis  
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Rocha, Jane Vieira da  
As margens da experiência : os miúdos e os mais-velhos  
na narrativa de Ondjaki / Jane Vieira da Rocha ;  
orientadora, Simone Pereira Schmidt - Florianópolis, SC,  
2013.  
140 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura Angolana. 3.  
Ancestralidade. 4. Ondjaki. 5. Pós-colonialismo. I.  
Schmidt, Simone Pereira. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.  
Título.

[FOLHA DE APROVAÇÃO]



*Aos caluandas, com um grande sorriso.  
Ao Ndalú, que mantenha vivo o miúdo que vive dentro de si.*



## **AGRADECIMENTOS**

À Simone Schmidt, por ter apresentado uma Angola que me encantou e fez com que esta dissertação-sonho fosse possível.

Aos professores do departamento de Pós-Graduação em Literatura, Claudio Celso Alano Cruz e Claudia de Lima Costa, pelos saberes apresentados nas disciplinas do Mestrado.

À CAPES, pela bolsa que possibilitou a elaboração desta pesquisa.





*Do Velho ao Jovem*

*Na face do velho  
as rugas são letras,  
palavras escritas na carne,  
abecedário do viver.*

*Na face do jovem  
O frescor da pele  
E o brilho dos olhos  
São dúvidas.*

*Nas mãos entrelaçadas  
de ambos,  
o velho tempo  
funde-se ao novo,  
e as falas silenciadas  
explodem.*

*O que os livros escondem,  
as palavras ditas libertam.*

*[...]*

*É preciso eternizar as  
palavras  
da liberdade ainda e agora...*

Conceição Evaristo



## RESUMO

A pesquisa situa-se na esfera dos estudos de Literaturas Africanas de língua portuguesa, apresentando um olhar para os romances *Bom dia Camaradas* e *AvóDezanove e o segredo do soviético*, ambos do escritor Ondjaki. Temos como proposta investigar a representação de personagens crianças e de mais-velhos na narrativa do escritor angolano Ondjaki, bem como a sua relação com a história recente de Angola. Apresentamos essa reflexão com apoio nas teorias pós-coloniais, e dialogando com a tese de Walter Benjamin apresentada no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Conjuntamente a essas formulações, apresentamos alguns elementos da historiografia angolana, que contribuem para se pensar as relações entre as narrativas de Ondjaki e a história angolana no contexto de pós-independência. Por meio da análise da narrativa de Ondjaki, buscamos reconhecer os elementos literários que o autor utiliza e de que maneira ocorre o diálogo com a história recente angolana. O diálogo com a crítica literária angolana na contemporaneidade é realizado como maneira de construir um caminho para a análise das narrativas do escritor Ondjaki, visto o hiato no Brasil com relação aos estudos das literaturas africanas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Angolana. Ancestralidade. Ondjaki. História. Walter Benjamin. Pós-colonialismo.



## RESÚMEN

La investigación se sitúa en la esfera de los estudios de Literaturas Africanas de lengua portuguesa, presentando una mirada sobre las novelas *Bom dia Camaradas* y *El secreto del soviético*, del escritor Ondjaki. Tenemos como propuesta investigar la representación de personajes de corta edad y ancianos en la narrativa del escritor angoleño Ondjaki, así como su relación con la historia reciente de Angola. Presentamos esta reflexión sobre las novelas del escritor Ondjaki, apoyada en las teorías poscolonialistas, y dialogando con la tesis de Walter Benjamin, presentada en el ensayo “El narrador: consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov”. Junto a estas formulaciones, presentamos algunos elementos de la historiografía angoleña, que contribuyen a reflexionar sobre las relaciones entre la narrativa de Ondjaki y la historia angoleña en el contexto posterior a la independencia. A través del análisis de la narrativa de Ondjaki, buscamos reconocer los elementos literarios que el autor utiliza, y de qué manera acontece el diálogo con la historia reciente angoleña. El diálogo con la crítica literaria angoleña en la contemporaneidad se realiza para construir un camino hacia el análisis de las narrativas del escritor Ondjaki, visto el hiato en Brasil en relación a los estudios de las literaturas africanas.

**PALABRAS-CLAVE:** Literatura Angoleña. Ancestralidad. Ondjaki. Historia. Walter Benjamin. Poscolonialismo.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	17
1 APRENDIZAGENS DE ONDJAKI .....	23
1.1 Estórias de Ondjaki .....	30
1.2 O teatro da vida em Luanda .....	37
2 ANCESTRALIDADE NAS NARRATIVAS ANGOLANAS:	
A LUTA POR LIBERDADE .....	47
2.1 Atlântico(s) Sul: repensando a teoria pós-colonial .....	52
2.2 Estórias e vozes dos mais-velhos .....	56
2.3 Os <i>sonhos florescentes</i> de Angola .....	64
3 OS MIÚDOS E OS MAIS-VELHOS:	
EXPERIÊNCIA E SABEDORIA .....	71
3.1 A infância é um antigamente que sempre volta .....	74
3.2 Miúdos e mais-velhos .....	78
3.3 La escuela también es un sitio de resistencia .....	86
3.4 Oxalá cresçam pitangas: as aprendizagens vividas pelo menino .....	92
4 ANCESTRALIDADE EM <i>AVÓDEZANOVE</i>	
<i>E O SEGREDO DO SOVIÉTICO</i> .....	101
4.1 Mais-velhos .....	105
4.2 Bótard Camarada Botardov .....	117
4.3 Plantando as sementes de uma nova ordem .....	120
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TODO O OLHAR-DE-CRIANÇA	
É UM POEMA PRONTO A EXPLODIR .....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	133





## INTRODUÇÃO

*Se queres saber quem sou,  
Se queres que te ensine o que sei,  
Deixa um pouco de ser o que tu és  
E esquece o que sabes*

Tierno Bokar, sábio de Bandiagara

Hampaté Bâ (1987), através da frase de seu mestre Tierno Bokar que inicia este texto, “A tradição viva”, nos ensina que os pesquisadores devem se desprender de julgamentos para entender o continente africano. “Para descobrir um novo mundo, é preciso esquecer seu próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente transportando seu mundo consigo ao invés de manter-se ‘à escuta’” (HAMPATÉ BÂ, 1987, p. 218).

Seguindo os conselhos desse mais-velho é que proponho uma aventura no interior da literatura angolana através da narrativa do escritor Ondjaki. Desejando poder ter uma escuta atenta às estórias que se me irão revelando é que inicio este percurso. As estórias de Ondjaki vão nos chegando aos ouvidos e assim logo sentimos os cheiros, vemos as cores e sentimos a poeira das ruas de Luanda a nos tocar a pele. A utilização recorrente da narração de episódios através das memórias faz parte de um elemento presente na tradição oral africana, incorporado às literaturas angolanas como maneira de buscar elementos que permitam aos escritores escreverem a sua nação, longe dos domínios coloniais.

O percurso presente nesta pesquisa inicia em 2007, ao participar da disciplina de Literatura Portuguesa oferecida pela professora Simone Schmidt no curso de graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Durante a disciplina pude ter contato com autores das literaturas africanas de língua portuguesa e perceber, juntamente com Barthes (1978), o caráter humanizador inerente à literatura<sup>1</sup>. De Moçambique surgiram os textos de Honwana, os poemas de José Craveirinha; de Angola conheci a delicadeza de Ana Paula Tavares, caminhei pelas ruas de *Luuanda*, com Luandino Vieira, acompanhada pelo cão e pelos caluandas de Pepetela. Conheci o menino Ndalú, que me contou sobre sua escola em Luanda, da sua dificuldade em lidar com as despedidas e também que um abacateiro se espreguiça.

Em 2008 participei da disciplina Literaturas Africanas na Universidade de Lisboa, oferecida pela professora e pesquisadora Ana Mafalda Leite. Durante este período pude ter maior contato teórico com textos fundamentais para a compreensão dos debates pós-coloniais. Ao

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

<sup>2</sup> Em Florianópolis, tem-se o projeto Barca dos Livros que oferece oficinas para contadores de estórias, além das atividades de contação realizadas durante um passeio de barco pela Lagoa da

regressar para Florianópolis, no ano de 2010 dei início a esta pesquisa de mestrado sob a orientação de Simone Schmidt, tendo como proposta analisar as relações entre os mais-velhos e os mais-novos nas narrativas do escritor Ondjaki, *Bom dia Camaradas* e *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, romance editado no ano anterior. Destacamos que a escolha dos romances *Bom dia Camaradas* e *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, dentre o conjunto da obra narrativa do autor, ocorreu devido à sua representatividade.

Considerando a área de estudos em literaturas africanas de língua portuguesa recente na crítica literária brasileira, percebi a urgência de estudos relacionados com a temática proposta para a pesquisa. Por outro lado, resalto o interesse crescente na pesquisa em literaturas africanas ocorrido a partir de meados da década de 70.

Iniciado o percurso, é importante situar os caminhos teóricos escolhidos para a pesquisa. Em um primeiro momento observaremos os processos de formação da literatura angolana, em especial na participação e no papel de construção da identidade nacional que esta apresenta e no papel desempenhado pela tradição oral como elemento para a construção da mesma.

O diálogo com a crítica literária brasileira na contemporaneidade será realizado como maneira de construir um caminho para a análise das narrativas do escritor Ondjaki, visto a necessidade de se ampliar os estudos das literaturas africanas nas universidades do Brasil.

A partir das reivindicações dos movimentos civis com o início do processo de redemocratização brasileiro, as lutas de gênero, raça, etnias foram se afirmando neste território. Para os movimentos sociais ocorreram inúmeros ganhos, inclusive na legislação brasileira. A inclusão curricular de conteúdos de Cultura e História da África, representada pela Lei 10.639/2003, traz um novo significado para as relações culturais afro-brasileiras. Por isso, importa pensar esse aspecto bastante representativo da vontade de se mostrar formas históricas outras, que possibilitem um entendimento mais amplo dos complexos processos identitários que se estabeleceram entre as nações pelas quais somos formados. Ao analisar a formação identitária em países africanos de língua portuguesa estaremos, pois, analisando a nós mesmos.

Durante as disciplinas cursadas para o mestrado tive a oportunidade de realizar, sob a orientação do professor Claudio Cruz, a leitura de textos do filósofo Walter Benjamin, além dos textos dos seus comentadores Jeanne Marie Gagnebin e Jorge de Larrosa. As leituras feitas durante a disciplina foram essenciais para a elaboração desta pesquisa, possibilitando um diálogo iluminado. A partir das formulações benjaminianas sobre a narrativa procurei salientar o poder inovador que a produção estética de Ondjaki representa no âmbito das crises de identidade contemporâneas.

José Miguel de Souza Lopes, educador moçambicano, observa um movimento inspirador que ocorre na atualidade; o pesquisador relata que uma “revalorização da oralidade parece estar de volta nas atuais sociedades” (LOPES, 2004, p. 184). O autor exemplifica com projetos de contação de estórias presentes na cidade de Belo Horizonte, mas que podem ser observados em outras cidades<sup>2</sup>.

Acrescento o trecho seguinte de Lopes sobre o ato de contar estórias, concordando que

contar estórias é tão visceral e inerente ao ser humano que, mesmo na atual sociedade, atravessada por diversas mídias e tecnologias avançadas, o contador de estórias continua existindo e tendo a sua função. Na base de tudo está um jogo ‘lúdico’, mágico, transcendente, aberto, móvel, multifacetado, fúgido, em processo de contínua metamorfose. É quase uma relação interpessoal, na qual se cria a sensação de pertencer a uma comunidade que parece remeter à infância e às relações familiares (LOPES, 2004, p. 185).

As análises realizadas nesta pesquisa estão centradas no diálogo que a escrita de Ondjaki apresenta com algumas das temáticas narrativas tradicionais africanas, dentre elas a interação entre os mais-novos e os mais-velhos, tema central desta pesquisa, criando um espaço de aprendizagem e experiência.

O diálogo teórico com Walter Benjamin propiciou observar a possibilidade de experiência que os textos de autores angolanos oferecem. A partir das teorias de Benjamin sobre a impossibilidade de experiência que os meios de produção modernos trouxeram com o advento da civilização tecnológica procuramos dialogar com pesquisadores africanos que observam de que maneira as tradições africanas podem contribuir para a humanização das relações sociais.

Joseph Ki-Zerbo nos auxilia a construir um novo olhar para os países africanos, libertos de fórmulas estereotipadas e exotismos discriminatórios. O autor elabora um quadro de possibilidades otimistas para o futuro do continente africano, e consequentemente dos outros continentes. Ki-Zerbo nos aconselha com relação aos avanços científicos e tecnológicos de nosso século ao observar que

---

<sup>2</sup> Em Florianópolis, tem-se o projeto Barca dos Livros que oferece oficinas para contadores de estórias, além das atividades de contação realizadas durante um passeio de barco pela Lagoa da Conceição.

Quanto mais se descobrem coisas que podem libertar o homem, tanto mais outros grupos humanos as utilizam para submeter o homem. É esse o drama próprio da condição humana e, especialmente, do sistema ocidental: há grandes princípios, mas, enquanto a indústria e a pesquisa armamentistas absorverem e se apoderarem de metade dos investimentos disponíveis, é um sistema anti-humano. A partir do momento em que a razão foi instaurada, o ser humano deveria ser suscetível de progresso, não só na invenção e na destruição das coisas, mas também no governo do seu próprio espírito e da sua própria consciência (KI-ZERBO, 2009, p. 96).

Analisando o vínculo das literaturas africanas de língua portuguesa com a experiência, podemos apontar uma forma de não-submissão do humano. Hampaté Bâ (1997) também questiona a posição ocidental no que se refere aos avanços tecnológicos, e destaca que uma das contribuições dos países africanos para a o continente europeu é a alegria. Esta alegria a que se refere Hampaté Bâ pode ser entendida como uma celebração da vida.

A pesquisa está dividida em quatro capítulos; o primeiro apresenta o escritor Ondjaki, ressaltando as suas aprendizagens: os escritores que participaram de sua formação literária, as histórias contadas por sua família e a importância que a cidade de Luanda exerce na sua escrita.

O segundo capítulo explora a importante relação existente entre a recente história angolana e os textos literários, salientando o profundo respeito que Ondjaki tem pelos escritores do seu país. Procuramos neste capítulo incluir uma discussão sobre as teorias pós-coloniais, sinalizando para a especificidade do colonialismo português.

O terceiro capítulo trata da análise do romance *Bom dia Camaradas*, evidenciando o relacionamento entre os mais-velhos e os miúdos. No romance estão presentes diferentes formas de aprendizado do menino-narrador: com os professores cubanos, e no espaço familiar, com seus pais e com o Camarada António.

O quarto capítulo contempla a análise do romance *AvóDezanove e o segredo do soviético* através da relação entre os mais-velhos e as crianças, ressaltando neste romance a presença das duas avós do menino-narrador, criando um espaço de aprendizagem que remete às temáticas presentes na literatura angolana, desde suas raízes na tradição oral, iniciadas pelos missossos.

Em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, a presença das duas avós do menino-narrador é essencial para a sua formação, para a compreensão dos processos da vida e da morte. Destacamos que neste romance o escritor Ondjaki, ao apresentar as avós, dialoga com um dos temas centrais das

tradições africanas e estabelece uma relação de profundo respeito pelos ancestrais, os responsáveis pela transmissão da experiência.



## 1 APRENDIZAGENS DE ONDJAKI

*Eu não amava que botassem data na minha existência. A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o quando. O quando mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio. Assim, por exemplo: tem hora que eu sou quando uma árvore e podia apreciar melhor os passarinhos. Ou tem hora que eu sou quando uma pedra. E sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos e os musgos. Assim: tem hora eu sou quando um rio. E as garças me beijam e me abençoam. Essa era uma teoria que a gente inventava nas tardes. Hoje eu estou quando infante. Eu resolvi voltar quando infante por um gosto de voltar. Como quem aprecia de ir às origens de uma coisa ou de um ser. Então agora eu estou quando infante.*

Manoel de Barros

A escrita literária de Ondjaki apresenta-se como um universo particular, mescla de um mundo em que ocorreram colonizações, disputas de poderes, guerras, lutas, desejo de liberdade, utopias socialistas, poesia, infâncias, árvores, mais-velhos, histórias e estórias.

O escritor, nascido em Luanda, utiliza o pseudônimo Ondjaki, que significa guerreiro em umbundu<sup>3</sup>. A mãe de Ondjaki decidira que se chamaria Ondjaki, e poucos dias antes do seu nascimento alterou para Ndalú. Ndalú de Almeida é filho de angolanos e passa a sua infância em Luanda. Sua mãe trabalha como professora e seu pai exerce um cargo no Ministério.

Vivendo em Luanda e com o contato com uma família “cheia de estórias”, ele vai se abastecendo das estórias que depois serão matéria de seus livros. O contato com os avós, com professores cubanos, a presença dos soviéticos na Angola pós-independente, os cartões de abastecimento, o cheiro da poeira nas ruas, o dia a dia com os colegas na escola, tudo isso são cores do arco-íris que Ondjaki revela através da sua escrita multicromática.

O ambiente familiar participa da sua formação literária. Em conferência<sup>4</sup> proferida na Universidade Toulouse-Le Mirail, Ondjaki lembra que seu pai apresentou-lhe livros que contribuíram para ampliar suas percepções estéticas. Da leitura de *Vidas secas*, realizada aos 13 anos, conta

---

<sup>3</sup> Umbundu é uma língua de origem banta, falada em Angola, e Ondjaki significa, literalmente, “aquele que enfrenta desafios”.

<sup>4</sup> Conferência do escritor Ondjaki realizada na Universidade Toulouse-Le Mirail, em 20 de outubro de 2011. Disponível em <[http://www.canalu.mobi/video/vo\\_universite\\_toulouse\\_le\\_mirail/entretien\\_avec\\_ondjaki\\_ecrivain\\_angolais.7773](http://www.canalu.mobi/video/vo_universite_toulouse_le_mirail/entretien_avec_ondjaki_ecrivain_angolais.7773)>. Acesso em 04 fev. 2012.

que lhe fazia ter muitos pesadelos, mas revelava ao pai sobre Graciliano Ramos que “esse senhor é um grande escritor”. A participação de seu tio também é fundamental para as suas leituras iniciais, emprestando muitos títulos de sua biblioteca pessoal. Tratava-se de um padre que havia estado em Roma, mas que desistiu das obrigações religiosas e retornou a Luanda. Na biblioteca de seu tio, Ondjaki encontra os volumes de Graciliano Ramos.

Sobre o ambiente escolar, Ondjaki recorda que as condições físicas de sua escola nunca dificultaram o aprendizado. Apesar de faltarem carteiras e mesas, os alunos e alunas sentavam-se em móveis improvisados, utilizando até mesmo armários para poder sentar. O escritor nos conta que os professores eram muito bons e que as dificuldades que existiam sempre serviram como exercício para a imaginação e criatividade na busca de alternativas. No seu relato, revela que na 5ª classe, durante todo o ano letivo nunca esteve sentado em uma carteira, assistiu a todas as aulas sentado em um armário. Comenta que quando havia carteiras, sempre eram divididas. Ondjaki nos conta com alegria e nostalgia: “nunca sentei sozinho em uma carteira em Angola, não havia uma para um, e eu tinha vantagem, que eu sentava com o Bruno, e o Bruno era canhoto”<sup>5</sup>.

Escritor nascido em 1977, Ondjaki cresce na Angola pós-colonial. Durante muito tempo existindo sob o regime colonial, em 1975, após longos conflitos, o país oficializa a sua independência de Portugal. A história pós-colonial angolana apresenta-se como uma memória dolorosa, com seus traumas, suas guerras, seus mortos e sobreviventes. No contexto da busca por liberdade, os países africanos sofreram muitas perdas, materiais e simbólicas, através do longo período de guerras, dentre elas a guerra civil, e a literatura tenta reconstruir essas perdas através do “cerzimento identitário”, conforme aponta Inocência Mata (2008, p. 81).

A inclinação artística de Ondjaki inicia-se através da encenação teatral e também pelas artes plásticas. Participou de uma exposição em Luanda e outra no Brasil. Em Lisboa, fez teatro amador durante dois anos e um curso profissional de interpretação teatral, mas Ondjaki revela que “a sua casa é a escrita”<sup>6</sup>, para onde sempre gosta de regressar.

Na adolescência, com 16 anos, Ondjaki muda-se para Lisboa onde termina sua formação e mais tarde inicia o curso de Sociologia. Sobre a experiência em Portugal, o escritor revela que

o período em Lisboa serviu como aprendizagem para contato com outras culturas. [...] Quando eu fui para Portugal, pensei que iria ter contato com a cultura portuguesa, mas, o que de fato me surpreendeu e

---

<sup>5</sup> Idem nota 4.

<sup>6</sup> Entrevista a Ramom Mello. Disponível em <<http://www.literal.com.br/acervodportal/ondjaki-forca-africana-1784>>.



agradou, foi que eu tive contato com outras comunidades africanas. Foi em Lisboa que eu fiz amizade com caboverdianos, com santomenses, com moçambicanos. Isso foi muito bom. Foi em Lisboa que eu tomei consciência da importância, para a amizade e para o diálogo, da língua portuguesa. Porque o que nós temos em comum não é a política, é a língua portuguesa, e isto é muito bom. É muito fácil. Facilita encontros entre as pessoas<sup>7</sup>.

Em Portugal, adquire uma experiência literária mais intensa através do contato com a escrita de alguns escritores brasileiros. O escritor revela que a aproximação com o Brasil iniciou-se muito cedo, com as telenovelas brasileiras exibidas em Luanda. Fazem parte das suas memórias e estão registradas em seus livros as novelas *Roque Santeiro*<sup>8</sup> e *O Bem-Amado*<sup>9</sup>. Em momento posterior toma contato com a literatura brasileira, suas primeiras leituras foram com Graciliano Ramos, Jorge Amado e Erico Verrísimo. Em Lisboa, já com 23 anos, o escritor é apresentado ao universo literário de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Manoel de Barros — este último influenciará significativamente a sua escrita poética. O livro de poesias *Há prendisajens com o xão* (2002) é feito em homenagem ao poeta mato-grossense. Manoel de Barros foi um presente que a poetisa angolana Ana Paula Tavares lhe ofereceu, com a qual estabelece um diálogo literário delicado, demonstrado nas trocas de cartas incluídas em alguns dos seus livros.

A admiração de Ondjaki pelo Brasil se faz constante em suas entrevistas e se mostra pela sensibilidade com que nos apresenta em seus livros fragmentos-homenagens aos escritores brasileiros. Encontramos Clarice Lispector, Raduan Nassar, Manoel de Barros, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Adélia Prado sendo reverenciados na sua escrita. Recentemente o autor adotou o Rio de Janeiro como sua cidade, onde vive desde 2008.

Sobre os diálogos da sua escrita com a literatura brasileira, Ondjaki diz que

---

<sup>7</sup> Entrevista disponível em <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/238/entrevistados/ondjaki\\_2007.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/238/entrevistados/ondjaki_2007.htm)> Acesso em 23 setembro 2011.

<sup>8</sup> *Roque Santeiro* é uma telenovela brasileira exibida pelo canal Globo no Brasil no ano de 1985. O texto da novela foi escrito por Dias Gomes e Aguinaldo Silva. A exibição em Angola obteve grande repercussão, dando nome inclusive ao Mercado Roque Santeiro, em Luanda.

<sup>9</sup> A novela *O Bem-Amado* foi exibida pelo canal brasileiro de televisão Globo, em 1975. Foi escrita por Dias Gomes a partir de uma peça de teatro sua intitulada *Odorico, o Bem-Amado e Os mistérios do amor e da morte*, de 1962.

há diálogos mais misteriosos do que outros...E há diálogos intermináveis, nunca se termina de ler Clarice ou Guimarães Rosa...Não sei de que modo influencia na minha literatura, mas a obra de Raduan Nassar é fundamental. [...] E existem diálogos que são humanos e muito valiosos: sou amigo de muitos escritores(as) do Brasil, são amizades, algumas, já antigas e isso para mim é simplesmente belo. Um dia terei muitas histórias para contar aos meus netos sobre outros escritores<sup>10</sup>.

Em entrevista, a escritora Ana Paula Tavares destaca que no ambiente literário Angola sempre esteve em contato com as estéticas que iam se formando no contexto internacional. A escritora conta que os escritores angolanos que publicam entre os anos 70 e 80 contribuíram significativamente para as relações entre Brasil e Angola, já que

por itinerâncias, por viagens, por posicionamentos, por opções de vida, [os escritores] passeiam um pouco pelo mundo, andam pelo mundo e levam para Angola notícias, experiência, poesia, daquilo que se fazia no mundo inteiro. Então para a nossa geração, a geração que vem a seguir, ficou mais fácil, ao mesmo tempo a iniciação no mundo da ideologia política — que também se faz ao mesmo tempo — e a iniciação nos diferentes movimentos ou nas diferentes propostas que a poesia trazia nessa altura. Já nessa altura não tanto com o rótulo ou com a necessidade de se chamar de vanguarda (os movimentos de vanguarda tinham acontecido nos anos 20, 30), mas essa geração se beneficia do conhecimento que dois, três, quatro poetas levam das suas bibliotecas particulares, da maneira como eles fazem circular o conhecimento de alguns poetas brasileiros (TAVARES, 2009)<sup>11</sup>.

O contato entre as literaturas angolana e brasileira pode ser lido como uma forma de resistência perante o colonialismo português. Os movimentos nacionalistas angolanos trataram de buscar referências literárias que se opusessem aos modelos europeus. A partir dos anos 50, os

---

<sup>10</sup> *Desistir um pouco de nós*. Entrevista de Ondjaki concedida a Miguel Conde. *O Globo*. Caderno Prosa e Verso, 29 ago. 2011.

<sup>11</sup> Entrevista disponível em <<http://cidinhadasilva.blogspot.com/2009/01/entrevista-com-escritora-angolana-ana.html>>. Acesso em 30 set. 2009.

escritores angolanos encontraram em alguns autores de literatura brasileira um diálogo inspirador.

Na região sul do Brasil ocorreu um diálogo bastante significativo entre escritores de Angola, Moçambique e Cabo Verde. O Grupo Sul, formado inicialmente pelos escritores Salim Miguel, Eglê Malheiros, Nunes Pires, Ody Fraga e Silva e Antônio Paladino estabeleceu um intercâmbio cultural com escritores de alguns países africanos em finais dos anos 40. Em *Cartas d'África e alguma poesia*, Salim Miguel reuniu as correspondências trocadas com escritores angolanos, moçambicanos e santomenses no período compreendido entre o final dos anos 40 e início dos anos 60. A revista *Sul* era enviada aos escritores, juntamente com exemplares de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e os livros de Stálin, Lênin e Engels a respeito do marxismo, estes últimos a pedido do escritor Viriato da Cruz. Em entrevista à revista *Crioula*<sup>12</sup>, Salim Miguel conta sobre o início do contato com os escritores de Angola e observa que quem primeiro o contactou

Foi Antônio Jacinto, mas aí ele já falou com Viriato da Cruz, que falou com Noémia de Sousa, e a coisa expandiu. Em 1955, recebemos a primeira carta de José Graça, bem mais jovem — tanto que, de todo aquele grupo com que nos correspondemos, o único que ainda vive é o Luandino —, dizendo que, por meio de Antônio Jacinto e de Viriato da Cruz, ficou sabendo da *Revista Sul* e, como lá não tinha condições de publicar, queria saber se publicaríamos seus textos (MIGUEL, 2008)<sup>13</sup>.

Destaca-se na fala de Salim Miguel o nome de José Graça, que era como o escritor angolano Luandino Vieira assinava os seus textos. O autor conta que recebeu do escritor pelo correio uma das três cópias existentes de *A cidade e a infância*, sendo que o livro havia sido aprendido na gráfica em 1957 e destruído pela polícia do governo de Salazar.

As cartas reunidas pelo escritor Salim Miguel revelam o amplo conhecimento de literatura brasileira que circulava entre os escritores africanos. Nas correspondências também está expressa a ternura e generosidade dos escritores enviando textos para publicação na revista *Sul*, justificados pelas dificuldades de publicação em seus países.

---

<sup>12</sup> A revista *Crioula* é uma publicação científica dos alunos de pós-graduação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (ECLLP-DLCV-USP).

<sup>13</sup> Entrevista de Salim Miguel e Eglê Malheiros a Érica Antunes e Simone Caputo Gomes.

A situação política brasileira, em finais dos anos 40 relativamente estável, foi favorável à publicação dos escritores africanos que se corresponderam com o Grupo Sul em contraponto com o panorama social das ex-colônias portuguesas, profundamente afetadas pelo regime salazarista e a política repressora de Estado. Em sua conferência “Raízes de um intercâmbio”, proferida no I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Salim Miguel observa que

não foi fácil manter contatos com Portugal e os países africanos de expressão portuguesa. E não só pela distância ou pela dificuldade de comunicação. Em Portugal era a ditadura salazarista e na África o colonialismo. No Brasil, felizmente, com altos e baixos, vivia-se um regime de liberdade. Não sei se mesmo por estarmos perdidos na distante Florianópolis, o certo é que a censura nunca nos incomodou. Nos incomodou, sim, a de fora, a de Portugal, a da África (MIGUEL, 1995, p. 56).

Em “Imagens da utopia: o Brasil e as literaturas africanas de língua portuguesa”, a pesquisadora Rita Chaves (2005) apresenta um painel esclarecedor dos trânsitos literários que ocorreram entre o Brasil e os países de colonização portuguesa desde o período dos tráficos de escravos até o momento atual. Destacamos deste modo a importância que a literatura brasileira exerceu sob os escritores angolanos no período de ruptura com a metrópole.

A autora observa que da leitura das literaturas africanas de língua portuguesa “pode-se depreender [...] a força do Brasil como uma das matrizes da utopia que seria fundamental na formação da consciência nacionalista que aqueceu as lutas de libertação nos países de língua portuguesa” (CHAVES, 2005, p. 266).

Desta forma, o contato que o escritor Ondjaki desenvolve com a literatura brasileira advém de um longo percurso existente entre os escritores africanos de língua portuguesa e os escritores brasileiros. Para além dos contatos com o Brasil — seja na literatura ou na música —, o escritor apresenta referentes literários universais, revelando sua posição como um escritor que participa do ambiente global contemporâneo.

Marcadas no interior dos livros de Ondjaki encontramos suas incursões na literatura universal. Apresenta-nos Jorge Luis Borges, Gabriel García Marquez, Rimbaud, Cervantes em epígrafes de livros ao lado dos escritores portugueses e brasileiros, além das referências à música de Caetano Veloso, Adriana Calcanhoto e Jorge Palma. Segundo o pesquisador Francisco Topa (2011), a escrita de Ondjaki traça um “mapa de afetos” que simboliza o apreço para com outros artistas e escritores “mais-velhos”.

Sobre o mapa de afetos que se constitui entre os países falantes de língua portuguesa e que frequentemente é assunto de palestras e conferências, Ondjaki costuma se pronunciar dizendo gostar muito dos laços que unem os falantes da língua portuguesa. Quando questionado a respeito do termo *lusofonia*, o autor critica a sua utilização, pois considera que não há um sentimento lusófono; existe sim uma relação afetiva na língua portuguesa compartilhada por seus falantes. “É a língua que nos une”, diz<sup>14</sup>.

