UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE
CURSO DE MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

JULIANNY KATARINE AGUIAR DE OLIVEIRA

O PEQUENO CONTADOR EM *OS DA MINHA RUA*: AS FORMAS DO SILÊNCIO EM ONDJAKI

CAMPINA GRANDE – PB

2015

JULIANNY KATARINE AGUIAR DE OLIVEIRA

O PEQUENO CONTADOR EM *OS DA MINHA RUA*: AS FORMAS DO SILÊNCIO EM ONDJAKI

Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof.ªDrª . Sueli Meira Liebig

CAMPINA GRANDE – PB

2015

JULIANNY KATARINE AGUIAR DE OLIVEIRA

O PEQUENO CONTADOR EM *OS DA MINHA RUA*: AS FORMAS DO SILÊNCIO EM ONDJAKI

Aprovada em 24 de julho de 2015

COMISSÃO EXAMINADORA

Sueli Meira Liebig (Orientadora/UEPB)

Tânia Maria de Araújo Lima (Examinadora/UFRN)

Rosilda Alves Bezerra (Examinadora/UEPB)

CAMPINA GRANDE – PB

2015

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, pelo amor e pela vida

APedro, por traduzir meus silêncios mais profundos

A Luiz Paulo pelo seu sonho interrompido de ser professor universitário

AGRADECIMENTOS

Essa talvez seja a página mais difícil de escrever dessa dissertação. Agradecer é belo, um exercício de generosidade; mas para isso é preciso um passeio pela memória que não é nada fácil, mas necessário. Por isso, começo agradecendo ao meu Deus por ser o meu tudo indefinível, o poeta dos meus sonhos e Senhor da minha vida. Meu silêncio é a palavra mais bela que posso oferecer pelo cuidado e carinho Dele por mim.

Aos meus pais pelo amor e pelo suor derramado durante todos esses anos para poder bancar os meus sonhos de menina.

Aos meus avós, que desde o antigamente me ensinaram a amar o simples.

A Pedro, que com muito amor me acalentou em momentos de angústia, enxugou minha lágrimas e me disse: “Nega, não se cobre tanto! O cheiro do abacateiro ficou na sua escrita”.

A Leandro Listector por exalar poesia por todos os poros

A LisaneMariádne por toda a amizade que emana mesmo em silêncio

Aos amigos da escola de escola Thomaz, Arthur, Cristiana, Iara, Rayssa e Debora; por habitarem a minha rua da infância e fazer com que eu todas as vezes que lesse *Os da minha rua* pensasse que aqueles personagens deveriam ter os nossos nomes.

A professora Tânia Lima por ser poesia e, também, por ter um dia acreditado em mim sendo minha primeira (des)orientadora acadêmica bagunçando minha cabeça para aprender a ouvir os cantos de uma África desconhecida.

A professora Sueli Meira Liebig pelo desafio de me orientar, por ter abraçado o meu projeto sem nem ao menos me conhecer e ter feito com que essa dissertação se tornasse real.

As professoras Rosilda e Geralda pela generosidade, carinho e contribuições que tiveram comigo na banca de qualificação.

A Waldívia e toda sua família por abrir as portas de sua casa sempre que precisei estar em Campina Grande.

A todos os meus alunos que me provam, todos os dias, que vocês crianças são as flores da humanidade.

Ao Ondjaki, por escrever *Os da minha rua,* meu livro de cabeceira e o retrato de minha infância.

silêncio é fala.

(Manuel Rui Monteiro)

“De resto, também dizemos coisas quando não as dizemos”

(Ondjaki)

RESUMO

O presente trabalho nasce de uma investigação poética sobre os rastros de memória deixados pelo escritor e poeta Ondjaki em seu livro *Os da minha rua*. Angolano, nascido em 1977, dois anos após independência de seu país, teve como pano de fundo de sua infância a guerra civil angolana, sobre a qual, muitos dos escritores que o antecederam se detiveram. O objetivo dessa escrita é então ver como o autor rompe com esse ciclo de escritas sobre a guerra tomando a voz subalterna do infante para trazer ao mundo outra Angola. Para isso, nos detivemos a análise da referida obra de contos curtos, pois nesta encontramos uma reunião de contos sobre os afetos que envolvem essa 'rua' que é em si, Angola. Norteando nosso olhar sobre a estética do silêncio utilizada pelo autor para escrever essas histórias teremos como aporte teórico os estudos da Eni Puccinelli Orlandi em seu livro As formas do silêncio (2011), e GayatriSpivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), pois encontramos em ambos as molas para essa análise, uma vez que duas formas distintas de trabalhar o silêncio são apresentadas: aquela no campo do discurso do silêncio, e essa revelando o silêncio enquanto condição humana. Sabemos a importância da voz para os estudos das literaturas africanas de língua portuguesa, mas é partindo do princípio de que o silêncio também fala que, a partir da escrita de Ondjaki, dialogaremos com a voz contemporânea da tradição.

Palavras-chave: Ondjaki. Silêncio. Literatura Africana.

RESUMEN

Este trabajo viene de una investigación poética en huellas de la memoria dejados por el escritor y poeta en su Ondjaki El libro de mi calle. Angola, nacido en 1977, dos años después de la independencia de su país, tuvo como su fondo de la infancia de la guerra civil de Angola, en la que muchos de los escritores que le precedieron se detuvo. El propósito de este escrito es entonces ver cómo el autor rompe este ciclo escrito sobre la guerra teniendo voz subalterna del bebé para traer al mundo otra Angola. Para ello, los detuvimos en el análisis de esa obra de cuentos, ya que en este encontramos una reunión de cuentos acerca de las emociones que rodean a esta "calle" que es en sí, Angola. Guiar nuestro ojo en la estética del silencio utilizados por el autor para escribir estas historias tienen como los estudios teóricos de Eni Puccinelli Orlandi en su libro Los caminos del silencio (2011), y GayatriSpivak en Can hablar el subalterno? (2010), que se encuentran tanto en los muelles para este análisis, como dos formas distintas de silencio de trabajo pueden verse: una en el discurso silencio del campo, y que revela el silencio como la condición humana. Conocemos la importancia de la voz para el estudio de las literaturas africanas en portugués, pero suponiendo que el silencio también dice que, desde el Ondjaki escritura, dialogaremos con voz contemporánea de la tradición.

Palabras clave : Ondjaki . Silencio . Literatura africana .

