

Pelos caminhos da memória: a angola do pós-independência revisitada por Ondjaki

Karina Mayara Leite Vieira¹

Introdução



s histórias das literaturas africanas de língua portuguesa caminham ao lado das histórias dessas jovens nações, marcadas por tempos de luta e resistência. Depois de séculos de jugo português, o homem africano, apropriando-se da palavra escrita trazida pelo próprio colonizador, consolida um discurso combativo ao da máquina colonial, dando espaço àqueles cuja voz, por muito tempo, vinha sendo abafada. No que se refere a Angola, a configuração desse discurso contrário ao do colonizador tem início, já no século XIX, na imprensa, muito antes que o mesmo discurso fosse transformado em ação política,

A atuação jornalística assume, desde a segunda metade do século XIX, uma impressionante importância no cenário de vida luandense. Sucedem-se, na capital, os títulos de publicações cujos caminhos vão de um jornalismo que cultua o gosto da polêmica até a marca mais conseqüente de uma opção voltada preferencialmente para os interesses de uma pequena burguesia já insatisfeita com os princípios e as práticas da administração portuguesa (CHAVES, 1999 p.33).

Em fins deste mesmo século e começo do XX, surge uma considerável produção literária composta de folhetins, crônicas e poemas. Destacam-se nomes como o de Alfredo Troni, inaugurador da prosa angolana em língua portuguesa com *Nga Muturi* (1882) e o de Joaquim Cordeiro da Matta, poeta e filólogo, estudioso da língua local *kimbundo*, que junto a Inocêncio Mattoso Câmara, Pedro Félix Machado e José de Fontes Pereira formaria o grupo que ficou conhecido como os “Velhos Intelectuais de Angola”. Apesar das repressões da metrópole, esses escritores-militantes conseguem se articular coerentemente, em torno do comum objetivo de questionar o processo desumano a que foram submetidos. São esses os primeiros passos rumo à consolidação da literatura angolana e à difusão do discurso anticolonial no plano político, que se materializa, nos anos 60, com a eclosão da luta armada.

¹ Graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Faculdade de Ciências e Letras de Assis). Sob o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e a orientação do Prof. Dr. Rubens Pereira dos Santos, desenvolveu, de março a novembro de 2009, pesquisa científica (“*Bom dia Camaradas: as memórias do menino/narrador*”), da qual resulta o presente artigo. *Graduada em Letras – UNESP*

A partir dessas manifestações literárias veiculadas pela imprensa, vai se configurando o sistema literário angolano, em clima de contestação e resistência. Nesse sentido, a literatura em Angola surge, nas palavras do poeta-militante Agostinho Neto, como “arma de combate”, ao lado do processo político pela consolidação da independência do país,

A história de nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios de nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim *não como simples necessidade estética, mas como arma de combate* pela afirmação do homem angolano (NETO *apud* CHAVES, 1999, p.32, grifo meu).

A literatura angolana, enquanto sistema literário, inicia-se em 1934, ano em que Antônio Assis Jr. publica *O segredo da morta (romance de costumes angolenses)*. O texto é considerado marco do sistema literário do país pela presença de uma atmosfera caracteristicamente angolana, ausente em textos anteriores. Entretanto, a consolidação de uma identidade nacional – da *angolanidade* – pela literatura ocorre, de fato, na década seguinte, em que um grupo de escritores-militantes, incumbidos da tarefa de reestabelecer a dignidade e a humanidade do homem angolano, recuperam as suas raízes identitárias, recorrendo ao passado anterior à chamada “missão colonizadora”.

Trata-se do movimento dos “Novos Intelectuais de Angola”, grupo de poetas – Agostinho Neto, Antônio Jacinto e Viriato da Cruz –, que inaugura a poesia e o nacionalismo moderno. Os “Novos Intelectuais” retomam, sob novas bases, o lema esboçado pelos “Velhos Nacionalistas”: “Vamos descobrir Angola”. Estes últimos estabeleciam como propostas: “a valorização do patrimônio cultural das populações (com destaques para as línguas nacionais), a utilização da natureza como traço de identificação, o apreço pela tradição oral, a redignificação dos naturais de Angola, sobretudo o negro”. Essa necessidade de se “descobrir Angola” é, como se observa, ao mesmo tempo de caráter cultural, político e social, pois se fazia necessário, neste momento, priorizar “a investigação e montagem de um universo cultural, que propiciasse um espaço de reconhecimento de si próprio (como homem e cidadão angolano) e de reencontro com o mundo – ato bloqueado pelo código colonial” (CHAVES, 1999, p.39, 55).

É válido ressaltar que, para combater a ação colonizadora, os angolanos não apenas recusam os modelos impostos pelo colonizador como propõem os seus próprios, buscando-os em uma Angola anterior à colonização, cujo traço primeiro é a tradição oral, os costumes passados de geração em geração, as histórias contadas à beira da fogueira. Contudo, a proposta dos “Novos Intelectuais” de recuperar elementos da tradição é possível apenas em termos de modernidade, uma vez que não se trata de um nacionalismo conservador e nostálgico, e sim de um projeto estético e político de reconstrução da identidade do país, considerando a dialética entre tradição e modernidade.