Recentemente, o autor participou da Bienal do Livro, em Brasília, e fez comentários sobre a utilização do termo “escritores africanos de expressão portuguesa”, julgando-o inadequado. Na ocasião, Ondjaki declarou que

Este é um erro comum. Vamos a um evento como este e apresentam-nos como africanos de expressão portuguesa. Não. Somos países africanos de língua portuguesa, mas não temos que ser de expressão portuguesa. **Eu sou angolano, de expressão angolana.** Fica feio, é desagradável dizer que sou de expressão portuguesa. Chamem-nos, se necessário, de países africanos de língua portuguesa, o que é um espaço afetivo (ONDJAKI, 2012, grifo nosso)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Entrevista de Ondjaki para o jornal *O País*, publicada na seção Dossier Escritores. Disponível em <<http://www.opais.net/pt/dossier/?id=1904&det=8213>>. Acesso em 17 set. 2012.

<sup>15</sup> Entrevista de Ondjaki. Disponível em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-04-17/sou-escritor-de-expressao-angolana-e-nao-portuguesa-diz-ondjaki>>. Acesso em 20 jun. 2012.

## 1.1 Estórias de Ondjaki

*apenas vou reunindo vozes como brilhos num céu que as vezes me sucede demasiado escuro [...] assim vou cruzando os dias, inventando o tempo, tecendo as vozes, reinventando as impossíveis constelações.*

Ondjaki<sup>16</sup>

A escrita de Ondjaki transita entre diferentes gêneros literários. O escritor já publicou contos, romances, novelas, literatura infanto-juvenil, escreve para cinema e teatro, além de ter realizado, em 2006, o documentário *Oxalá cresçam pitangas — Histórias de Luanda*, em parceria com Kiluanje Liberdade.

Ondjaki inicia a sua escrita literária com o livro de poesia *Actu sanguíneu*<sup>17</sup> (2000). Em seguida, publica os contos de *Momentos de aqui* (2001) e o romance *Bom dia Camaradas* (2001). Possui uma novela publicada, *O assobiador* (2002), poesias em *Há predisajens com o xão* (2002), *Materiais para a confecção de um espanador de tristezas* (2008) e *Dentro de mim faz Sul* (2010). Publica mais dois romances, *Quantas madrugadas tem a noite* (2004) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008). Como contista, publicou também *E se amanhã o medo* (2005); escreveu para o teatro *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2009) e publicou os contos de *Os da minha rua* (2007). Publicou, ainda, *O leão e o coelho saltitão* (2008), *Ynari: a menina das cinco tranças* (2004), *O voo do Golfinho* (2009), todos estes livros infanto-juvenis, e a estória juvenil *A bicicleta que tinha bigodes* (2011). Em 2012, publica o romance *Os transparentes* pela Editorial Caminho<sup>18</sup>.

O trânsito do escritor por diferentes gêneros literários é uma das características que se destacam na criação estética de Ondjaki. Em entrevista, ele revela as distinções entre escrever romance, poesia e conto:

São processos diferentes. A verdade é: o que comanda a minha escrita são as histórias. Mesmo quando estou a escrever poemas, eu quero contar histórias. A diferença é que há histórias que se prestam mais ao poema e outras se prestam mais ao conto. Quando a história tem outros detalhes e outro tempo, ela passa a ser um romance. Não é? Eu raras vezes penso na intenção de uma história, mesmo que

---

<sup>16</sup> Troca de cartas entre Ondjaki e Ana Paula Tavares. ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008, p. 194.

<sup>17</sup> O livro recebeu menção honrosa no Prémio António Jacinto de Angola.

<sup>18</sup> Informações retiradas do site do autor em <<http://www.kazukuta.com>>.

seja um romance. Digo, não escrevo com intenção de transmitir mensagem política. A mensagem política tem que vir depois da mensagem literária; primeiro há uma história, uma literatura e depois poderá haver aspectos políticos (ONDJAKI, 2010)<sup>19</sup>.

O primeiro romance, publicado em 2000, intitulado *Bom dia Camaradas*, apresenta as memórias do menino-narrador em Luanda no período pós-independência de Angola. A reunião de contos *Os da minha rua* oferece um reencontro com o menino-narrador através de muitas histórias do seu dia a dia na escola, com os colegas, com a família e com os mais-velhos. Em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, Ondjaki apresenta as memórias do menino-narrador emolduradas pelo contexto histórico da presença soviética em Luanda nos anos 1980. Ao ser questionado sobre a necessidade da escrita estar relacionada com o desejo de reencontrar a infância, o autor esclarece:

Penso que a escrita tem de ser sobretudo literária. Contar histórias, transmitir sonhos, exercer algumas necessidades artísticas e estéticas. Se a vida real serve para alimentar a literatura, pois muito bem, esse é um dos caminhos. Não quero reencontrar o tempo perdido, apenas quero celebrá-lo, intimamente, ou através do que vai virando literatura. Regressar a infância é também estar com uma gente que não existe, incluindo nós mesmos (ONDJAKI, 2008, p. 18)<sup>20</sup>.

O escritor participa como colaborador na revista eletrônica *PNETLiteratura*, no endereço <<http://www.pnetliteratura.pt>>, que se configura como um espaço de discussão da literatura em língua portuguesa. Colaboram para a revista diversos escritores, como Adriana Lisboa, João Ubaldo Ribeiro, Valter Hugo Mãe, Gonçalo M. Tavares, entre outros. Possui uma página na internet, no endereço eletrônico <<http://www.kazukuta.com>>, onde apresenta alguns trechos das suas publicações, além de divulgar os lançamentos de seus livros. Participa de diversos eventos literários no Brasil e em outros países, divulgando seus livros e também debatendo sobre as questões culturais que envolvem a literatura e a língua portuguesa. Participou recentemente do Projeto Terceira

---

<sup>19</sup> Entrevista de Ondjaki. Disponível em <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10079>>. Acesso em 11 nov. 2010.

<sup>20</sup> Entrevista de Ondjaki ao *Jornal de Letras*, número 982, de 21 de maio a 3 de junho.

Metade<sup>21</sup>, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com a publicação de textos e com a apresentação de questões relacionadas às culturas dos países de língua portuguesa.

Possui um diálogo intenso com os escritores africanos de língua portuguesa e participa da União dos Escritores Angolanos (UEA). Seus livros estão publicados em diversos idiomas, e já receberam traduções para o espanhol, francês, inglês, alemão, sérvio e sueco.

Na Espanha, tem dois livros publicados, *Y si mañana el miedo (E se amanhã o medo)*, pela Editora Xordica, no ano de 2007, e em 2010 a Editora Txalaparta publica *Buenos dias Camaradas (Bom dia Camaradas)*, em tradução de Ana García Iglesias.

Em terras italianas, a Editora Lavoro publica em 2005 uma edição de *O assobiador*, em tradução de Vincenzo Barca com o título *Il Fischiatore*. Com a mesma editora, em 2006, é lançado *Le aurore della notte*, tradução de Vincenzo Barca para *Quantas madrugadas tem a noite*. Em 2011, a tradutora Livia Apa apresenta pela editora Iacobelli uma tradução de *Bom dia Camaradas*, intitulada *Buongiorno compagni!* Em língua inglesa, há a tradução, na Inglaterra, de *O assobiador*, realizada por Richard Bartlett e publicada pela Aflame Books, em 2008, com o título *The Whistler*. Também em língua inglesa, a editora canadense Biblioasis, sob tradução de Stephen Henighan, em 2008, publicou *Good Morning Comrades (Bom dia Camaradas)* no mesmo ano.

*Bom dia Camaradas* foi traduzido para a língua espanhola por Ana Garcia Iglesias, tradução que foi editada em Cuba, México e Uruguai. A primeira publicação é a uruguaia, em 2005, com o título *Buenos dias camaradas*, lançado pela editora Banda Oriental. Em 2008, a editora mexicana Almadía lança a tradução, e em 2010, em Cuba, a Editorial Gente Nueva publica com o título *Buenos dias, compañeros*. A tradutora Florencia Garramuño organizou a tradução de *O assobiador* para a língua espanhola, publicada na Argentina em 2011 pela editora Letranómada, sob o título de *El silbador*.

*Bom dia Camaradas* também está publicado em língua francesa, com uma edição suíça traduzida por Dominique Nédellec, para a editora La Joie de Lire, publicada em 2005 com o título *Bonjour Camarades*. Pela mesma editora, em 2007 é publicado *Ceux de ma rue*, tradução de *Os da minha rua*, também por Dominique Nédellec. Na Suíça, a editora NordSüd 2006

---

<sup>21</sup> O Projeto *Terceira Metade* apresenta a proposta de discutir através da arte o espaço geográfico e mental do Atlântico, em especial na triangulação Brasil, África e Europa. Ondjaki participou do projeto em 2011, contribuindo com três contos, “O dorso da laranja”, dedicado a Paula Tavares; “Pela sombra do silêncio” e “O velho e a lareira tardia”, tendo participado também do *Seminário Terceira Metade*, juntamente com Alexandra Lucas Coelho, jornalista do jornal *Público* (Brasil), e escritora, autora do blog *Atlântico Sul*, bem como da artista Adriana Varejão.



organiza uma tradução alemã de *Bom dia Camaradas* intitulada *Bom dia Camaradas: Ein Roman aus Angola*, sob tradução de Claudia Stein.

A editora sueca Tranan publicou três livros de Ondjaki, em 2009 *O assobiador*, com o título *Visslaren*; em 2010 *God morgon kamrater (Bom dia Camaradas)* e *Ynari: a menina das cinco tranças* com o título *Ynari*, todos com tradução de Yvonne Blank.

O escritor foi bastante premiado pelos seus livros.<sup>22</sup> Em 2000 recebeu Menção Honrosa no prêmio António Jacinto, em Angola, pela poesia de *Actu sanguíneu*. Em 2004, recebeu o Prémio Sagrada Esperança, também em Angola, pelos contos de *E se amanhã o medo*. No ano seguinte, com o mesmo livro recebe o Prémio António Paulouro, em Portugal.

No Brasil, o livro *Bom dia Camaradas* participa como finalista do Prémio Portugal Telecom, em 2007. No mesmo ano recebe em Portugal o Grande Prémio APE com os contos de *Os da minha rua*.

Em 2008, no Prémio Portugal Telecom o livro *Os da minha rua* consta como finalista, no Brasil, e recebe o Grinzane for Africa Prize na categoria Young Writer.

O romance *AvóDezanove e o segredo do soviético* recebe o Prémio FNLIJ 2010 de literatura em língua portuguesa no Brasil, e no mesmo ano vence o Prémio Jabuti, categoria juvenil, além de estar entre os finalistas no Prémio Literário de São Paulo 2010 e do Prémio Portugal Telecom, com o mesmo romance.

Recebe em Angola o Prémio Caxinde do Conto Infantil, com o livro *Ombela, estórias das chuvas*, em 2011, e no ano seguinte o Prémio Bissaya Barreto 2012, com o livro *A bicicleta que tinha bigodes*, em Portugal.

A crítica literária acerca da obra ondjakiana tem vida recente, em função das publicações de Ondjaki iniciarem a partir do ano 2000. Deste modo, destacamos algumas das críticas mais representativas sobre os seus romances, mas ressaltando que o estudo nas áreas de literaturas africanas de língua portuguesa no contexto brasileiro inicia-se com os pioneiros estudos de Maria Aparecida Santilli e Fernando Mourão, nos anos 70, motivados pelas independências dos países africanos de colonização portuguesa.

Destacamos também as pesquisas realizadas por Benjamin Abdala Júnior, Laura Cavalcante Padilha, Carmen Lúcia Secco, Tânia Macedo, Rita Chaves e Maria Nazareth Soares, e a participação das universidades USP, UFF e UFRJ como referência para os estudos literários africanos no Brasil.

Nota-se que o interesse pela pesquisa em literaturas africanas de língua portuguesa tem crescido nos últimos dez anos, motivados pela maior

---

<sup>22</sup> As informações sobre as premiações recebidas por Ondjaki foram retiradas do site do autor, disponíveis em <<http://www.kazukuta.com>>.

divulgação das obras de autores africanos, além da publicação por editoras brasileiras de alguns autores africanos em língua portuguesa.

A respeito da importância dos estudos na área das literaturas africanas de língua portuguesa, a pesquisadora Laura Padilha destaca tratar-se de uma importante forma de lidar com a neocolonialidade existente nos países africanos de língua portuguesa, afirmando que

se a neocolonialidade insiste em não ceder seu espaço, nós, os que a ela nos opomos, insistimos também em enfrentá-la, pondo em circulação novas vozes, que assim se deixam ouvir, outras matrizes culturais, que afinal afloram; diferentes formas de olhar, que ganham espaço (PADILHA, 2007, p. 403).

Desta forma, a pesquisa em literaturas africanas de língua portuguesa desenvolvida no Brasil apresenta-se permeada pelo seu caráter político e social, na tentativa de buscar equações para diminuir as formas eurocêntricas de pensamento científico. Ao evidenciar os processos advindos do modelo de exploração colonial, com seus ecos no presente dos países africanos, o estudo das literaturas trata-se de um bálsamo restaurador de forças para enfrentamento das problemáticas advindas da experiência colonial.

Apresentamos textos de autoras brasileiras que buscaram realizar críticas literárias acerca dos escritos de Ondjaki, acentuando como elemento comum sua posição de escritor pós-colonial. Apesar de o termo pós-colonial pertencer a um campo polissêmico e já ter sido discutido em importantes reflexões dos Estudos Culturais, pontuamos que utilizaremos a categoria pós-colonial<sup>23</sup> em consonância com o pensamento do pesquisador jamaicano Stuart Hall, destacando as possibilidades do conceito, contribuindo para “descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais, que marca a transição (necessariamente irregular) da era dos Impérios para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização” (HALL, 2003, p. 107).

A pesquisadora Simone Schmidt (2009) apresenta uma leitura de *Bom dia Camaradas* destacando a seu tom “crítico, [...] celebratório e eivado de humor” (SCHMIDT, 2009, p. 141). A autora destaca a escrita de Ondjaki em *Bom dia Camaradas* como forma de apresentar a personagem de Luanda no período pós-colonial. Em sua leitura do romance, observa que

Nos diálogos vivos, e quase sempre engraçados, que se desenrolam entre as crianças, ou entre elas e os mais-velhos, a grande personagem resulta ser a Angola pós-colonial e, de forma mais concreta, a

---

<sup>23</sup> No capítulo 2 apresentamos uma discussão mais ampla acerca do conceito de pós-colonial.

Luanda do período, onde se desenrolam as piadas e onde se deixam entrever, embora de forma apenas sugerida, os grandes conflitos a serem enfrentados pelo país (SCHMIDT, 2009, p. 142).

Sob esse ponto de vista, a escrita de Ondjaki realiza “um percurso de retorno aos primeiros momentos pós-coloniais”, através de um olhar para as contradições existentes em Luanda, porém com o espírito celebratório diante das promessas que iam se formando com a conquista da independência (SCHMIDT, 2009, p. 142-143).

Outra importante leitura acerca do romance *Bom dia Camaradas*, realizada pela pesquisadora Marina Ruivo (2007), nos revela o cenário político e social apresentado pelo romance, destacando o poder das palavras *ternura*, *companheirismo* e *camaradagem*. A autora destaca que a narrativa de Ondjaki, ao apresentar o ponto de vista infantil, traz para o romance uma dimensão poética, que em tom leve e muitas vezes cômico revela a nossa humanidade e a “imensa complexidade que é a vida de todos nós” (RUIVO, 2007, p. 293).

A autora observa o papel que a escola representa nas memórias do narrador-menino nos anos pós-libertação nacional angolana, e destaca que

a escola era vista não somente por seu caráter de ensino, mas por sua condição maior de iniciação dos jovens no mundo do conhecimento e das diversas tradições humanas, o que permite a formação das crianças e também a sobrevivência do próprio mundo das tradições (RUIVO, 2007, p. 295).

Outro aspecto significativo no romance *Bom dia Camaradas* destacado por Ruivo é o relacionamento do menino-narrador com sua Tia Dada, vinda de Portugal. Através da vivência entre os dois personagens é que o menino percebe as diferenças entre as realidades angolana e portuguesa.

Por fim, a autora reforça o poder das palavras *ternura*, *companheirismo* e *camaradagem*, ao observar o momento final da narrativa em que uma forte chuva toma conta de Luanda, representando o início de um novo ciclo:

A narrativa de Ondjaki — e não podemos nos esquecer de que ela foi escrita já neste novo milênio, quando muitas águas efetivamente rolaram, em Angola e no mundo todo — encerra-se dessa maneira, com um sorriso infantil de esperança no futuro da nação. Com ternura. Ao recriar um clima de companheirismo e camaradagem, Ondjaki brinda-nos

com um romance belíssimo, reforçando que veio mesmo para ficar na literatura angolana, seduzindo leitores mundo afora e levando, por onde anda, as histórias de Angola, com suas belezas e misérias, e com muita esperança no futuro da humanidade (RUIVO, 2007, p. 300).

A pesquisadora Rita Chaves, em resenha a propósito do livro de poesia *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*, destaca que

na trajetória de Ondjaki a vivência inscreve-se como uma atitude definidora modelando a própria concepção de literatura que quer exercitar. E o cotidiano constrói-se como uma fonte de imagens a partir da qual ele modula as palavras, procurando talvez revelar o que há de cotidiano no inesperado e o que há de inesperado no cotidiano. Assim se constroem os movimentos que tendem a anular barreiras entre o trivial e o insólito, o sagrado e o profano, o mágico e o corriqueiro (CHAVES, 2010, p. 251).

A autora refere também a participação dos mais-velhos literários na construção narrativa de Ondjaki, notando que

ele vai buscar a companhia de seus mais-velhos e renova a tradição, remexendo no baú de instrumentos que foram tão bem utilizados pela famosa Geração de Mensagem. Na esteira de Antonio Jacinto, Viriato da Cruz e Aires de Almeida Santos, ele incorpora procedimentos do ato de narrar. Também como eles, convoca o espaço da infância e dos afetos para explicar coisas de si próprio e do mundo, menor ou maior, que o rodeia (CHAVES, 2010, p. 252).

Diante das leituras já realizadas pelas pesquisadoras, iniciaremos o nosso olhar para as narrativas de Ondjaki observando, segundo a citação referida de Chaves, de que maneira o escritor dialoga com a tradição angolana, renovando-a, além de buscar perceber as relações que se estabelecem entre os mais-velhos e os miúdos no interior das narrativas analisadas.

## 1.2 O teatro da vida em Luanda

*Trago a minha banda, só quem sabe onde é Luanda  
Saberá lhe dar valor.*

Gilberto Gil<sup>24</sup>

A infância de Ondjaki, em Luanda, vivida no contexto de pós-independência, se converte em material literário que enche de magia os seus escritos. Sobre a sua cidade de nascimento, o escritor observa que “Luanda é uma cidade cheia de histórias. Acho que Luanda é de facto uma cidade de histórias, uma cidade onde normalmente a própria realidade escreve melhor que os escritores” (ONDJAKI, 2012)<sup>25</sup>.

Em *Luanda, cidade e literatura*, a pesquisadora Tania Macêdo observa o caráter especial da cidade de Luanda. Como maneira de elaborar uma história da literatura angolana, a autora propõe que a sua literatura seja compreendida através da cidade de Luanda — cidade-imagem símbolo de Angola — pelo lugar que ocupa no “imaginário nacional” e por ser “cenário privilegiado da literatura produzida no país” (MACÊDO, 2008, p. 14).

Para Ondjaki, Luanda é uma “cidade-entidade” que transporta as pessoas para um universo criativo, resultado dos modos de vida dos luandenses que ultrapassa a ficção. Para o autor, a cidade de Luanda

é mais forte que a nossa ficção. Ela é uma cidade muito forte. Ela é uma cidade até que eu penso, às vezes eu penso em Luanda como uma entidade. Normalmente eu penso como uma mulher, como uma sereia. E ela exige de nós, e por nós eu digo, escritores, músicos, pintores, até escultores, que nós contemos a sua estória. As suas estórias, não é? Eu acho que Luanda faz isso. Ela absorve as pessoas e quando te liberta diz: agora vai e conta o que que tu vivestes aqui no meu seio, no meu corpo. Mas tudo isso é fantasia, tudo isso é um modo de ver Luanda (ONDJAKI, 2012)<sup>26</sup>.

Deste modo, o escritor Ondjaki segue os conselhos de Luanda, e ao se libertar da cidade elabora as estórias vividas na “cidade-entidade”. Nos contos de *Os da minha rua* e nos romances *Bom dia Camaradas*, *AvóDezanove e o segredo do soviético* e em *Quantas madrugadas tem a noite*, Luanda é a cidade-personagem sobre a qual a narrativa se movimenta.

---

<sup>24</sup> Trecho da música “Palco”, de Gilberto Gil, no álbum *A gente precisa ver o luar*, de 1981.

<sup>25</sup> Entrevista de Ondjaki para Guga Barros no programa *Imagem da palavra*, do canal Rede Minas, concedida em janeiro de 2012.

<sup>26</sup> Idem.

Segundo o autor, é uma cidade em que “você inventa uma estória para o outro ouvir e o outro finge que acredita para o jogo poder acontecer. Isto é um teatro da vida em Luanda” (ONDJAKI, 2012)<sup>27</sup>.

Com relação às guerras civis ocorridas em Angola nos anos 80, Ondjaki costuma destacar em suas entrevistas que os seus livros não tematizam a guerra, pois não se trata de uma experiência em que ele estivesse diretamente envolvido. A cidade de Luanda não foi cenário de conflitos civis armados, exceto durante três dias, no ano de 1992. Sobre o envolvimento das crianças luandenses na guerra, Ondjaki testemunha que

as crianças e as gentes de Luanda tinham a sorte de nunca ter vivido “demasiado perto” da Guerra. Luanda sempre foi o centro político protegido da realidade mais bélica da guerra. Crescemos, então, no meio da “psicologia da guerra”, das notícias da guerra, dos ecos de uma guerra que sabíamos que acontecia sobretudo mais a Sul. E foi isso. Éramos muito crianças, e o terror associado ao facto de “ir para a guerra”, acompanhava mais os adolescentes do que a nós, meras crianças. Quando chegou a nossa adolescência, a guerra tinha adquirido já um outro formato, bem como o modo de incorporar jovens. Mas, sim, há digamos uma presença dos ecos da guerra na minha infância e adolescência. De resto, nada de traumático. Felizmente (ONDJAKI, 2010)<sup>28</sup>.

Para Ondjaki, a sua infância relaciona-se muito com a cidade de Luanda, e nos diz a esse respeito que

Luanda é a minha infância. É uma cidade multifacética, multifantasia, tem esperança, tem desgraça, tem sonho, tem falta de luz, tem festa. Havia um amigo meu que dizia que em Luanda os casamentos são sempre alegres e os funerais nem sempre são tristes. Isto é verdade. É verdade! Você corre o risco de ir a um funeral em Luanda e se divertir muito, muito mesmo! (ONDJAKI, 2012)<sup>29</sup>

Luanda participa ativamente da escrita literária de vários autores angolanos. A cidade aparece em contos e romances de Luandino Vieira,

---

<sup>27</sup> Idem nota 25.

<sup>28</sup> Entrevista de Ondjaki a Ricardo Pinto. Disponível em <<http://conversacomricardopinto.blogspot.com.br/2010/07/ondjaki-analise-do-romance-bom-dia.html>>. Acesso em 05 abr. 2011.

<sup>29</sup> Idem nota 25.

Manuel Rui, Pepetela entre outros, conforme assinala Macêdo (2008), referida anteriormente.

A escrita de Ondjaki, para além de apresentar-se ligada à cidade de Luanda, liga-se também aos escritores de seus países. Em suas obras e entrevistas o escritor demonstra a forte ligação com os seus “mais-velhos” literários.

A formação literária de Ondjaki apresenta-se vivamente herdeira dos escritores de seu país. Através das temáticas com que desenvolve sua escrita, podemos encontrar referências a escritores angolanos como Manuel Rui, Luandino Vieira e Ana Paula Tavares, que escrevem no momento de transição entre o regime colonial e a democratização de Angola.

A literatura angolana trará consigo a marca de uma afirmação nacional como defesa contra as noites sombrias do colonialismo. A partir da década de 40, com os grupos do “Movimento dos Jovens Intelectuais” e “Vamos descobrir Angola”, os escritores tomam a produção escrita como forma de combate contra a força colonial. Profundamente ligada à história de Angola, a literatura produzida no país pode ser entendida como instrumento de luta frente ao colonialismo português. Segundo Rita Chaves,

o processo literário se fez seguindo a linha das lutas para conquistar a independência nos mais diversos níveis. Surgindo no aperto do contexto colonial, a Literatura Angolana marcou-se pelo selo da resistência e, sobretudo a partir dos anos 1940, alinhou-se entre as forças dedicadas a construir a nacionalidade angolana, participando de movimentos empenhados na construção de uma identidade cultural (CHAVES, 2005, p. 20).

A trajetória de luta e o compromisso com a história de Angola ficarão marcados na produção literária e podem ser sentidos na carta de princípios da União dos Escritores Angolanos, fundada em 1975, conforme aponta Chaves (2005):

A história de nossa literatura é testemunho de geração de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios profundos de nosso povo, particularmente o das camadas mais exploradas. A literatura angolana surge assim não como simples necessidade estética, mas com arma de combate pela afirmação do homem angolano (CHAVES, 2005, p. 70).

Com o movimento dos escritores de *Mensagem* é possível observar os primeiros sinais que a literatura revela para a construção de um ideal

estético condizente com as aspirações de liberdade contra o poder colonial. A geração de *Mensagem* formou-se em Angola a partir dos anos 50 com o objetivo de potencializar os ideais dos intelectuais do movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Os escritores de geração dos Novos de Angola, com o lema “Vamos descobrir Angola”, influenciaram significativamente os escritores Luandino Vieira, Agostinho Neto, António Jacinto, dentre outros. A publicação de dois números do boletim *Mensagem* trouxe as denúncias contra o poder colonial, o que resultou na sua censura pelo governo português.

Os processos históricos estão amalgamados com a literatura angolana. As letras em Angola têm em José Luandino Vieira um caso exemplar. O escritor ocupa uma posição de destaque na ficção africana de língua portuguesa, sendo que “no conjunto de sua obra é possível perceber a fisionomia madura de um projeto gestado num contexto bastante especial” (CHAVES, 2005, p. 19) de produção de seus textos, qual seja, os anos de guerra e conflitos juntamente com a sua situação pessoal.

O escritor revela em seu pseudônimo, também, a simbiose entre o escritor e a cidade de Luanda. A imagem de Luanda acompanha seus textos através de uma cartografia peculiar. Na obra de Luandino Vieira, segundo Rita Chaves,

a literatura parece cumprir enfaticamente o papel de dar asas ao imaginário para que um mundo oculto pelas evidências se possa revelar, subvertendo a opacidade traiçoeira das aparências. Pela voz dos personagens, sinaliza-se de muitas maneiras o amor do escritor orientando o olhar através de becos e musseques, abrindo ao leitor um universo de experiências onde a diversidade e o inesperado constituem a fonte de situações por cujas frestas se podem ler as ambiguidades do jogo colonial (CHAVES, 2005, p. 25).

O escritor Luandino Vieira traduz essa afirmação ao apresentar em suas obras o aspecto revolucionário que as palavras contêm. A pesquisadora Rita Chaves (2005) observa que o escritor se apresenta “visceralmente” ligado ao seu país através da incorporação em seu nome da cidade de Luanda. Vista como cidade símbolo de Angola, Luanda serve de palco para muitas das estórias de Luandino Vieira, na esteira dos escritores que o antecedem, da geração de *Mensagem*. Para essa geração,

a cidade de Luanda funciona estrategicamente como uma alegoria do projeto de nação imaginado e perseguido pelos militantes. Em seus bairros



mesclam-se representantes da pluralidade de raças, etnias, línguas de que se compunha a população oprimida pelo sistema colonial (CHAVES, 2005, p. 25).

Em Luandino, a cidade de Luanda aparece como palco e personagem para a resolução de conflitos. Nas estórias de *Luuanda*, livro composto pelos contos “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, “Estória do ladrão e do papagaio” e “Estória da galinha e do ovo”, temos um instantâneo de Luanda, em que os retratados são os moradores dos musseques. Na “estória da galinha e do ovo, os casos passaram no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda” (VIEIRA, 2004, p. 125). O escritor pouco a pouco nos mostra os diferentes estratos sociais e suas resoluções para o conflito gerado. Trata-se de um ovo que a galinha de Zefa, a Cabiri, tinha posto no quintal da Bina, sua vizinha. As duas vizinhas iniciam uma disputa sobre a posse do ovo, e deste modo os representantes do poder instituído, como o padre e o dono da quitanda, apresentam suas leituras da situação. Dessas leituras é que podemos depreender as dinâmicas sociais que interagem nos espaços luandenses. Para Schmidt (2009), o conto funciona como “uma alegoria da trajetória desde a ingenuidade até a consciência, desde o conflito frágil até a sabedoria construída no enfrentamento dos poderosos e na solidariedade dos fracos” (SCHMIDT, 2009, 140).

A resolução do conflito fica destinada à ação das mulheres, que rejeitam o poder masculino instituído e assim simbolizam os desafios que a população angolana enfrenta diante das esferas de poder; deste modo, o que importa é observar a “resistência popular em contraposição ao poder sem legitimidade” (CHAVES, 2005, p. 29).

Na escrita de Ondjaki, em *AvóDezanove e o segredo do Soviético*, há o sentimento plantado por Luandino Vieira. Como forma de resolver o conflito da construção do mausoléu, que obrigaria os habitantes da Praia do Bispo a mudar de casa, são as crianças que buscam “armar um plano” para impedir que isso ocorra.

A infância está presente nas obras de Luandino Vieira. As crianças configuram-se de maneiras distintas, ora representando o aspecto fantasioso e ingênuo de observação do mundo, ora já inseridas no contexto de violência e medo que a situação política angolana espelha. Macêdo (2008) sinaliza que as personagens infantis talvez possam servir de exemplo para observar as transformações por que Angola passou nos últimos 50 anos.

As crianças participam ativamente de um livro fundamental para a escrita de Ondjaki, escrito por Manuel Rui. Ondjaki frequentemente refere-se em entrevistas ao livro que marcou muito a sua formação. Trata-se de *Quem me dera ser onda* (1981), uma estória passada em Luanda sobre a criação de um porco dentro de um condomínio, em que se desvela uma série

de contradições presentes no momento pós-independência no infante projeto socialista angolano. A jovem nação socialista aparece retratada através das relações pessoais entre os moradores de um condomínio sob a suspeita de uma família abrigar um porco no sétimo andar. A escrita irônica de Manuel Rui registra o cenário político angolano, pautado pelos ideais socialistas, porém com as suas contradições.