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO 1

1. O culminar da guerra e o nascimento da literatura angolana..... 15

2. Relações entre voz e silêncio na literatura oral.....17

2. A escrita de Ondjaki e sua relação com o silêncio.....26

CAPÍTULO 2

1. Ondjaki e o convite do silêncio 33

2. Os da minha rua: fazer de silêncios múltiplos 46

3. Análise dos contos sobre a perspectiva do silêncio..... 57

3.1Os calções e o bigode: materiais para a escrita do silêncio.....60

a) O bigode do professor de geografia 60

b) Lápis e papel: materiais de libertação da voz 62

c) Do silêncio em semelhança entre o bigode e o calção verde 64

CAPÍTULO 3

1. As mulheres da rua: uma reunião de vozes guardadas..... 65

a) Romina: entre a sedução e a submissão..... 68

b) mãe e avó: a tradição travestida em um corpo sem órgãos 72

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 87

REFERÊNCIAS.....89

INTRODUÇÃO

“Um velho contador de histórias: talvez seja essa a melhor definição que tenhamos sobre Ondjaki; qualquer descrição excessiva, rebuscada ou demasiadamente explicativa é um apagamento desleal à simplicidade e ao trato delicado dado às palavras por Ndalu de Almeida, nome de registro de Ondjaki, escritor em ascensão no cenário da literatura africana contemporânea. poeta e sociólogo, principia sua carreira literáriano ano 2000, ainda muito jovem,logo após ganhar um concurso de poesias com o livro*Actu Sanguíneu,* publicado em 2000. Em 2001, aventura-se na prosa com o livro *Bom dia camaradas*, um projeto autobiográfico, expandido em 2007 com o livro de contos *Os da minha rua* e em 2009 com *AvoDezanove e o segredo do soviético*. Interessa-lhe a arte em suas mais variadas vertentes e instâncias; trabalhaao lado de artistas plásticos, músicos, cineastas de todos os lugares do mundo, pessoas não só falantes, mas amantes da língua portuguesa[1].

Mesmo residindo no Brasil há alguns anos, Ondjaki escreve igualmente a alguém que nunca saiu do seu lugar no mundo e de nascimento: Angola; registra no papel as vozes de seu povo como se fosse ainda uma criança a brincas nas ruas luandenses. Segundo relato feito em carta direcionada à escritora Ana Paula,Tavares na carta que compõe a parte final do livro *Os da minha rua* (2007), o autor diz: “Convoco memórias distorcidas para inventar histórias, exerço o direito de atribuir *fala* aos sonhos”, assim, se apresenta muito além de um poeta, mas como alguém que vai “cruzando os dias, inventando o tempo, tecendo as *vozes*, reinventando as impossíveis constelações” (ONDJAKI, 2007, p. 150). As palavras “vozes” e “fala” presente nas palavras do autor, nos levam ao ambiente multiforme da oralidade, pois, muitas vezes, a voz é a reunião de muitos silêncios.

Desde seu primeiro romance, *Bom dia camaradas*(2001)*,* a infância tem sido um dos temas mais pungentes e recorrentes na literatura deste “menino” que se

[1] Essa é uma crítica feita por Ondjaki em muitas de suas entrevistas quando questionado sobre o uso do termo “lusofonia” para tratar de todos os países falantes de língua portuguesa. A posição do autor sempre foi esta: “Primeiro não me interessam os nomes nem os aproveitamentos políticos que fazem dos nomes. Não gosto do termo, não acho o termo justo, embora o possa entender do ponto de vista fonético. Quando os políticos estão a falar em lusofonia estão a falar de cinco países africanos, quando na verdade o termo deveria englobar Brasil, Portugal, Timor e todas as outras comunidades que se interessem pela NOSSA língua”. (Fala retirada do Vídeo “A lusofonia vista por Ondjaki”, disponível em: (>https://www.youtube.com/watch?v=01ZR7H9hyBM<)

aventura a dar vozes a sonhos. Apesar de entendermos que para imergir no universo da literatura ondjakiana, é necessária a passagem pela infância, não é objetivo deste trabalho dar conta domomento de errância, ingenuidade e devaneio poético. Onosso recorte se dá na análise do livro de contos *Os da minha rua* e nossa busca será pelos silêncios que percorrem a "voz da infância," que será traduzida pelo autor de várias formas[2], inaugurando, assim, uma nova estética e um novo discurso nas literaturas africanas de língua portuguesa, tão marcadas pela presença estética da oralidade. Para esse estudo, teremos como livro teórico base *Asformas do silêncio*(2007), da professora brasileira EniPuccinelliOrlandi, precursora da análise do discurso no país.

Tomando como base estudos realizados há cerca de cinquenta anos de crítica literária negra brasileira e africana, é nítida a relevância das pesquisas sobre a voz e os rastros de "oralidade" para os textos que são classificados como "textos africanos" (BHABHA, 1998; FANON, 1983; HAMPATÉ BHÂ, 1982). Entretanto, que oralidade é essa que dá ao texto um status de "africanidade"? Se considerarmos – tal como a própria crítica dos estudos culturais o faz – esses novos escritores como *griots* contemporâneos, veremos que eles são contadores que hibridizam tradição e modernidade oferecendo para a crítica uma nova forma a essa voz da tradição. Quanto a isso, é pertinente observaras palavras de Amadou HampatéBhâ em *A tradição viva*,quando afirma que o Doma[3] deve ter compromisso com o silêncio: "De um modo geral, a casta dos Dieli é a que mais se distancia dos domínios iniciatórios, que requerem silêncio, discrição e controle da fala." (1982, p. 182). Para dar continuidade a essa discussão em torno do imaginário e da tradição africana, convocaremos para um diálogo transcultural Kwame Anthony Appiah, sobre o mito do mundo africano,o Pós-colonial e o Pós-moderno no livro *Na casa de meu* pai (1997).

Ondjaki corrobora com a preservação do poderio da oralidade no imaginário social africano quando dá à criança essa responsabilidade narrativa, pois na grande maioria de suas obras infanto-juvenis abre espaço para que a fala deixe de ser apenas do mais velho para ser também do miúdo. O autor toma para si essa voz da

---

[2] Encontraremos em Ondjaki o silêncio como um momento necessário para a escrita, como uma habilidade estética e também como representatividade cultural.