Esse movimento dialético, engendrado pelo grupo dos “Novos Intelectuais”, será a marca diferenciadora da literatura angolana – uma “literatura calibanesca”, que se apropria de elementos úteis da cultura do colonizador, a língua e as formas literárias modernas, sem, porém, esquecer-se das culturas locais, dos mitos, lendas e provérbios, das palavras e expressões das línguas nacionais, que são recuperadas sob novas bases.

Bom dia, liberdade!

Se, de início, a configuração da sociedade exerce influência sobre a literatura, isto é, o panorama sócio-político de Angola reflete na produção literária de seus escritores; em seguida, tem-se o movimento contrário, em consequência do primeiro: essa literatura, produzida à luz dos problemas sociais e políticos do país, repercute e passa a agir sobre o meio social. Trata-se, nos termos de Antonio Candido (2000, p.20), dos momentos da produção literária: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-se segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio”. É nessa mútua relação entre literatura e sociedade que a produção desses escritores preocupados com a situação de seu país alimenta os ideais de luta e liberdade do povo angolano.

Inicia-se, como resultado do combate com palavras, a luta com armas, em 1961, momento em que se concretiza o anseio de libertação do jugo português. Depois de mais cinco séculos de dominação², os angolanos vão, aos poucos, retomando o leme de sua história e conduzindo Angola pelos caminhos da liberdade. A mais que esperada independência ocorre em 11 de novembro de 1975, data em que, oficialmente, a nação angolana se desvincula da antiga metrópole.

Entretanto, o primeiro sol em liberdade é saudado com novos tiros, pois nem todos estão dispostos a descansar os olhos da eterna vigília. O sonho de construção de uma nação mais justa e em paz cede espaço a uma guerra fratricida, que perdura por quase trinta anos. Constata-se, assim, que o processo colonial não se extingue com o desligamento da metrópole, pois este “se desdobra e deixa seu legado nos modos de pensar, agir, viver e sobreviver”, plantando em território angolano uma série de fecundas contradições (CHAVES, 1999, p.54).

Apesar dos conflitos internos, o país, liderado pelo MPLA (Movimento pela Libertação de Angola), na figura do presidente Agostinho Neto, tenta se reerguer e caminhar em meio ao legado da empresa colonial. Além da guerra civil entre o partido do governo e as outras frentes políticas nacionais (UNITA e FNLA), a nação vive, nos seus primeiros anos de liberdade, uma experiência de economia planejada, sob a bandeira do socialismo. Caracteriza-se essa

² A chegada portuguesa em território angolano data de 1483.

Angola independente e socialista pelo monopartidarismo, pela presença de cubanos e soviéticos, pelo sistema de cartões de abastecimento e pelas palavras de ordem do discurso revolucionário.

É nesse momento cheio de peculiaridades da história angolana que Ondjaki (1977), nome literário de Ndalu de Almeida, vive a sua infância e parte da adolescência. Nascido em Luanda, cerca dois anos depois da independência, o escritor é um dos mais jovens da literatura angolana e o membro mais novo, em idade, da União dos Escritores Angolanos (UEA). A despeito da pouca idade, Ondjaki já possui uma considerável produção literária, e está entre os nomes mais conhecidos da literatura angolana.

É poeta, com *Há prendisajens com o xão* (2002) e *Actu Sanguíneu* (2000), seu livro de estréia, pelo qual recebeu menção honrosa no Prêmio António Jacinto; romancista, com as obras *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2009), *Quantas madrugadas tem a noite* (2004) e *Bom dia Camaradas* (2000); e contista, com os livros *Os da minha rua* (2007), *E se amanhã o medo* (2005) e *Momentos de aqui* (2001), vencendo com o último os prêmios literários Sagrada Esperança e António Paulouro. Tem, ainda, livros publicados de literatura infantil, *Ynari: a menina das cinco tranças* (2003) e *O leão e o coelho saltitão* (2008). Para além da atividade literária, é artista plástico, com exposições individuais já realizadas em Angola e no Brasil, e roteirista de cinema, com o documentário “Oxalá cresçam pitangas” de 2006.

Em seu primeiro romance, *Bom dia Camaradas*, publicado em 2000, Ondjaki recorre à memória e revisita pela ficção a Angola de sua infância. A narrativa, em primeira pessoa, acompanha cenas do dia-a-dia de um menino, com a sua rotina da casa à escola: os matabichos (a primeira refeição do dia) na presença do camarada António, as aulas com os professores cubanos, os mujimbos (boatos) do “Caixão Vazio” (uma lenda urbana), as passagens do carro do camarada Presidente, as comemorações do primeiro de maio, a visita da tia Dada de Lisboa com suas prendas para todos. Quem relata os acontecimentos é o próprio menino/protagonista, que vive na Luanda do fim dos anos 80 e começo dos 90, em um país onde coabitam angolanos, soviéticos e cubanos, e que, apesar de problemas internos como o do abastecimento e o da violência, ainda sonha com a construção de um ideal de nação.