Em *A bicicleta que tinha bigodes*, o primeiro da série *Estórias sem luz elétrica*, publicado em 2012, Ondjaki apresenta o livro como um “abraço de amizade e saudade”<sup>30</sup> aos escritores Luís Bernardo Honwana e Manuel Rui. Para esse último, escreve: “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...”<sup>31</sup>

A relação de Ondjaki com o escritor Luis Bernardo Honwana aparece em um conto de *Os da minha rua* que apresenta um instante especial das memórias escolares. Trata-se de “Nós chorámos pelo cão tihoso”, remetendo ao título do conhecido conto de Honwana “Nós matámos o cão tihoso”. No conto de Ondjaki sentimos juntamente com o menino-narrador as emoções que perpassam o momento em que a professora pede para que ele leia a parte final do conto de Honwana durante a aula para os outros colegas. O menino-narrador conta que

A camarada professora levantou-se, veio devagar para perto de mim, ficou quietinha. Como se quisesse me dizer alguma coisa com o corpo dela ali tão perto. Aliás, ela já tinha dito, ao me escolher para ser o último a fechar o texto, e eu estava vaidoso dessa escolha, o último normalmente era o que lia já mesmo bem. Mas naquele dia, com aquele texto, ela não sabia que em vez de me estar a premiar, estava a me castigar nessa responsabilidade de falar do Cão Tihoso sem chorar (ONDJAKI, 2007, p. 106).

A intertextualidade presente no conto de Ondjaki pode ser lida como uma maneira de agir na própria história. O conto do escritor moçambicano Honwana trata da morte do Cão Tihoso, um cão abandonado, com muitas doenças e feridas na pele. Apesar do aspecto repugnante do cão, a personagem Isaura gosta muito do animal e ao presenciar sua morte por alguns meninos do bairro, sensibiliza-se, mas não pode agir contra a ordem dos adultos de atirar nele. Em Honwana encontramos o choro silenciado de Guinho, um dos responsáveis pela morte do cão, a mando do Doutor da Veterinária e do Senhor Administrador.

<sup>30</sup> Orelha do livro de ONDJAKI. *A bicicleta que tinha bigodes*. Rio de Janeiro: Palas, 2012.

<sup>31</sup> Idem.

No conto de Ondjaki as crianças vivenciam a interdição do choro, que representa tanto a história do Cão Tinhoso como a violência das guerras ocorridas em Angola e Moçambique. A parte final do conto de Ondjaki apresenta o choro impossibilitado das crianças e as sensações do protagonista da sua leitura da parte final do conto de Honwana:

Os olhos do Ginho. Os olhos da Isaura. A mira da pressão de ar nos olhos do Cão Tinhoso com as feridas dele penduradas. Os olhos do Olavo. Os olhos da camarada professora nos meus olhos. Os meus olhos nos olhos da Isaura nos olhos do Cão Tinhoso. Houve um silêncio como se tivessem disparado bué de tiros dentro da sala de aulas. Fechei o livro. Olhei as nuvens. Na oitava classe, era proibido chorar à frente dos outros rapazes (ONDJAKI, 2007, p. 106-107).

Na rede de afetos literários estabelecida por Ondjaki, outra mais-velha que está muito presente é a escritora Ana Paula Tavares. Dela o escritor carrega o lirismo e o olhar sereno para a existência. A relação terna e afetuosa que constrói com a escritora Ana Paula Tavares está expressa de forma mais direta nas trocas de cartas que são incluídas no romance *AvóDezanove e o segredo do soviético*, nos contos de *Os da minha rua* e na novela *O assobiador*.

Em *O assobiador* encontramos o diálogo profícuo e delicado representado nas palavras-conselhos de Ana Paula Tavares para o seu miúdo Ondjaki:

Não percas esse hábito saudável que adquiriste ultimamente, que é o de praticar Manoel de Barros, que tão carinhosamente desarruma a linguagem para livrar as palavras do seu estado de dicionário e escrever de novo partituras para pássaros em voo rasante pela vida (ONDJAKI, 2002, p. 117).

Em entrevistas, Ondjaki menciona que o escritor Manoel de Barros lhe foi apresentado por Ana Paula Tavares, no período em que esteve em Lisboa cursando Sociologia. A escritora também lhe apresentou as escritoras Cecília Meireles e Adélia Prado. Para esta última encontramos uma homenagem em *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*, o poema “de adélias e prados”, “bagagem” e em “pequeno espanador de tristezas (a derradeira confissão?)” o bellissimo trecho

há qualquer coisa de adélia na palavra fê. talvez porque ela seja uma mulher de palavras pesadas com tanta leveza e saiba cavalgar medos selvagens. há na

obra dela manchas leves de infância (ONDJAKI, 2002, p. 57).

A troca de cartas entre Ondjaki e Ana Paula Tavares aparece também na reunião de contos *Os da minha rua* em que o autor escreve

a missiva que te envio é o fechamento formal — *já se lê-* de “os da minha rua”, e talvez por isso este texto-janela (*para sair de antigamente*) seja um caos de palavras em vez do silêncio que eu pediria aos outros e que aqui, por afectos e inquietações revisitadas, aparece como mapa, bússola e onkhako para saber sair deste certo sul.

como se tempo fosse um lugar

como se infância fosse um ponto cardeal eternamente possível (ONDJAKI, 2007, p. 120).

A resposta delicada da mais velha mereceria ser citada, mas o trecho seguinte demonstra todo o afeto que Ana Paula Tavares retribui a Ondjaki,

Tratas de *antigamente* com a doçura necessária. As palavras estão limpas e lêem as linhas da cidade atentas já aos grandes ruídos. Recuperas das buganvílias os sopros e estás atento às acácias. O teu livro dá conta de como crescem em segredo as crianças. É o milagre das flores do imbondeiro: habitam o mundo em concha por breves momentos e veem através da luz o milagre das pequenas coisas: uma lagartixa, os improváveis sapatos vermelhos de um miúdo no comício do primeiro de Maio, as vozes das estrelas. Inscrevem o sublime nas cidades impossíveis, falam antes do futuro, caminham sem pressa pela água (ONDJAKI, 2007, p. 122).

Nascido neste país, marcado pelo papel fundamental que a literatura ocupou nas lutas de libertação, é que o escritor Ondjaki caminha pelas ruas da sua infância, que é infância de sua Luanda, mas que também é a Luanda dos seus mais-velhos literários. Neste percurso de escrita ele acompanha algumas passadas dos escritores de seu país, caminha também com escritores brasileiros, atravessa oceanos e olha para escritores de todas as nacionalidades. Sua escrita se constrói assim, com um chão próprio, mas sentindo que outras raízes também estiveram presentes.

Desta forma, Ondjaki também nos relata o seu relacionamento com os seus mais-velhos literários. Ao falar sobre os escritores angolanos que admira, nos ensina que,

A título pessoal, sinceramente, nunca sofri com a sombra deles, pelo contrário, obtive imensa frescura e amizade. Os mais-velhos sempre me aconselharam e me ajudaram. Cabe aos mais-novos entenderem e descobrirem a sua via. Na arte, em última instância, só existe a via de cada um. E é assim, e assim será. Podemos beber, escutar, mas há que reflectir e avançar. Descobrir o mundo dentro do nosso mundo. A nova geração de literatura angolana só tem de se preocupar com a qualidade da sua produção e respeito pela coerência e importância dos seus sonhos. O resto virá por si<sup>32</sup>.

Ao desenhar estes contornos para o seu mapa de afetos, Ondjaki sinaliza para a necessidade estética que permeia seus escritos. O escritor assinala para a importância que os mais-velhos têm em sua escrita, destacando também que cada escritor deve buscar uma via própria.

No capítulo seguinte apresentaremos a importância que a ancestralidade ocupa no espaço ficcional angolano do século XX, observando alguns aspectos históricos de Angola, em especial a relação que se estabelece entre a literatura e a luta contra o colonialismo.

---

<sup>32</sup> Trecho de entrevista com o escritor Ondjaki. Disponível em <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-ondjaki-a-capacidade-de-sobrep-or-a-boa-disposicao-as-dificuldades-em-angola>>.



## 2 ANCESTRALIDADE NAS NARRATIVAS ANGOLANAS: A LUTA POR LIBERDADE

Pensar a literatura angolana implica uma reflexão sobre a própria história de Angola. Concordamos com as palavras da pesquisadora Rita Chaves (2005) ao anunciar que os processos literários em Angola encontram-se amalgamados com a sua condição histórica. Compreendendo a formulação da autora é que nos parece essencial e necessário um exame de alguns elementos historiográficos do país.

Deste modo, apresentaremos alguns fatores que nos parecem ser relevantes para a realização das análises dos romances propostos. Percebendo, com Walter Benjamin (2010), que a historiografia contém problemáticas oriundas do seu processo de escrita, privilegiando a história dos vencedores, procuramos nos abastecer de autores que, com sensibilidade para com as injustiças que a História vem acumulando, escrevem uma História *outra*, que procura apresentar uma relação mais humana com os fatos do passado.

A crítica literária que vem sendo produzida — a partir de autores como Rita Chaves, Tania Macêdo, Laura Padilha, Margarida Calafate Ribeiro, Pires Laranjeira, Luis Kandjimbo, Roberto Vecchi, Inocência Mata, entre outros — com relação à ligação entre história e literatura em Angola aponta para a necessidade de se observar os processos de colonização e observar suas implicações nas produções literárias do país.

O colonialismo em Angola trata-se de um longo período, que atravessa desde o séculos XV até o XX. O resultado não poderia ser mais devastador: séculos de exploração colonial por Portugal, somados à guerra civil no país trouxeram imensos prejuízos materiais e humanos para a nação angolana.

A colonização portuguesa em Angola fez-se presente até o século XX — apenas em 1975 o país se torna oficialmente independente — em completa dissonância com a agenda das descolonizações dos países africanos a partir do final da II Guerra.

No presente capítulo apresentaremos os diálogos que a literatura angolana apresenta com as práticas ancestrais africanas e de que maneira ela serviu como instrumento de luta e conquista de independência do domínio colonial.

Faremos uma incursão pelas ruas da cidade de Luanda, cidade-símbolo de Angola, para observar como se formou a ideia de nacionalidade angolana. A *angolanidade*, o sentimento nacional de pertencimento ao seu país, fez com que os escritores pensassem a literatura como arma de luta. Assim encontramos nas produções literárias coloniais o forte desejo de liberdade, de um respiro frente aos longos anos de domínio português.

A colonização em Angola apresenta-se desdobrada em diversos momentos e acontecimentos históricos. Como resultado dessa complexidade, a literatura que se forma no país pode ser entendida através de quatro momentos distintos, segundo a classificação proposta por Tania Macêdo (2008). Como maneira de elaborar uma história da literatura angolana, a autora propõe que a literatura angolana seja compreendida através da cidade de Luanda — cidade imagem símbolo de Angola — pelo lugar que ocupa no “imaginário nacional” e por ser “cenário privilegiado da literatura produzida no país” (MACÊDO, 2008, p. 14).

Em um primeiro momento, intitulado “a cidade africana”, as manifestações orais representariam a fala literária no momento em que a expressão escrita ainda não participa da *práxis* cultural. Macêdo salienta que as práticas de oralidade presentes em Angola servirão como mecanismo de afirmação da angolidade, a partir dos anos 50, quando se inicia um movimento de construção de identidade no país. Essa construção identitária dá-se, em grande medida, motivada pelo longo período de exploração colonial europeia ocorrido em Angola. A partir da necessidade de se libertar do jugo colonial, a literatura angolana passa a estabelecer vínculos com elementos que possam se distanciar das influências branco-europeias (MACÊDO, 2008).

Os elementos utilizados na literatura para fazer a nação se afirmar, longe dos auspícios coloniais, reiteram a tradição oral através da tentativa de buscar na palavra escrita a palavra falada. Dessa forma, a literatura angolana se reinventa e cria uma nova forma de falar a sua identidade. Concordamos com Macêdo, assim, que “não se pode deixar à margem que o repertório da cultura tradicional angolana tornou-se também uma das pedras de toque da literatura contemporânea do país, como uma das formas de revitalização da escrita” (MACÊDO, 2008, p. 54).

Laura Padilha observa que a produção literária angolana do século XX pode ser definida como sendo uma expressão literária que se movimenta “entre voz e letra” (PADILHA, 2007, p. 18). A relação que se origina entre as práticas tradicionais — sempre estigmatizadas e desprezadas frente ao poder colonial — e a escrita, faz-se nessa tensão em que a busca de referenciais é uma arma de luta. Buscando romper com os modelos coloniais, a literatura angolana se abastece do repertório tradicional para se desprender do discurso estético do colonizador.

Em um segundo momento temos a “cidade portuguesa no além mar”. Esse período inicia-se com as aventuras marítimas portuguesas na costa angolana. Marcada por representações negativas e mostrada apenas como um local a ser explorado, através de documentos oficiais, a cidade de Luanda é descrita com base em conceitos europeus. No que diz respeito à produção poética, destacamos o soneto do governador de Angola, Luis Mendes de Vasconcelos, por volta de 1620, que está em sintonia com a



poética camonianiana. Assim, o que se percebe é que, “dentro da fortificação da cidade colonizada ergue-se uma cidade letrada cujos muros formaram-se a partir do domínio da escrita e da ordem estrita aos mandamentos e ordens oriundas da metrópole” (MACÊDO, 2008, p. 86).

Com a afirmação da ocupação portuguesa estabelecida em Angola, nos fins do século XIX, apresenta-se a “cidade colonizada”. Neste momento, as produções literárias começam a apresentar traços de nativismo. A cidade colonizada apresenta-se literariamente em uma constante oscilação, lembrando Fanon, quando difere a cidade do colonizador e a do colonizado, ao dizer que “o mundo do colonizado é um mundo cindido em dois” (FANON, 1979, p. 28). No quadro das mudanças econômicas ocorridas no século XIX em Luanda, tais como a abolição do tráfico negreiro, é que Macêdo situa a escrita dessa cidade em mutação, “que começa a ver-se como sujeito de sua própria história, e, portanto, inicia uma produção letrada em que o nativismo começa a ser a nota dominante” (MACÊDO, 2008, p. 91).

Por fim, a autora apresenta a cidade reafricanizada. Pensar a cidade reafricanizada significa pensar os movimentos de luta colonial ocorridos na África Austral, e no lugar especial que Luanda ocupou como símbolo da luta pela libertação. Deste modo, foi natural que os escritores angolanos ao “forjarem um modelo histórico e nacional-linguístico para a nascente literatura de seu país, escolhessem Luanda como emblema da luta pela liberdade e dignidade do homem colonizado” (MACÊDO, 2008, p. 113).

No romance *Bom dia Camaradas* e em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, assim como nos contos de *Os da minha rua* e em alguns contos de *Momentos de aqui*, o cenário da escrita literária é a cidade de Luanda. Apresentada através das memórias do menino-narrador, a cidade participa do texto como um elemento que se inscreve dentro do sistema literário angolano. Luanda é a cidade que irá operar na escrita de Ondjaki, em suas memórias e sonhos.

Luanda, segundo Macêdo, é a “cidade da escrita” (2008, p. 140). Na cidade estão sediadas as principais estações de televisão pública e privadas, a estação de rádio, além de abrigar a sede da União dos Escritores Angolanos. Em Luanda, também estão instaladas a maioria dos cursos da Universidade Agostinho Neto, instituição pública, e as Universidades Católica de Angola, Independente, Jean Piaget, Lusíada, Instituto Superior Privado de Angola e Universidade Gregório Semedo, todas instituições privadas.

Ainda segundo a autora,

A capital de Angola pode ser vista [...] como ponto de convergência do “desejo nacional” dos angolanos, de forma que no período imediatamente anterior à

independência, ela tornou-se símbolo de resistência ao colonialismo e luta pela liberdade, confundindo-se com as palavras de ordem do Movimento Popular de Libertação (MPLA), ligação essa que se manteve até depois da independência, quando um novo projeto [...] para o país começou a se formar e a modificar a forma como a literatura desenhou a geografia de Luanda nas letras nacionais angolanas (MACÊDO, 2008, p. 32).

A literatura angolana, até meados do século XX, apresenta-se estritamente ligada aos domínios coloniais. A ficção angolana escrita neste período está vinculada com a literatura portuguesa, enquanto que as narrativas orais continuam apresentando os elementos que remetem aos valores de origem. Segundo Laura Padilha,

a segunda metade do século XX vê acirrar-se em Angola um movimento de problematização e resistência cultural pelo qual se procura reafirmar a diferença da angolanidade por tanto tempo marginalizada pelos aparatos ideológicos do colonizador e, naquele momento histórico, pensada como absoluto (PADILHA, 2007, p. 17).

No movimento de se reafirmar uma identidade angolana na literatura, os escritores utilizam elementos que permitam iniciar a descolonização, como aponta Padilha, “e a tradição oral é pensada como forma de gritar a própria alteridade” (2007, p. 21). Em “Eu e o Outro”, o escritor angolano Manuel Rui nos fala a respeito do encontro da oralidade com a escrita:

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 (RUI, 2008, p. 28).

No jogo de identidades que se origina com o processo de colonização angolana, a literatura apresenta-se como um instrumento de luta, trabalhando para a “reconstrução do corpo fracturado da nação”, como aponta Inocência Mata (2008, p. 81). A necessidade de uma “escrita da história” toma parte do desejo dos escritores, objetivando recuperar as histórias que o colonialismo deixou de lado. Como representantes desse movimento de “cerzimento identitário”, a autora destaca os escritores

Pepetela, Boaventura Cardoso, Manuel Rui, João Melo e Ondjaki (MATA, 2008, p. 81).

O início da Guerra de libertação acontece em 1961, em Angola, motivada pelos ideais revolucionários de alguns intelectuais angolanos e pelo forte desejo coletivo de se verem libertos do domínio português. Em *A guerra colonial e o fim do império português*, António Costa Pinto apresenta um olhar detalhado para o período das guerras de libertação em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, apresentando as motivações políticas dos grupos, a importância da CEI (Casa dos Estudantes do Império) como um propulsor dos ideais revolucionários africanos e a força de Amílcar Cabral, Agostinho Neto e outros intelectuais que estudaram em Portugal para lutar pela liberdade das colônias portuguesas.

A forte relação estabelecida entre literatura e política está bastante evidenciada no período das guerras de libertação, principalmente em Angola. O primeiro presidente da República Popular de Angola é Agostinho Neto, um dos poetas que denunciavam através de seus poemas a violência do colonialismo português.

A historiografia moderna costuma observar a África e tratá-la como um continente passivo, que se formou pelas mãos do domínio europeu. Observando o movimento de libertação iniciado nos países africanos de colonização portuguesa, pensamos aqui no papel ativo que os países africanos desempenharam.

Em *História Geral da África*, coleção organizada pela Unesco escrita com o objetivo de apresentar uma visão do continente africano afastada de exotismos e estereótipos, diversos cientistas africanos apresentam novos olhares para os processos de colonização sofridos na África. O cientista político queniano Ali A. Mazrui (2010) observa a importância que os nacionalistas africanos das colônias portuguesas de Angola, de Moçambique, da Guiné Bissau, das ilhas do Cabo Verde e das ilhas de São Tomé e Príncipe exerceram na história de seus países e também na história portuguesa. Através das tensões criadas pelas guerras anticoloniais que ocorreram nas colônias portuguesas, temos como resultado o golpe militar de Estado ocorrido em abril de 1974, em Portugal, finalizando a era do fascismo na história moderna do país. Os nacionalistas africanos de Angola, de Moçambique e da Guiné-Bissau contribuíram para o surgimento da democracia em Portugal, bem como para a modernização política do país. Desta forma, Mazrui afirma que “a cultura política portuguesa saiu reumanizada” (MAZRUI, 2010, p. 27).

## 2.1 Atlântico(s) Sul: repensando a teoria pós-colonial

A situação de dominação colonial a que foram submetidos os países africanos não finda com as independências. Parece-nos muito evidente que o longo período em que a África esteve colonizada permanece expresso em suas formulações políticas e sociais atuais. Pensar de que maneira o processo de colonização encontra ecos no processo de pós-independência é um exercício bastante produtivo quando desejamos compreender as formulações atuais nos países africanos.

Durante os longos anos de dominação colonial, os combates internos no pós-independência, as guerras, as privações, migrações, trânsitos e exílios, a representação do espaço nas literaturas de língua portuguesa, em especial a angolana, viu-se em constantes modificações. Simone Schmidt (2009), no ensaio “Onde está o pós-colonial?” mapeia algumas das questões centrais para o entendimento da importância da discussão a respeito do espaço, no interior das teorias pós-coloniais. De maneira bastante marcada, os colonialismos do Norte e do Sul se distinguem em vários aspectos. Entendendo o pós-colonial como um campo heterogêneo, múltiplo e aberto para os diferentes sujeitos, enxergamos a necessidade de buscar um pós-colonialismo situado, com a finalidade de que o conceito não passe por uma diluição em função de suas características próprias.

O debate sobre história, cultura e sociedade em nações colonizadas apresentado pelos estudos pós-coloniais é resultado da necessidade de procurar desmistificar construções problemáticas inerentes aos processos de colonização em diferentes países. Schmidt salienta que

seria empobrecedor e arriscado tentar homogeneizar a experiência pós-colonial, já que ela é, por princípio, heterogênea. Não podemos falar de um sujeito pós-colonial, pois sua identidade resulta da interseção de diversas faces de sua história e de seu presente, que dizem respeito à classe social em que se situa, ao país e à região de onde vem e onde está, à sua posição de gênero, raça e etnia etc., sendo que todos esses elementos só podem ser vistos em sua complexa rede, densa de historicidade e múltipla em suas localizações (SCHMIDT, 2009, p. 139).

Sob este aspecto nos remetemos às considerações de Stuart Hall (2003) em seu texto “Quando foi o pós-colonial?”, em que o autor dialoga com as críticas feitas ao conceito. Uma das principais críticas feitas com relação ao termo pós-colonial refere-se ao sentido que o prefixo *pós-* estabelece no conceito. Hall pondera que o conceito não marca um *antes* e um *depois* do colonialismo, mas estabelece uma possibilidade

epistemológica de se pensar os efeitos da situação colonial no tempo presente. “Desta forma o pós-colonial se refere ao processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e as colonizadas (de formas distintas, é claro)” (HALL, 2003, p. 108).

No entender de Boaventura de Sousa Santos (2004), o pós-colonialismo remete a um

conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo. Tais relações foram constituídas historicamente pelo colonialismo e o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória (SANTOS, 2004, p. 8).

Cabe aqui observar que para Santos o colonialismo português, em função das particularidades que ele apresenta, deve ser entendido através de um conceito diferenciado. O espaço dos *Atlântico(s) Sul*<sup>33</sup> representa singularidades que nos permitem pensar a própria noção do conceito de pós-colonialismo. Segundo Roberto Vecchi (2008), é importante que pensemos os diferentes pós-colonialismos, e observa o caso português como referência na necessidade de observar as particularidades de cada processo de colonização. O caso português oferece a possibilidade de pensar que as

continuidades históricas ao longo deste espaço histórico são de fato compostas de uma miríade de descontinuidades, culturas locais, “refrações de perspectiva” locais e específicas que estendem suas influências bem além do contexto Lusófono, e podem ser úteis ao projetar uma perspectiva diferente na história do Atlântico. Entendemos a história do Atlântico como sendo um processo de construção de culturas coloniais, como culturas de relação, às vezes por meio de identidade, às vezes por meio de confronto. Estas relações se deram em formas

---

<sup>33</sup> Refiro-me ao conceito apresentado pelo curso de Estudos Pós-Coloniais, organizado pelo Instituto Camões, sob a coordenação dos professores Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, em 2010. Disponível na Plataforma Camões em <<http://www.plataforma.instituto-camoes.pt>>.

diferentes, de relações entre religiões diferentes até relações entre economias, políticas e raças.<sup>34</sup>

Para que possamos compreender o amplo contexto da colonização portuguesa temos de levar em consideração as suas singularidades dentro do próprio processo de colonização. Analisar o espaço que se formou nos *Atlânticos Sul* faz-se necessário como forma de entendimento dos processos sociais, econômicos e políticos originados pelas travessias. A “exceção portuguesa”, como denominou Vecchi (2008) traduz o conceito das particularidades e singularidades plurais da colonização portuguesa, presentes em muitos elementos que a diferenciam dos colonialismos europeus.

Analisando o modelo de escravidão que se formou no espaço entre Portugal, Angola e Brasil, compreendemos a situação *sui generis* do colonialismo português. Amparada por um discurso mitológico que reivindicava um local de pioneirismo histórico juntamente com o discurso de salvação dos povos colonizados, o que Alexandre (1995) denominou de “mito da herança sagrada”, Portugal imaginou um mundo imperial. Observa o autor que as construções ideológicas acompanharam o colonialismo português desde o início das grandes navegações até o Regime do Estado Novo. Com as teorias do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre é que Portugal consegue manter as suas colônias africanas em uma condição extremamente diacrônica com relação à agenda de descolonização europeia: “tratava-se de explicar e justificar a perenidade do império em época de descolonização geral” (ALEXANDRE, 1995, p. 51). Eduardo Lourenço critica a ideologia imperial portuguesa e denuncia o caráter periférico de Portugal com relação às nações europeias no seu conhecido ensaio *Labirinto da saudade*.

Pensar o espaço do *Atlântico Sul* como uma representação das diversas trocas econômicas, culturais e identitárias entre os povos do Velho e do Novo Mundo se faz necessário na medida em que se pretende um resgate de vozes silenciadas por narrativas marcadamente eurocêntricas. Pensar o espaço dos *Atlânticos Sul* é pensar o resgate das narrativas dos povos que participaram dos processos de colonização e suas implicações no espaço contemporâneo.

---

<sup>34</sup> Historical continuities throughout this historical space are in fact composed of a myriad of local and specific discontinuities, local cultures, “perspectival refractions” that extend their influence well beyond the Lusophone context, and can be useful in projecting a different perspective on the history of the Atlantic. We understand the history of the Atlantic to be a process of construction of colonial cultures, as cultures of relation, sometimes through identity, sometimes through confrontation. These relations took different forms, from relations between different religions to relations between economies, politics, and races (NARO, Sanci-Roca. *Trecee*, 2007, p. 8. Trad. Gabriel Vieira da Rocha).

Pepetela, escritor angolano, que lutou pela libertação de seu país durante o período das guerras de libertação, apresenta em *A gloriosa família* uma genealogia angolana que faz emergir as cicatrizes de uma nação que esteve sempre tão silenciada pelas narrativas eurocêntricas. Neste romance, Pepetela dá a voz do narrador ao escravo mudo e analfabeto, e é pela sua voz que ouvimos a história sobre a presença de holandeses no solo angolano durante os anos de 1642 a 1648.

Luandino Vieira em *O livro dos rios* oferece uma narrativa marcada pelas memórias da luta de independência angolana. Cada rio que relembra traz um pouco de si, até nos dizer “também eu, sou um rio”. E dos trânsitos, travessias, dos líquidos e da fluidez das águas é que se podem contar as memórias. Do espaço de memórias que participam as gentes, de Angola, de Portugal e de Brasil, de São Tomé e da Guiné.

Desta forma, compreendemos que a escrita de Ondjaki opera em consonância com as teorias pós-coloniais, pois o autor apresenta nos romances em análise o desejo de inscrever suas narrativas na própria história pós-colonial de Angola. As narrativas de *AvóDezanove e o segredo do soviético* e *Bom dia Camaradas* dialogam com o passado histórico de Angola problematizando as relações sociais autoritárias, decorrentes do processo colonizatório.

A escrita pós-colonial de Ondjaki irá se utilizar de elementos narrativos que permitam escrever a história com um novo olhar para o passado, como maneira de construir uma outra narrativa para o seu país. Através da utilização de elementos presentes na ancestralidade africana, o autor dialoga com os seus mais-velhos literários, conforme referimos no capítulo anterior, realizando uma construção estética inovadora.

## 2.2 Estórias e vozes dos mais-velhos

*Cresci num tempo e num lugar onde havia gente de todas as cores e peles para todos os tons. Nesse tempo, um mais-velho era um mais-velho. Na Luanda em que cresci respeitávamos os gestos, as vozes e as estórias dos mais-velhos.*

Ondjaki

O relacionamento literário que se instaura pela escrita, através das temáticas utilizadas pelo autor, nas epígrafes presentes em seus livros e na troca de cartas com a escritora Ana Paula Tavares, representa o sentido que a tradição africana possui em seus textos.

Desta forma, parece-nos evidente que o diálogo com a ancestralidade presente nos romances de Ondjaki também participa da sua relação com o ambiente literário de Angola. Falar sobre ancestralidade requer um movimento de respeito e humildade, haja vista o caráter que esta representa nas tradições africanas.

A marca de ancestralidade presente nos romances analisados requer um exame de suas dimensões teóricas. Como forma de analisar os romances sob o viés da posição que os mais-velhos ocupam em diferentes tradições africanas encontramos no pensamento de Amadou Hampaté Bâ um diálogo frutífero.

Hampaté Bâ nasceu no Mali, em 1901, e traduz em sua vida a experiência do viver coletivo presente nas tradições africanas de sua região. Suas memórias foram publicadas no volume *Amkoulleu, o menino fula*, em que o autor narra suas experiências e as experiências coletivas da sua família e comunidade.

Destaca-se no texto o grande valor que a tradição oral carrega e deste modo Hampaté Bâ aconselha: “Esteja à escuta, dizia-se na velha África, ‘tudo fala, tudo é palavra, tudo procura comunicar um conhecimento’” (HAMPATÉ BÂ, 2008, p. 31).

Em “A tradição viva”, Hampaté Bâ apresenta características da tradição oral africana, ressaltando a necessidade de valorizar os saberes da última geração dos grandes depositários, que o autor diz serem eles a “memória viva da África” (HAMPATÉ BÂ, 1987, p. 181). Seu ensaio está marcado pelo receio de que ocorra a perda dos saberes que os ancestrais carregam consigo. Deste modo, ele destaca o trabalho que vem sendo realizado por etnólogos para a documentação dos saberes que carregam os ancestrais.

A transmissão dos saberes em África é profundamente afetada pelo colonialismo europeu. O projeto colonial modificou a educação tradicional africana impedindo que os valores tradicionais pudessem seguir seu curso



natural. Com a implantação das escolas nos moldes europeus deu-se um processo de desvalorização das culturas autóctones, inclusive com a proibição de exercer a língua materna em algumas regiões. Hampaté Bâ observa que

Na época colonial, a transmissão iniciática, que se fazia outrora às claras e de uma maneira regular, teve que refugiar-se numa espécie de clandestinidade. Pouco a pouco, o afastamento das crianças de suas famílias fez com que os anciãos não encontrassem mais à sua volta jovens suscetíveis de receber os ensinamentos. A iniciação saiu das cidades para refugiar-se no campo. Mas o golpe de misericórdia lhe foi dado por ocasião da independência, com a base de ideias e ideologias exclusivamente europeias (HAMPATÉ BÂ, 1997, p. 26).

Hampaté Bâ focaliza a tradição oral como patrimônio da humanidade, ressaltando que durante um longo período os relatos escritos tiveram predominância sobre os relatos orais. Julgava-se que os povos sem escrita eram povos sem história. Através do trabalho de renomados etnólogos, no período posterior ao fim das grandes guerras, o conhecimento oral começou a receber sua real legitimação. A principal dúvida apontada pelos estudiosos com relação aos relatos orais trata da sua falta de credibilidade. O autor esclarece essa dúvida através da seguinte observação:

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. 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 (HAMPATÉ BÂ, 1987, p. 181).