[3]"Em Bambara, chamam-nos de *Doma* ou *Soma,* os conhecedores; [...] Podem ser Mestres iniciados (e iniciadores) de um ramo tradicional específico (iniciações do ferreiro, do tecelão, do caçador, do pescador, etc.) ou possuir o conhecimento total da tradição em todos os seus aspectos" (HAMPATÉ BHÂ, 1982,p. 187).

tradição e cria histórias das mais diversas, muitas delas sem fim, outras sem começo; narrativas esfareladas no campo da memória. Muito diferente dos Missossos[4], tão bem explorados na narrativa angolana desde seu início, essa criança, esquecida pela história e que ainda não tem direito à voz na tradição oral, cede espaço a moleques ousados que vivem contando fatos, acontecimentos tácitos e noturnos do universo infantil. O leitor perde-se na narrativa, pois apesar de a voz do narrador ser a de um infante, apresenta memórias de um velho levando-nos então a examinar o lugar da criança e do idoso na sociedade contemporânea por esse campo fragmentado que é a memória.

Aapresentação dessa voz não é só cultural, mas também estética, ou seja, está desenhada de outras formas, inclusive, em forma de silêncio - signo, e dessa maneira o autor nos faz repensar o significado do que vem a ser, em si, "voz". Será que para estudar a voz, não deveríamos também passear pelo silêncio, uma vez quemuitas vozes nascem de uma necessidade de romper o silêncio? E assim, partindo da ideia de que "A voz nasce do silêncio" (ZUMTHOR, 2005, p. 12) é que esta dissertação se processa; tendo como objeto de estudo as interfaces do silêncio no livro*Os da minha rua* (2007), de Ondjaki.Em 1999, a escritora Ana Paula Tavares lança o livro *O lago da lua* e nele imprime uma pergunta infinita: "Que sabes, tu, do eco do silêncio?", em 2011, em seu livro *Há prendizajens com o* xão, Ondjaki escreve um poema direcionado à autora dizendo: "Um só olhar pode ser uma voz não dita" estabelecendo então um diálogo entre passado e futuro nos andarilhos do presente sobre aquilo que também é tempo: a voz! O silêncio começa a ganhar gesto e cor, sendo, também, um retrato do contemporâneo em Angola.

Escolhemos como ponto de partida o reverso dos estudos da voz: o silêncio. Interessa-nos o que está interdito, camuflado e escondido no texto, por isso teremos também como suporte analítico os escritos de Bhabha e Stuart Hall, que ampliam o leque de discussão em torno da importância da voz para a formação cultural do indivíduo. Essa escolha pelo silêncio se dá porque, na literatura de Ondjaki, a voz protagonizada é a do infante, o que consideramosuma metáfora da resistência e da luta vivenciada por Angola em seu período pós-guerra, que se metamorfoseia em silêncio no texto escrito, aberto, inacabado e transgredido pelo próprio fazer literário. Para realizar esta análise, então, tomaremos a obra narrativa ondjakiana, na qual o

[4]Missosso, em Quimbundo, são contos curtos, narrativas orais, bualas.

autor, através de imagens melancolicamente relembradas, usará de sua voz infante para fiar os retalhos da memória em vinte e dois contos.

Antes da análise dos contos, faremos um breve estudo da literatura angolana e sua ligação com a história do país, culminando, nesse primeiro momento,em uma revisitação crítica do valor do silêncio para a tradição oral. Por isso, nosso primeiro se subdivide em três momentos importantes para entendermos como se dar essa o primeiro capítulo desta dissertação se, o qual se subdivide em três tópicos importantes para entendermos a relação entre a história e os signos de silêncio no texto de Ondjaki. No tópico *1.1O culminar da guerra e o nascimento da literatura angolana,* fazemos um levantamento de como se iniciou a literatura angolana e sua ligação com a guerra de libertação para independência de Angola, assim como também a relação estabelecida entre Angola e Brasil através da literatura já desde essa época; em *1.2 Relações entre voz e silêncio na literatura oral*, passeamos pela voz e sua relação com o silêncio, pensando sua importância para a tradição oral. Em seguida, *1.3 A escrita de Ondjaki e sua relação com o silêncio*,realizamos uma breve apresentação do autor e de sua importância para a literatura angolana contemporânea; e assim se encerra o primeiro capítulo, dedicado à historiografia literária de Angola e a inserção do Ondjaki nesse cenário literário.

No Capítulo doiso foco de estudo volta-se especialmente para o livro *Os da minha rua* e logo desvendaremos pela luz da poesia e teoria literária os segredos em silêncio que perfilam a obra. Subdividido em trêspontos, o primeiro, uma continuidade do último tópico do capítulo anterior, há uma pesquisa maior sobre o autor e suas obras até chegarmos ao segundo tópico e analisarmos Os da minha rua e a escrita do silêncio,explicamos o porquê de escolhermos este livro*,* elaborando uma análise total de suas estratégias de silêncio em linguagem. Para finalizar o capítulo, no terceiro tópico faremos uma análise ainda mais detalhada de dois contos do livro sobre a óptica do silêncio, da repressão e dasubalternidade.Esse tópico também é dividido em dois momentos: no primeiro é realizada uma leitura dos contos “O bigode do professor de geografia” e “Os calções verdes do Bruno”. A escolha desses contos justifica-se porque o escritor angolano usa a mesma estratégia de silêncio ao colocar objetos denunciadores, pois são objetos pessoais como apropriação de um discurso: "os calções verdes" aparecem como símbolo de uma identidade em formação e "o bigode" como representação de poder e repressão.

O diálogo entre o lugar da subalternidade e o lugar do silêncio no mundo contemporâneo é sobre o que conversa essa dissertação, e no terceiro e último capítulo tomaremos como centro de nossos olhares as mulheres dessa rua. Voltaremos a analisar o conto “dos calções do Bruno”, mas agora tomando como base a personagem Romina no tópico *Romina: o conflito entre a sedução e a submissão*. Logo em seguida, empreendemos uma análise mais esmiuçada sobre o conto “Palavras ao velho abacateiro”, ainda sobre a perspectiva da mulher em Áfricas, pois nesse conto as personagens da “mãe” e da “avó” protagonizam com seus silêncios toda a narrativa. Nesse conto o autor sintetiza toda a sua proposta, uma vez que é contra esse apagamento do silêncio conclamando para que se escute o velho abacateiro, ou seja, para que haja contemplação: “o abacateiro estremeceu como se fosse a última vez que eu ia olhar para ele e pensar que ele se mexia para me dizer certos segredos. [...] *Há coisas que é preciso perguntar aos galhos de um velho abacateiro*” (p. 137, grifos nossos).