Há, como se percebe, uma relação indissociável entre a obra literária e a realidade histórico-social em que a narrativa está ambientada. A presença desse discurso histórico, que remete o leitor de imediato ao plano referencial do pós-independência, relaciona-se à existência de um plano autobiográfico. Embora não se possa afirmar que esse menino/protagonista seja o próprio escritor quando criança, a “vida” do personagem possui muitas semelhanças com a biografia de Ondjaki, o que constrói na narrativa um fundo nitidamente autobiográfico. Assim, ao visitar, pela ficção, o passado de seu país, o escritor recorre, inevitavelmente aos esses seus tempos de menino vividos sob essa ambiência histórica. Essa relação presente na obra entre discurso

histórico e o discurso autobiográfico é reafirmada pelas próprias palavras de Ondjaki,

[*Bom dia Camaradas*] foi o desafio de um editor, amigo. 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 (MELLO, *Entrevista - Ondjaki*).

Bom dia Camaradas surge, assim, da necessidade de apresentar o testemunho de uma época, a visão do autor a respeito da independência de seu país, que apenas pode ser oferecida de uma ótica de parcial, a de sua própria infância. Ondjaki apresenta a Angola do pós-independência pela perspectiva do menino que de fato viveu a experiência dos primeiros anos de liberdade de seu país e não pela visão do escritor que se volta sobre o seu passado com um olhar crítico e distanciado. Essa Angola independente, contudo, apenas pode ser revisitada por meio da ficção, pois, mesmo que o autor tenha vivido esse período da história de seu país, o processo de recordação é também um exercício de reconstrução, de reordenação do caos da memória, cujos caminhos nem sempre se apresentam nítidos e possíveis de serem percorridos.

A escrita do eu

Uma das tendências da produção literária de Ondjaki, como se tem observado, é a da literatura autobiográfica/ memorialística. Além de *Bom dia Camaradas* (2006), inserem-se nessa mesma linha *Os da minha rua* (estórias, 2007) e o recente *AvóDezanove e o segredo do soviético* (romance, 2009). O primeiro é composto, como o subtítulo evidencia, por “estórias”, espécie de contos, cujo plano autobiográfico se revela logo na primeira narrativa, pela identidade de nome entre o narrador/personagem e o autor (nome de batismo). Já em *AvóDezanove*, o subtítulo “romance”, descarta a possibilidade de identidade entre autor, narrador e personagem, porém, a narrativa está ambientada na mesma Luanda da infância do escritor e é narrada, assim como as outras duas, sob o prisma do menino/protagonista.

Em *Bom dia Camaradas*, em particular, o plano autobiográfico se estabelece pelas correspondências entre o menino/protagonista e o autor. Apesar das recorrentes semelhanças, não podemos afirmar que a figura fictícia do narrador seja idêntico à pessoa real do escritor, pois essa identidade não vem explicitada no texto ou nos paratextos da obra. Não se trata, portanto, de *autobiografia* propriamente dita – texto em que a identidade entre autor, narrador e personagem se estabelece –, pois não apenas essa identidade não é afirmada, como a obra é classificada no âmbito da ficção. Para melhor

discutir o estatuto autobiográfico de *Bom dia Camaradas*, fazem-se necessárias algumas considerações sobre a escrita autobiográfica.

A consolidação desse modo de fazer literário está intimamente ligada à cultura ocidental moderna: ao individualismo moderno, consolidado com a Revolução Francesa e a Declaração Universal dos Direitos dos Homens e Cidadãos em 1789, à ascensão de uma nova classe social, a burguesia, e à afirmação de um novo sistema econômico, o capitalismo. Nesse contexto, a literatura autobiográfica – autobiografia e as suas formas vizinhas – vão ganhando adesão dos escritores e do público leitor, em meio à necessidade de afirmação dessa nova configuração sócio-econômica. O termo “autobiografia” surge nesse mesmo período e tem como protótipo as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau. Todavia, anteriormente ao advento do individualismo e do capitalismo moderno, a escrita do *eu* já pode ser encontrada na literatura ocidental e demonstra uma antiga necessidade do homem de afirmar a sua presença no mundo.

Miranda (1992, p.28), recorrendo a estudos de Foucault, observa que, já na Antiguidade, há manifestações de algumas formas embrionárias da escrita autobiográfica: os *hypomnemata* e a *correspondência*. Os *hypomnemata* são cadernos pessoais onde se guardavam notas de leituras, citações, reflexões, argumentos, formando uma espécie de memória-arquivo. Essas anotações tinham como objetivo o aprimoramento do *eu*, em uma cultura marcada pelo valor do já-dito. Já a *correspondência*, que, por definição, é destinada a outrem, tem como elemento principal a figura do outro, que age sobre aquele que envia/escreve, ou melhor, a imagem que o *eu* faz de si, considerando sempre o olhar do outro. A carta, na sua escrita e na sua posterior leitura, age tanto sobre aquele que a envia, como sobre aquele que a recebe, sendo, ao mesmo tempo, “um olhar que se lança ao destinatário e uma maneira de se dar ao seu olhar”.