Para o filósofo malinês, da mesma forma que os relatos orais podem oscilar através de interesses e paixões, também os documentos escritos contêm elementos que propiciaram alterações ou até mesmo falsificações. Nas palavras de Hampaté Bâ,

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. As

crônicas das guerras modernas servem para mostrar que, como se diz (na África), cada partido ou nação “enxerga o meio-dia da porta de sua casa” — através do prisma das paixões, da mentalidade particular, dos interesses ou, ainda; da avidez em justificar um ponto de vista. Além disso, os próprios documentos escritos nem sempre se mantiveram livres de falsificações ou alterações, intencionais ou não, ao passarem sucessivamente pelas mãos dos copistas — fenômeno que originou, entre outras, as controvérsias sobre as “Sagradas Escrituras” (HAMPATÉ BÂ, 1987, p. 182).

No contexto das tradições orais a ligação entre e o homem e a palavra é um valor incontestável; o homem sente-se ligado à palavra que profere, tornando a mentira um tabu, sendo muitas vezes vista como um defeito moral. A palavra adquire uma importância religiosa no contexto das tradições orais, funcionando tanto com um poder de criação como de destruição.

“A *força da palavra*”, segundo José Miguel de Souza Lopes (2004), é “um fato inerente às culturas acústicas” (LOPES, 2004, p. 186). Em uma cultura acústica as palavras possuem uma dimensão ampla, em oposição às culturas letradas. O sentido das palavras não será facilmente apreendido através da consulta ao dicionário, pois nas culturas acústicas os intervalos silenciosos também podem ter valor significativo. “A palavra é elemento desencadeador de ações ou energias vitais. De fato, ao ser dirigida para atingir determinados fins, interfere na existência, pois que, uma vez absorvida, pode provocar reações, controláveis ou não” (LOPES, 2004, p. 187).

Hampaté Bâ observa que as tradições africanas normalmente contêm uma *visão religiosa do mundo* (HAMPATÉ BÂ, 1987, p. 186). O filósofo observa que “o universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento” (HAMPATÉ BÂ, 1987, p. 186).

A importância que a fala ocupa neste contexto liga-se ao seu poder mágico, pois “a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas” (HAMPATÉ BÂ, 1987, p. 186).

No contexto da tradição oral presente nas culturas africanas destaca-se a posição que a educação tradicional ocupa, sendo um espaço de transmissão de saberes realizado no ambiente familiar, pelo pai, pela mãe e pelos mais-velhos. Esses saberes são ensinados pelos mais-velhos e podem estar presentes em histórias, lendas, máximas, provérbios, adágios etc.

Estabelecendo um diálogo com alguns romances angolanos do século XX, as narrativas de Ondjaki mostram o respeito pelos mais-velhos

— neste caso, seus mais-velhos literários, os escritores que construíram as histórias de Angola. Nasce também na ficção de Ondjaki um espaço de criação estética que utiliza os elementos da tradição oral africana.

Para Padilha (2007), os elementos da tradição oral africana, ao se encontrarem com o texto escrito, produzem o espaço *entre voz e letra*. Neste processo de transmutação da oralidade para a escrita aparecem estratégias estéticas que visam produzir no texto uma relação com a narração oral. Sob este aspecto destacamos o texto do escritor angolano Manuel Rui intitulado “Eu e o outro — o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”<sup>35</sup>, em que o escritor revela o movimento de invenção presente em textos de literatura angolana. Manuel Rui questiona o código da escrita, símbolo do colonizador europeu, percebendo o poder presente nela e pergunta:

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei do outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos que ser nós. “Nós mesmos.” Assim reforço a identidade com a literatura (RUI, 2008, p. 29).

A produção literária, segundo Padilha, baseia-se na fixação gráfica da letra. A autora observa que em Angola, assim como na África em geral, o espaço privilegiado da criação literária está envolto pelo “mundo da mutação da voz” (PADILHA, 2007, p. 35). Através das histórias contadas pelos muitos contadores africanos é que acontece a transmissão dos saberes.

Os contadores de histórias africanos, os griots, são os responsáveis pela circulação da carga simbólica da cultura autóctone, possibilitando que a cultura possa resistir às muitas intervenções e influências que o processo de colonização impôs ao país colonizado. “A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria” (PADILHA, 2007, p. 35).

---

<sup>35</sup> Este texto foi originalmente publicado em MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. Coleção Letras Mágicas, 3. São Paulo: Edições Epopeia Ltda., 1987.

A relação entre o ato de contar e o momento de fantasiar está presente na afirmação de Padilha:

Do ponto de vista da produção cultural, o ato de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia (PADILHA, 2007, p. 36).

Padilha observa que o ato de contar participa de maneira primordial da práxis cultural africana. As histórias contadas pelos contadores, especialmente nas sociedades orais representam um conjunto de saberes incomensurável. Quando Hampaté Bâ nos diz que “na África, cada velho que morre é uma biblioteca que se queima”<sup>36</sup> ele se refere à importância que as tradições orais representam para as culturas africanas. Neste sentido, Padilha observa que

O ato de dizer se fez, portanto, um gesto não gratuito na vasta territorialidade africana e na angolana em particular, adquirindo um especial matiz entre os sujeitos comunitários, pois tudo, durante séculos, emanou da palavra dita, já que só muito tardiamente a grande maioria dos naturais teve acesso à escrita tal como o ocidente a concebe (PADILHA, 2007, p. 36).

A relação entre as práticas ancestrais e a História encontra-se estritamente ligada às sociedades africanas, e por meio da voz é que se construíram os elementos presentes no passado, presente e futuro, como explica Padilha:

Tudo dentro do espaço da vida comunitária africana se construiu/destruiu, por séculos, pela eficácia da voz que tanto re(in)staurava o passado, quando impulsionava o presente, como anunciava o futuro, antes e durante os séculos de dominação branco-europeia, quando a escrita não era um patrimônio cultural do grupo (PADILHA, 2007, p. 37).

A oralidade, conforme aponta Padilha, transformou-se em um símbolo de luta e resistência frente ao domínio colonial. Na literatura

---

<sup>36</sup> A frase foi proferida por Amadou Hampaté Bâ, em 1960, na UNESCO, como forma de ilustrar sua luta em favor da preservação das tradições orais africanas.

angolana a utilização da oralidade permitiu que se estabelecesse um signo capaz de representar “um grito de resistência e uma forma de preservação dos referenciais autóctones, ante a esmagadora força do colonialismo português” (PADILHA, 2007, p. 37).

Padilha destaca o papel de preservação dos mitos fundadores que os missossos representam para os angolanos.

O papel dos velhos é fundamental nesse processo de reelaboração simbólica, pois tanto são eles, via de regra, os guardiães contadores das estórias, como são ainda os condutores das cerimônias pelas quais os neófitos ingressam nos mistérios do novo mundo, cujas portas lhes são abertas pela iniciação. O ancião liga o novo ao velho, estabelecendo as pontes necessárias para que a ordem se mantenha e os destinos se cumpram; nesse quadro, o missosso alia-se ao velho, tentando preservar os pilares de sustentação da identidade angolana antes, durante e depois do advento colonial (PADILHA, 2007, p. 42).

O missosso é compreendido como uma forma discursiva angolana na qual ocorre a participação do indivíduo e do grupo. Ao contar missossos, os angolanos fazem do

momento de contação das estórias, metáforas do duro princípio da realidade, um instante de festa, um ato gozoso em que, pelo imaginário, todos comungam do mesmo prazer de dizer e ouvir velhas estórias que resgatam os ancestrais e mantêm acesa a unidade do grupo (PADILHA, 2007, p. 44).

Nos missossos a estrutura discursiva combina procedimentos que servem como mecanismo de memorização das estórias, visto seu caráter oral. Para que as estórias possam ser melhor memorizadas os narradores utilizam-se das repetições, que podem ser as formas linguísticas, a própria estória e inclusive o nome das personagens. Tal recurso é acompanhado por orações curtas e principalmente pela quase ausência de descrição (PADILHA, 2007, p. 50-51).

A narração é a forma central dos missossos, e confere à estória facilidade de memorização, além de o recurso narrativo possibilitar uma maior atenção dos seus ouvintes. O narrador funciona como elemento fundamental na contação das estórias, é através dele que ocorrerá o *jogo gozoso* entre ele e seus ouvintes. Os conhecimentos do narrador advêm da sua experiência; ele conhece as tradições e os costumes de seu grupo, além de zelar pelas verdades comunitárias e ampliar a percepção dos seus

ouvintes para a importância das tradições de sua região (PADILHA, 2007, p. 53).

Com relação aos missosos, Padilha destaca alguns dos campos temáticos de que as narrativas se utilizam. Destacamos a importância que a figura dos mais-velhos representa discursivamente, eles são apresentados como figuras de sabedoria e sua função social é preservada nas histórias. No entender de Padilha,

nos missosos os velhos são privilegiados discursivamente, seja pela reiteração dos significantes pelos quais são referidos — velho(a), avô(ó), maior etc. — seja pela importância que o grupo lhes confere, sobretudo no que diz respeito ao peso de sua palavra nos embates comunitários (PADILHA, 2007, p. 64-65).

Aliada à figura do velho está a figura do mais jovem, que receberá deste mais-velho algum ensinamento e direcionamento. Apresentam-se nos missosos histórias em que a presença do mais-novo é o caminho para a resolução de alguma dificuldade individual ou social. É interessante observar que esse campo temático está presente em algumas narrativas angolanas contemporâneas<sup>37</sup>. Através dos mais-velhos é que vão se estabelecendo, por meio de conselhos, de histórias, de afetos, de experiência e sabedoria a identidade dos miúdos.

Com relação ao envolvimento entre os mais-velhos e os mais-novos, percebe-se que os primeiros normalmente estão associados à sabedoria, enquanto que os segundos são qualificados pela sua esperteza, em função da sua falta de experiência. Padilha destaca que o missosso, “reconhecendo o valor simbólico do novo para a revitalização do indivíduo e consequentemente do grupo, aponta-o como desejável, [...] o novo caminha com o velho mostrando-se que só pelo ou com o passado o futuro se pode construir” (PADILHA, 2007, p. 67).

A ficção angolana moderna segue a trilha dos missosos ao apresentar em alguns dos seus textos o “fio temático da infância”. A infância é tematizada geralmente remetendo a “um tempo de prazer só em parte segmentado por diferenças de classe, raça etc.” (PADILHA, 2007, p. 178).

Nestes textos, a infância transforma-se em “metáfora do futuro”, celebrando as crianças como possibilidade de transformação e mudança frente ao passado histórico fragmentado.

---

<sup>37</sup> Este aspecto está presente, por exemplo, no conto “Estória da galinha e do ovo” de Luândino Vieira, que será apresentado no capítulo seguinte. Em Ondjaki, está presente nos romances *Bom dia Camaradas* e *AvôDezanove e o segredo do soviético*, conforme apontaremos nos capítulos seguintes.

No momento em que a nova narrativa angolana resgata as múltiplas possibilidades abertas pela interação de mais-novos e mais-velhos, ela se faz também iniciática, no sentido em que, por se alimentar das práticas autóctones, refunde tais práticas, integrando-as ao mundo novo que se começa a construir (PADILHA, 2007, p. 180).

### 2.3 Os sonhos florescentes de Angola

Os mais-velhos ocupam uma posição privilegiada no que diz respeito à manutenção da memória e dos saberes de um povo. A sabedoria que os mais-velhos passam de geração a geração propiciava a experiência. Remetendo a Walter Benjamin,

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos (BENJAMIN, 2010, p. 114).

A filosofia de Walter Benjamin, no que diz respeito a suas formulações sobre experiência, história e memória presentes em diferentes ensaios e nas teses de “Sobre o conceito da História” auxiliam nas análises propostas dos romances de Ondjaki. Compreendemos que a teoria da narração apresentada pelo filósofo alemão representa um horizonte interpretativo imensamente rico para pensar o movimento de se “contar” histórias, realizado nos romances em questão.

O ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, por meios das suas formulações sobre o impacto dos processos industriais capitalistas vivenciados no começo do século passado, apresenta uma importante reflexão sobre a maneira como os novos modos de produção influenciaram a maneira de narrar as histórias. Neste ensaio, Benjamin opõe duas formas de comunicação literária, a forma do conto ao romance ou à informação jornalística. A verdadeira narração vincula-se a uma experiência no sentido pleno do termo (o que Benjamin denomina *Erfahrung*), ligada a uma tradição viva e coletiva, presentes em sociedades pré-capitalistas em que as histórias contadas de geração para geração constituem a base para a construção de uma memória comum. Com o avanço da técnica e a industrialização crescente advindas do modelo capitalista, o indivíduo moderno isola-se, impossibilitando a construção de uma memória coletiva. O surgimento do romance é o resultado desta mudança na construção da memória em que a experiência liga-se ao “indivíduo isolado em seu trabalho e em sua história pessoal” (GAGNEBIN, 1982, p. 67-68).

Benjamin, no referido ensaio, publicado em 1936, argumenta que as ações de experiência estão em baixa, resultado do modelo econômico capitalista. Sobre a utilização do termo *experiência*, lembramos que o jovem Benjamin já se refere ao termo em um ensaio de 1916 intitulado



precisamente “Experiência” (“*Erfahrung*”). Este ensaio apresenta uma utilização do termo que irá ser problematizada pelo próprio Benjamin em momento posterior, ao observar que, sob o efeito da juventude, o filósofo “contesta a banalização dos entusiasmos juvenis em nome da experiência pretensamente superior dos adultos” (GAGNEBIN, 2010, p. 9).

Neste ensaio, Benjamin diz que a experiência “pode ser hostil ao espírito e aniquilar muitos sonhos fluorescentes. No entanto, é o que existe de mais belo, de mais intocável e inefável, pois ela jamais estará privada de espírito se nós permanecermos jovens” (BENJAMIN, 2002, p. 24).

Em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, reunião de ensaios de Walter Benjamin sob tradução de Marcus Vinicius Mazzari, encontramos uma nota do tradutor referente ao texto “Experiência” que nos indica o posicionamento de Benjamin com relação à utilização da palavra “experiência”. Mazzari indica que a nota, provavelmente escrita em 1929, refere-se ao texto de 1913, em que o filósofo escreve:

Num de meus primeiros ensaios mobilizei todas as forças rebeldes da juventude contra a palavra ‘experiência’. E eis que agora essa palavra tornou-se um elemento de sustentação em muitas de minhas coisas. Apesar disso, permaneci fiel a mim mesmo. Pois o meu ataque cindiu a palavra sem a aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa (BENJAMIN, 2002, p. 21).

No ensaio “Experiência e pobreza”, escrito em 1933, Walter Benjamin elabora uma relação entre o modelo de produção capitalista e a pobreza de experiência, argumento que irá servir de base para a sua teoria da narração. Neste texto, Benjamin observa que as ações da experiência estão em baixa, relacionando-as com o ambiente posterior à I Guerra, em “uma geração que entre 1914 a 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história” (BENJAMIN, 2010, p. 114).

Benjamin inicia este ensaio contando a parábola de um senhor que cultivava vinhas e que no momento da sua morte relata a existência de um tesouro enterrado em sua propriedade. Os filhos procuram em vão o tesouro cavando o terreno e percebem, com a chegada da primavera, que as vinhas têm uma produção superior às da região e “só então compreendem que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (BENJAMIN, 2010, p. 114).

Observando que a transmissão dos saberes por meio das histórias contadas de geração a geração já não participa das práticas culturais, Benjamin enxerga o surgimento uma nova forma de miséria que acompanha o desenvolvimento da técnica.

No seu ensaio sobre o narrador, Benjamin potencializa a discussão sobre as ações da experiência sinalizando para a inabilidade humana de se contar histórias no contexto do ambiente capitalista moderno. Suas considerações apontam para uma perda de experiência, em que estão envolvidas a incapacidade de contar histórias e a falta de uma memória coletiva. Gagnebin observa o esgotamento das condições de realização da transmissão de experiências na sociedade capitalista moderna e aponta para três aspectos principais. O primeiro aspecto diz respeito ao distanciamento existente entre as gerações, resultado da rapidez da mudança das condições de vida resultantes do desenvolvimento do capitalismo. Sob este aspecto a autora destaca que “enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil” (GAGNEBIN, 2010, p. 10).

O segundo aspecto apontado pela autora diz respeito à mudança do ritmo de trabalho na sociedade capitalista moderna. Benjamin destaca que ao modo de produção centrado na organização pré-capitalista correspondia uma forma narrativa em que ocorria uma “sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora”. Gagnebin observa que, para Benjamin,

os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora: já que esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra (GAGNEBIN, 2010, p. 11).

O terceiro aspecto destacado por Gagnebin diz respeito à natureza funcional da narrativa tradicional, pois ao contar uma história, o narrador transmite um saber aos seus ouvintes. No ambiente moderno este saber desprende-se do seu valor, devido ao isolamento do indivíduo. Para Benjamin, “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 2010, p. 200).

Certamente por isso, Benjamin evidencia que a “arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 2010, p. 197), pois as pessoas perderam a faculdade de trocar experiências, ou, como ressalta o próprio Benjamin, de “intercambiar ideias”. Benjamin estabelece uma relação entre a sabedoria e a narração ressaltando que “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção” (BENJAMIN, 2010, p. 200-201).

Uma das transformações apontadas por Benjamin diz respeito ao caráter que a morte assume no ambiente burguês, e “essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu” (BENJAMIN, 2010, p. 207). A sociedade burguesa no decorrer do século XIX tratou de afastar a morte do universo dos vivos em oposição ao tratamento dado na Idade Média, quando a morte fazia parte de um episódio público da vida das pessoas. Benjamin destaca que é “no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias- assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 2010, p. 207).

A partir desse pensamento é que podemos continuar desenvolvendo a observação benjaminiana de que “a morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar” e pensar que as histórias que o narrador conta remetem à história natural. Para Benjamin, “cada vez que se pretende estudar uma certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia” (BENJAMIN, 2010, p. 209).

Através de uma bela metáfora, ele nos diz que “a história escrita se relacionaria com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro” (BENJAMIN, 2010, p. 209), e associa o cronista com o narrador da história. Diferencia o cronista, aquele que narra a história, do historiador, aquele que a escreve, através da noção de que o primeiro está isento de explicações dos fatos narrados, enquanto que no segundo, a marca é a obrigatoriedade de explicações. Para Benjamin, o verdadeiro narrador é aquele que conta uma história sem a preocupação de explicar tudo, deixando uma abertura na história, sem prendê-la a uma única versão.

Tomando a teoria do narrador apresentada por Walter Benjamin, verificamos de que maneira a concepção do verdadeiro narrador encontra-se com o seu pensamento acerca da filosofia da história. Benjamin observa que

a verdadeira narração toma sua fonte de uma experiência no sentido pleno do termo (*Erfahrung*), progressivamente abolida pelo desenvolvimento do capitalismo. Essa experiência está ligada a uma tradição viva e coletiva, característica das comunidades em que os indivíduos não estão separados pela divisão capitalista do trabalho, mas onde sua organização coletiva reforça a vinculação consciente a um passado comum, permanentemente vivo nos relatos dos narradores (GAGNEBIN, 1982, p. 67-68).

O conceito de experiência propicia a “escritura de uma anti-história, porque ao invés de encerrar o passado numa interpretação definitiva,

reafirma a abertura de seu sentido, seu caráter inacabado” (GAGNEBIN, 1982, p. 70).

Para a escrita da história que Benjamin apregoa, ele observa a necessidade de uma memória diferente da que encontramos nos livros de história. Desta forma, emerge da filosofia da história benjaminiana uma teoria da memória e da experiência, que nos oferece os elementos para discutir a profunda vinculação entre memória e experiência nos romances em análise.

Como forma de obter esse novo modelo de história, Benjamin observa a necessidade de uma experiência histórica que possibilite uma conexão entre o passado submerso e o presente. Em “Sobre o conceito da história”, Benjamin nos conduz a suas teorias da memória e da experiência. A filosofia da história benjaminiana indica um caminho para se repensar o curso da História, oferecendo uma reflexão sobre a prática política e a atividade da narração. Segundo Gagnebin,

Escrever a memória dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial. É por esse motivo que a filosofia da história de Benjamin inclui uma teoria da memória e da experiência, no sentido forte do termo (em alemão: *Erfahrung*), em oposição à experiência vivida individual (*Erlebnis*). O historiador materialista não pretende dar uma descrição do passado “tal como ele ocorreu de fato”; pretende fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente (GAGNEBIN, 1982, p. 67).

Gagnebin destaca a crítica que Walter Benjamin faz ao historicismo, ressaltando que para o filósofo alemão o historicismo “sob a aparência de uma pesquisa objetiva, acaba por mascarar a luta de classes e por contar a história dos vencedores” (GAGNEBIN, 1982, p. 62). Para Walter Benjamin, o historiador burguês é um historiador que não apresenta questionamentos com relação aos processos de escrita da história; importa-se com a historiografia vigente que

descreve o vasto espetáculo da história universal, mas não o questiona; está, conseqüentemente, bem longe de poder discernir por detrás da história dos vencedores as tentativas de uma outra história que fracassou; as causas desse fracasso não se constituem objeto de pesquisa, as vitórias são celebradas como manifestações do mais forte, sem que se indague a

respeito das condições preestabelecidas de uma luta desigual (GAGNEBIN, 1982, p. 65).

A importância epistemológica e crítica das teses é ressaltada por Benjamin em uma de suas últimas cartas, em que ele destaca “a tentativa de elaborar uma concepção de história afastada tanto da historiografia tradicional da classe dominante, como da historiografia materialista triunfalista” (GAGNEBIN, 1982, p. 170).

Benjamin conclama uma *história a contrapelo*, salientando a necessidade de escrita de uma outra história, formulação que está presente na Tese 7:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2010, p. 225).

Gagnebin caracteriza a vida e a obra de Walter Benjamin como um “fracasso exemplar”, visto que sua vida pessoal e profissional estiveram marcadas por insatisfações; Benjamin foi malsucedido tanto amorosamente quanto profissionalmente. O filósofo alemão participou de um momento histórico singular. Vivendo como intelectual judeu no ambiente fascista da Alemanha ele

testemunha, de maneira lúcida e candente, não somente a dificuldade de um intelectual — sobretudo judeu — para sobreviver sob o fascismo sem se renegar, como também as insuficiências, ao mesmo tempo práticas e teóricas, do movimento político que teria de resistir o mais eficazmente ao fascismo, do movimento comunista da III Internacional, e da social-democracia alemã sob a república de Weimar (GAGNEBIN, 1982, p. 8-9).

Gagnebin nos lembra que “o termo *Geschichte*, como ‘história’, designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer” (BENJAMIN, 2010, p. 7). A autora observa que “a reflexão benjaminiana sobre a crítica materialista da literatura conduz, então, a uma reflexão sobre a *história*, no duplo sentido do termo: como conjunto de eventos do passado e como sua própria escritura” (GAGNEBIN, 1982, p. 61).

A autora destaca a posição distanciada de Benjamin com relação ao sociologismo de alguns autores marxistas, além de criticar a teoria social-democrata do progresso histórico. Sua crítica incide sobre a ciência literária burguesa e o historicismo. Este último “reivindica a singularidade de cada momento da história humana, independentemente do seu lugar em um processo global, cujo fim não se pode prever” (GAGNEBIN, 1982, p. 61-62). Um dos principais argumentos contra a perspectiva historicista foi justamente seu “relativismo total” e “erudição maçante”, sendo criticada por Benjamin por operar dentro da lógica dos vencedores, ou seja, o historicismo encobre a luta de classes sob o manto de uma suposta pesquisa objetiva (GAGNEBIN, 1982, p. 61).

A tarefa da crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu. Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história uma outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta (GAGNEBIN, 1982, p. 60).

Para Benjamin, o historiador deve ser “capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas —, de fundar um outro conceito de tempo, tempo de agora” (GAGNEBIN, 2010, p. 8).

Gagnebin observa que para Benjamin o historiador deve constituir uma “experiência” (*Erfahrung*) com o passado, como está formulado na Tese 16. Deste modo, “numa situação de combate e de perigo, os dominados de hoje podem subitamente se recordar de lutas anteriores similares, e atualizar essa experiência (*Erfahrung*) em sua prática” (GAGNEBIN, 1982, p. 72).

A partir das discussões sobre ancestralidade, oralidade, experiência e memória propomos iniciar a análise dos romances *Bom dia Camaradas* e *AvóDezanove e o segredo do Soviético*. Como forma de melhor analisar os romances esperamos nos apoiar nas considerações apresentadas, salientando que outras leituras serão realizadas, pois os textos, assim como a história, comportam múltiplas leituras.

### 3 OS MIÚDOS E OS MAIS-VELHOS: EXPERIÊNCIA E SABEDORIA

*los niños son las flores de la Humanidad!*

(palavras do Camarada Professor Ángel)<sup>38</sup>

*Todo o olhar-de-criança é um poema pronto a explodir*

Ondjaki

O romance *Bom dia Camaradas*, publicado no Brasil em 2006 pela Editora Agir (primeiramente publicado em Angola pela Editora Chá de Caxinde, em 2000, na coleção Independência, e também em Portugal pela Editorial Caminho, no ano de 2003), apresenta um retrato da cidade de Luanda pós-colonial narrado através das memórias do narrador-menino.

Ambientado na Luanda pós-libertação, o romance de Ondjaki narra a situação política vivenciada pelos angolanos nos anos 80 somada ao cotidiano familiar e ao período letivo do protagonista. O menino protagonista faz parte da classe média e seu pai ocupa um cargo importante no Ministério, enquanto que a sua mãe trabalha como professora. Revela-se no ambiente doméstico a condição privilegiada do protagonista, vivendo em uma casa com geladeira e ar-condicionado e tendo um ajudante, o Camarada António, que trabalha como cozinheiro para a família e com quem possui um relacionamento forte.

Narrado em primeira pessoa, o que se conta em *Bom dia Camaradas* são as memórias juvenis do protagonista ambientadas em Luanda no período posterior à oficialização da independência angolana. Em *Bom dia Camaradas*, Ondjaki nos mostra através do miúdo<sup>39</sup> Ndalú, personagem-narrador, o cotidiano das brincadeiras com os colegas, o dia a dia na escola com os professores cubanos, o relacionamento com o camarada António, empregado da família, e com a tia portuguesa, tudo com um sabor de ingenuidade, visto pelo olhar de uma criança. O menino-narrador, personagem central do romance, aparece como um contador de histórias. É ele quem vai nos relatando o seu dia a dia e comunicando as suas experiências. O período em que se passam os acontecimentos consiste numa época bastante familiar ao autor: o período de pós-independência em Angola. Este quadro histórico é o ambiente do escritor Ondjaki e a partir deste período é que ele realiza o seu romance. Longe de buscar um relato fiel aos acontecimentos políticos do seu país, o que o autor nos mostra é um

---

<sup>38</sup> Personagem do romance de ONDJAKI. *Bom dia Camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

<sup>39</sup> A utilização da palavra *miúdo* em Angola dá um significado especial à palavra *criança*, e designa um estado de infância.

olhar suave e fantasioso do período da infância.

O romance foi escrito a pedido de um editor amigo de Ondjaki, como nos revela o próprio escritor. Sobre a escrita do romance *Bom dia Camaradas*, Ondjaki nos conta que:

Foi o desafio de um editor amigo, angolano. Ele queria um livro que falasse da minha perspectiva da independência de Angola. Eu nasci em 1977, dois anos depois da independência, e eu pensei que a minha visão sobre todo esse processo histórico era a da minha própria infância. Organizei algumas memórias, preparei alguns capítulos e comecei a escrever. Claro que tive que ficcionalizar a minha vida, e a dos outros também. Mas um livro é sempre isso.<sup>40</sup>

De acordo com a discussão apresentada no capítulo 2, a narrativa pós-colonial de Ondjaki revela pela voz do protagonista juvenil as tensões que se formaram na Angola pós-independente. Apresentando episódios políticos ocorridos em Luanda com humor e ironia, o narrador desperta o leitor para as contradições presentes no regime socialista implantado em Angola. Um dos relatos da estória apresenta o “presidente que anda de Mercedes à prova de balas” (ONDJAKI, 2006, p. 58) em oposição ao restante da população, que está desprovida de alimentos e até mesmo de água.

Contando a nação angolana no contexto pós-independência pela voz da criança, Ondjaki instaura uma narração pós-colonial para o seu país. Através da opção estética de apresentar as memórias de Angola no período posterior à oficialização da independência, no relato do menino é que se apresenta uma possibilidade de contar a história do país silenciada pelas narrativas eurocêntricas.

A possibilidade de contar a história de Angola apresentada pelo escritor Ondjaki no romance *Bom dia Camaradas* relaciona-se com a perspectiva benjaminiana discutida no capítulo anterior. Benjamin, ao perceber as problemáticas presentes no modelo de História progressista conclama uma história a contrapelo.<sup>41</sup> Seu projeto sugere uma concepção de história que possibilite um resgate dos fatos do passado buscando com eles

---

<sup>40</sup> Entrevista de Ondjaki a Flavio Corrêa Mello e Tatiana Carlotti para a revista *Carta Maior*.

Disponível em

<[http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia\\_id=12046](http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=12046)>. Acesso em 22 set 2011.

<sup>41</sup> A formulação está presente na Tese 7, de Walter Benjamin, em “Sobre o conceito de História”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2010.



construir uma outra forma de experiência histórica. Segundo Michael Löwy, a “exigência fundamental de Benjamin é escrever a história a contrapelo, ou seja, *do ponto de vista dos vencidos* — contra a tradição conformista do historicismo alemão” que se identifica sempre com os vencedores (LÖWY, 2002, p. 203). Löwy argumenta que a palavra “vencedor” para Benjamin, de acordo com as formulações das teses “Sobre o conceito de história”, não se refere às “batalhas e guerras habituais”, mas sim à luta de classes, das quais as classes dominantes sempre foram as vencedoras (LÖWY, 2002, p. 203).

A narrativa de Ondjaki apresenta um procedimento semelhante, pois ao ativar, através das memórias juvenis, os eventos do passado e revê-los criticamente e com percepção aguçada, o protagonista instaura uma “narração a contrapelo”, ou seja, conta a história através de outro lugar, que não é mais o dos vencedores.

### 3.1 A infância é um antigamente que sempre volta

No contexto das literaturas angolanas encontra-se presente o tema da infância, em escritores como Manuel Rui, em *Quem me dera ser onda*, e Luandino Vieira, com *A cidade e a infância*. A pesquisadora Laura Padilha observa que a utilização da temática da infância “tanto se pode mostrar como maneira de recuperar um tempo perdido, quanto a possibilidade de construção de um futuro sonhado” (PADILHA, 2007, p. 178).

A temática da infância aparece representada em vários momentos da literatura angolana e pode servir para analisar as transformações sociais e políticas ocorridas em Angola. Tania Macêdo (2007) observa que as personagens infantis nas narrativas angolanas contemporâneas são exemplares para a investigação dos amplos processos sociopolíticos que acompanharam a nação angolana nos últimos cinquenta anos.

Para a autora, ao analisar como as personagens infantis vão se transformando nos textos, de forma que a denominação que elas recebem em cada etapa — *monandengues* no decurso da luta de libertação, *pioneiros* no período imediatamente após a independência do país e *catorzinha* ou *roboteiro* nos dias de hoje — indica uma mudança nos horizontes que as narrativas vislumbram para o país (MACÊDO, 2007, p. 372).