Para nortear nossos estudos durante toda esta dissertação, em busca das formas do silêncio no texto, travaremos um diálogo entre Eni Puccinelli Orlandi, em seu livro *As formas do silêncio* (2011),e GayatriSpivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), pois ambos tratam dessa temática de forma peculiar:aquela,no campo da análise do discurso e esta, no campo dos estudos culturais. Junto aos dois, durante o processo de pesquisa, trazemos os fios rizomáticos de Deleuze e Guattari com as considerações feitas nos livros “Kafka: para uma literatura menor” (2003) e “Mil Platôs: capitalismo esquizofrenia Vol. 3 (1995); de forma que, em toda a escrita dessa dissertação partimos do princípio que

> Quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o “pensamento”, a introspecção, a contemplação etc. O nosso imaginário social destinou um lugar subalterno ao silêncio. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciadas nas sociedades contemporâneas (ORLANDI, 2011, p. 35).

É preciso escutar o fio de voz movente na poesia. Para tanto, também usaremos alguns conceitos-poéticos do livro *Há prendisajens com o xão*(2010), em que o escritor dialoga com a poesia de Manoel de Barros, como referencial poético-teórico, pois nesse livro, Ondjaki reveloualguns segredos-chave para o olhar sobre o silêncio que permeia toda a sua obra, em especial *Os da minha rua,* já que há no poema muito sobre o silêncio como fazer poético necessário e o seu “xão”, Angola.

CAPÍTULO 1

1. O CULMINAR DA GUERRA E O NASCIMENTO DA LITERATURA ANGOLANA

Em seu poema, “Penúltima vivência”, de Ondjaki discorre: ““Quero só/ O silêncio da vela/ o afogar-me/ na temperatura/ da cera”, tal assertiva revela-nos minimamente considerações sobre o silêncio presente na escrita do autor o qualtoda essa dissertação se trança; por isso começamos agora a enrolar os fios soltos em voz sobre o papel, tendo como ponto de partida o “silêncio da vela”. Para trilhar nosso labirinto, precisaremos ser guiados pela chama da vela, a sua poesia, que nos revela o que ainda resta de sonho e utopia para essa Luanda contemporânea. Angola passou por anos de guerra civil logo após deixar de ser colônia portuguesa, conflitos armados para tomar o poder no país entre UNITA e MPLA custaram 27 anos de guerra.Cidades como Huambo foram totalmente tomadas pelos guerrilheiros e assoladas por batalhas, de forma que Luanda, a capital, por não ser palco de conflitos armados, acabou tornando-se um ponto de refúgio para os que sofriam com as mazelas das cidades. O resultado: uma cidade superlotada de todos os guetos, povos, dialetos e lugares do país, é por isto que em Luanda sentimos a condensação de toda a Angola.

A população que se aglomerava em Luanda padecia de fome, dos racionamentos de comida, da falta de água e de luz. Apesar de não sofrer com os conflitos armados, a cidade foi afetada de outro modo com a guerra. E cresceu, então, cheia de diversidades e singularidades. Uma delas é a capacidade que os angolanos têm de reescrever seus dias com as próprias estórias. Em uma entrevista dada ao programa Entrelinhas[5], Ondjaki usa de seu viés sociólogo para analisar a realidade da capital angolana.

> Todo angolano é meio ator, a pessoa é incapaz de admitir que chegou atrasado, mas inventa uma estória (acho que pelo prazer de inventar), e quem ouve (pelo prazer de ouvir) finge que está a acreditar e alimenta um pouco mais da estória! Isso é muito comum em Luanda. [...] é uma cidade muito teatral e cheia de exageros (ONDJAKI, 2010).

[5]>https://www.youtube.com/watch?v=X3kY22aHsLQ&list=PLAEE376B866855743< acesso em: 15/06/2014

É esse conjunto de vivências, estórias e sabedoria popular que motivam e estão presentes na prosa desseescritor africano, o qual é uma vela acesa na densa, escura e caótica realidade angolana.

Pensemos em um *griot*, um nômade, que depois de muito andar encontra um povo que se coloca em volta da fogueira em uma noite cheia de sonhos e estrelas e lhe permiteque os encante, contando e cantando as estórias e memórias inventadas de seu povo: este é Ondjaki. Muito mais que silêncio em voz ou escrito, muito mais que resposta ao silêncio torturante e aniquilador do colonizador, a literatura deste filho de Luanda é um convite ao silêncio. Em vez de uma fogueira, o poeta tem apenas uma vela para iluminar sua noite e conduzir a escrita por papéis que carregaram memórias estilhaçadas de um povo que não se rendeu às armas, mas que se reinventou com os fragmentos. A chama da vela é um convite à invenção, é um anzol de puxar memórias, que serão trabalhadas em poéticas e prosas.É, assim, a própria imageminventiva que renova o fazer poético e recria em escrita os sonhos de toda uma geração.

> "A chama dentro dos objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar. Diante dela, desde o que se sonhe, o que se percebe não é nada comparado ao que se imagina. Ela traz consigo um valor seu de metáforas e imagens, no domínio das mais diversas meditações" (BACHELARD, 1989, p. 9).

O tecido literário do escritor angolano éuma vela acesa com chamas de memórias, seu texto nasce da chama da vela. Segundo Bachelard,"A chama é um mundo para o homem só. Então, se o sonhador inflamado pela chama, fala consigo mesmo, ei-lo poeta, o sonhador amplia a linguagem já que exprime a beleza do mundo" (BACHELARD, idem, p. 13). Uma escrita sozinha de sua geração, rompendo os retratos de guerra desenhados pelos escritores que lhe antecederam, os conflitos civis são apenas um pano de fundo, um cenário no palco da vida em que os grandes protagonistas são o povo e suas histórias. Como um menino que nunca cresceu, Ondjaki reescreve – por meio de memórias fragmentadas, mas cheias de cheiro e encanto – uma nova Luanda, uma nova Angola, uma escrita que fura a tradição narrativa que antes se desenvolvera.

2. RELAÇÕES ENTRE VOZ E SILÊNCIO NA LITERATURA ORAL

METALINGUAR A PALAVRA

poemar é amar o Homem. amar a palavra.
poemar é humanizar o verbo
naqueles dias compridos

em que se recolhem versos
um a um: frutos silvestres. maduros.
a cobrir a urgência da poesia.

poemar é amar poesia mar e ar.
processo caridoso de perfume tranquilo
a inundar testículos de (pro)criação dúbia.