As principais problemáticas que se apresentam em torno da autobiografia e de seus gêneros vizinhos diz respeito à sua ficcionalidade ou referencialidade. Etimologicamente, a palavra “autobiografia” (*auto-bio-grafia* → *auto*: por si mesmo, *bio*: vida, *grafia*: escrita) significa “a vida escrita por si mesmo”, ou melhor, “biografia de uma pessoa feita por ela mesma”, na clássica definição de Starobinski (1970, p.257). Porém, cabe perguntar se uma vida pode mesmo ser escrita, ser recuperada pelas palavras tal como foi vivida? De fato, a escrita autobiográfica – a autobiografia, as memórias, o diário íntimo, as confissões – tal como vem se apresentando desde meados do século XVIII, é, sobretudo, um “ato *literariamente* intencionado” que se articula com “um regime de leitura no âmbito do sistema literário e social” (MIRANDA, 1992, p. 25)

Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (1975), apresenta um estudo mais aprofundado sobre o gênero autobiográfico e suas principais problemáticas, discutindo-o a partir do que ele chama de *pacto* ou *contrato de leitura*. Para que se tenha, autobiografia e as demais formas autobiográficas, conforme o autor, é preciso que haja necessariamente uma identidade tríplice

(autor = narrador = personagem principal), que deve ser atestada pela *identidade de nome*: “A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) supõe que haja *identidade de nome* entre o autor, (tal como ele figura, pelo seu nome, na capa) o narrador do relato e a personagem de quem ele fala”. E, ainda, deve a identidade tríplice ser confirmada pelo o que Lejeune chama de *pacto autobiográfico*: “(...) é a afirmação no texto desta identidade, que remete em última instância ao nome do autor na capa”. E mais: “As formas do pacto autobiográfico são muito diversas: mas todas elas manifestam a intenção [do autor] de honrar sua *assinatura*” (LEJEUNE, 1975, p.23-26, grifos do autor, tradução nossa).

Para Lejeune, a autobiografia se define como: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, desde que ela coloque o acento sobre a sua individualidade, em particular sobre a história de sua personalidade”. Em sua definição, o autor destaca: a *forma da linguagem*: narrativa e em prosa; o assunto tratado: existência individual, história de uma personalidade; a *situação do autor*: pessoa real, identidade de autor e do narrador; a *posição do narrador*: identidade do narrador e da personagem principal, narrativa em perspectiva retrospectiva. E ainda declara: “(...) duas condições é questão de tudo ou nada, e são justamente essas condições que opõem a autobiografia (mas ao mesmo tempo as outras formas de literatura íntima) à biografia e ao romance pessoal”. Ou seja, a questão da *identidade* entre autor e narrador, que opõe autobiografia ao romance, e entre narrador e personagem principal, que opõe a autobiografia à biografia (*Ibidem*, p.14, grifos do autor, tradução nossa).

Dispondo de tais conceitos, o autor explica que a problemática em torno da autobiografia não se funda sob uma relação, estabelecida do exterior, entre a realidade extratextual e o texto, o contexto e o enunciado, e muito menos na análise interna do funcionamento desse texto e de sua estrutura; “mas na análise, em nível global de *publicação*, do contrato implícito ou explícito proposto pelo *autor* ao *leitor*, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos, que atribuídos ao texto, nos levam a defini-lo como autobiografia” (*Ibidem*, p.44, grifos do autor, tradução nossa).

Uma vez obedecidas essas condições, apresenta-se a autobiografia *strictu sensu*. Os gêneros vizinhos não atendem a todas as condições, mas devem, para ser autobiográficos, obedecer aos pré-requisitos de identidade. Assim, com a variação de uma ou outra condição, tem-se os seguintes gêneros: “memórias” (em que a história de uma personalidade oferece lugar para o tratamento de uma vida coletiva), “diário íntimo” (em que não se tem uma total perspectiva retrospectiva narrativa), “confissões” (cujas características principais são a humildade da confissão e a busca pela absolvição) e “auto-retrato” (que não apresenta uma narrativa, e, portanto, não há perspectiva retrospectiva). A “biografia” e o “romance autobiográfico” não satisfazem às condições de identidade, mas são próximos, em nível de enunciado, às formas autobiográficas. A primeira não satisfaz a identidade

entre narrador e personagem principal e o segundo apresenta a identidade narrador/personagem, mas não obedece à identidade entre autor e narrador de forma pactuada, como se discutirá no tópico seguinte, na análise da obra do escritor Ondjaki.

Bom dia Camaradas: um romance autobiográfico?