A representação da infância na literatura angolana passa por diferentes momentos e as personagens vão recebendo denominações diferentes. Em *A cidade e a infância*, de 1960, Luandino Vieira apresenta a infância dos “meninos e meninas plenos de inocência em seus jogos infantis” (MACÊDO, 2007, p. 358). A infância aparece em seu livro *Luuanda*, de 1964, através da denominação *monandengues* ou *monas*, com as crianças Xico e Beto no conto “A estória da galinha e do ovo”. O livro se compõe de três contos que apresentam um panorama da sociedade angolana, especialmente em “A estória da galinha e do ovo”. Nesse conto, as crianças Xico e Beto representam “emblematicamente na narrativa o novo, o futuro em que os próprios angolanos resolverão as suas contendas, no espaço que lhes é próprio” (MACÊDO, 2007, p. 360).

Na narrativa de *Bom dia Camaradas* estão representadas as crianças, os pioneiros, através de imagens positivas, ao contrário de outros romances angolanos contemporâneos, conforme aponta Tania Macêdo (2007). A proposta política de reconstrução de Angola apresentada pelo MPLA tinha nas crianças a esperança de reconstrução do país; as crianças eram chamadas de pioneiros e estavam ligadas à Organização dos Pioneiros de Angola.

Os pioneiros aparecem no desfile do 1º de maio, com seus lenços da OPA<sup>42</sup> entoando os ideais socialistas, como no trecho a seguir, em que as crianças acompanham as frases ditas pelo *camarada do microfone*:

- Um só povo uma só...? — ele.
  - ... NAÇÃO!!! — Nós berrávamos a sério, aproveitávamos sempre para berrar.
  - [...]
  - A luta...?
  - CONTINUA!!!
  - E a vitória...?
  - É CERTA!!!
  - A vitória...?
  - É CERTA!!!
  - O MPLA é o povo...
  - E O POVO É O MPLA!!!
- (ONDJAKI, 2006, p. 84)

A marca da ironia e do riso aparecem presentes neste trecho, em que as crianças aproveitam para brincar e berrar alto as palavras. O discurso socialista apresenta-se desgastado frente aos problemas que a nação angolana enfrenta no espaço de construção sociopolítica. As guerras civis que ocorreram em Angola representam um flagrante contraste com os ideais “berrados” pelos pioneiros. Ao selecionar a memória do desfile do 1º de maio a narrativa explora ironicamente o comportamento infantil para revelar os lemas revolucionários socialistas fora de sintonia com a real situação política de Angola.

Ao apresentar o episódio do desfile no romance, o narrador seleciona uma memória juvenil pessoal, que nos apresenta a tonalidade política que operava nos fins dos anos 80 em Angola. A democracia nascente em Angola já apresenta as marcas de autoritarismo e a profunda vinculação dos seus cidadãos com o Estado. As crianças gritam “E o povo é o MPLA!” (ONDJAKI, 2006, p. 84), o que mostra a indissociabilidade do partido político MPLA da sociedade angolana.

O episódio do desfile do 1º de maio mostra também as crianças que, através do jogo, representariam a esperança por uma nação livre e sem guerras. Macêdo (2007) observa a estética inovadora de Ondjaki no interior da literatura angolana, apontando *Bom dia Camaradas* como o único romance da literatura angolana realizada no século XXI que “focalizará os pioneiros com os seus lenços da OPA nas manifestações cívicas, imbuídos da esperança de estar construindo um país de igualdade e fraternidade” (MACÊDO, 2007, p. 372).

---

<sup>42</sup> OPA é a sigla para Organização dos Pioneiros de Angola.

Na narrativa de *Bom dia Camaradas*, o “fio temático da infância” (PADILHA, 2007, p. 178) apresenta-se como elemento principal na construção da narrativa. O personagem do menino-narrador em *Bom dia Camaradas* apresenta as suas impressões e ideias juvenis através de diálogos com seus colegas de escola, com seus parentes, com o empregado da família, o Camarada António, com os professores e também através do seu olhar para acontecimentos políticos de Angola.

A infância apresentada em *Bom dia Camaradas* pelo escritor Ondjaki está envolta no universo que lhe é próprio. Encontramos presentes no romance a imaginação, a ludicidade, o jogo e a fantasia infantil. A narrativa desenha um grande espaço de magia e encantamento através do qual diferentes situações e episódios são descritos pela voz do menino-narrador.

A respeito da utilização da temática da infância como material literário, Vânia Maria Resende, analisando a presença da criança na literatura brasileira, esclarece que

se a infância é evocada no processo da escritura de alguns escritores, resta saber se serão suficientemente habilidosos, para não deixar a sua seriedade adulta prejudicar a ludicidade da criança que eles querem recuperar na sua escrita. A habilidade estará, exatamente, no saber **brincar com seriedade**: certos escritores são naturalmente propensos à reconciliação da atitude do escritor, que é sempre um jogador, com a da criança que, em geral, vive um estado de fantasia (RESENDE, 1988, p.22, grifo nosso).

Em *Bom dia Camaradas*, a habilidade de “brincar com seriedade”, na citação referida de Resende (1988), se faz presente na escrita de Ondjaki; no processo de construção das memórias do narrador, o adulto preserva o olhar e o sentir da criança. No desenvolvimento da narrativa acompanhamos a maneira como a criança percebe o mundo ao seu redor e de que maneira ela transforma as suas percepções em experiência, através da rememoração de episódios por ela vividos.

O contar do menino-narrador nos apresenta pouco a pouco o relacionamento dele com as personagens do romance, trazendo em cada momento de diálogo novos horizontes. No relacionamento do menino com os seus colegas da escola e com os adultos é que irá se formar a sua experiência vivida. Experiência esta que liga-se a uma experiência coletiva, visto que o romance elabora poeticamente um contar da infância de Ndalu que presentifica o período pós-independência luandense através de suas juvenis memórias.

Deste modo, *Bom dia Camaradas* indica também um novo ciclo através de uma opção estética para a representação das crianças. Brindando a infância através da memória, Ondjaki estabelece uma ligação com as temáticas que acompanham a produção literária angolana, apresentando um olhar para o futuro, alimentado pela esperança de um novo tempo para Angola. A esse respeito, o autor revela que “esta estória ficcionada, sendo também parte da minha história, devolveu-me memórias carinhosas. Permitiu-me fixar, em livro, um mundo que é já passado. Um mundo que me aconteceu e que, hoje, é um sonho saboroso de lembrar”<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Orelha do romance de ONDJAKI. *Bom dia Camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

### 3.2 Miúdos e mais-velhos

A reinvenção da infância representada por Ondjaki em *Bom dia Camaradas* está registrada na maneira que a percepção infantil do menino-narrador enxerga diferentes situações cotidianas. Há momentos de humor e de sensibilidade nas percepções infantis, como no trecho seguinte:

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

O narrador apresenta o momento em que a família se reúne durante a noite para ouvir as notícias na rádio, destacando ao retratar a guerra que as notícias “não eram diferentes quase nunca” (ONDJAKI, 2006, p. 28), observação que faz parte das impressões infantis sobre a guerra. A violência dos conflitos e das guerras é expressa de forma que o tom grave dos acontecimentos fica suavizado pela construção das memórias do menino.

O momento familiar da escuta das notícias através do rádio trata-se de uma forma de aprendizado das questões políticas relacionadas com o processo de guerra civil em Angola. O protagonista descreve o momento que acontecia na hora do almoço: “A casa ficava mais barulhenta, mais o barulho do rádio da sala para ouvir as notícias, mais o rádio do camarada António ligado na cozinha, mais a minha irmã caçula que queria contar tudo o que se tinha passado na escola nessa manhã” (ONDJAKI, 2006, p. 27).

Ele conta ironicamente a maneira como aprendeu, através da rádio e do diálogo com o pai, sobre a África do Sul e nos explica com o seu olhar infantil o que ele entendia pelo *Apartheid* sul africano:

Ah, é verdade, às vezes também falavam da situação da África do Sul, lá do ANC, enfim, isso eram nomes que uma pessoa ia apanhando ao longo dos anos. Também se aprendia muita coisa, porque a propósito disso, por exemplo, do ANC, é que o meu pai nos explicou quem era o camarada Nelson Mandela, e eu fiquei a saber que havia um país chamado África do Sul onde as pessoas negras tinham que ir para casa quando tocava a campainha às seis da tarde, que elas não podiam andar no machimbombo com outras pessoas que não fossem negras também, e até fiquei bem espantado quando o meu pai me disse que esse

camarada Mandela estava preso há não sei quantos anos (ONDJAKI, 2006, p. 28).

O narrador conta sua percepção sobre os conflitos civis entre Angola e a África do Sul, através do filtro juvenil:

Foi também assim que percebi porquê que os sul-africanos eram nossos inimigos, e que o facto de nós lutarmos contra os sul-africanos significava que nós estávamos a lutar contra “alguns” sul-africanos, porque de certeza que essas pessoas negras que tinham um machimbombo especial para elas não eram nossas inimigas (ONDJAKI, 2006, p. 28).

Deste modo, ele conclui que “num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo” (ONDJAKI, 2006, p. 28), revelando o seu entendimento dos conflitos civis que ocorriam em Angola. Ele apresenta empatia pelo “camarada” Nelson Mandela e também com a população negra que sofria na África do Sul pela segregação racial. No ambiente familiar, portanto, vão se construindo os saberes que farão parte da formação social do menino.

A percepção de elementos políticos é apresentada pelo miúdo Ndalú através de uma ótica infantil, porém nos revela algumas problemáticas presentes no cenário político do país. Estão representados na narrativa a falta de liberdade, a ocupação militar soviética, as privações de água e luz e o racionamento dos alimentos.

No ambiente familiar é que se formarão também as percepções sobre o ambiente político colonial em Angola. No diálogo interessante do miúdo com o Camarada António, empregado da família, percebemos as visões e os sentimentos sobre a colonização portuguesa. O menino questiona o camarada António sobre o período em que os portugueses comandavam o país e pergunta: “— Mas Camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?” (ONDJAKI, 2006, p. 17). O diálogo que inicia o romance representa o contraste entre as visões políticas nos anos 80:

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

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

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

— Mas tinha sempre pão na loja, menino, os machimbombos funcionavam...-ele só sorrindo.

— Mas ninguém era livre, António...não vês isso?  
(ONDJAKI, 2006, p. 18)

O mais-velho com maior presença no livro é o Camarada António. Os mais-velhos possuem um valor social elevado na perspectiva cultural africana. Em Angola, esse valor está presente nas formulações culturais e sociais. A importância dos mais-velhos relaciona-se com a própria importância da história, pois nas sociedades de *cultura acústica* eles são os depositários da memória, do saber e da experiência dos povos, servindo como exemplo para as suas comunidades. O pesquisador moçambicano José de Sousa Miguel Lopes elabora o conceito de *cultura acústica*, definindo-o como

a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de percepção por excelência. [...] Sua oralidade é uma oralidade flexível e situacional, imaginativa e poética, rítmica e corporal, que vem do interior, da voz, e penetra no interior do outro, através do ouvido, envolvendo-o na questão (LOPES, 2004, p. 26).

O conceito de cultura acústica aplica-se à cultura angolana, e sendo assim a oralidade presente nas práticas culturais ocupa um papel importante na construção identitária na literatura escrita deste país, herdeira dessa tradição oral. Laura Cavalvante Padilha nos esclarece que

Do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia (PADILHA, 2007, p. 36).

Os mais-velhos no romance *Bom dia Camaradas* atuam no sentido de oportunizar ao menino um ampliado das suas percepções com relação à vida. Deste modo, a narrativa dialoga com um dos elementos centrais das culturas africanas, seu profundo respeito pela figura dos mais-velhos. Atuando no sentido de impulsionar as experiências vividas pelo narrador-menino, os mais-velhos criam um espaço de diálogo e trocas em que o novo e o velho se unem como forma de combate aos mecanismos de opressão presentes no tempo presente.

A sabedoria dos mais-velhos representada no romance é multifacetada, está presente através da *cultura acústica* representada pelo Camarada António, de uma forma convervadora e resistente às mudanças



políticas. Nos diálogos entre o protagonista e o Camarada António ocorre a aprendizagem do período da colonização portuguesa em Angola e a resistência de alguns mais-velhos com relação ao novo regime político. Está registrada no romance a “saudade” que o Camarada António sente da época colonial, como no diálogo a seguir:

- Menino, no tempo do branco isto não era assim...  
 — Depois, sorria. Eu mesmo queria era entender aquele sorriso. Tinha ouvido histórias incríveis de maus tratos, de más condições de vida, pagamentos injustos, e tudo mais. Mas o camarada António gostava dessa frase dele a favor dos portugueses, e sorria assim tipo mistério.  
 — António, tu trabalhavas para um português?  
 — Sim... — sorria. — Era um senhor director, bom chefe, me tratava bem mesmo...  
 — Mas isso lá no Bié?  
 — Não. Já aqui em Luanda mesmo; eu já tou aqui há muito tempo, menino... inda o menino não era nascido...  
 Eu esperava sentado por mais palavras. O camarada António fazia lá as actividades da cozinha, sorria, mas ficava calado.

As conversas entre os dois personagens nos vão mostrando as nuances entre o velho e o novo, entre o passado colonial e o presente independente. A pesquisadora Roberta Guimarães Franco observa o *carácter iniciático* presente no romance e destaca que

os diálogos com António marcarão toda a narrativa, dando ao final do romance uma ideia de ciclo completo. [...] Assim, é no espaço da casa que António participará da formação do menino, caracterizando o espaço como um espaço da oralidade, já que todo o processo iniciático se dá através das falas de António (FRANCO, 2008, p. 90).

Os professores cubanos representam outra forma de sabedoria dos mais-velhos. A participação dos professores na formação do menino protagonista ocorre através da cultura letrada, além do poder e dos ideais revolucionários vindo de Cuba.

Além das aprendizagens entre o narrador o camarada António e os professores cubanos, há também o papel formador dos seus pais. Os ensinamentos recebidos pelos seus pais podem ser entendidos como uma intermediação entre os diferentes saberes dos adultos com os quais o miúdo

se relaciona.

Através dos diálogos que atravessam o romance, revela-se a tensão existente em Angola no período pós-colonial. Durante as conversas, o menino é exposto ao passado de Angola, aprendendo de que forma a dominação colonial ocorria. O ambiente dos diálogos é a casa do menino, local onde o Camarada António “fazia lá as actividades da cozinha”. O menino observa que “todos os dias ele tinha o mesmo cheiro, mesmo quando tomava banho, parecia sempre ter aqueles cheiros de cozinha” (ONDJAKI, 2006, p. 18).

O menino recebe os ensinamentos sobre o período colonial do Camarada António, mas os dois possuem olhares contrários com relação à colonização portuguesa. O menino interage com o mais-velho buscando apresentar argumentos para a sua visão de nação. A liberdade de Angola aparece como um valor fundamental para o menino.

Deste modo, o diálogo entre o mais-velho António e o menino representam duas formas sociais presentes em Angola. O Camarada António relaciona-se com o passado colonial, período em que os portugueses tomavam as decisões políticas em Angola. Neste período Angola é uma nação subalterna, que vivencia em seu cotidiano sua situação colonial.

A formação do menino direciona-se para outro momento histórico do país. Ele vive em uma família de classe média, sendo que seu pai participa politicamente na reconstrução de Angola, trabalhando em um cargo no Ministério. A formação escolar do menino é diferente da formação do Camarada António, como bem está representada nos episódios escolares; trata-se de uma formação marxista, em que a liberdade é um valor essencial.

No romance, o Camarada António, representando o período colonial, relembra que “naquele tempo a cidade estava mesmo limpa” (ONDJAKI, 2006, p. 18) e marca a sua preferência por “aquele tempo”, ou seja, pela época da ocupação portuguesa em Luanda.

Está presente no livro a relação entre o menino-narrador e outra mais-velha, a tia Dada. A visita da tia Dada, vinda de Portugal, faz surgir questionamentos das diferenças entre os regimes políticos de Portugal e de Angola. O menino pergunta sobre os cartões de abastecimento ao mesmo tempo em que se delicia com *buê*<sup>44</sup> *de chocolates* que a tia traz para a família. Em diálogo com a mãe, o menino interroga:

- A tia Dada vai trazer prendas para todos? —  
espanto.
- Se ela puder traz...
- Mas eles são quantos lá em casa dela?

---

<sup>44</sup> Significa “muito de”.

- Ela e os três filhos. Porquê?
- E como é que ela vai trazer prendas para nós que somos cinco, e ainda perguntou também coisas para o camarada António... O cartão dela tem direito a isso tudo? (ONDJAKI, 2006, p. 30)

A chegada da tia Dada é um momento especial da narrativa, ali se iniciam as trocas de experiências entre o menino e a tia. Antes da chegada da tia ao aeroporto, o menino observa um casal que fotografa um macaco e descreve a violência da ação dos oficiais das FAPLA<sup>45</sup>, retirando a câmara do casal e impedindo de fotografar no aeroporto.

De repente, um FAPLA aproximou-se por trás, esticou uma bofa no macaco, coitado, ele saltou, deu duas cambalhotas no ar, ainda gritou, caiu no chão e desatou a correr. [...] o outro FLAPA chegou perto do marido da senhora e tirou-lhe a máquina das mãos (ONDJAKI, 2006, p. 40).

A observação ingênua do menino demonstra o clima das repressões políticas em Angola, que é ironizado pelo narrador através do comentário “Coitados, eles não deviam saber que em Luanda não se pode tirar fotografias assim à toa” (ONDJAKI, 2006, p. 40). As observações do menino se fazem presentes em diversos momentos da narrativa, principalmente nos diálogos com a Tia Dada, ao tentar responder a alguns questionamentos da tia com relação ao regime político socialista em Angola.

No primeiro contato da tia com o menino logo se estabelece uma relação de afeto. O menino diz que “ela foi uma das poucas pessoas mais velhas que eu encontrei que não falou comigo como se eu fosse uma criança pateta” (ONDJAKI, 2006, p. 41). Na tentativa da tia de fotografar o macaquinho no aeroporto o menino diz que “por razões de segurança de Estado” (ONDJAKI, 2006, p. 42) não era permitido fotografar o aeroporto.

A mala da tia Dada causa espanto ao menino, pois contém muitos presentes para a família, além de alimentos. O questionamento do menino em relação à possibilidade da tia trazer tantos presentes se esclarece no diálogo entre os dois:

- Tia, não percebo uma coisa...
- Diz, filho.
- Como é que tu trouxeste tantas prendas? O teu cartão dá para isso tudo?
- Mas qual cartão?- ela fingia que não estava a perceber.

---

<sup>45</sup> Forças Armadas para Libertação de Angola.

— O cartão de abastecimento. Tu tens um cartão de abastecimento, não é? — eu, a pensar que ela ia dizer a verdade.

— Não tenho nenhum cartão de abastecimento, em Portugal fazemos compras sem cartão.

— Sem cartão? E como é que controlam as pessoas? Como é que controlam, por exemplo, o peixe que tu levas? — eu já nem lhe deixava responder. — Como é que eles sabem que tu não levaste peixe a mais?

— Mas eu faço as compras que quiser, desde que tenha dinheiro, ninguém me diz que levei peixe a mais ou a menos... (ONDJAKI, 2006, p. 49)

A construção narrativa se enriquece com os olhares dos mais-velhos, compondo assim um mosaico de impressões sobre diferentes aspectos políticos de Angola no período pós-independência. Se com o Camarada Antônio temos o olhar de um mais-velho que sente saudade do tempo colonial, com a Tia Dada observamos como os diferentes regimes políticos vão sendo percebidos pela criança. Nas conversas com a Tia Dada gera-se um aprendizado mútuo; a tia percebe o clima violento presente no cenário político angolano enquanto que o narrador-menino procura compreender as diferenças entre os regimes políticos de seu país e de Portugal.

A tia Dada também questiona o menino sobre alguns fatos de Angola. Durante um passeio de carro até a praia, o motorista Camarada João para o carro, pois a comitiva do presidente estava se aproximando. A tia estranhou eles terem de sair do carro e pergunta: “Sempre que o presidente passa vocês têm que ficar em sentido?” (ONDJAKI, 2006, p. 56). Neste ponto da narrativa o menino passa a esclarecer as dúvidas e os estranhamentos que a tia tem em relação ao ambiente político em Luanda. A tia conta que em Portugal o procedimento é diferente, não é necessário ficar esperando o carro do presidente passar e que algumas vezes ele caminha pelas ruas a pé. Espantado, o menino diz: “Presidente em África, tia, só anda de Mercedes” (ONDJAKI, 2006, p. 58).

No decorrer do passeio a tia Dada, o narrador-menino e o camarada João observam o espaço da cidade de Luanda, com as ruas esburacadas, o Hospital Josina Machel, o camarada sinaleiro e a Praia dos soviéticos, representando o período em que Angola ainda recebia apoio da União Soviética. A percepção do espaço urbano de Luanda pelo menino está expressa no episódio seguinte, em que ele se diverte com a alteração do nome do Hospital Maria Pia, nome utilizado no período colonial, para

Josina Machel, em homenagem à feminista moçambicana e mulher de Samora Machel<sup>46</sup>.

Depois, subimos, pedi ao camarada João para passar no hospital Josina Machel, que a minha tia pensava que se chamava Maria Pia, eu até escapei já rir, percebi que aquele devia ser o nome que os tugas davam ao hospital, mas também, poças, dar já nome de pia num hospital é estiga (ONDJAKI, 2006, p. 53).

---

<sup>46</sup> Samora Machel foi um líder revolucionário ligado à FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), e também o primeiro presidente de Moçambique. Casou-se com Josina Machel, que participou da luta pela emancipação das mulheres moçambicanas, trabalhando ativamente na construção de igualdade de direitos entre homens e mulheres.

### 3.3 La escuela también es un sitio de resistencia

O cenário dos anos 80 em Angola, na narrativa de *Bom dia Camaradas*, aparece representado também pela participação dos professores cubanos. No ambiente escolar a interação entre o miúdo *Ndalu* e os mais-velhos professores Maria e Angel adquire um papel fundamental para sua formação social. Nos ensinamentos que o menino recebe dos professores é que vão se estabelecendo as suas percepções do ambiente político de seu país.

Através dos relatos do menino se estruturam as peças de um *puzzle* identitário, marcado pelo regime socialista adotado em Angola após a independência do domínio português. A narrativa dialoga com o registro histórico da participação cubana em Luanda e apresenta os professores cubanos ensinando ideais revolucionários aos miúdos.

O relacionamento com os professores cubanos evidencia-se de uma forma bastante emotiva. Os colegas do menino, em meio às brincadeiras e correrias, aos *mujimbo*<sup>47</sup> do Caixão Vazio, recebem os ensinamentos dos voluntários para a reconstrução de Angola. O menino reflete sobre os ensinamentos da professora e observa, “como dizia a professora Sara, ‘parece que vocês não sabem que a vossa missão é estudar’, talvez daí aquela dica da caneta ser a arma do pioneiro” (ONDJAKI, 2006, p. 30).

O mito do Caixão Vazio destaca-se na narrativa, ocupando o imaginário infantil no ambiente escolar. Espécie de lenda urbana, o mito desencadeia a fantasia e o imaginário das crianças funcionando como uma maneira de lidar com o ambiente violento das guerras civis que ocorriam em Angola. O *mujimbo* tratava-se de um grupo de gregos que invadiam e assaltavam as escolas, dizia-se que “eles vêm num camião, todos vestidos de preto; cercam a escola e ficam mesmo à espera que os alunos saiam...[...] gamam mochilas, te chinam, violam miúdas e tudo, são bué eles, e nem a polícia vai lá, ché, também tem medo...” (ONDJAKI, 2007, p. 31).

Em *Bom dia Camaradas*, Ondjaki reinventa o período pós-independência luandense, apresentando um forte diálogo com o passado histórico de seu país na sua narrativa. Em 11 de novembro de 1975, Angola torna-se oficialmente independente de Portugal e intensificam-se uma série de disputas internas entre os três movimentos nacionalistas: FNLA, UNITA e MPLA. O FNLA e a UNITA uniram-se contra o MPLA, que recebendo o auxílio de soldados cubanos conseguiu formar um governo socialista (MAZRUI, 2010, p. 17).

---

<sup>47</sup> A palavra *mujimbo* possui o sentido de boato, normalmente transmitido oralmente. Andrea Cristina Muraro apresenta em *Mapas poéticos de Luanda: entre camaradas e mujimbo* uma interessante reflexão sobre a estratégia discursiva dos *mujimbo*s utilizada em *Bom dia Camaradas* e *Quem me dera ser onda*.

As tropas cubanas, enviadas pelo governo de Fidel Castro como apoio à guerra de libertação angolana, permitiram que a independência se oficializasse. Segundo Mazrui, foi o maior apoio externo já prestado em se tratando das guerras de libertação africana (MAZRUI, 2010, p. 143). A participação de Cuba continuou no período de independência, através de vários segmentos: professores, médicos e engenheiros cubanos prestaram seus serviços para contribuir na reconstrução de Angola.

Em *A África e as regiões em vias de desenvolvimento*, Locksley Edmondson destaca que no período de 1975 a 1976 foram enviados entre 18.000 e 24.000 combatentes cubanos a Angola, como forma de apoio ao Movimento de Libertação de Angola (MPLA). O auxílio das tropas cubanas foi fundamental para que o MPLA pudesse ocupar o poder após a saída dos colonizadores. Em 1977, a assistência cubana ocorria em cerca de 25 estados africanos. Em Angola o apoio cubano foi realizado em diversas áreas: na saúde, agronomia, educação e também na área da engenharia (EDMONDSON, 2010, p. 1039-1040).

Cuba, através do seu auxílio, exerceu uma contribuição importante para a reconstrução angolana, permanecendo no país até 1992. A despedida dos professores é apresentada no romance com uma carga emotiva forte e retrata a paixão com que os professores tratam a atividade política, a luta pela reconstrução de Angola. Os ideais socialistas eram ensinados aos alunos, que muitas vezes não percebiam bem o que estava acontecendo. Durante o discurso do camarada professor Angel, ao se despedir dos alunos, o menino comenta, entre parênteses: “(Nós estávamos bem espantados... Espírito revolucionário? Eu nem sequer gostava de acordar cedo, todos nós cabulávamos em quase todas as frequências...)” (ONDJAKI, 2006, p. 112).

As aulas dos professores cubanos são descritas pelo menino-narrador como aulas diferentes, ensinando os alunos a trabalhar coletivamente, como ele conta no trecho seguinte:

Os professores escolhiam dois monitores por disciplina, o que primeiro gostamos porque era assim uma espécie de segundo cargo (por causa do delegado de turma), mas depois não gostamos muito porque para ser monitor “*había que ayudar a los compañeros menos capacitados*” — como diziam os camaradas professores, e tinha que se saber tudo sobre essa disciplina e não se podia tirar menos que 18 (ONDJAKI, 2006, p. 22).

A relação do menino com os professores é expressa de uma maneira muito suave e delicada. Ao falar dos professores, mostra um encantamento por aqueles que deixaram o seu país para poder contribuir na reconstrução

da Angola pós-independente, como no diálogo com Romina, a colega da escola:

— Já viste o que é, vir para um país que não é o deles, vir dar aulas ainda vá que não vá, mas aqueles que vão para a frente de combate... Quantos angolanos é que tu conheces que iam para Cuba lutar numa guerra cubana?

— Eu não conheço nenhum..

— Eu acho que eles são muito corajosos. Nunca ouvi nenhuma estória de cubano que estivesse a fugir do combate... — A Romina parecia bem informada, eu não quis ficar atrás.

— Nem pensar, até bem pelo contrário, toda gente sabe que eles são bem corajosos... (ONDJAKI, 2006, p. 77).

Ao apresentar o espaço escolar, a narrativa mostra o lugar especial que a escola ocupa no cenário político angolano no período de reconstrução da nação. O socialismo praticado no país enxergava a vital importância que a educação dos pioneiros teria com relação ao futuro político do país. Marina Ruivo observa que

o cotidiano do personagem protagonista em *Bom dia Camaradas* é todo organizado em função da escola, frequentada durante as tardes. **E a escola era vista não somente por seu caráter de ensino, mas por sua condição maior de iniciação dos jovens no mundo do conhecimento e das diversas tradições humanas, o que permite a formação das crianças e também a sobrevivência do próprio mundo das tradições.** Na narrativa de Ondjaki, marcam presença não apenas as aulas em si, mas o próprio convívio com os professores. Entre estes, ganham relevo os professores cubanos, com as suas particularidades, apontando uma faceta bastante importante da colaboração camarada do governo socialista de Cuba com a jovem nação angolana, a qual buscava se iniciar na trilha tão árdua da construção do socialismo (RUIVO, 2007, p. 295, grifo nosso).

Havia a necessidade de modificar o quadro educacional deixado pelo colonialismo português, que consistia em um grande silenciamento da história africana. A educação colonial, além de não ter acessível para todos



os angolanos, tratava de educar as crianças através das concepções pedagógicas portuguesas.

Um dos pontos-chave de reestruturação do país implantados pelo MPLA, no período da independência, foi a modificação da educação. Instalaram-se novas escolas e as orientações pedagógicas foram substituídas. Ruivo observa a importância que o MPLA atribuía ao ensino e a educação, salientando que o primeiro manifesto do partido, de 1956, já apresentava reflexões sobre os efeitos da educação colonial. O “Programa Maior” do MPLA também continha a percepção da necessidade de desenvolver a educação, visando assim a obtenção da liberdade e da paz. O gérmen desse pensamento já ocorria durante os anos de luta armada nas escolas situadas em zonas libertadas e até mesmo nas bases guerrilheiras (RUIVO, 2007, p. 294).

A educação, deste modo, era entendida como um espaço possível de libertação; no período pós-independência “buscava-se propiciar a apreensão crítica das tradições culturais dos diversos povos angolanos, bem como de toda a humanidade, formando a consciência nacional” (RUIVO, 2007, p. 295). O educador brasileiro Paulo Freire observa na *Pedagogia do oprimido* a importância dos conteúdos programáticos para o desenvolvimento da experiência educacional, ressaltando que

Será a partir da situação presente, existencial, concreta, refletindo o conjunto de aspirações do povo, que poderemos organizar o conteúdo programático da situação ou da ação política, acrescentemos. O que temos de fazer, na verdade, é propor ao povo, através de certas contradições básicas, sua situação existencial, concreta, presente, como problema que, por sua vez, o desafia e, assim, lhe exige resposta, não só no nível intelectual, mas no nível da ação. Nunca apenas dissertar sobre ela e jamais doar-lhe conteúdos que pouco ou nada tenham a ver com seus anseios, com suas dúvidas, com suas esperanças, com seus temores. Conteúdos que, às vezes, aumentam estes temores. Temores de consciência oprimida (FREIRE, 1987, p. 47).

Deste modo, os professores cubanos, através de ensinamentos apresentavam aos alunos o esforço que se fazia necessário para a reestruturação de Angola. Esse sentimento está presente nas falas do professor Ángel: “la escuela también es um sitio de resistencia” (ONDJAKI, 2006, p. 70). Também em sua fala na despedida dos alunos, o professor Ángel demonstra o espaço de resistência representado pela escola:

queríamos decirles, a ustedes que son alumnos de una escuela, y a ustedes que son nuestros amigos, que la lucha, la revolución, nunca termina; la educación es una batalla. Sus opciones de formación, bien sean profesores, mecánicos, médicos, operarios, campesinos... también esa opción es una batalla, una elección que cambia el rumbo de vuestro país (ONDJAKI, 2006, p. 112).