à metamorfose que ora registro
falta a voz mítica do oráculo
falta o rito da iniciação africana

muanda é, assim, o à vontade com que o poeta
desmistifica o rigor prepucial da gramática
emetalíngua o (des)encanto infinito da palavra.

(Conceição Cristóvão)

A literatura em Angola nasce em forma de versos: o primeiro registro de uma possível “literatura angolana” é datado de 1849, com a publicação do livro de poesias *Espontaneidades da Minha Alma*, de José da Silva Maia Ferreira, primeira obra impressa na "África lusófona", mas não a primeira produção literária de autor africano[6]. A narrativa vem um pouco depois, em 1882, com *NgaMutúri*, uma novela de Alfredo Troni. Já neste livro, encontra-se uma tentativa de fazer o que nos propõe Conceição Cristóvão no poema “metalinguar a palavra”, ou seja, trazer contornos de línguas silenciadas pela imposição colonial da língua portuguesa, de forma a dar um novo significado à “voz mítica do oráculo”. Quanto aos textos produzidos nessa época, José Luis Pires Laranjeira afirma:

> De facto, poetas portugueses e angolanos intercalavam no texto em português, mais extenso, frases, diálogos, versos, lexemas em língua banta, quase que exclusivamente o quimbundo. A integração é perfeita, na coerência do sentido e da sonoridade e na coesão dos segmentos e dos ritmos (LARANJEIRA, 1992, p. 11-12).

[6] Segundo Manuel Ferreira, *Tratado breve dos reinos (ou rios) da Guiné*, de autoria do cabo-verdiano André Álvares de Almanada, foi escrito em 1594.

Apesar de termos desde 1882 um indício do que se pretendia ser um texto literário angolano, é apenas em 1929 que haverá a impressão do primeiro livro, marco histórico-literário da ficção angolana: *O segredo da morta*, de Assis Junior, uma obra de costumes angolenses, publicada nos folhetins do jornal *A vanguarda de Luanda*. Essa obra ganha respaldo maior porque, segundo alguns críticos, ela vem depois de certo "vazio literário" e a sua

> aparição no cenário literário angolano acaba também por estabelecer uma ponte entre duas gerações de escritores preocupados com a revitalização da literatura angolana, cada uma delas devidamente representadas por Cordeiro da Mata e, posteriormente, Castro Soromenho (SANTILLI. 1985, p.12-13).

É importante destacar também que o surgimento da imprensa em Angola, em 13 de setembro de 1845, foi extremamente significativo para promover a denúncia de injustiças sociais existentes no continente africano (fundamentalmente as ligadas às discriminações raciais), como também para divulgar a produção literária local, tanto em prosa como em verso. A imprensa foi um reforço para o anúncio dos livros, por exemplo, de Castro Soromenho com *Nhári*(1938), que deu continuidade a esse nascente projeto narrativo angolano[7]. Mesmo que todos os autores citados até agora, neste capítulo, pertençam ao período ainda colonial em Angola, nota-se que a escrita literária já proclamou a sua independência, pois, "todos esses autores terão bebido da oralidade e privilegiado o folclore, por meio de contos, lendas, mitos, ritos e mesmo das cosmogonias dos povos de Angola." (QUINO, 2014)[8]

A tendência de busca por um texto "legitimamente" angolano não é nova, verifica-se já em Joaquim Dias Cordeiro da Matta (1857-1894), o chamado "pai da literatura angolana". Ele recorria à literatura e à filosofia oral para marcar a sua posição literária em prol duma literatura pátria, foi assim com*Philosophia Popular em Provérbios Angolenses*, publicado em 1891. Dessa forma, nos é permitido observar que a luta pela independência angolana começa na escrita, no fazer transgressor literário. Na palavra, as armas já estavam postas em busca de uma "angolanidade" para o texto, e essas armas são os próprios ritos da tradição oral que se incorporam à escrita fazendo dela crioula. O texto agora é uma encruzilhada de silêncios e está cheio de tantas vozes que explodiu em fazer poético: um reflexo da própria

---

[7] O drama da gente negra (1938) e Terra Morta (1949), autor da *Trilogia de Camaxilo*, composta pelos romances *Terra Morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A Chaga* (1970).

[8] http://jornalcultura.sapo.ao/letras/faces-da-prosa-narrativa-angolanaAcesso em 25 de junho de 2014

sociedade angolana. Quem esclarece muito bem essa “necessidade” de uma escrita que também é uma luta por identidade através da voz é o poeta e escritor Manuel Rui em seu texto “Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”:

> Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar, mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal assim identificando-me sempre eu, até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho, em vez de seres o outro. Mas para fazer isto eu tenho que transformar e transformo-me. Assim na minha oratura para além das estórias antigas na memória do tempo eu vou passar a incluir-te. Vou inventar novas estórias. [...] 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 (MONTEIRO, 1987, p. 309).

Não nos reportamos ao termo “independência” à toa, e sim porque precisamos entender que toda a história da literatura angolana está entrelaçada com a história dos conflitos para a libertação da nação. E há de fato um ponto interessante em sua literatura, que é estar ainda muito presa (outros anos virão...) à história de Angola, e por sua vez, à guerra. Angola foi colônia portuguesa por aproximadamente 500 anos. A independência do país, que acontece em meados de 1975, é fruto de uma longa e dilaceradora história de lutas, batalhas, conflitos armados e ideológicos, que deixaram cicatrizes das mais profundas no corpo da mãe África. As feridas transformam-se em artefatos artísticos; e a dor é a mola da escritura.

Em meados de 1920, já começam as pequenas movimentações de articulação para a proclamação total da independência de Angola, a população não aguenta mais tantos anos de exploração e descaso da coroa. Intelectuais que amavam seu povo, sua gente, suas raízes, que queriam vê-lo ser um país livre para crescer longe das amarras portuguesas, unem-se em prol da libertação total do país. Essas alianças anticoloniais, depois, começam a dividirem-se de acordo com os interesses econômicos e sociais, o que culmina no surgimento de três grandes partidos políticos: MPLA (Movimento Popular para Libertação de Angola), FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e anos depois, a UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola). Esses partidos, mesmo com propósitos ideológicos distintos, lutaram em comum contra a dominação colonial, mas foi

apenas em 1961 que se deu início à luta armada contra a presença portuguesa no país. O estopim para esses conflitos é o acontecido em 4 de fevereiro de 1961, quando há uma revolta em que manifestantes decidiram invadir uma cadeia onde estavam vários presos políticos do MPLA. A população adentrou as grades armada apenas com “katanas” (símbolo presente na bandeira angolana), mostrando que não estava mais disposta a se submeter às repressões já vividas. Até hoje, esse dia é celebrado pelos angolanos, pois é tido como um grande ato simbólico. Há relatos da população de que em 15 de janeiro do mesmo ano ocorreu outra revolta na província do Uíge, entretanto não tão significativa quanto ado mês seguinte.