Inicialmente publicado em 2000, *Bom dia Camaradas* é o quarto volume de uma coleção comemorativa dos 25 anos da independência de Angola (Edições Chá de Caxinde/ Coleção Independência). No contexto da literatura angolana, a publicação da obra, compondo a coleção citada, possui uma nítida aproximação com a realidade, pela presença explícita do discurso histórico e pelos dados biográficos do autor presentes na narrativa; e o leitor angolano, que conhece a história de seu país e, possivelmente, algo da biografia do escritor, tende a identificá-la como autobiográfica, e o narrador/personagem ao autor. Contudo, vale ressaltar que, nesta primeira edição, não constam termos como “autobiografia”, “romance”, ou qualquer outra referência a gênero literário, seja como subtítulo ou como informação de catalogação do livro, deixando, assim, a critério do leitor a escolha do pacto de leitura, autobiográfico ou romanesco. Não obstante, na divulgação da obra por outras mídias, ou na enumeração geral das obras do autor, presente nas edições de seus outros livros, classifica-se *Bom dia Camaradas* como “romance”.

Seis anos após a publicação em Luanda, a obra de Ondjaki é publicada no Brasil, no Rio de Janeiro (Agir, 2006). Assim como na edição angolana, na publicação brasileira há também uma imprecisão quanto ao gênero. Na catalogação (verso da folha de rosto), classifica-se o livro como *Romance Angolano*, o que, todavia, parece ser menos uma intenção do autor do que uma interferência editorial. Ao não ser essa quase imperceptível classificação, não há nenhum subtítulo ou prefácio que estabeleça claramente o pacto de leitura. Contudo, há nessa edição brasileira uma declaração sugestiva, em que Ondjaki (2006, orelha) confessa a natureza de sua narrativa: “esta estória ficcionada, sendo também parte da minha história, devolveu memórias carinhosas”. Apesar de não se referir explicitamente a gênero literário – romance, autobiografia, memórias – o autor aponta para o caráter híbrido de sua obra, para a convivência entre o plano ficcional/romanesco e o referencial/autobiográfico.

No que diz respeito ao enunciado, a identidade de nome não é confirmada ao longo da narrativa, pois, a não ser em uma passagem, o nome “Ndalú” é citado na terceira pessoa em referência ao protagonista. Contudo, em nenhum dos paratextos (capa, folha de rosto, orelhas) da edição brasileira encontra-se a referência ao nome de batismo do autor, e assim o leitor não identifica, pela simples leitura do livro, Ondjaki e Ndalú como sendo a mesma pessoa. Diante do exposto, o pacto de leitura nas duas edições, mas, especialmente, na brasileira, permanece indeterminado, considerando a

existência de uma identidade velada, portanto, não confirmada, de nome, a inexistência de algum subtítulo ou prefácio que declare o gênero da obra, o texto da orelha do livro, que aponta tanto para o caráter ficcional quanto autobiográfico da narrativa, e o termo *Romance Angolano*, que além de ser quase imperceptível (verso da folha de rosto), parece não fazer parte das intenções do autor.

Dessa forma, ao analisar os textos e paratextos das edições do *corpus*, estabelece-se uma problemática em torno do estatuto autobiográfico de *Bom dia Camaradas*, principalmente, em sua edição brasileira. Se, por um lado, não se pode considerar a obra como uma das formas clássicas da escrita autobiográfica, pelo uso que se faz do termo “romance” em sua referência, e pela própria confissão do autor sobre a ficcionalidade de seu texto (*estória ficcionada*), por outro lado, não se pode negar, por completo, o seu incontestável fundo autobiográfico (*parte da minha estória*). Nesse sentido é que se propõe classificar o livro como um “romance autobiográfico”, pois o termo conjuga o plano ficcional ao plano autobiográfico,

(...) textos de ficção dos quais o leitor pode ter razões para supor, a partir das semelhanças que ele crê existir, que há identidade do autor e do *personagem*, enquanto que o autor optou por negar essa identidade, ou ao menos não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto as narrativas “pessoais” (identidade do narrador e da *personagem*), quanto as “impessoais” (*personagens designadas na terceira pessoa*); ele se define em nível de seu conteúdo. (LEJEUNE, 1975, p.25, grifo do autor, tradução nossa).

É possível depreender do fragmento citado a conclusão de que o adjetivo “autobiográfico”, que acompanha o termo “romance”, refere-se ao enunciado da obra. No caso do romance autobiográfico, a identidade tríplice não é assumida na publicação do livro, em nível de enunciação, mas o leitor reconhece semelhanças, no enunciado, entre o narrador/*personagem* e o autor, e acredita haver identidade entre essas instâncias. Não obstante, ao negar ou omitir essa identidade, o escritor, possivelmente, o faz por determinadas razões. Na análise da narrativa de *Bom dia Camaradas*, é notável a recorrência a alguns recursos fictícios que podem justificar a opção do autor em não classificar a sua obra no campo da autobiografia.

A Angola independente na voz do menino/narrador

Ainda que o ponto de partida para construção de *Bom dia Camaradas* tenha sido a independência angolana, isto é, o discurso histórico, sobressai-se na narrativa o discurso autobiográfico: momentos típicos de uma infância – que pode ser a do próprio escritor – transformados em matéria literária. Entretanto, antes de ser “autobiográfico”, *Bom dia Camaradas* é um “romance”, e, desse ponto de vista, esse discurso autobiográfico é, sobretudo, literariamente construído.