Por outro lado, o projeto educacional angolano convivía cotidianamente com contradições. A narrativa nos oferece exemplos de situações em que o menino-narrador mostra-se bastante crítico com o posicionamento das instituições públicas. Durante o episódio em que ele participa da leitura de um texto para a Rádio Nacional, por ocasião do Dia 1º de maio, interroga o motivo da existência do texto que lhe entregam para ler, pois o menino havia escrito um texto com o auxílio de sua mãe<sup>48</sup>.

Outro fator destacado pelo narrador-menino em dissonância com os ideais socialistas do governo angolano diz respeito à condição econômica vivenciada pelos professores cubanos. Em diferentes momentos da narrativa está explícita a condição de penúria na qual os professores cubanos vivem. O menino conta que

no primeiro dia de aulas ele [o professor Angel] viu o Cláudio com um relógio de pulso e perguntou se o relógio era dele. O Cláudio riu e disse que sim. O camarada professor disse *'mira, yo trabajo desde hace mucho años y todavía no tengo uno'*, e nós ficamos muito admirados porque quase todos na turma tinham relógio (ONDJAKI, 2006, p. 21).

Em visita à casa dos professores María e Ángel, o narrador-menino apresenta a memória sensorial da residência, “achei que estava a cheirar a mofo” (ONDJAKI, 2006, p. 125), e quando a professora María serve o chá para as crianças, pergunta: “aquilo, era chá? Quer dizer, um pacote de chá dividido por duas chávenas, quatro copos e um pires, ainda é chá?” (ONDJAKI, 2006, p. 125), mostrando a falta de recursos a que estavam submetidos os professores.

Com a proximidade do fim do ano letivo, o menino passa a perceber que “as coisas sempre acabam” (ONDJAKI, 2006, p. 92) e se sente triste pelas despedidas dos colegas e professores que irão ocorrer. Ele observa a transição da infância para a idade adulta.

---

<sup>48</sup> O episódio será comentado no subcapítulo seguinte.

Nesses dias, quando me acontecia não conseguir evitar pensar nessas coisas, ficava muito triste, porque embora ainda faltassem muitos anos para o fim dos anos letivos, um dia eles iam acabar, e os mais-velhos não fazem indisciplina na sala de aulas, não apanham falta vermelha, não dizem disparates na sala de aulas com professores cubanos que não entendem esses disparates, os mais-velhos não aumentam automaticamente as estórias que contam, os mais-velhos não ficam assim um monte de tempo a falar só das coisas que uma pessoa já fez ou gostava de fazer, os mais-velhos nem sabem uma boa estígia! Isso de ser mais-velho deve masé dar muito trabalho (ONDJAKI, 2006, p. 95).

### 3.4 Oxalá cresçam pitangas<sup>49</sup>: as aprendizagens vividas pelo menino

O romance é dividido em dois momentos, a primeira parte pode ser compreendida como um período em que o menino está observando o ambiente ao seu redor, buscando respostas para o cenário político angolano, para a violência das ruas de Luanda, para as relações entre o passado e o presente de Angola, assim como as diferenças entre Portugal e Angola.

A partir da segunda parte da narrativa observamos que os eventos vivenciados pelo menino, através dos diálogos com os mais-velhos e a convivência com os colegas da escola, permitem que ele possa compreender as suas vivências e realizar um aprendizado. Também está presente neste momento do livro a melancolia provocada pelas despedidas. São muitas despedidas que vão sendo apresentadas com lágrimas e sorrisos. A despedida do ano letivo, dos colegas, dos professores cubanos, da guerra e também a despedida do Camarada António.

Através de uma singela homenagem ao escritor Óscar Ribas, pelas epígrafes que iniciam as duas partes do romance, Ondjaki nos revela o sentido da divisão do seu *Bom dia Camaradas*. Na primeira parte lemos “Tu saudade, revives o passado, reacendes extinta felicidade”<sup>50</sup>, de modo que a parte inicial do romance apresenta a tonalidade feliz que o período da infância apresenta, pensado como um momento do passado. Já na segunda parte, temos “Ó saudade, ó meiga companheira, reavivando a sensibilidade, dulcificas a vivência inteira”<sup>51</sup>, que nos apresenta as memórias como um elemento revitalizador da existência.

As percepções do menino alterar-se-ão no decorrer da narrativa. Inicialmente, suas observações são marcadas pela busca de respostas para os acontecimentos vivenciados. Durante a visita da Tia Dada, o menino começa a opinar sobre os aspectos políticos do país e a estabelecer críticas sobre a maneira como a dinâmica socialista funciona em Angola, com a marca de ironia presente no olhar distanciado do narrador.

O menino recebe o convite para participar de um programa na Rádio Nacional, em comemoração ao Dia 1º de maio e prepara um texto para ler durante a emissão, mas se depara com um texto pronto e nos conta que:

Quando eu ia tirar o meu papel com as coisas que tinha escrito, a Paula explicou-me que não era necessário porque já tínhamos ali uma ‘folha da

---

<sup>49</sup> *Oxalá cresçam pitangas* é o título do documentário realizado por Ondjaki, conjuntamente com Kiluanje Liberdade, sobre a cidade de Luanda. O título remete à ideia de esperança no futuro, marca presente nas culturas angolanas, e foi retirado de um verso do escritor angolano António Gonçalves.

<sup>50</sup> Óscar Ribas, *Cultuando as musas*, na epígrafe da parte 1 de *Bom dia Camaradas*.

<sup>51</sup> Idem, na epígrafe da parte 2 de *Bom dia Camaradas*.

redacção com os textos de cada um'. Até foi mais fácil, porque aquilo já vinha batido à máquina e tudo (ONDJAKI, 2006, p. 38).

No 1º de maio, durante o desfile ele observa que “[...] um desfile do dia 1º de Maio sem carros alegóricos não é a mesma coisa, pro ano que vem, se me chamarem na Rádio Nacional outra vez, vou dizer isso mesmo, não quero saber lá da folha carimbada que já vem com tudo escrito” (ONDJAKI, 2006, p. 86).

As recordações juvenis do menino possuem um tom leve e divertido, mesmo quando retratam episódios violentos. Para além das memórias de Ndalú, o romance “traz-nos, com muita sutileza, a noção do aprendizado da vida” (RUIVO, 2007, p. 297). A parte final da narrativa estabelece o sentimento de aprendizado da vida e apresenta, através das chuvas que caem sobre Angola, a percepção dos ciclos que acompanham a existência. Na fala do menino está presente a relação entre os saberes escolares e as suas aprendizagens na vida:

Ao ver aquela tanta água, lembrei-me das redacções que fazíamos sobre a chuva, o solo, a importância da água. Uma camarada professora que tinha a mania que era poeta dizia que a água é que traz todo aquele cheiro que a terra cheira depois de chover, a água é que faz crescer novas coisas na terra, embora também alimente as raízes dela, a água faz “eclodir um novo ciclo”, enfim, ela queria dizer que a água faz o chão dar folhas novas (ONDJAKI, 2006, p. 137).

Conforme discutimos no capítulo 2, a experiência que envolve o menino-narrador em *Bom dia Camaradas* pode ser observada sob o ponto de vista das teorias benjaminianas. Benjamin observa que

sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer,

lidar com a juventude invocando sua experiência?  
(BENJAMIN, 2010, p. 114)

Deste modo, podemos compreender que a filosofia acerca da *experiência* presente no pensamento benjaminiano diz respeito aos conhecimentos que são transmitidos de geração para geração. Quando questiona *que foi feito de tudo isso*, Benjamin já não enxerga mais a possibilidade de termos uma experiência completa.

No ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin potencializa alguns pontos de “Experiência e pobreza”. A formulação benjaminiana no referido ensaio, publicado em 1936, que procurava compreender as amplas modificações ocorridas na modernidade europeia a partir dos fins do século XIX, apresenta-se acertadamente esclarecedora de todo o período que se segue.

Percebendo as mudanças radicais iniciadas pelo modelo de produção capitalista, Benjamin elabora uma ampla reflexão sobre a narrativa, influenciado pela *Teoria do romance* de Lukács. Com o advento da Primeira Guerra Mundial, observou-se que os soldados voltavam mudos. A partir dessa percepção é que o autor elabora a ideia da perda da experiência, que ocupa uma posição central no pensamento benjaminiano. A sociedade moderna, com a velocidade dos transportes, o ambiente da *urbe*, as galerias, as fábricas e as multidões, sinalizam para novos modos de compreender a existência humana. A sociedade moderna já não permite a existência da experiência completa (*Erfahrung*), e o que experienciamos, segundo Benjamin, é a *Erlebnis* — ou seja, a experiência degradada é o que nos é permitido atingir.

Neste contexto do ambiente moderno, com modificações sociais e econômicas profundas, as formas artísticas acompanham o movimento. Da incapacidade de compartilharmos nossas experiências vividas resulta o declínio da arte narrativa. Neste sentido, Benjamin observa que estamos diante que uma nova maneira de experienciar a vida, e percebe que “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 2010, p. 197).

Em *História e infância*, Giorgio Agamben observa que já não nos é mais necessária a experiência da guerra, as atividades pacíficas que vivenciamos cotidianamente nos impossibilitam comunicar as nossas experiências.

Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às

regiões inferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua [...] O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos — divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes —, entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2008, p. 22).

Jorge Larrosa Bondía, pesquisador espanhol, nos leva a refletir que o modo de vida contemporâneo impossibilitou a experiência completa. Vivemos sob a égide da informação, somos bombardeados por notícias de todos os cantos do mundo através do jornalismo, mas não sabemos o que está acontecendo em nosso bairro. Benjamin já havia comentado sobre essa característica do periodismo moderno, e com as novas mídias o que acontece é que o excesso de informação se potencializou em escala máxima (BONDÍA, 2002, p. 22).

Todos os dias muitas coisas passam, mas nada nos acontece. A vida contemporânea apresenta-se como uma sucessão de eventos, mas temos pobreza de experiência. Através do excesso da informação, ficamos informados, mas não temos uma experiência completa. Somos invadidos por muitas informações, inúmeros eventos mundiais, acontecimentos corriqueiros, mas nada alcança a característica da *Erfahrung* benjaminiana (BONDÍA, 2002, p. 22). Desse modo, as máximas e os provérbios já não possuem mais significação, encontram-se esquecidos no atropelo e excesso de informações. Na submersão moderna, respiramos entre um fôlego e outro nesse mar de excessos.

Bondía (2002) observa que vivemos em uma “sociedade de informação”, que algumas vezes se confunde com a “sociedade do conhecimento” ou “da aprendizagem”; podemos ler sobre algum assunto e nos informarmos sobre ele, podemos assistir a uma aula, palestra ou conferência, mas isso não nos faz termos uma aprendizagem, pois “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA, 2002, p. 22).

Além do excesso de informação, pertencemos ao mundo em que há o excesso de opinião. Primeiro nos informamos e depois opinamos sobre algo, sem que isso nos faça de fato experienciar nada. Outro fator apontado por Bondía para explicar a nossa impossibilidade de experiência é a falta de tempo. Estamos sempre em um ritmo frenético, “tudo o que se passa passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa” (BONDÍA, 2002, p. 22). Somado a esses fatores, o autor salienta o nosso excesso de trabalho.

O sujeito moderno, além de ser um sujeito informado que opina, além de estar permanentemente agitado e em movimento, é um ser que trabalha, quer dizer,

que pretende conformar o mundo, tanto o mundo “natural” quanto o mundo “social” e “humano”, tanto a “natureza externa” quanto a “natureza interna”, segundo seu saber, seu poder e sua vontade (BONDÍA, 2002, p. 24).

Sobre a possibilidade da experiência, Bondía esclarece que

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Pensando na formulação benjaminiana, aliada ao contexto das literaturas angolanas é que podemos refletir sobre a possibilidade de no período pós-colonial as literaturas africanas apresentarem a tentativa de recuperar a experiência, através do movimento de contar as histórias do “antigamente”.

Pensando nas considerações de Bondía, referidas anteriormente, podemos estabelecer uma relação entre os elementos que o autor elenca e de que maneira eles estão presentes no romance *Bom dia Camaradas*. O *gesto de interrupção* atravessa todo o romance, em sua escrita delicada e poética. As cores e os cheiros de Luanda, descritos pelo menino-narrador, constituem uma das formas de interrupção possíveis, além da afetividade e da ternura com que se constroem os relacionamentos entre o menino-narrador e os outros personagens.

Recuperando a citação de Bondía referida anteriormente, encontramos em *Bom dia Camaradas* os elementos que o autor elenca e que possibilitariam a experiência. O “parar para pensar” está presente nas reflexões juvenis do menino-narrador em diversos momentos da narrativa, assim como o “parar para olhar”, o “parar para escutar”, também o “pensar mais devagar, olhar mais devagar, demorar-se nos detalhes”. Durante o passeio com tia Dada, o menino observa a coloração do mar:

Continuámos em direcção às praias, o mar tava picado, um bocadinho picado, então ficava assim



daquela cor que não dá para descobrir se é verde, se é azul, se é quê. “De que cor está o mar, tia?”, eu queria ver se ela ia dizer verde ou azul, porque minhas irmãs sempre viam o mar azul, nunca conseguiam ver o verde do mar. “Está escuro..., está verde...”, ela percebeu que havia truque na pergunta. “João, tu achas quê?”, mas o camarada João só riu, aí eu sabia que ele não queria participar na conversa.

— Então, vou-te dizer um segredo, tia...

— Diz lá, filho.

— O mar está verzul! — eu ria, ria (ONDJAKI, 2006, p. 56).

Os *gestos de interrupção* em *Bom dia Camaradas* estão presentes também no cultivo da atenção e da delicadeza, características que frequentemente são associadas com o menino-narrador. Na parte final da narrativa, ao se despedir da colega Romina, o menino-narrador diz:

Sabes o que a minha avó diz, Ró?

— Não... O quê que ela diz?

— Que quando vivemos os melhores tempos da nossa vida, nós nunca nos apercebemos... — aí olhei para ela. — Mas eu acho não é bem assim...

— Então?

— Eu sei perfeitamente que estes são os melhores tempos da nossa vida, Romina... Estas correrias, estas conversas que nós temos aqui no pátio, mesmo cada um a aumentar assim a versão dele — aí eu sorri.

— Mas sempre vão acontecer mais coisas, né? — ela olhou para o relógio.

— Sim, claro, vão acontecer outras coisas... — olhei para ela.

— Mas estás triste? Hum?

— Um bocadinho, Ró, um bocadinho...

Fizemos tchau, cada um ia na direção da sua casa, era mesmo aquilo que eu estava a dizer, **às vezes numa pequena coisa pode-se encontrar todas as coisas grandes da vida, não é preciso explicar muito, basta olhar** (ONDJAKI, 2006, p. 93-94, grifo nosso).

No trecho apresentado podemos “olhar” a maneira como está representada a suspensão do juízo, além do diálogo representar o “falar sobre o que nos acontece”, neste caso o sentimento das duas personagens com relação às despedidas que ocorrerão com o término do ano escolar.

Deste modo, encontramos no romance *Bom dia Camaradas* elementos que revelam o movimento transformador, de recriação e reinvenção dos discursos hegemônicos da história do colonialismo português. A utilização de uma linguagem que busca recriar a oralidade; a utilização da sinestesia, que aparece como maneira de recuperar a memória de um tempo vivido pelos sentidos; as memórias e as recordações da infância são as linhas que tecem as narrativas ondjakianas.

Walter Benjamin (2010) elabora várias distinções entre a narrativa e o romance, e observa que na narrativa “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se” (BENJAMIN, 2010, p. 201). Em *Bom dia Camaradas* encontramos afinidades com o pensamento benjaminiano sobre a narrativa, o narrador; o menino Ndalú nos conta sua própria experiência. A utilização da estratégia de uma autobiografia ficcionalizada traz para o centro da discussão as histórias e ficções possíveis de serem contadas, inventadas ou reinventadas. A utilização dessa estratégia cria uma forma de se pensar nas narrativas históricas e a maneira como elas também podem ser ficcionalizadas.

Entendemos que a narrativa de *Bom dia Camaradas*, apresentando traços autobiográficos, representa um dos pontos que contribuem para a sua proximidade com a narrativa definida por Walter Benjamin. O ponto em que essa proximidade torna-se mais evidente diz respeito à vinculação apresentada no romance entre a narrativa e a experiência, característica presente em alguns autores das literaturas africanas de língua portuguesa. Neste ponto, destacamos os romances de Pepetela, Mia Couto, Luandino Vieira e Manuel Rui.

A vinculação entre a experiência humana apresentada em alguns autores das literaturas africanas de língua portuguesa pode ser sentida na leitura de romances como *Mayombe*, de Pepetela, em que o autor revela os sentimentos dos jovens soldados angolanos combatendo na guerra de libertação; *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, narrativa que caminha através da relação entre o menino Muidinga e do velho Tuahir no cenário da guerra civil moçambicana; os contos de *Luuanda*, de Luandino Vieira, em que o olhar direciona-se para as contradições e contrastes presentes na cidade de Luanda; *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui, uma crítica eivada de humor da condição política angolana no período posterior a oficialização da sua independência.

Sem nos determos especificamente em cada uma das obras mencionadas, chamamos a atenção para o poder que a oralidade, representada em suas nuances, alcança em cada uma delas. A oralidade presente nos textos mencionados pode ser entendida através da própria formação das literaturas africanas de língua portuguesa.

A oralidade presente no romance *Bom dia Camaradas* pode ser analisada através da sua relação com as culturas tradicionais africanas. Remetendo ao conceito de *cultura acústica* elaborado por José de Sousa Miguel Lopes (2004), em sua tese *Cultura acústica e letramento em Moçambique*, podemos compreender o espaço angolano de maneira similar, pois segundo afirma Laura Padilha (2007), em Angola, como na África em geral, pela posição de cultura eminentemente iletrada, o poder da voz costuma participar das práticas sociais de maneira intensa.

Na busca de uma dicção literária, advinda do movimento nacionalista iniciado nos anos 20 em Angola, os escritores tentam se dissociar dos valores do colonizador, buscando nas práticas culturais autóctones elementos que permitam a libertação estética e a reafirmação de sua identidade.

A oralidade, conforme aponta Padilha, transformou-se em um símbolo de luta e resistência frente ao domínio colonial. Na literatura angolana a utilização da oralidade permitiu que se estabelecesse um signo capaz de representar “um grito de resistência e uma forma de preservação dos referenciais autóctones, ante a esmagadora força do colonialismo português” (PADILHA, 2007, p. 37).

Hampaté Bâ, ao ser questionado sobre o ganho que as culturas orais africanas poderiam ter para a Europa, responde: “A alegria, que vocês perderam”. Analisando os dias de hoje, o autor revela que poderia acrescentar à sua resposta que a Europa ganharia “uma certa dimensão humana, que a civilização tecnológica moderna está prestes a fazer desaparecer” (HAMPATÉ BÂ, 1997, p. 24).

A tradição oral a que se refere Hampaté diz respeito à sua vivência em Mali. Defensor das tradições orais africanas, Hampaté salienta que fala de um lugar geograficamente marcado, buscando dessa forma escapar de eventuais generalizações feitas com relação ao continente africano.

Hampaté Bâ relembra as palavras de seu mestre Terno Bokar ao se referir à especificidade das culturas orais:

A escrita é uma coisa e o saber é outra. A escrita é a fotografia do saber, mas ela não é o saber em si. O saber é uma luz que está no homem. É a herança de tudo o que nossos ancestrais puderam conhecer e que nos transmitiram em germe, exatamente como o baobá, que já está contido em potência em sua semente (BOKAR *apud* HAMPATÉ BÂ, 1992, p. 181).



## 4 ANCESTRALIDADE EM *AVÓDEZANOVE* E O SEGREDO DO SOVIÉTICO

*As crianças, no seu infinito “faz-de-conta” recusam o sonho partido ao meio a meia água os lugares sombrios da vida.*

Ana Paula Tavares<sup>52</sup>

Ondjaki elabora através dos personagens crianças e mais-velhos um universo permeado pela sabedoria e experiência. No romance *AvóDezanove e o segredo do soviético*, de 2008, Ondjaki apresenta as memórias do menino-narrador e a sabedoria das suas avós em uma estória mágica e colorida, emoldurada pela presença soviética em Luanda no período de pós-independência angolana, “num tempo em que os mais-velhos chamam de antigamente” (ONDJAKI, 2008, p. 10).

O romance acompanha o menino-protagonista na Luanda dos anos 80, em suas descobertas e aprendizagens. Estão presentes na narrativa as crianças Charlita e o Pi, apelidada de *3,14* pelo personagem EspumaDoMar, como explica poeticamente o menino-narrador:

O nome dele verdadeiro era Pinduca, e o nome de casa era só Pi, até que o Espuma do Mar, que tinha estudado muitas matemáticas em Cuba até ficar maluco nos disse que Pi era igual a *3,14*. Mesmo sem entender, gostámos muito desse nome com som de números e uma vírgula também (ONDJAKI, 2008, p. 14).

As crianças participam ativamente do romance, sendo responsáveis por realizar um plano para impedir que as casas do seu bairro, na Praia do Bispo, fossem explodidas. Com a explosão das casas os moradores teriam de se mudar para outro local e o bairro ganharia um mausoléu para abrigar os restos mortais do primeiro presidente angolano Agostinho Neto<sup>53</sup>.

A Praia do Bispo é o cenário onde se desenvolve o romance, em que os acontecimentos vão sendo narrados poeticamente com muita delicadeza, ingenuidade e alegria pelo narrador-menino. Ondjaki nos apresenta os seus desejos ao escrever essa narrativa:

---

<sup>52</sup> Ana Paula Tavares em troca de carta com Ondjaki. In: ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008, p. 196.

<sup>53</sup> Agostinho Neto (1922-1979) nasceu em Angola e participou ativamente do partido político MPLA, sendo o primeiro presidente angolano após a oficialização da independência do país em 11 de novembro de 1975. Foi membro fundador da União dos Escritores Angolanos (UEA) e publicou diversos poemas. Mais informações sobre sua biografia e obra podem ser obtidas no site da Organização Agostinho Neto em <<http://www.agostinhoneto.org>>.

Quando as casas de um bairro são ameaçadas pela presença de uma obra, a famosa obra dos anos 80, o Mausoléu que estava a ser criado para colocar o corpo embalsamado do camarada Presidente Agostinho Neto, as crianças reagem e tomam as decisões em secretismo: havia que derrubar a enorme obra de cimento, antes que “os adultos” decidissem derrubar o seu bairro. Erroneamente interpretado como um ataque à personagem do primeiro presidente angolano, na minha opinião, o livro quer apenas chamar atenção para o poder dos afectos no universo infantil: as crianças defendem os elementos que constituem as raízes do seu coração e do seu mundo. E uma casa, um bairro, pode ser o mundo de cada um. Sobretudo na infância onde, sob o poder da pureza, todas as coisas ganham uma dimensão maior. Também as magias e os medos<sup>54</sup>.

As crianças Charlita, o *3,14* e o menino protagonista elaboram um plano para impedir que as casas do bairro sejam “desplodidas” para a construção do mausoléu. O plano das crianças de explodir o mausoléu apresenta-se metaforicamente marcado pelo desejo de preservar a infância e a memória de um tempo passado. Nesse ponto a narrativa se encontra com o pensamento de Walter Benjamin, observando que “a consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria das classes revolucionárias no momento da ação” (BENJAMIN, 2010, p. 230). Em “Sobre o conceito da história”, Benjamin apresenta a história como um objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras” (BENJAMIN, 2010, p. 229).

Jeanne Marie Gagnebin observa que as teses “Sobre o conceito da história” de Benjamin nos conduzem a suas teorias da memória e da experiência, esclarecendo que

---

<sup>54</sup> When the houses in a certain neighbourhood are all threatened by the presence of big construction (the famous construction of the Mausoleum that was to become the resting place for the embalmed body of comrade President Agostinho Neto), the children react and make secret decisions. They will have to knock down the enormous concrete construction before “the adults” decide to knock down their neighbourhood. Wrongly interpreted as an attack on the first Angolan president, in my opinion, the intention of the book is merely to draw attention to the powerful effects of children’s universe: they defend the parts that make up the roots of their hearts and of their world. And a house, or a neighbourhood, can make up that world. To a child, under the power of purity, everything, including magic and fears, gains a bigger meaning (ONDAKI. Let’s Share the Dream: Stories for Children in Angola. *Bookbird: A Journal of International Children’s Literature*, v. 47, n. 2, abr. 2009. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/journals/bookbird/toc/bkb.47.2.html>>. Acesso em: 25 ago. 2012. Trad. Ondjaki).

Escrever a memória dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial. É por esse motivo que a filosofia da história de Benjamin inclui uma teoria da memória e da experiência, no sentido forte do termo (em alemão: *Erfahrung*), em oposição à experiência vivida individual (*Erlebnis*). O historiador materialista não pretende dar uma descrição do passado “tal como ele ocorreu de fato”; pretende fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente (GAGNEBIN, 1982, p. 67).

Configura-se o *futuro diferente*, na narrativa de *AvóDezanove e o segredo do Soviético* o plano executado pelas crianças. Remetendo ao ambiente político angolano dos anos 80, percebemos o poder autoritário do Estado, em que prevalece a construção de uma memória marcada pela perspectiva historicista. Gagnebin destaca a crítica que Walter Benjamin faz ao historicismo, ressaltando que para o filósofo alemão o historicismo “sob a aparência de uma pesquisa objetiva, acaba por mascarar a luta de classes e por contar a história dos vencedores” (GAGNEBIN, 1982, p. 62). Para Walter Benjamin, o historiador burguês é um historiador que não apresenta questionamentos com relação aos processos de escrita da história. Importa-se com a historiografia vigente, que

descreve o vasto espetáculo da história universal, mas não o questiona; está, conseqüentemente, bem longe de poder discernir por detrás da história dos vencedores as tentativas de uma outra história que fracassou; as causas desse fracasso não se constituem objeto de pesquisa, as vitórias são celebradas como manifestações do mais forte, sem que se indague a respeito das condições preestabelecidas de uma luta desigual (GAGNEBIN, 1982, p. 65).

Gagnebin atenta para o momento em que Walter Benjamin elabora as teses; segundo testemunho de Scholem, amigo pessoal de Benjamin, as teses são escritas sob o impacto do tratado de não agressão, assinado entre Hitler e Stalin em 23 de agosto de 1939 (GAGNEBIN, 1982, p. 14). Conforme referimos no capítulo 3, Benjamin conclama uma *história a contrapelo*, salientando a necessidade de escrita de uma outra história, formulação que está presente na Tese 7.

O movimento de uma reescrita da história, desprendida dos seus modelos historicistas pretendida por Benjamin está presente em algumas

formulações literárias angolanas. Há um processo de transposição simbólica da experiência da vida para o espaço literário. Esse processo pode ser entendido através do seu papel revolucionário, na tentativa de realizar a *história a contrapelo*, conclamada por Benjamin.

Segundo a pesquisadora Laura Padilha,

vê-se que o passado e sua reinvenção pela memória se tornam uma fonte produtora de sentidos e uma espécie de estrada a se oferecer como via de acesso às margens e águas dos rios da história, dos mitos, dos ritos, dos saberes sociais, enfim, dos lugares onde os sujeitos culturais africanos podiam, e ainda podem, matar sua sede de alteridade, sempre posta em questão pelo processo colonizatório e/ou pelo neocolonialismo e suas formas de achatamento das diferenças (PADILHA, 2008, p. 68).

As crianças preocupam-se com a explosão das casas do bairro e o novo local destinado para as casas perguntando se haverá praia para o personagem VelhoPescador exercer sua atividade profissional, pois ele é um trabalhador que vive em Luanda e sustenta a família através da pesca. A narrativa apresenta esse questionamento, que dialoga com uma problemática presente na Angola contemporânea, o embate entre a tradição e a modernidade. No relacionamento entre as crianças e os mais-velhos se instaura a possibilidade de lidar com os desafios que a modernidade instaura frente às práticas tradicionais.



## 4.1 Mais-velhos

*“Esteja à escuta”, dizia-se na velha África, tudo fala, tudo é palavra, tudo procura nos comunicar um conhecimento.*

Hampatê Bá

A presença dos personagens mais-velhos na narrativa se faz essencial para estabelecer o elo entre o passado e o presente. No romance, Ondjaki nos apresenta sua admiração pelos mais-velhos, aqueles que possuem experiência e memória, através do relacionamento do menino-narrador com as suas avós. Em *Momentos de aqui*, livro de contos publicado em 2001, Ondjaki já anunciava a presença da Avó Catarina. No conto “As muitas visitas da Avó Catarina”, Ondjaki relembra as visitas feitas pela Avó Catarina depois de morta, a maneira como ela se aproximava dos netos e sussurrava estórias para as crianças. Com o passar dos anos, porém, já não acreditavam mais nas aparições da Avó e o menino que era o mais-novo foi o último a vê-la. “Vivemos um período de riqueza da tradição oral” (ONDJAKI, 2001, p. 85), observa o narrador, e conta que

ela dividiu as nossas memórias, preparou-nos um a um, para anos mais tarde cada um de nós se lembrar da parte que lhe coubesse. Foram tempos de imensa passagem de testemunhos vivenciais que a Avó Catarina não permitiu que o tempo engolisse (ONDJAKI, 2001, p. 85).

Em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, o menino narrador desenha o cenário da infância que vai se mostrando através da relação terna com as suas avós, a Avó Catarina e a AvóAgnette, “mais conhecida na Praia do Bispo como AvóDezanove” (ONDJAKI, 2008, p. 10) e com a amizade dos colegas da escola, dos primos e também com a presença do CamaradaBotardov, o soldado russo que trabalha nas obras de construção do mausoléu e é amigo da AvóAgnette.

O menino narrador apresenta o afeto recebido pela AvóAgnette e pela AvóCatarina. A AvóCatarina “aparecia devagar vestida de preto no antigo luto dela e os cabelos branquinhos como algodão fofo” (ONDJAKI, 2008, p. 13) e conversava com os netos e com a irmã AvóAgnette. Através de um abrir e fechar das janelas é que o menino narrador vai nos apresentando essa avó, que conversa, que explica, que responde às perguntas dos miúdos, que conta estórias, que abraça e sorri.

No dia em que a AvóDezanove recebe a visita do médico cubano Rafael TruzTruz, a AvóCatarina diz ao menino:

— Está na hora de fechar as janelas-ela me assustou com a voz dela muito baixa.

— Que susto, AvóCatarina.

— Desculpa filho.

— A avó não vai descer para ouvir as conversas cubanas do camarada médico Rafael TruzTruz?

Não gosto de aparecer aos estranhos, meu querido — a AvóCatarina parecia triste na voz, fechou as janelas do quarto que ficou muito escuro. —Desce, meu querido, podem precisar de ti para entender a língua cubana.

— Ficas aqui sozinha, Avó, sem luz nenhuma?

— Já não tenho medo do escuro (ONDJAKI, 2008, p. 54).

A AvóCatarina representa no romance o diálogo com uma característica das tradições orais africanas que é a relação com os mortos. A presença da Avó em várias cenas se dá através de diálogos imaginados pelo menino, pois ela já não estava entre os vivos fazia algum tempo. A construção das memórias juvenis apresenta a AvóCatarina através de várias frases engraçadas, e mostra uma avó divertida e crítica em relação aos comportamentos das pessoas. O menino observa que “a AvóCatarina era assim mesmo, falava tudo o que lhe apetecia.” (ONDJAKI, 2008, p.31)

O menino narrador frequentemente conversa com ela, que responde através de palavras sábias e ensinamentos, como no episódio em que ocorre uma chuva forte na Praia do Bispo:

— No céu cabe tanta chuva, Avó?