Cada partido tinha determinada influência em alguma região do país. Ao norte de Angola, a maior participação era do FNLA, partido extremista liderado por Holden Roberto,que tinha como secretário geral Jonas Sawimbi, um dos grandes homens da guerra, o qual anos mais tarde se desligado partido e funda a UNITA, na província de Huambo. Na capital angolana, não havia base armada de nenhum dos movimentos porque os portugueses ainda ocupavam a região; mesmo assim, lá conviviam alguns movimentos culturais, músicos, pensadores, em sua grande maioria do MPLA. Este era o partido liderado pelo homem que viria a ser considerado, anos mais tarde, o grande herói do povo angolano: Agostinho Neto, que além de médico, poeta e pensador, foi um dos maiores defensores do povo. O MPLA também possuía muitas bases ao leste de Angola, inclusive, devido a sua posição geográfica, conseguia muito armamento, comida e... livros. Quando os guerrilheiros do MPLA montavam uma base militar em uma região, automaticamente implantavam junto a ela uma escola e um centro de formação político ideológico para os guerrilheiros, mostrando que muito mais do que libertar Angola do poderio português,desejavam formar um povo pensante e atuante para mudar a realidade do país.

Qual a importância disso para a história da literatura angolana? Simples: muitos dos guerrilheiros do MPLA envolvidos nos conflitos de 1961 a 1975 eram escritores como o próprio Agostinho Neto, que registrou, com a sonoridade de tambor, as dores de todo esse período de luta. Tem ainda como participantes muitos escritores do movimento literário “Vamos descobrir Angola”[9], a exemplo de Viriato da

[9] Movimento de intelectuais angolanos que “questionaram os modelos literários utilizados pelo colonizador, privilegiando novos modelos assentes nas vivências do angolano, pois tinham como maior propósito contribuir para a criação de uma literatura que falasse de Angola e dos angolanos”,

Cruz, Ruy Duarte de Carvalho, Luandino Vieira, Antônio Jacinto, Manuel Rui (escritor do hino nacional angolano), Duduma, Henrique Abrantes e Pepetela. Este foi sem dúvida um dos grandes nomes dessa geração. Sai do país para fazer sociologia naSorbone, depois é mandado para Argélia (porque foi o primeiro país africano a ficar independente e que, após isso, decidiu ajudar outras nações envolvidas nas lutas de libertação e, em Angola, auxiliou em especial o MPLA) e ao voltar assume o comando da base militar em Cabinda. Seus escritos são dilaceramentos literários, artefatos de guerra; as vivências desse período de conflitos armados estão todos em sua literatura, como em*Mayombe*, por exemplo, onde relata suas primeiras experiências em tempos de guerrilha e o racismo já vivenciado nessa época. O MPLA era um partido misto e de muitos brancos, e, tendo em vista que Angola é um país de maioria negra e os brancos são representações da identidade colonial, demorou muito para a população acreditar no MPLA. Luandino Vieira é, por sua vez,outra figura emblemática para esse período da história da literatura angolana, pois não esteve na guerrilha porque foi um dos primeiros presos políticos a ser exilado. Seu crime? Terrorismo. Que terrorismo? Escrever!

Essas pessoas que dedicaram suas vidas por tanto tempo à guerra acabaram levando isso para suas obras. Inclusive,foi na prisão que Luandino recebeu a obra de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*. Esse contato com a “língua portuguesa” inventada do escritor mineiro foi um marco em sua história, pois apesar de já escrever dentro de uma língua portuguesa muito própria, cheia de ritos e mitos provenientes dos dialetos tribais angolanos, ampliou sua visão para essa criação da linguagem literária. Luandino, mesmo preso, ganha um prêmio da academia portuguesacom o livro de contos *Luuanda*, livro escrito em fragmentos ainda na prisão. Ele escrevia à mão, em solidão e sofrimento, uma literatura de, sobretudo, resistência e militância. É um exemplo dessas pessoas que participaram da guerrilha sem estar lá, pois seu trabalho era com e para a linguagem. Escreveu também vários outros contos e romances premiados mundialmente durante seu período de reclusão e exílio, como a novela*Nós, os do Makuluso*. Podemos dizer que o resultado artístico dessas escritas sangradas são processos de linguagem de devir-animal para devir-literário. O homem em estado animalesco, a vida em estado de

---

isso segundo Antônio Quino, em seu artigo “Faces da prosa narrativa angolana” para o jornal Cultura de Angola.

coisa, homens que se matam como bichos: é isso que a guerra faz com a humanidade. A experiência vivida nos combates flui em letra e melodias sobre os poemas cortantes desses poetas-guerrilheiros. Tintas e sangue mesclam-se, transformando-se juntos em arma, a linguagem como gatilho e máquina de guerra contra o sistema colonial. A análise que fazemos aqui é muito próxima da proposta por Deleuze e Guattari sobre a escrita de Kafka como artefato de guerra contra os poderes instituídos:

> "é por isso que é tão inconveniente, tão grotesco, opor a vida e a escrita de Kafka, supor que ele se refugia na literatura por falta, fraqueza, importância diante da vida. Um rizoma, uma toca, sim, mas não uma torre de marfim. Uma linha de fuga, sim, mas de modo algum um refúgio. Uma linha de fuga criadora arrasta com ele toda a política, toda a economia, toda a burocracia e a jurisdição: ela as suga, como o vampiro, para fazê-las emitir sons ainda desconhecidos que são os do próximo futuro" (DELEUZE e GUATTARI, p. 76. 2014).

O compromisso desses autores era com a redescoberta dos ritos orais para assim lutar contra o discurso do opressor (a língua portuguesa e suas regras gramaticais), na tentativa de promover uma literatura com caráter de "angolanidade"[10]. A escrita é o próprio canhão apontado para o futuro, promovendo fissuras nessa história que inventaram para os angolanos, buracos, lacunas sobre o pano da existência, e é também um plano de fuga da realidade fatigada, uma fuga do próprio ser, esconderijo... Essa foi uma época muito sangrenta para os guerrilheiros.Segundo Antônio Quino, quanto a técnicas e modelos literários assumidos por esse movimento, é necessário levar em consideração três influências muito fortes:

> a) o modernismo brasileiro; b) os reflexos culturais e literários da Negritude, de René Maran, AiméCésaire e LéopoldSédarSenhhor, que exaltavam a raça negra e o reconhecimento das raízes africanas nos finais da primeira metade do século XX; c) e o neorrealismo português, que promulgava o advento de uma consciência contra a ideologia do poder dominante, optando por temáticas sociais e políticas do contexto da época[11].