Na autobiografia *strictu sensu*, assim como nas suas formas variantes – diário íntimo, memórias, confissões – o que afirma o seu estatuto é a identidade entre narrador, personagem e autor. Sendo a autobiografia uma “narrativa retrospectiva”, é pela linguagem que o narrador, autobiógrafo e autobiografado, constitui-se como um *eu presente*, que observa o seu *eu passado* com um certo distanciamento. Embora esse *eu* que narra, possa, em alguns momentos, ceder a perspectiva narrativa ao *eu* que vive os acontecimentos, o que prevalece, na maioria dos textos que seguem o modelo das formas clássicas autobiográficas, é a focalização no narrador, no *eu presente*, que, sendo o texto autobiográfico, é o próprio escritor.

Em *Bom dia Camaradas*, ocorre justamente o contrário: a focalização narrativa é mantida sobre o personagem, o menino que vive os acontecimentos, o *eu passado* de Ondjaki, no plano autobiográfico. O menino/personagem é, simultaneamente, sujeito da história e do discurso, pois vive os fatos e relata-os, em uma linguagem marcadamente infantil. É pela linguagem – a do menino/personagem – que o narrador de *Bom dia Camaradas* se constitui como um “menino/narrador”.

Pode-se entender essa característica da obra como reveladora do seu caráter ficcional pelo fato de ser possível apenas no mundo literário construído pela narrativa. O foco narrativo revela que a preocupação maior do escritor é com a coerência interna da obra literária (verossimilhança) e não com a lógica do real (veracidade), já que elege como narrador infantil, na etimologia do termo – “do lat. *infāns -antis* ‘que não fala, infantil’, de *fari* ‘falar’” –, aquele *que não fala*, e que, portanto, não poderia narrar (CUNHA, p.1982, p.435, grifo do autor).

Por meio da ficção, os fatos são narrados pela voz desse menino, pois o narrador/personagem – que remete em outro plano ao autor – não se distancia dos acontecimentos narrados e revive aquela infância por meio do emprego de uma linguagem tipicamente infantil. No trecho seguinte, em uma visita do personagem à Radio Nacional, é possível perceber a presença das marcas da linguagem infantil na obra,

Fiquei de boca. Para já, na entrada, um camarada pediu o meu nome e apontou lá numa folha e deu um cartão que eu tinha que pendurar na camisa, tipo eu já era o camarada director da Rádio, gostei muito daquele estilo do cartão, ché, só o pôster!, tava a matar. Na entrada havia uma fonte de água, e até tinha duas tartarugas vivas *ali* a passearem, eu até perguntei à Paula como é que elas ficavam *ali* assim, abandonadas, sem ninguém a tomar conta (ONDJAKI, 2006, p.36, grifos nossos).

Nota-se, no fragmento, a presença de expressões típicas da língua falada, como as gírias, usada, sobretudo, pelos mais jovens, e expressões populares, que caracterizam a linguagem do menino, tais como: “fiquei de boca” (fiquei impressionado), “tipo” (como se), “ché” (expressão de surpresa), “só o pôster” (com estilo), “tava a matar” (estava arrasando). Além do mais, as

orações construídas em sua maioria por coordenação (“pediu o meu nome e apontou (...) e deu um cartão (...)), somadas a frequente reiteração de vocábulos (“e até tinha duas tartarugas vivas *ali*, (...), eu até perguntei (...) como é que elas ficavam *ali* (...)), mimetizam a simplicidade da apreensão do mundo pelo olhar infantil.

Pelos olhos do menino, a narrativa ganha poeticidade e lirismo, em frases como “no jardim havia umas lesmas deviam ser mais velhas porque sempre acordavam mais cedo”³ ou “o abacateiro está a espreguiçar-se”⁴; emotividade e sensibilidade, em momentos como a despedida dos professores cubanos⁵; e comicidade, em cenas como a “chegada” do tão temido Caixão Vazio⁶. Entretanto, o mundo visto exclusivamente pela ótica do menino implica também a banalização de algumas situações recorrentes no cotidiano de um país em guerra,

- Tia, em Portugal, quando o vosso camarada presidente passa, vocês não saem do carro?
- Bem, eu nunca vi o presidente passar lá, mas garanto-te que ninguém sai do carro, aliás às vezes nem se percebe que o presidente vai no carro.
- Hum!, não acredito, ele não tem as motas da polícia pra avisar? Não põem militares na cidade?
- Não, militares não põem. Às vezes, se é uma comitiva muito grande, convocam a polícia para afastar o trânsito, mas é coisa muito rápida, o presidente passa e pronto. (...)
- Mas quando, por exemplo, o presidente sai ao domingo. Vai a casa de algum amigo, já não leva a polícia, às vezes até vai a pé – ela estava mesmo a falar sério, isso é que me deixou impressionado.
- O vosso presidente anda a pé? – até desatei a rir. – Epá, tenho que contar essa aos meus colegas!, ainda querem estigar os presidentes africanos... Presidente em África, tia, só anda já de Mercedes, e à prova de balas (ONDJAKI, 2006, p.57-58).