— São os mortos a chorar ou a rir. Anda a morrer muita gente.

— Não assustes os miúdos, Catarina — a AvóAgnette pediu.

— As crianças não têm medo da verdade. A chuva limpa o mundo. Vou lá acima fechar as janelas (ONDJAKI, 2008, p. 21).

A AvóAgnette é descrita pelo menino narrador com muita ternura e através dos diálogos ensina e educa o menino. O afeto da AvóAgnette pelos netos é apresentado pela maneira como ela tratava os netos: “A AvóAgnette fazia entrar num abraço todos os muitos netos que nós éramos, nem sei como conseguíamos caber naquela cama” (ONDJAKI, 2008, p. 29). Os ensinamentos das Avós são valores simples: ter respeito pelos adultos e como se comportar na hora das refeições. As Avós também ensinam valores especiais para as crianças, como a coragem e a superação de problemas da

vida. Um exemplo destes ensinamentos está expresso no diálogo entre o menino e as avós no dia da operação que retirou o dedo da AvóDezanove:

— Não tens medo, Avó? — ela fez uma cara de quem tinha medo mas queria disfarçar.

— Não é preciso ter medo — a AvóCatarina tocou-me, como não fazia há muito tempo. — Só lhe vão tirar um dedo, ainda fica com tantos. A vida é assim mesmo, filho (ONDJAKI, 2008, p. 69).

Em outro momento, está representada a educação e respeito com os alimentos durante as refeições, ensinado pela avó no espaço familiar. Também está representada a privação de alimentos que ocorria em Luanda no contexto da pós-independência:

Jantámos só um bocadinho, ninguém gostava muito de sopa, mas a AvóCatarina ficava ali perto de nós a olhar devagarinho.

— Não é a boca que vai à comida — ensinava — é a comida que vem até à boca. Treinávamos essa complicação de comer quase sem mexer o pescoço para baixo e ainda ouvindo as outras regras que já sabíamos de cor.

— Os cotovelos não ficam em cima da mesa. O estômago não encosta à mesa. Podemos não ter muita comida, mas sabemos como comer. E não se fala com a boca cheia, já sabem (ONDJAKI, 2008, p. 33).

Sobre a educação tradicional recebida no ambiente familiar, Hampaté Bâ em “A Tradição Viva” observa que

A educação tradicional começa, na verdade, no seio de cada família, onde pai, a mãe ou as pessoas mais idosas são ao mesmo tempo mestres e educadores e constituem a primeira célula dos tradicionalistas. São eles que ministram as primeiras lições de vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, lendas, fábulas, máximas, adágios etc. Os provérbios são as missivas ligadas à posterioridade pelos ancestrais [...] O ensinamento não é sistemático, mas ligados às circunstâncias da vida. Este modo de proceder pode parecer caótico, mas, em verdade, é prático e muito vivo. A experiência fica profundamente gravada na memória da criança (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 194).

O relacionamento das crianças com os mais-velhos trata-se de uma temática muito presente na literatura angolana. Através das figuras dos mais-velhos, a literatura representa alguns valores tradicionais africanos. Diferentes autores angolanos se dedicaram a olhar a figura dos mais-velhos e utilizá-las em suas narrativas.

Mia Couto<sup>55</sup>, escritor moçambicano, em entrevista<sup>56</sup> sobre os contos de *Estórias abensonhadas* destaca que “o velho e a criança caminhando juntos é uma metáfora sobre a necessidade que o meu país tem de encontrar soluções de continuidade e compromissos entre o tempo nosso e o tempo do mundo, entre a modernidade e a tradição, entre a escrita e a oralidade”. Apesar de tratar-se de um contexto diferenciado, Angola compartilha certas características com Moçambique. Ambos os países viveram um longo período sob o jugo colonial português e tiveram processos de descolonização violentos.

Em *AvóDezanove*<sup>57</sup> a maneira como a narrativa vai desenhando o relacionamento do menino protagonista com as suas avós carrega muito lirismo, ternura e humor. Utilizando-se esteticamente de elementos pertencentes às tradições orais, o escritor desenha caminhos para o devir de seu país. Recuperando esses elementos sua escrita se ilumina através da relação entre o mundo das crianças e dos mais-velhos, além de apresentar também o mundo dos ancestrais, representado pela AvóCatarina. Na narrativa se mesclam as relações entre as crianças e os adultos, fazendo com que o menino receba ensinamentos importantes para a sua formação.

Nsang O’Khan Kabwasa apresenta sua vivência pessoal para exemplificar o lugar social que os mais-velhos ocupam na sua etnia, localizada na região de Kuilu, na República do Zaire. Kabwasa nos conta que os mais-velhos são tratados com reverência observa que “las personas de idade avanzada son los verdaderos cimientos de la aldea” (KABWASA, 1982, p. 14). O respeito pelos mais-velhos, para além da longevidade, deve-se também em função da “concepción animista africana del universo según la cual la vida es una corriente eterna que fluye a través de los hombres en generaciones sucesivas” (KABWASA, 1982, p. 14).

---

<sup>55</sup> Mia Couto, escritor moçambicano, publicou vários romances, destacando-se por *Terra Sonâmbula*, em que apresenta a estória do menino Muidinga, e de Tahir, mais-velho, no contexto da guerra civil moçambicana.

<sup>56</sup> Entrevista de Mia Couto concedida ao site ClicRBS, disponível em <<http://www.clicrbs.com.br/anoticia/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a3740661.xml&template=4187.dwt&edition=19493>>.

<sup>57</sup> Utilizaremos *AvóDezanove* para nos referirmos ao romance *AvóDezanove e o segredo do soviético* a partir de agora.

O relato de Kabwasa observa que nessa concepção africana do mundo, a velhice é um momento a que todos aspiram, pois os mais-velhos constituem o vínculo entre os vivos e os antepassados mortos.

Así como el niño está destinado a ser adulto, el adulto viejo y el viejo antepasado, éste renacerá como fuerza vital para completar el círculo de la vida. Según la concepción ambún del Universo, después de la muerte comienza la vida invisible de los espíritus, es decir de los antepasados. Y en ese mundo invisible reside la fuerza vital suprema que los antepasados comunican a los ancianos (KABWASA, 1982, p. 14).

O texto de Kabwasa, escrito em 1982, já apontava preocupações sobre o destino dos valores tradicionais africanos com relação aos mais-velhos. O pesquisador anunciava a exclusão e isolamento social dos velhos em função do deslocamento dos jovens para as cidades ou para outros países. Além disso, observa que outros fatores como a erosão dos valores tradicionais, a introdução de escolas ocidentais modernas e o caráter individual das relações sociais resultaria em um problema para a definição do lugar social ocupado pelos anciãos. O autor apresenta propostas para minimizar esse quadro e considera que a afirmação da identidade cultural aliada à valorização dos saberes tradicionais poderia contribuir para que os jovens possam construir uma África moderna, percebendo que os valores importados não se adequam às realidades socioeconômicas da África (KABWASA, 1982, p. 15).

Deste modo, Kabwasa observa que os anciãos poderiam auxiliar os mais jovens na construção de um modelo menos individualista preservando a noção de coletividade presente nas tradições africanas, sem deixar de ter em consideração os avanços científicos e tecnológicos do Ocidente.

Habría que desarrollar esta posibilidad de integrar a los viejos mediante su participación activa en la educación, de los jóvenes, ya que aquéllos tienen un papel que desempeñar en la sociedad africana contemporánea y ésta es la única manera de impedir que se aislen de las demás generaciones. Los ancianos tienen todavía algo que decirnos y no cabe considerar como anacrónico el respeto de que ha sabido rodearlos la sociedad tradicional. Hay que preservar el sistema basado en la jerarquía de edades y en el culto de los antepasados readaptándolo a las condiciones del África contemporánea, donde coexisten los valores africanos y occidentales (KABWASA, 1982, p. 15).

## Segundo Amba Odoyoye,

O papel dos antepassados em África é guardar viva recordação das nossas origens e da nossa História [...] o culto dos antepassados, impede que os africanos cheguem a ser pessoas desenraizadas, sacudidas pelo vento de todas as modas ou ideologias passageiras (AMBA ODOYOYE. *Valeur des Croyances et des pratiques religieuses africaines*. Paris, 1979, p. 136, apud FERRONHA, 1994).

Joseph Ki-Zerbo, historiador nascido em Burkina Fasso, apresenta o exemplo dos curandeiros para mostrar de que maneira era realizada a transmissão dos saberes, que constituem uma das bases da cultura africana.

Na maior parte dos casos, os curandeiros esperavam o último momento para escolher aquele a quem deviam revelar suas descobertas. Em geral, decidiam iniciar os seus filhos num certo número de conhecimentos. Todavia, esperavam muitas vezes a proximidade da morte para escolher o seu herdeiro em matéria de saber. Levavam tempo a estudar o caráter, o comportamento, os hábitos daquele que ia herdar os conhecimentos. Como se diz: o saber é pesado e perigos (KI-ZERBO, 2009, p. 94).

A transmissão dos saberes nas culturas africanas está presente em diversas práticas culturais. Através dos mais-velhos é que os jovens são iniciados na aprendizagem dos instrumentos musicais, como por exemplo a kora. O senegalês Zal Idrissa Sissokho aprendeu a tocar o instrumento com o seu pai, seguindo a tradição da cultura mandinga, da África Ocidental. Cada família era responsável pelo aprendizado de um determinado tipo de instrumento musical, assim a família Kuitaté tocava o Balafon, a família Diabaté se ocupava do Ngoni e a família Sissokho aprendia a tocar a Kora. Zal Sissokho nos conta que ele aprendeu a tocar a Kora com seu pai, seu pai aprendeu com o pai dele e seu avô também aprendeu com o pai dele, de forma que o aprendizado musical foi passado de geração a geração<sup>58</sup>.

A *tradição viva*, de que fala Hampaté Bâ, consiste exatamente nestes conhecimentos que são “pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (HAMPATÉ BÂ, 1982).

---

<sup>58</sup> Informações relatadas pelo músico senegalês Zal Idrissa Sissokho, presentes no vídeo *Kora Encontros com a música brasileira*. Disponível em <<http://tvbrasil.ebc.com.br/redejovemdecidadania/episodio/kora-brasil>>.

Retomando o conceito de *cultura acústica*, apresentado no capítulo anterior, entendemos que o contexto angolano pode ser analisado através da formulação apresentada por Lopes (2004). A condição de culturas em que o elemento da escrita apareceu tardiamente, predominando a tradição oral, estabelece semelhanças entre as culturas angolanas e moçambicanas. Ainda sobre a cultura acústica, Lopes nos diz que

nessa cultura, os homens e as mulheres sabem escutar e narrar, contar histórias e relatar. E isso com precisão, clareza e riqueza expressiva. De um modo cálido e vivo, como a própria voz. São mestres do relato, das pausas e das brincadeiras, da conversa e da escuta. Amam contar e ouvir histórias, tomar parte delas (LOPES, 2004, p. 27).

Nas culturas acústicas o ato de narrar desempenha o importante papel de “manter um elo entre os velhos e os novos e perpetuar a transmissão das vivências e dos conhecimentos antigos” (LOPES, 2004, p. 173).

Ondjaki recupera o sentido da aprendizagem tradicional africana utilizando as figuras das avós como responsáveis pelo amadurecimento do menino protagonista. As Avós, no espaço da narrativa de Ondjaki “tecem o fio da memória da tradição” (VERAS, 2011, p. 4) e são responsáveis pela preservação da memória dos ancestrais. A visita da Avó Agnette ao túmulo do marido, acompanhada do menino narrador, constitui uma forma de manutenção da memória dos mortos. Caminhando pelo cemitério ela vai contando histórias sobre os mortos e sobre as suas vidas para o neto. O menino mostra interesse pelas histórias que escuta e dessa maneira a interação entre o universo das crianças e adultos se fortalece. O diálogo entre o menino e a Avó demonstra a relação terna entre os dois:

— Avó?

— Diz, meu querido.

— Gosto muito de ti- a Avó não falou nada e continuou a andar, mas apertou a minha mão devagarinho. Gosto muito das nossas conversas mesmo quando às vezes nem conseguimos dizer nada.

— És um amor. E quando cresceres-ela baixou para falar comigo, olhou-me nos meus olhos com um olhar quieto-quando cresceres, tens que te lembrar de todas estas histórias. Dentro de ti. Prometes? (ONDJAKI, 2008, p. 88)

A sabedoria dos mais-velhos aparece expressa em muitas frases recheadas de poesia. O narrador protagonista nos mostra em diversos momentos frases aprendidas com os mais-velhos. Perto do mar, ele observa que “Os mais-velhos é que diziam que o mar era um grande espelho para quem conseguia voar muito alto” (ONDJAKI, 2008, p. 20).

Além das avós, uma presença importante na narrativa trata-se do VelhoPescador. O mais-velho VelhoPescador é apresentado pelo menino com muita delicadeza e respeito: “as mãos antigas dele desfaziam, com toda a paciência do mundo, os nós bem difíceis que as redes tinham” (ONDJAKI, 2008, p. 19). O menino e o amigo Pi perguntam ao VelhoPescador sobre a explosão das casas do bairro e ele se mostra preocupado. “O VelhoPescador parou a olhar para nós com uns olhos tristes, não disse nada com a voz” (ONDJAKI, 2008, p. 19). Através da personagem do VelhoPescador a narrativa apresenta a técnica artesanal da pesca sendo valorizada.

A atividade da pesca, assim como as formas narrativas, apresenta-se como técnica artesanal, necessitando de um labor manual. A narração, nas palavras de Walter Benjamin vincula-se com uma experiência pré-fabril; trata-se de uma forma de contar histórias que antecede ao momento de industrialização. Desta forma, Benjamin observa que

contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 2010, p. 205).

Deste modo, o pensamento benjaminiano acerca da narrativa destaca a natureza artesanal da narração e observa que

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 (BENJAMIN, 2010, p. 205).



A narrativa de *AvóDezanove* dialoga com o pensamento benjaminiano no que diz respeito às características artesanais da narração. O contar do menino narrador opera no sentido de se aproximar da oralidade, com as suas marcas próprias. Utiliza-se para isso do ritmo do falar angolano, as expressões que as crianças utilizam, as falas dos adultos, as frases faladas pelos jacós, as brincadeiras com a maneira que o soviético fala português, o espanhol utilizado pelo Camarada Rafael TruzTruz e pelo Maluco EspumaDoMar.

A oralidade presente no romance está representada na utilização do português falado em Luanda, com sua sintaxe e fonética própria. Deste modo, os diálogos apresentados por Ondjaki no livro recebem ritmo e vivacidade. Ao apresentar o CamaradaBotardov, já há no próprio nome com que as crianças apelidam o soviético Bilhardov a presença da brincadeira com a língua russa e a maneira como os soviéticos utilizam o português em Luanda.

A presença da língua espanhola também traz à narrativa momentos cômicos, através das falas do maluco EspumaDoMar e do médico cubano RafaelTruzTruz. As crianças contam que o EspumaDoMar “tinha estudado muitas matemáticas em Cuba até ficar maluco” (ONDJAKI, 2008, p. 14) e se divertem com as suas reflexões; permanecem “caladas em espanto e magia” (ONDJAKI, 2008, p. 12) ouvindo as frases ditas por ele, como quando explica o que são as *estrelas calientes*, mesclando português e espanhol.

As estrelas calientes derreteram com os calores do sol e por isso caem em direcção ao planeta mundo. Nuestro planeta es el único que tiene agua para elas arrefecerem outra vez. São estrelas calientes, e um dia, depois de arrefecidas, juro, esas estrellas van a querer volver a casa... (ONDJAKI, 2008, p. 12).

O diálogo do menino protagonista com o médico RafaelTruzTruz, a respeito do diagnóstico da AvóAgnette mostra o jogo de palavras entre português e espanhol. O menino traduz as falas do médico, porém a tradução da palavra *gangrenada* para *granada* torna a situação cômica. O diálogo inicia com o menino explicando a visita do médico para a avó,

- A TiaTó disse para ele vir cá dar uma notícia à Avó, porque acho que a TiaTó não tem coragem de vir cá ela mesma dar essa notícia.
- Não te ponhas a inventar coisas- disse a AvóNhé.
- Não inventei, Avó, deixa só ele dizer o que é.

— Bueno... Es que la situación es más complicada de lo que yo había pensado..

— Diz que a situação tá mesmo bem complicada, Avó.

— Usted tiene una herida que está...Como decir, gangrenada.

— Ele disse que a ferida da Avó parece uma granada.

— No, no, hijo, “gangrenada” es un término técnico.

— Mas que granada é só um termo técnico, quer dizer, não deve desplodir.

— No, mira, muchacho, en serio, hay que decirle: la herida está muy mal y es muy peligrosa.

— A ferida tem muito perigo e está mal (ONDJAKI, 2008, p. 67).

Compondo a marca da oralidade no romance temos também a participação dos jacós<sup>59</sup>, que se tratam de aves ruidosas e que repetem frases relacionadas com o ambiente sociopolítico de Luanda nos anos 80. As aves divertem a narrativa repetindo frases de caráter socialista, como “abaixo o imperialismo americano”, “ó Reagan, tira a mão de Angola” (ONDJAKI, 2008, p. 161).

Uma importante marca presente da narrativa são as imagens que o narrador elabora com as descrições sensoriais que criam pequenos instantâneos das realidades narradas pelo poder da memória. Na construção destes instantes, Ondjaki lança a nossa percepção para os momentos narrados, transportando os nossos sentidos para o acontecimento.

Hampaté Bâ nos oferece uma informação valiosa sobre o poder das narrativas orais, assinalando que

uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tomem-se testemunhas vivas e ativas desse fato (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 215).

---

<sup>59</sup> Os jacós, ou papagaios cinzas africanos, têm o nome científico de *Psittacus erithacus* e habitam as florestas da África Central e Ocidental. Os papagaios desenvolvem a habilidade de imitar falas humanas e sons de animais especialmente quando são criados em cativeiros.

A utilização estética de tal procedimento está presente em diversos momentos da narrativa de *AvóDezanove*, como no episódio em que o narrador protagonista descreve o cheiro da chuva, e nos conta que

Essa frescura de mar trazia um montão de cheiros que era preciso ficar de olhos fechados para conseguir entender aquela mistura como se fosse um carnaval de cores — as mangas ainda boas e verdes penduradas nas árvores, as mangas já roídas pelos morcegos, o cheiro esverdeado do sape-sape, a poeira escorrida das goiabas quase a caírem, a mistura do cheiro da pitangueira com a nespeira, cheiros de capoeiras com galinhas e porcos, o grito dos jacós e dos cães, dois ou três tiros de aká, um rádio que alguém esqueceu ligado na hora do noticiário em línguas nacionais, passos de pessoas que corriam para chegar a casa ou pelo menos a um lugar sem água de molhar e até, se já fosse tarde, os barulhos da padaria que ficava na rua de trás e onde se começava a trabalhar tão cedo, durante toda a noite, para ver se o pão no dia seguinte chegava quente na casa daqueles que afinal dormiram a noite toda. Quer dizer, o cheiro da chuva afinal é uma coisa difícil de explicar para quem não conhece bem a casa de banho na casa da AvóAgnette (ONDJAKI, 2008, p. 24).

O narrador protagonista nos apresenta uma memória sensorial intensa que compõe a lembrança de um tempo vivido, reativado através da memória. Pela memória o narrador se transporta para o momento passado, desejando que ele se presentifique. Através das minúcias de detalhes ele recorda um momento de sua infância vivida na casa da AvóAgnette.

Em culturas acústicas, a força da palavra é um elemento que faz parte das dinâmicas sociais. A palavra relaciona-se com o conhecimento e sua transmissão, participando de vários níveis da realidade social, como por exemplo nos ofícios de ferreiros, tecelões, escultores, encarregados de ritos iniciáticos e funerários, em manifestações da vida espiritual, entre outras atividades em que a palavra sempre acompanha as ações de uma maneira ou outra, a fim de estabelecer relações entre as forças vitais, as do agente e as do universo a ser explorado (LOPES, 2004, p. 187).

Hampaté Bâ questiona a valorização da escrita nas culturas em detrimento da oralidade, perguntando se “não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo?” A partir deste questionamento, observa que a primazia dos documentos escritos é

questionável, pois nas culturas orais o valor atribuído aos relatos contém a marca da palavra, que está ligada ao homem que a profere. Hampaté Bâ ressalta que “nas sociedades orais [...] a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 182).

O poder das palavras, presente nas culturas acústicas, participa constantemente da narrativa de *AvóDezanove*. O menino narrador conta o diálogo da TiaTó com a AvóAgnette, momento em que as duas conversam sobre a operação que irá retirar o dedo da AvóAgnette. Ele observa a *força da palavra*, que ritualisticamente transforma o nome de sua Avó.

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

— O que foi, filha? — A AvóNhé limpava o brilho nos olhos dela.

— Vim só te dar um beijinho, mãe. Vai correr tudo bem. Gosto muito de ti.

— Está bem, filha.

— Agora já não vais ser a minha mãezinha.

— Como assim?

— Amanhã vais ser a minha dezanovinha, mãe. Só vais ter dezanove dedos.

Desataram as duas a rir numa alegria assim que eu fiquei espantado, como dizia o Espuma do Mar, **‘as palavras têm encanto de magia e forças do invisível’**, é verdade, essa dica de ‘dezanovinha’ não só fez a AvóNhé rir mais uma vez como mudou o nome dela para o resto da vida (ONDJAKI, 2008, p. 76, grifo nosso).

## 4.2 Bótard CamaradaBotardov

No romance está representada a presença soviética em Angola que ocorreu no período da Guerra Fria. Aparecem os militares soviéticos utilizando seus uniformes pesados em contraste com a temperatura elevada de Luanda. O militar soviético CamaradaBotardov é amigo da AvóAgnette, e recebeu esse apelido das crianças, pois sempre dizia “bótard” para cumprimentar as pessoas. O menino explica 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 para depois rirmos” (ONDJAKI, 2008, p. 15). O brincar com a maneira de o soviético falar português faz parte de uma característica bastante comum ao universo infantil. O espaço lúdico construído pelas personagens crianças apresentado nas brincadeiras com o CamaradaBotardov dão tonalidade divertida ao romance. As crianças e suas gargalhadas apresentadas por Ondjaki podem ser compreendidas através do encanto que as imitações linguísticas das crianças trazem para a narrativa.

As crianças aproveitavam as diferenças linguísticas da fala do CamaradaBotardov para fazer muitas brincadeiras, mas o menino apresenta carinho e empatia pelo personagem. Para descrever o soviético, o protagonista tem uma percepção infantil e terna:

Tinha marcas amarrotadas ao lado dos olhos e devia ser antigo aquele camarada, os dentes também não tinham boa cor, só os olhos dele, todas as crianças sabiam disso, só os olhos dele eram bonitos dum azul mais claro que o do céu, não sabemos se lá na União Soviética todos têm os olhos assim ou se é coisa familiar mesmo (ONDJAKI, 2008, p. 28).

A narrativa vai aos poucos apresentando a empatia do menino com o CamaradaBotardov, observando as dificuldades do soviético em estar longe da família e procurando a amizade da AvóAgnette. A relação de afetos entre o soviético, as avós e as crianças estará presente na narrativa, em especial na participação do soviético no plano das crianças em explodir o mausoléu.

O relacionamento do menino protagonista com o CamaradaBotardov é o responsável pelas percepções juvenis acerca do outro. Estabelece-se nesta relação um entendimento, da parte do menino, da existência de um país culturalmente bastante diverso de Angola. As crianças costumam dar muitas gargalhadas da maneira como os soviéticos se vestem, do português

falado com acento russo e da “catinga”<sup>60</sup> que exalam em função do forte calor de Luanda.

O Camarada Botardov auxilia as crianças no seu plano, também motivado pelo desejo de preservar a memória do tempo passado em Luanda. Para além, o soviético, sentindo saudade da sua terra, após a explosão regressa ao seu país, família e amigos no “tão-longe”.

Em *AvóDezanove* o plano para explosão do mausoléu, arquitetado pelas crianças Charlita, Pi e pelo narrador-menino trata-se de uma operação lúdica com relação à violência de Estado. Neste ponto há uma crítica ao modelo estatal que estava sendo desenvolvido, com as suas medidas autoritárias. A construção do mausoléu para o presidente morto relaciona-se com o modelo de homenagens feitas pelos governos soviético e que produziram um abalo na vida dos moradores da Praia do Bispo.

O governo angolano no primeiro período pós-independência era administrado pelo partido político MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) de inspiração marxista-leninista, apoiado pelo governo de Cuba e da União Soviética. Quando as crianças descobrem nas páginas do *JornalDeAngola* uma notícia sobre o novo local destinado para o Mausoléu do presidente Agostinho Neto, revelando que nenhuma das casas do bairro estão incluídas, eles ficam assustados. No jornal eles vêem um desenho do novo local com os

planos do governo para toda a área do Mausoléu, com pequenas figuras que tinham símbolos onde iam ser parques novos, zona com baloiços, uma marginal nova perto do mar, muito espaço com relva de passear cães a fazer cocó em todo o lado, escorregas, fontes de água, árvores já grandes que eu não sei como é que iam crescer tão rápido e um montão de gente para entrar e ver o corpo do camarada presidente embalsamado com as técnicas dos soviéticos (ONDJAKI, 2008, p. 106).

O protagonista, duvidando da notícia do jornal, pergunta ao amigo Pi se ele acha que a notícia é verdadeira, e seu amigo responde: “Achas que o *JornalDeAngola* anda mesmo a pôr notícias de mentira? Seu burro, tudo o que sai no *JornalDeAngola* são verdades que o camarada presidente é que autoriza a saírem lá” (ONDJAKI, 2008, p. 107). O *JornalDeAngola* aparece representado ironicamente no romance e dá a tonalidade política presente

---

<sup>60</sup> Ondjaki muitas vezes utiliza a palavra *catinga* para referir-se ao mau cheiro que as pessoas exalam em função do calor de Luanda, o que resulta em situações engraçadas. A *catinga* funciona como uma marca de memória sensorial, juntamente com outros cheiros e sabores que também estão presentes na narrativa de *AvóDezanove e o segredo do soviético*.

nos meios de comunicação no período socialista angolano. Criticando a falta de liberdade oferecida pelo governo angolano, Ondjaki mostra ironicamente a influência que o Estado exercia no período pós-independência com relação às informações veiculadas para a população.

A narrativa de Ondjaki em *AvóDezanove* apresenta situações em que o poder do Estado em Angola caracteriza-se por um projeto de caráter “modernizante”, inspirado nos moldes soviéticos. A construção do mausoléu para abrigar o corpo do ex-presidente Agostinho Neto, “que andava estes anos todos bem embalsamado por uns soviéticos craques nessa arte de manter uma pessoa ainda com bom aspecto de se olhar” (ONDJAKI, 2008, p. 11), revela o conflito gerado entre o Estado e o povo. Enquanto a população sente-se oprimida pela construção de um mausoléu no bairro onde mora, o governo deseja prestar homenagem ao presidente morto, obrigando-a a se mudar.

### 4.3 Plantando as sementes de uma nova ordem

Encontramos em *AvóDezanove* o desejo de resgate dos momentos vivenciados na infância, apresentados em uma escrita memorialística que nos remete novamente ao pensamento benjaminiano acerca da lembrança do passado. O resgate de um tempo passado tem como desejo, no interior do projeto literário angolano, “plantar as sementes de uma nova ordem” (CHAVES, 2005, p. 49).

Sobre este aspecto, Jeanne Marie Gagnebin destaca que

a lembrança do passado *desperta* no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta. Certamente, o passado já se foi e, por isso, não pode ser reencontrado ‘fora do tempo’, numa beleza ideal que a arte teria por tarefa traduzir; mas ele não permanece definitivamente estaque, irremediavelmente dobrado sobre si mesmo; depende da ação presente penetrar sua opacidade e retomar o fio de uma história que havia se exaurido (GAGNEBIN, 1994, p. 101).

No contexto pós-colonial angolano, Ondjaki realiza um procedimento de escrita que permite “retomar o fio da história”. Sua “ação presente” ao escrever as memórias juvenis do menino narrador acompanhando o período histórico dos anos 80 luandense representaria o desejo de não esquecimento das raízes que formaram o menino. A infância representaria, desta forma, o período em que as descobertas, as vivências, os medos e os aprendizados adquirem um valor forte para a formação do adulto.

As descobertas vivenciadas pelo protagonista estão associadas ao contato que ele tem com os mais-velhos que participam do romance. Analisando o relacionamento do menino com as Avós é que podemos inferir a grande participação delas como auxiliadoras dos processos de compreensão da vida.

A AvóAgnette é responsável por aprendizados importantes para a relação do menino com temas como a coragem, a morte, a alegria, a educação e respeito com os mais-velhos. A Avó possui o papel formativo dos afetos e do caráter do menino narrador.

O papel ativo que as avós do protagonista desempenham no romance trata-se de um profundo respeito pelos antepassados, tão presente nas culturas africanas. Apresentando as avós, o escritor Ondjaki estabelece um diálogo com uma das temáticas privilegiadas na literatura do seu país e nos permite repensar de que maneira podemos recuperar a nossa humanidade



tão “desumanizada” pelos modelos neoliberais atuais. A este respeito, o escritor Boaventura Cardoso nos diz que

De qualquer modo, a sobrevivência dos antepassados depende da atenção que os vivos lhes prestarem. Assim, a maior ou menor actividade dos antepassados está em estreita ligação com a frequência e a intensidade dos cultos a eles consagrados. Quando os antepassados deixam de merecer a atenção e a veneração dos vivos, o seu poder de intervenção social diminui ou desaparece por completo, o que, na prática significa seu abandono ou esquecimento (CARDOSO, 2008, p. 24).

Aqui nos parece importante tomar certo cuidado com o risco de essencializar as culturas africanas no que diz respeito aos valores tradicionais. A posição privilegiada que os mais-velhos ocupam em África, em contraponto com o Ocidente, que despreza os seus idosos, também se encontra atingida pela modernidade. Trata-se aqui de aclarar uma posição mítica relativa ao continente africano para que não venhamos a cair em equívocos. Assim como o desenvolvimento tecnológico possibilitou diversos avanços, de outro lado também desestabilizou valores tradicionais africanos. O papel ativo representado pelos anciãos africanos como detentores da sabedoria encontra-se reduzido.

A redução deste papel social dos velhos se deu principalmente nas áreas urbanas, como observa Laura Padilha:

A vida nas cidades angolanas-principalmente aquelas em que, como em Luanda, mais se fizeram presentes os modos de vida autojustificativos do homem branco-foi reduzindo a função social do velho, que se viu desprovido do papel por ele representado nas comunidades de origem, onde sempre ocupara um lugar de honra. A sociedade industrial urbana relega seus velhos no momento em que, aceleradas as mudanças históricas, ele deixa de ser produtor e/ou reprodutor, reificando-se e pondo-se à margem do processo ativo das relações sociais (PADILHA, 2007, p. 191).