---

[10] Segundo LuisKadjimbo, em seu texto "Angolanidade: o conceito e o pressuposto", a angolanidade congloba não só os resultados das estratégias de enunciação literária em língua portuguesa, mas de igual modo o sistema semiótico da oralidade, onde imperam outros códigos, nomeadamente paralinguísticos, cinésicos, proxémicos, lúdicos, etc. Donde se escoram as preocupações epistemológicas em fornecer uma definição instrumental da literatura angolana.

[11] Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/faces-da-prosa-narrativa-angolana>. Acesso em: 20 maio 2014.

Porém, a influência brasileira foi, com toda certeza, a mais forte. E que não se deu apenas no campo da literatura. Enquanto muitos dos escritores estavam devorando os livros de escritores brasileiros que chegavam a Angola, a população como um todo era também influenciada de forma significante através da reprodução das telenovelas brasileiras.É como se Angola visse no Brasil um exemplo a ser seguido, um país que também foi colônia de Portugal e que conseguiu "independência" tamanha a ponto de disseminar sua cultura em outras nações. Essa ligação Brasil-Angola é tão forte, que até hoje há uma anedota em Luanda de que, no horário da novela Roque Santeiro, até os ladrões paravam para assisti-la e só voltavam a fazer seus assaltos quando o episódio acabava. Além disso, a feira mais tradicional de Luanda chama-se Feira Roque Santeiro. Na crítica literária brasileira existem, inclusive, muitos estudos nesse sentido[12].

Para a crítica e para alguns escritores, Jorge Amado teria sido o maior germinador dessa relação literária existente entre as duas nações. Em uma conferência no ano de 2011, em Salvador, o escritor Mia Couto disse que "não há escritor que tenha sido mais lido na África lusófona e tenha tido mais influência na escrita angolana como Jorge Amado". E ressaltou, ainda: "há uma ginga, um modo coloquial de falar. Uma sensualidade na escrita dele, uma recusa a uma visão puritana de religiosidade europeia que expulsa o corpo"[13].Porém, entendemos como necessário um refazer crítico, pois Jorge Amado, apesar de ser um dos primeiros a tocar em temáticas que diziam respeito ao povo negro brasileiro, ainda o faz – até mesmo pelas limitações de seu tempo – de forma caricata e problemática. Acredito que muito mais do que influenciados por seus "temas", havia livros que faziam com que esses escritores angolanos repensassem o próprio fazer literário.É a própria reconstrução da escrita e da língua através da literatura proposta por Guimarães Rosa que influencia os autores. Esses escritores queriam muito mais do que reescrever a história de seu país, falar sobre o negro, ou colocar "marcas" de oralidade no texto para deixá-lo angolano, almejavam transgredir, para assim refazer o próprio signo linguístico. E o fizeram!

Em 25 de Abril de 1974, explode a revolução dos cravos em Portugal, fato que muda toda a história, pois o país fica totalmente desestruturado, precisando se

---

[12] Por exemplo, o livro *Brasil África - Como Se o Mar Fosse Mentira*,das professoras brasileiras Rita Chaves, Carmen Lucia TindoSecco, Tania Macedo.

[13] Disponível em: <http://noticias.sapo.mz/lusa/artigo/12913073.html>. Acesso em: 25 de maio de 2014

reorganizar politicamente. Já não detinha tanto poder bélico e econômico para sustentar cinco colônias africanas e estava farto da pressão exercida pelos movimentos para libertação, que eram cada vez mais intensos. Por isso, os portugueses tentam negociar com os três partidos para assim poder dar as chaves de Angola. Entretanto, entregar para quem, se havia três partidos ambicionando a presidência? A FNLA ao norte de Angola, o MPLA com vários pontos distribuídos por toda Angola e a UNITA, que tinha forte influência por ser liderado por Sawimb, de tradição umbundo(diferente do MPLA, que era liderado por misturas étnico-raciais). Os partidos, então, começam a chamar seus “amigos” políticos para tomar a presidência. Nesse período, o mundo estava sendo o palco do conflito ideológico da guerra fria, e Angola entra também nesse combate. A FNLA ganha muito apoio internacional dos EUA, enquanto o MPLA tem reforço de alguns grupos portugueses e especialmente de Cuba. Sawimbi consegue apoio dos sul-africanos logo após dominar a província de Huambo, até que em 11 de novembro de 1975, é chegada a independência total de Angola, mas a guerranão acaba! Depois de Portugal deixar Angola, um novo período de guerras surge, e, consequentemente, as lutas agora são outras. Com isso, a estratégia comunicativa também muda. Agora, são outros guerrilheiros, outras escritas e novas máquinas e papéis de guerra.

Uma nova guerra, com outros aspectos e com um novo objetivo: a luta agora é pela presidência de Angola, pois apesar de Agostinho Neto ter assumido essa posição, os outros partidos também a pleiteavam. Sendo assim, dá-se início aos conflitos pós-independência em várias províncias do país. A população do campo é a mais atingida pela guerra, já Luanda, a capital, passou a ser o destino dos refugiados, o que acabou transformando a cidade em um grande centro de encontro de culturas. Povos de todas as tribos, etnias e línguas encontravam-se, histórias das mais diversas, relatos da guerra, narrativas que depois se tornaram lendas urbanas, causos da população angolana, que precisava inventar sua história, descobrir sua identidade, refazer seus sonhos. A literatura segue aliada à história, pois todo esse percurso está esmiuçado, contado, recontado e desvendado na literatura angolana em contos, romances, poesias.

São mais vinte e sete anos de combates. O exército português e os mercenários apoiavam o FNLA juntamente com os americanos e franceses, mas logo se retiram da luta, pois as estratégias de guerra do exército cubano não os permitiram avançar. Luanda tornou-se base, um pedaço de Cuba em África.