No diálogo acima, após a passagem do carro do presidente angolano, durante a qual tia Dada resiste em se colocar em sentido – procedimento exigido em um país em guerra – o protagonista se intriga com o comportamento da tia e pergunta-lhe como se dá a passagem do carro presidente português. Como em Portugal há condições de segurança suficientes, diferentemente da Angola desse período, a tia explica que em seu país não é preciso tanta cerimônia quando o carro do presidente passa, pois, às vezes, nem se percebe a sua passagem e, além do mais, se o presidente de Portugal quiser andar a pé, também é possível. Da perspectiva do menino,

³ ONDJAKI, 2006, p.24.

⁴ *Ibidem*, p.80.

⁵ *Ibidem*, p.110.

⁶ *Ibidem*, p.70.

essa falta de cerimônia é vista como algo negativo e o fato dos presidentes africanos só andarem “de Mercedes, e à prova de balas” é motivo de orgulho para o personagem. Para o leitor mais atento ao contexto em que está ambientada a narrativa, cenas como essas podem sugerir a banalização das situações características de guerra aos olhos da população.

Ainda sobre as consequências do peculiar contexto angolano, a estória do “Caixão Vazio”, que perpassa quase toda a narrativa, é exemplar no que diz respeito ao imaginário das crianças em um país em constantes conflitos. Trata-se de uma lenda difundida no ambiente escolar, que dizia haver em Luanda um grupo de homens armados, que invadiam as escolas para assaltar, levar crianças, violar professoras: “ – Olha, eles vêm num camião, todos vestidos de preto; cercam a escola e ficam mesmo à espera que os alunos saiam... Depois vão apanhando assim mesmo as pessoas a correr... quem for apanhado...(ONDJAKI, 2006, p.31)”.

Para combater o afamado “Caixão Vazio”, durante as aulas, os alunos traçam estratégias de fuga, desenham mapas dos possíveis lugares por onde a gangue poderia passar, e, em casa, chegam a sonhar com o caminhão de bandidos: “Sonhei, claro, com o camião ural do Caixão Vazio a chegar na nossa escola, sonhei com os camaradas professores cubanos a nos ensinarem a cavar uma trincheira e a trabalhar com akás (...)”,

Quando a aula começou, os rapazes estavam todos a pensar no Caixão Vazio. Cada um imaginava já estratégias de fuga, o Cláudio de certeza ia começar a trazer o canivete dele pontimola, o Murtala que corria muito é que estava safo, eu ia ficar atrapalhado se no meio da correria os óculos caíssem (...). Olhei para o Bruno: na carteira dele, muito agitado, ele suava na preparação de qualquer coisa. Pensei primeiro que ele estivesse a desenhar, mas depois senti o cheiro da cola. Antes do fim da aula pediu à Petra as canetas de feltro. Metia medo: tinha feito um caixão pintado de preto, com uma caveira bem horrorosa, e escrito a vermelho assim tipo sangue: “Caixão Vazio Passou Aqui!” (ONDJAKI, 2006, p.32).

Considerando que, na Luanda dos anos 80 e 90, havia a presença de militares armados nas ruas (os FPLAS) e de soviéticos na costa angolana, pode-se pensar essa lenda escolar como uma influência negativa da guerra civil no imaginário das crianças que a presenciaram,

Guerra também aparecia sempre nas redações, experimenta só mandar um aluno fazer uma redação livre para ver se ele num vai falar da guerra (...). Guerra vinha nos desenhos (...), vinha nas pinturas na parede (...), vinha nas estigas, vinha nos anúncios da tv, e até vinha nos sonhos (...) (ONDJAKI, 2006, 141).

Embora a narrativa apresente cenas como as referidas, que podem sugerir a banalização das situações resultantes da guerra, as mesmas passagens podem ser lidas de modo inverso, sugerindo uma possível posição crítica do escritor, que, ao adotar a perspectiva ingênua e aparentemente

acrítica de um menino, revela as implicações da guerra para o imaginário das pessoas que a presenciam, principalmente, das crianças. Em se tratando de crítica ou não, o fato é que, ainda que haja a presença dos efeitos negativos do contexto angolano, tem espaço na narrativa, sobretudo, a representação de um cotidiano possível, por meio da ótica de um menino, com seus sonhos, suas curiosidades, suas descobertas, suas brincadeiras,

(...) mas aquilo já era hábito da infância, caía uma manga dizia-se “minha”, tocava a campainha dizia-se “num vou, pedi”, íamos para o carro dizia-se “vou à frente, pedi”!, só havia uma manga dizia-se “caroço meu!”, encontrava-se uma moeda agarrava-se dizendo “achado não é roubado!”, alguém se levantava deixando a cadeira vazia dizia-se “quem foi ao mar perdeu o lugar!” (...) (ONDJAKI, 2006, p.119).