Em *AvóDezanove*, a relevância que o encontro intergeracional de mais-novos e mais-velhos recebe no romance pode ser compreendida como uma maneira de sugerir um futuro possível para Angola. Ao ativar, na

narrativa, o valor deste encontro intergeracional presente nas narrativas angolanas, Ondjaki propõe um novo olhar para a história de seu país.

No entender de Padilha, esta interação entre os mais-novos e mais-velhos faz da nova narrativa angolana *iniciática*, pois

por se alimentar das práticas autóctones, refunde tais práticas, integrando-as ao mundo novo que se começa a construir. *Recece, então, a teia antiga* e, uma vez mais, os fios imagísticos da infância e da velhice-ou de mais-novos e mais-velhos —, retrçando-se, criam uma das malhas mais consistentes do tecido ficcional angolano (PADILHA, 2007, p. 180).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TODO O OLHAR-DE-CRIANÇA É UM POEMA PRONTO A EXPLODIR

Retomando a citação inicial de Tierno Bokar, finalizo esta dissertação esperando ter estado atenta às histórias que Ondjaki nos contou. Os miúdos de *Bom dia Camaradas* e *AvóDezanove e o segredo do soviético* seguem aqui o caminho para um horizonte possível em Angola. A escrita de Ondjaki, ao privilegiar a relação entre as margens da experiência, entre os mais-velhos e os mais-novos, aponta para uma possibilidade de lidar com as dificuldades da Angola pós-colonial.

Pepetela, escritor angolano já referido no segundo capítulo, em texto intitulado “Horror ao vazio” critica aspectos políticos e sociais presentes em Angola. O autor frequentemente mostra-se contrário às práticas dos novos-ricos de Angola, como na seguinte declaração: “afligem-me as megalomanias se apossando de algumas cabeças que assumem responsabilidades em relação a Luanda”. Neste texto, Pepetela chama a atenção para o modelo urbano que está sendo construído em Luanda, privilegiando grandes construções e shopping centers em detrimento dos prédios antigos. Pepetela ironiza esta posição neoliberal adotada em Luanda, como se pode ler neste trecho:

A História que se lixe, não foi a lição da destruição do palácio de D. Ana Joaquina? Então continuemos. Neste afã de ocupar todos os espaços, proponho também acabar com o prédio dos correios, bem feio e sem valor arquitectónico por sinal, e já agora com a praceta à sua frente, outro desperdício de espaço. E aquele compacto e azul edifício que serve a polícia? Um quarteirão inutilizado! A polícia pode ocupar um andar da nova torre. Com menos agentes, claro, para se fazer encolher o Estado, assim mandam os compêndios do liberalismo económico, nossa nova Bíblia (PEPETELA, 2009).

Pepetela desaprova o modelo adotado por Luanda ao “copiar” arquiteturas europeias ou estadunidenses, ressaltando que um parque, uma praça representam uma ameaça para os governantes, que enxergam ali logo um local para megaconstruções.

O escritor João Melo também critica a administração política de Angola e os efeitos da política neoliberal em alguns contos de seu *Filhos da pátria*, livro publicado em 2008. João Melo apresenta o seu olhar crítico para a situação da corrupção em seu país, Angola. Escritor nascido 1955, em Luanda, João Melo é poeta, cronista, contista e ensaísta, tendo publicado dez livros de poesia, quatro de contos e um de ensaios. Apresenta em *Os*

*filhos da pátria* alguns instantâneos do cotidiano angolano. No conto “O elevador”, o percurso dos oito andares do elevador expressam as reflexões do narrador sobre os rumos políticos tomados pelo seu país. Construído de maneira irônica, o narrador tematiza algumas das contradições e antagonismos presentes na Luanda independente. A cidade, como expressão máxima dos sonhos de libertação e utopias socialistas, é percebida com estranhamento. O encontro de Pedro Sanga com o amigo Soares Manuel João é o que desencadeia as reflexões sobre os rumos políticos de Angola.

O conto apresenta um instantâneo na Luanda pós-independência. O narrador mostra algumas das contradições advindas do novo *status quo* em sua cidade. No percurso de Pedro Sanga, pelos oito andares do elevador, até chegar ao terraço, através do qual vai ao encontro do amigo, apelidado por Funge com Pão, ele relembra os laços que os uniam. Durante a luta colonial os dois haviam lutado juntos contra a dominação portuguesa. No 3º andar, o narrador apresenta uma reflexão sobre a nova formulação do espaço em Luanda:

Mas o que será amanhã deste país, se os autoproclamados herdeiros de fortunas anteriormente inexistentes e todos os acumuladores primitivos de capital, os neofundamentalistas, os pseudo-intelectuais e os mediocres de toda a sorte continuarem a ocupar todos os espaços assim? (MELO, 2008, p. 12).

O questionamento do narrador nos diz muito a respeito do cotidiano vivenciado por aqueles que acreditaram que a liberdade era necessária para a construção do seu país. A ideia de construção de um pacto social no pós-independência angolano é evidenciado na literatura angolana e parece ser uma temática que precisa ser discutida, pois carrega consigo algumas questões fundamentais para o entendimento da situação pós-colonial.

Durante a luta de libertação nacional, em Angola, existia a forte aposta em um modelo político capaz de superar a imoralidade dos tempos coloniais. Lutou-se por um modelo político capaz, condizente aos sentimentos e desejos do projeto político do país. Modelo construído coletivamente, unindo esforços de muitos e muitas num mesmo ideal. A ocupação do espaço em Luanda modificou-se brutalmente a partir dos anos 90. Muitos edifícios foram construídos em flagrante contraste com os musseques, habitações de areia, onde vive a maior parte dos caluandas, com os prédios históricos, e também com as casas e prédios do período colonial. O conto parte da ideia de um elevador, para alegórica e ironicamente desvelar as modificações ocorridas em Luanda. O narrador nos diz que

os elevadores foram um dos artefactos que ‘o colono levou’ após a independência do país —, informe-se que, nos últimos tempos, começaram a ser edificadas alguns prédios completamente novos na cidade, os quais, naturalmente, estão apetrechados com esses equipamentos e não só (MELO, 2008, p. 13).

Com a diluição do projeto socialista e a implantação de outro projeto político-social, as naturais consequências desse novo modelo também estariam em evidência na capital angolana. O fosso social alarmante existente em Angola nos mostra os reflexos de um modelo neoliberal, que não condiz com a real situação do país. As classes sociais emergentes, os *novos-ricos*, beneficiam-se da riqueza advinda das riquezas naturais, o petróleo e os diamantes, porém 80% da população ainda permanece excluída.

Pepetela, escritor angolano, além de participar da luta colonial, participou do projeto de construção do sistema político nos primeiros anos da Angola independente. Publicou vários livros que olham para o seu país e refletem os caminhos tomados desde a luta colonial até os novos destinos. Em sua página pessoal na internet, o autor publica algumas opiniões sobre assuntos relacionados com Angola, literatura, questões contemporâneas etc. Em “Horror ao vazio”, Pepetela observa e critica a elite burguesa que planta prédios em Luanda, desfila em carros importados e organiza festas faraônicas. Em Luanda, observa que muitas pessoas “Têm horror ao vazio que nas suas cabeças significa uma praça, um jardim, um parque, um desperdício de espaço que ficaria melhor com uma torre no meio” (PEPETELA, 2009).

Segundo Chaves (1999),

a sociedade angolana viveu convulsivamente os dilemas e as impossibilidades a que está sujeito um país em construção. Após décadas de guerra, o panorama é ainda feito de anúncios de paz que se sucedem sem que a população consiga ver além da destruição impiedosa das cidades, dos massacres no campo, da inviabilidade da vida intensificando o sentido de urgência de quem não ousa prever a hora seguinte (CHAVES, 1999, p. 106).

O conto de João Melo retrata as contradições advindas do novo modelo econômico implantado no país. Sobre os amigos, o narrador comenta que “Pelos vistos, ambos tinham combatido contra o *status quo* colonial, mas o novo *status quo* que queriam edificar no país não coincidia” (MELO, 2008, p. 14-15).

O desfecho do conto revela que o encontro dos amigos resulta em uma negociação corrupta brindada com champagne. Pedro Sanga, confuso e desmoralizado, vomita diante do cenário, e o amigo pergunta: “Epá, não me digas que as alturas te fazem enjoar?!” Através da irônica pergunta de Funge com Pão é que claramente podemos perceber a relação de Pedro Sanga com o espaço. Esse espaço novo luandense, dos prédios edificadas, do luxo, das corrupção, dos novos ricos, da prostituição são indigestos ao seu estômago. É a percepção desse novo espaço que traz a memória os tempos vividos na utopia socialista, a luta colonial, o desejo de liberdade, de igualdade, de mudança, da construção de um país justo. Mergulhados no novo *status quo* neoliberal, muito distinto dos desejos da utopia socialista, os personagens do conto representam o aspecto hostil do novo modelo em que o Estado se alia aos interesses das empresas estatais.

O encontro dos personagens Pedro Sanga e Soares tem a finalidade de uma negociação entre o Estado, representado por Pedro Sanga, o secretário geral do Ministério e o *Camarada Excelência* (como o amigo, Funge com Pão, gostava de ser chamado), administrador de empresas. Por fim, os dois amigos acabam negociando as mercadorias que serão compradas pelo Estado, cada qual obtendo lucro com a transação corrupta. Chaves, a esse respeito observa que

com o neoliberalismo instala-se o jogo do ‘salve-se quem puder’. A ordem é acumular e cada um há de usar o capital de que dispõe. Aos que estão no centro do poder ou em suas imediações apresenta-se o recurso de privatizar em seu próprio nome os bens públicos que deveriam administrar. Se o Estado de orientação socialista mostrava-se ineficiente, o modelo que o vai substituir será baseado, na apropriação indevida, na capitalização do prestígio pessoal ou institucional, nas técnicas da rapinagem ali cobertas pelos eufemismos que o próprio sistema elabora para se autojustificar. O quadro apresentado não deixa margem para expectativas outras. O enfraquecimento do poder público, apontado pela cartilha neoliberal como um fator de progresso, depara-se com uma sociedade civil desorganizada, despreparada para regulamentar, fiscalizar, corrigir abusos. Insidiosamente a descrença transforma-se na nota dominante e eleva-se como força mediadora das relações entre os homens (CHAVES, 1999, p. 230).

Profundamente desiludido e nauseado com os novos rumos políticos de seu país, o personagem de Pedro Sanga possui um sentimento aterrador de desespero. O personagem se vê preso a uma grande teia de aranhas da

qual não consegue se desvencilhar. Atemorizado e confuso, o personagem enxerga a “degradação do projeto social anunciado pela propaganda anticolonial” (AFONSO, 2004, p. 400). Diante deste cenário, a cidade “representa a continuação das injustiças legadas pelo passado colonial, a traição da utopia revolucionária.” (AFONSO, 2004, p. 397).

Em “Receita para ultrapassar os domingos”, Ana Paula Tavares oferece um percurso poético, em que cada passo do caminhar indica um gesto, um ritual, uma ação, associados aos odores de plantas e ervas. É um convite ao futuro presente, um desejo de suavizar cicatrizes amargas. Para a população angolana, que vivenciou sofreres contínuos, a privação de liberdades, a dominação colonial, as guerras civis e atualmente acompanha as consequências desse passado, a receita da escritora atua como uma loção mágica capaz de reinventar o tempo e o espaço angolano. Ela sugere um percurso:

Desce manso à cidade, na hora em que a noite indecisa se embrulha do terceiro pano e de joelhos compõe a cabeleira, retira do rosto os restos de luz e se recolhe tensa das horas por resolver. Não te deixes tentar pelas mãos de cacimbo que, de tão frescas, te poderão recolher, de novo, para o sítio dos sonhos onde as rosas de verdade nos podem explodir no peito (TAVARES, 2001, p. 37).

As “horas tensas por resolver” podem ser lidas como uma mirada para os conflitos advindos do período de guerras e disputas por poder, as situações de abandono e miséria em que se encontra a própria cidade. Para essas “horas” é que a narrativa vai se desenvolvendo e remediando. O ritual proposto pelo conto pede para a cidade que ela arrume o quarto, “varrendo as cinzas da véspera” (TAVARES, 2001, p. 37). Através dessa receita para o vazio deixado pelo pós-guerra é que o conto vai reinventando o espaço da Luanda. “A nossa cidade anda perdida de si mesma e não é só velhice, é antes um esquecimento que se instalou e a trata mal” (TAVARES, 2001, p. 38).

Para Chaves,

a violência diária e a imprevisibilidade do momento seguinte constituem fatores de perturbação elevada mesmo no cotidiano de uma gente que aprendeu a conviver com a precariedade e o enfrentamento. Tudo levaria ao desânimo, todavia a consciência da amargura desse tempo não permite que se dê a história por encerrada. Por entre os espaços mínimos, a literatura angolana, que se consolidou com o

projeto da libertação, vai encontrando brechas para driblar a desesperança (CHAVES, 1999, p. 232).

As utopias sonhadas pela nação angolana parecem adquirir uma feição nova através da literatura que está sendo elaborada por autores angolanos. Parece-nos que diante das dificuldades enfrentadas pela nação angolana, a *receita* servirá de estímulo para o percurso já iniciado, na direção de um horizonte mais humano e que possibilite melhores condições sociais.

A escrita de Ondjaki também participa da *receita*. Em *AvóDezanove e o segredo do soviético* e em *Bom dia Camaradas* o encontro intergeracional entre mais-novos e mais-velhos possibilita repensar a maneira de observar a história pós-colonial de Angola. Neste movimento reflexivo com relação à história é que a escrita literária de Ondjaki nos permite abrir uma reflexão sobre as possibilidades de transformações na própria história.

Joseph Ki-Zerbo contribuiu de maneira significativa para esse movimento de escrita da história africana. Ele observa que a sua opção pelo estudo da História relaciona-se com um desejo de conhecer a história africana. Cita seu exemplo pessoal como aluno na universidade francesa Sourbonne para demonstrar a exclusão dos conteúdos sobre a história africana presenciadas por ele. Percebendo essa exclusão como uma “monstruosidade”, começa a elaborar sua pesquisa visando preencher essas lacunas históricas (KI-ZERBO, 2009, p. 13).

Na trajetória de Ki-Zerbo como historiador está presente um forte elemento familiar que funcionou como impulsionador das pesquisas por ele realizadas. Ele nos conta que a opção pela História está em grande parte relacionada à figura do seu pai, “que era um homem de História” (KI-ZERBO, 2009, p. 14), tendo gosto por contar os acontecimentos do Alto Volta, atual Burkina Fasso.

Ki-Zerbo observa que os historiadores africanos dos anos 50 e 60 que frequentavam a Sourbonne afirmaram “a necessidade de refundar a História a partir da matriz africana” (KI-ZERBO, 2009, p. 15), seguindo a trilha já iniciada pelos colegas mais velhos que também frequentavam a mesma universidade francesa. Aimé Cesaire, Leopold-Sédar Senghor, René Despreste e outros estudiosos anticolonialistas abriram espaço para que as bases de uma outra maneira de se pensar a história humana pudessem ser apresentadas. Existia a necessidade de se repensar a história africana tendo em vista a própria história do sistema colonial. Desta forma, Ki-Zerbo observa que:

O sistema colonial prolongava-se até a esfera da investigação. Todas as pesquisas em agronomia,



geografia e economia eram feitas em institutos no estrangeiro. A pesquisa era um dos instrumentos da colonização, a tal ponto que a investigação histórica tinha decidido que não havia história africana e que os africanos colonizados eram pura e simplesmente condenados a endossar a história do colonizador. Foi por essa razão que nos dissemos que tínhamos de partir de nós próprios para chegar a nós próprios (KI-ZERBO, 2009, p. 15).

A construção da história africana trata-se de um longo percurso, visto que as formulações histórias são responsáveis pelas violências simbólicas que os africanos e africanas ainda sofrem contemporaneamente, advindas dos processos colonizatórios. Recentemente, o ex-presidente francês Nicolas Sarkozy declarou que a África não tinha espaço na história, fazendo eco ao pensamento racista presente desde o período do tráfico de negros escravizados<sup>61</sup>. Em seu discurso na Universidade de Dacar, na 2ª Conferência de Cúpula União Europeia-África, em 26 de julho de 2007, Sarkozy declarou: “O drama da África é que o homem africano não entrou suficientemente na história”.

A necessária urgência em se escrever uma história africana fez com que estudiosos africanos, como Ki-Zerbo, elaborassem outras formas de narrar os fatos históricos. De maneira semelhante ao pensamento de Benjamin, quando reivindica em suas teses “Sobre o conceito da história” a necessidade de uma história a contrapelo, Ki-Zerbo e os historiadores africanos fazem soar as vozes silenciadas pela historiografia branco-europeia.

Jeanne Marie Gagnebin diz a respeito do último texto de Walter Benjamin, as teses “Sobre o conceito da História”, que são “ao mesmo tempo uma síntese de todo o seu pensamento e o testemunho ansioso de um exilado no limiar da guerra” (GAGNEBIN, 1985, p. 16). Gagnebin observa que “a reflexão benjaminina sobre a crítica materialista da literatura conduz, então, a uma reflexão sobre a história, no duplo sentido do termo: como conjunto de eventos do passado e como sua própria escritura” (GAGNEBIN, 1985, p. 61).

A autora destaca a posição distanciada de Benjamin com relação ao sociologismo de alguns autores marxistas, além de criticar a teoria social-democrata do progresso histórico. Sua crítica incide sobre a ciência literária burguesa e o historicismo. Esse último “reivindica a singularidade de cada momento da história humana, independentemente do seu lugar em um

---

<sup>61</sup> Sobre este aspecto, conferir o artigo de Anne-Cécile Robert publicado no site do periódico *Le Monde Diplomatique*, em setembro de 2007. Disponível em <<http://www.monde-diplomatique.fr/2007/09/ROBERT/15092>>. Acesso em 20 maio 2010.

processo global” (GAGNEBIN, 1985, p. 61). Um dos principais argumentos contra a perspectiva historicista foi justamente seu “relativismo total” e “erudição maçante”, sendo criticada por Benjamin por operar dentro da lógica dos vencedores, ou seja, o historicismo encobre a luta de classes sob o manto de uma suposta pesquisa objetiva (GAGNEBIN, 1985, p. 61).

Diante do exposto, parece-nos que há a possibilidade de a literatura apresentar elementos que permitam realizar uma outra história, que se distancie da história dos “vencedores”, ou seja, das histórias dos colonizadores europeus na África.

As estratégias estéticas utilizadas pelos autores angolanos representam essa vontade de contar a si próprio, “partir de nós próprios para chegar a nós próprios” de que fala Ki-Zerbo. A literatura angolana procurou estabelecer signos próprios para realizar a operação de se dizer como parte da história. A ancestralidade presente nos textos ficcionais angolanos e as marcas da oralidade constituíram elementos importantes na busca deste objetivo.

A escrita de Ondjaki dialoga fortemente com os escritores de seu país. Utilizando elementos presentes na escrita dos seus “mais-velhos” literários, o autor estabelece uma ponte entre esses escritores e a sua escrita. Deste diálogo resulta uma escrita que representa a situação pós-colonial vivenciada por Angola. Após os longos anos de espoliação, patrocinados pelo colonialismo português, o país finalmente pode iniciar o seu processo democrático. A ilusão democrática deu lugar aos problemas de autoritarismo e corrupção política e a presença muito forte do neocolonialismo nas esferas de poder.

Em Angola, a experiência socialista, inspirada pelos princípios marxista e leninista, está representada nos romances *AvóDezanove* e *Bom dia Camaradas*, revelando algumas idiossincrasias presentes no regime político adotado após a consolidação da independência angolana, em 1975.

Ki-Zerbo (2009) apresenta uma leitura bastante esclarecedora das problemáticas vivencias no momento presente no que diz respeito ao estabelecimento de regimes democráticos na África. Suas considerações revelam que

O verdadeiro problema consiste na maneira de conceber o político na África. O período colonial não foi uma boa preparação para a democracia. O regime colonial era paternalista e autoritário, ou mesmo totalitário. Enquanto as pessoas se consideravam como súditas e obedeciam, os colonizadores mantinham a antiga organização dos chefes e dos reinos africanos, servindo-se dessas estruturas para implantar o seu próprio poder. E todos aqueles que gravitavam em torno do poder colonial- intérpretes,

guardas, funcionários subalternos africanos- tinham aprendido a comportar-se, não como representantes democraticamente eleitos, mas como homens do poder (KI-ZERBO, 2009, p. 61).

Finalizamos esta dissertação, portanto, apontando para o pensamento de Ki-Zerbo ao observar a necessária urgência em se escrever uma história africana, como uma tentativa de combate às exclusões ocorridas com relação a mesma. Podemos pensar aqui na urgência que também está presente nesta pesquisa, ao apresentar um escritor com uma produção literária crescente, com uma escrita de acontecimentos contemporâneos.

O autor em algumas entrevistas costuma observar que a escrita para ele é uma urgência, que pode se apresentar nos diferentes temas que opera. Para Ondjaki, a utilização de temáticas em sua obra pode ser entendida como urgências estéticas: “É deixar as coisas falarem... As coisas urgentes, aquilo que chamo de urgências literárias, são vozes ou preocupações, ou até convicções, que aparecem quase independentes da estória que se escreve. Cada estória revela um pedaço dessas vozes, desses sonhos” (ONDJAKI, 2012)<sup>62</sup>.

A frase de Ondjaki que nomeia este capítulo pode nos oferecer uma pista para o caminho que podemos seguir na mudança dos conceitos que se formaram sobre os países do continente africano. Se permanecermos sempre jovens, como Benjamin observa, na citação referida no capítulo 2, a experiência “jamais será privada do nosso espírito”.

Acrescentamos, por fim, que a crítica literária da recepção da obra em processo faz parte deste quadro de urgências, todas elas unidas em torno de um desejo de uma grande explosão, uma explosão colorida, como a de *AvóDezanove e o segredo do soviético*, mas também uma explosão política, que possibilite novos olhares para a história angolana.

---

<sup>62</sup> Entrevista de Ondjaki a Márcio Vassalo. Disponível em <<http://agenciarriff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/8>>. Acesso em 06 jan. 2013.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Maria Fernanda. Configurações discursivas pós-coloniais. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

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

ALEXANDRE, Valentim. A África no imaginário político português (séculos XIX-XX). *Penélope: Fazer e desfazer a história*. Publicação quadrimestral, Cosmos, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

\_\_\_\_\_. Experiência. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 2002.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em <<http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2010.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. Materiais para confecção de um espanador de tristezas, de Ondjaki. *IPOTESI*. Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 251-253, jul./dez. 2010. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/24-Materiais-para-confec%C3%A7%C3%A3o-de-um-espanador-de-tristezas-de-Ondjaki.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2011.

\_\_\_\_\_. Pepetela: romance e utopia na história de Angola. Disponível em <[www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02\\_18.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_18.pdf)>. Acesso em: 05 fev. 2010.

\_\_\_\_\_; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

COUTO, Mia. Entrevista. Disponível em <[www.clicrbs.com.br/anoticia/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a37](http://www.clicrbs.com.br/anoticia/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a37)>

40661.xml&template=4187.dwt&edition=19493>. Acesso em: 30 abr. 2012.

EDMONDSON, Locksley. A África e as regiões em vias de desenvolvimento. *História Geral da África*. Volume VIII: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190256POR.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2012.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERRONHA, Antonio. *Tratado breve dos Rios de Guiné do Cabo-verde, feito pelo capitão André Álvares d'Almada. Ano de 1594*. Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as comemorações dos descobrimentos portugueses. Lisboa, 1994.

FRANCO, Roberta Guimarães. *Bom dia camaradas e um retrato de uma (infância em) Angola*. *Abril: Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, v. 1, n. 1, ago. 2008. Disponível em <[http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/010\\_Roberta.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/010_Roberta.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2012.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. Walter Benjamin e a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: os cacos da história*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *Infância e pensamento. Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial. Pensando no limite. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Palas Athenas, 2008.

\_\_\_\_\_. A educação tradicional na África. *Revista THOT*, n. 64. São Paulo: Palas Athenas, 1997.

\_\_\_\_\_. Palavra africana. *El Correo da la Unesco*. Espanha, set. 1993. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000950/095092so.pdf#95059>>. Acesso em: 06 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. A tradição viva. *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Org. Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ed. Ática/UNESCO, 1987.

HONWANA, Luis Bernardo. *Nós matamos o cão tinoso*. São Paulo: Ática, 1980.

KABWASA, Nsang O’Khan. El eterno retorno. *El Correo de la Unesco*. Espanha, a. XXXV, n. 10, out. 1982. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000747/074723so.pdf#50921>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?: entrevista com René Holenstein*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

LOPES, José de Sousa Miguel. *Cultura Acústica e Letramento em Moçambique: em busca de fundamentos para uma educação intercultural*. São Paulo: Educ, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. *Imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1996.

LOWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. *Estudos Avançados* v. 16, n. 45. São Paulo, ago. 2002. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142002000200013&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200013&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 02 abr. 2013.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: UNESP; Luanda: Nzila, 2008.

\_\_\_\_\_. *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

\_\_\_\_\_. Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

MATA, Inocência. Narrando a nação: da retórica anticolonial à escrita da história. In: PADILHA, Laura; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

MAZRUI, Ali A. Introdução. *História Geral da África*. Volume VIII: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190256POR.pdf>> Acesso em: 22 abr. 2012.

MELO, João. *Filhos da pátria*. São Paulo: Record, 2008.

PEPETELA. O horror ao vazio. Disponível em <<http://www.pepetela.com.pt/escritosdoautor.php>> Acesso em: 12 jan. 2010.

MIGUEL, Salim; MALHEIROS, Eglê. Entrevista a Érica Antunes e Simone Caputo Gomes. Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/04/Entrevista%20-%20Salim%20Miguel.pdf>>. Acesso em: 07 mai 2010.

MIGUEL, Salim. Raízes de um Intercâmbio. *Anais I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Org. Laura Cavalcante Padilha. Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995.

NARO, Nancy Priscilla; SANSI-ROCA, Roger; TREECE, David H. Introduction: The Atlantic, between Scylla and Charybdis. In: NANCY, Priscilla Naro; SANSI-ROCA, Roger; TREECE, David H. (orgs.). *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

\_\_\_\_\_. As raízes do arco-íris (Ou: O camaleão que gostava de frequentar desertos). In: PADILHA, Laura C.; RIBEIRO, Margarida Calafate. *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.



\_\_\_\_\_. *A bicicleta que tinha bigodes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

\_\_\_\_\_. *Bom dia Camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. Conferência. Universidade Toulouse-Le Mirail, 20 out. 2011.

Disponível em

<[http://www.canalu.mobi/video/vo\\_universite\\_toulouse\\_le\\_mirail/entretien\\_avec\\_ondjaki\\_ecrivain\\_angolais.7773](http://www.canalu.mobi/video/vo_universite_toulouse_le_mirail/entretien_avec_ondjaki_ecrivain_angolais.7773)>. Acesso em: 04 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista. Disponível em

<<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1131821-EI6581,00.html>>. Acesso em: 27 jun. 2007.

\_\_\_\_\_. Entrevista. Disponível em <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-ondjaki-a-capacidade-de-sobrep-or-a-boa-disposicao-as-dificuldades-em-angola>>. Acesso em: 13 mai. 2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista. Disponível em

<<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10079>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Flavio Corrêa Mello e Tatiana Carlotti. Disponível em <[http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia\\_id=12046](http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=12046)>. Acesso em: 22 set 2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Jornal de Letras*, a. 3, n. 982. Portugal, jun. 2008, p. 18-20.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Márcio Vassalo. Disponível em

<<http://agenciariff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/8>>. Acesso em: 06 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. Desistir um pouco de nós. Entrevista a Miguel Conde. *O Globo*. Caderno Prosa e Verso. São Paulo, 29 ago. 2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Guga Barros. *Imagem da Palavra*, Rede Minas, jan. 2012. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=6S98KsW3xDA&list=PLB0A8BC462B5131F1>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Paulo Markun. Disponível em <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/238/entrevistados/ondjaki\\_2007.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/238/entrevistados/ondjaki_2007.htm)>. Acesso em: 23 setembro 2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista. Disponível em <<http://www.opais.net/pt/dossier/?id=1904&det=8213>>. Acesso em: 17 set. 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Alex Rodrigues. Disponível em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-04-17/sou-escriptor-de-expressao-angolana-e-nao-portuguesa-diz-ondjaki>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Ramom Mello. Disponível em <<http://www.literal.com.br/acervodoportal/ondjaki-forca-africana-1784>>. Acesso em: 14 out. 2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Ricardo Pinto. Disponível em <<http://conversacomricardopinto.blogspot.com.br/2010/07/ondjaki-analise-do-romance-bom-dia.html>>. Acesso em: 05 abr. 2011.

\_\_\_\_\_. Let's Share the Dream: Stories for Children in Angola. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*, v. 47, n. 2, abr. 2009. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/journals/bookbird/toc/bkb.47.2.html>>. Acesso em: 25 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

\_\_\_\_\_. *Momentos de aqui*. Lisboa: Editorial Caminho: Lisboa, 2001.

\_\_\_\_\_. *O assobiador*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os da minha rua*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

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

\_\_\_\_\_. O ensino e a crítica das literaturas africanas no Brasil: um caso de neocolonialidade e enfrentamento. In: MATA, Inocência; GROSSO, Maria José. (org). *Pelas oito partidas da língua portuguesa: homenagem ao*

professor João Malaca Casteleiro. Macau: Universidade de Macau, dez. 2007.

\_\_\_\_\_; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

PINTO, António Costa. *História da Expansão Portuguesa*. Volume V: Último Império e Recentramento (1930-1998). Lisboa: Círculo dos Leitores, 1999.

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

RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Luanda: Instituto Nacional do Livro, 1981.

\_\_\_\_\_. Eu e o outro: o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: PADILHA, Laura; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

RUIVO, Marina. Pelos olhos do menino, a camaradagem e os sinais das mudanças na Angola do pós-independência. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Editorial Nzila, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O pós-colonial e o pós-moderno e para além de um e de outro. Disponível em: <[http://www.ces.pt/misc/Do\\_pos-moderno\\_ao\\_pos-colonial.pdf](http://www.ces.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf)>. Acesso em: 03 fev. 2013.

SCHMIDT, Simone Pereira. Onde está o sujeito pós-colonial?: algumas reflexões sobre o espaço e a condição pós-colonial na literatura angolana. In: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 2, 2009. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/012\\_simone%20schmidt.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/012_simone%20schmidt.pdf)>. Acesso em: 21 de maio de 2010.

TAVARES, Ana Paula. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Suzana Ventura. Disponível em <<http://cidinhadasilva.blogspot.com/2009/01/entrevista-com-escritora-angolana-ana.html>>. Acesso em: 30 set 2009.

TOPA, Francisco José de Jesus. Ondjaki, uma escrita dentro dos momentos: roteiro de leitura. In: *Nau Literária*, v. 7, n. 2, jul./dez. 2011. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>>. Acesso em: 17 fev. 2012.

VECCHI, Roberto. Escravidão no Atlântico Sul: repensando a diáspora negra no Ultramar português. *Via Atlântica*, n. 13, p. 57-73, 2008.

VERAS, Laurene. Tradição e memória: as guardiãs da Praia do Bispo e do Sobrado de Santa Fé. *Nau Literária*, v. 7, n. 2, jul./dez. 2011. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>>. Acesso em: 25 nov 2011.

VIEIRA, Luandino. *Luuanda*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.