Mesmo diante das adversidades da guerra, o que prevalece na narrativa é um clima de otimismo, atmosfera estabelecida graças à perspectiva do menino/personagem, que, além de encontrar na escola um espaço colaborativo para a aprendizagem, com o apoio dos professores cubanos, em casa, possui um ambiente confortável e uma família bem estruturada,

“Bom dia, camarada pai!”, disse a brincar, porque o camarada António ainda não tinha chegado. “Bom dia, camarada filho!”, respondeu-me, bem disposto como sempre de manhã ele estava. Já havia leite aquecido, a mesa tinha sido posta na noite anterior, abri a janela grande da sala, e assim a claridade entrou naquele espaço (...)/ “Do meu lugar eu via a chávena à minha frente, o fumo que saía da chávena, sentia o cheiro do pão torrado, o cheiro da manteiga a derreter nele, via do lado direito as barbas do meu pai, os óculos dele, e ouvia o som lá dentro da boa a mastigar a torrada, *trrruz, trrruz*, mas o mais bonito era ver ali em frente o abacateiro. Vocês sabiam que o abacateiro também se espreguiça? (ONDJAKI, 2006, p.79).

Nota-se, pela descrição do espaço familiar, que se trata de um ambiente aconchegante (“Já havia leite aquecido, a mesa tinha sido posta na noite anterior”), espaçoso (“abri a janela grande da sala”), onde o menino vive cercado de figuras amáveis, como o “camarada António”, cozinheiro da família, e o seu pai, sempre “bem disposto”. Trata-se, como se observa ao longo do romance, de uma família de classe média, pois o pai do menino é funcionário do governo e a mãe, professora. Além de uma casa confortável, a família também possui carro, telefone, “geleira” (geladeira), bens materiais de difícil acesso no contexto em que está ambientada a narrativa.

Dados como esse apontam para as mudanças da sociedade angolana em andamento no período do pós-independência. Não é mais a elite portuguesa que comanda o país, mas, sim, uma elite crioula, de filhos do país, ainda que continue sendo uma minoria. Apesar da precariedade sócio-

econômica da Angola do período, temos um país que se ergue e tenta acompanhar a modernidade. Assim, em *Bom dia Camaradas*, Ondjaki apresenta a Angola do pós-independência não apenas pela perspectiva da sua infância, mas também da classe social a que pertence, revelando um país em transformação, onde o sonho de nação ainda é possível.

À guisa de conclusão

A obra de Ondjaki surge como uma voz dissonante em meio à produção do século XXI. Tania Macêdo (2007), ao observar que as personagens infantis representam as diversas transformações sofridas pelo país – *monandengues*⁷, *pioneiros*⁸, *crianças de rua*, *catorzinhas* (meninas prostituídas) ou *roboteiros* (crianças trabalhadoras dos mercados livres) –, constata que a representação das crianças de rua, dos órfãos de guerra, é a mais recorrente na produção literária dos últimos anos.

Os sonhos da nação angolana, gerados a partir da independência, frustram-se com a permanência da guerra civil e com ela, das desigualdades sócio-econômicas. Contudo, por meio de suas memórias de menino, Ondjaki recupera a esperança presente nesses primeiros anos de liberdade, focalizando “os pioneiros, que ainda usam os lenços da OPA nas manifestações cívicas, imbuídos da esperança de estar construindo um país de igualdade e fraternidade” (MACÊDO, 2007, p.371-2).

Ao longo do romance, essa esperança vai sendo construída pela voz do menino/narrador, que, da sua perspectiva de criança, apresenta uma Angola sob o signo da positividade, sinalizando as transformações político-sociais e a iminência da paz, ou, pelas palavras desse pioneiro, a eclosão de um novo ciclo,

(...) 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. Então pensei: “Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...?” Depois sorri. Sorri só (ONDJAKI, 2006, p.137).

Dessa forma, repleto de camaradagem, de sensibilidade, de ternura e de lirismo, *Bom dia Camaradas* apresenta, sobretudo, a esperança de concretizar um ideal de nação, presente, em especial, nos primeiros anos do pós-independência, tempos em que viveu o menino Ndalú, mas que ainda permanece na mente e no coração de muitos angolanos, uma nação não apenas liberta, mas também mais justa e fraterna.

⁷ *Monandengues* ou *Monas*: criança em quimbundo.

⁸ Denominação usada, durante a luta anticolonial e depois da independência, para se referir às crianças, vistas como os “pioneiros” da nação angolana. Militantes da OPA – Organização dos Pioneiros de Angola.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: Literatura e sociedade. 8.ed. São Paulo: T.A Queiroz; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro). p.17-35.

CHAVES, Rita. A formação do romance angolano: Entre intenções e gestos. São Paulo: Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, 1999. (Coleção Via Atlântica, n.1).

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.435.

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. (Collection Poétique).

MACÊDO, Tania et alli (orgs.). A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007.

MELLO, Flávio Corrêa. Entrevista - Ondjaki. Disponível em: <<http://prosa-poema.blogspot.com/2006/08/entrevista-com-ondjaki-que-eu-e.html>> Acesso em: 15 nov.2008.

MIRANDA, Wander Melo. Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

ONDJAKI. AvóDezanoze e o segredo do soviético. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Bom dia Camaradas. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. Os da minha rua: estórias. Luanda: Editorial Nzila, 2007. (Coleção Letras Angolanas – 39).

STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. In: Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires. n.3. Paris: Seuil, 1970. p.257-265.