Haviatrês tipos de cubanos ocupando o território nacional angolano: os militares, os médicos e os professores. A presença desses profissionais foi o que salvou Angola de uma possível dominação da África do sul, que persistia na guerra apoiando Sawimbi. Se não fossem os cubanos, os sul-africanos teriam ocupado o país, da mesma forma que fizeram com a Namíbia, e tinham poder bélico para isso. Seu interesse era por diamantes e petróleo, o que caso tivessem conseguido, seria uma espécie de nova colonização para Angola. O tempo passa e em 1992, a África Do sul negocia com Cuba para dar fim aos combates e logo após libertarem a Namíbia e acabarem com o Apatheid, os dois países saem de Luanda e um novo conflito se inicia entre MPLA e UNITA, que só acaba em 2002, quando Sawimb é morto em batalha.

Os escritores-guerrilheiros continuam juntamente com o povo suas lutas armadas/escritas, desta vez trazendo um importante nome dessa geração: Ana Paula Tavares, poeta que merece destaque, por trazer em seus poemas a realidade ritualística da mulher africana e seus dilaceramentos,que estavam para além da guerra. É a única mulher a ter obra publicada no período de pós-independência de Angola, um marco da escrita de autoria feminina em África. Nasceu em Lubango, província da Huíla, em 1952, onde passou parte da sua infância e fez seus estudos primários e secundários. Iniciou o seu curso de História na Faculdade de Letras do Lubango(hoje ISCED, Instituto Superior de Ciências da Educação do Lubango), terminando-o em Lisboa, onde mora ainda nos dias atuais. Apesar de anos longe de Angola, Tavares também fez da escrita luta e denúncia, pois em sua primeira publicação, o livro *Ritos de passagem*, em 1985, a escritora já sinaliza para a dor que a guerra deixou para além do corpo das mulheres que ficaram sem seus filhos, maridos, família; abandonadas em uma terra de “ninguéns” e submissas ao seu próprio destino. A crítica Inocência Mata afirma ser possível encontrar em Tavares uma maturidade etnográfica:

> “desde o título, passando pela significação do texto pictórico da capa, o macro-poema de cada obra anuncia um intenso lirismo – poesia lírica no sentido de conter uma experiência individual e uma subjectiva postura mental perante a realidade do mundo. [...] há um apelo à imaginação, pelo recurso a imagens sinestésicas.” (MATA, 2001, p. 113, 116).

Ao lado do nome dessa mulher de escritas dilacerantes está Ondjaki. Um menino que também entrará em peleja pelo seu país como outros já o tinham feito.

Entretanto,diferentemente das escritas sangradas e cheias de micropartículas de bombas e esfarelamentos, Ondjaki escreverá como quem planta flores nos buracos deixados pelas bombas, como quem pisa em uma mina de forma proposital para ver sair dela uma explosão de cores, sonhos, cheiros e afetos, como quem não desistiu de lutar pela singeleza das coisas, como quem usa balas de confeito dentro de uma arma, mira no futuro e atira sem medo.

3. . A ESCRITA DE ONDJAKI E SUA RELAÇÃO COM O SILÊNCIO

"É preciso que a palavra acolha esta mais-valia detantos anos de espera e silêncio e se solte e proteste e renasça naplantação das consciências".

Ana Paula Tavares

Angola começa a ganhar o mundo eas literaturas produzidas no país chegam a "mares nunca dantes navegados"[14]e muito além de relatos de guerras, a literatura angolana ganha lugar de reconhecimento estético nas análises literárias mundiais. No Brasil, por exemplo, nas últimas três décadas, as literaturas africanas de língua portuguesa ganharam um lugar muito significativo nos cursos de letras. Um dos fatores para tal foi a implementação da Lei nº 10.639, que torna obrigatório o ensino da temática afro-brasileira nos ensinos fundamental e médio das escolas públicas e particulares. Com isso, as pesquisas sobre obras de escritores angolanos, moçambicanos e cabo-verdianos vão ganhando espaço e reconstruindo o elo entre África e Brasil, através da crítica literária. Diante das pesquisas realizadas, algo interessante a observar nesse acervo crítico é o destaquedado à voz como fator de "africanidade" para o texto. Hárelevânciade tais estudos sobre a fala nas comunidades de tradição oral africana, onde a oralidade é, além de uma prática, um fundamento essencial da cultura e, também, determinante de todo um sistema antropológico. A princípio, a voz é um fator de identidade para o texto ser reconhecido como pertencente à categoria de "africano". A relação entre o homem e a voz é estudada em demasia por HampâtéBhâ, que revelou ao mundo, através de

[14]Aqui fazemos referência a Luís de camões, que inicia *Os Lusíadas* com os seguintes versos "As armas e os barões assinalados/ Que da Ocidental praia Lusitana,/Por mares nunca dantes navegados/Passaram ainda além da Taprobana".

seus estudos sobre a tradição Bambara,uma forte ligação entre a voz e a própria existência humana: para algumas comunidades africanas o homem é o que fala.

> É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também 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 por ela. *Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é* (HAMPÂTÉ Bhâ, 1982, p. 182).

Por isso, quando Portugal chega a Angola e institui, impõe e submete o povo a uma língua, uma gramática, uma escrita "portuguesa", podemos dizer que estamos diante de um dos atos mais violentos da história da humanidade. A institucionalização colonial de uma língua "portuguesa" afetou o rito, o mito, a memória e toda a construção histórico-social desses países que tinham sua tradição ligada à fala. Em combate a essa fissura causada pelo colonizador, na procura de suas raízes mais profundas, os escritores angolanos, providos de uma consciência anticolonial[15], numa tentativa de organizar o "eu" para repensar o seu mundo e seu fazer coletivo, tornam-se os senhores de seus textos, que agora já não são o lugar da escrita colonizadora, da língua portuguesa, mas sim o lugar polissêmico e polifônico da linguagem.

O texto torna-se um corpo, esse é o resultado do trabalho árduo do escritor em esculpir o barro pisado, em amassá-lo, e por fim, como um *MaaNgala*, criador de todas as coisas[16], em dar de presente a esse texto parte de si: a sua voz, o sopro que esse corpo precisava para ganhar vida, ritmo. Por isso, o texto começa a ser escrito como quem dança, ginga, faz um kizomba[17] sobre a estrutura da língua portuguesa e cria dentro dela um novo ritmo, ganhando assim uma

---

[15]"Por isso, tão amarga quanto a consciência anti-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa é também a consciência pós-colonial, na visão mais emblemática da perda inocência, e confrontada com o começo do tempo da distopia: através de situações que representam uma reedição dos objectivos e métodos do "antigo período", colonial, pelo "novo período", o do pós-independência, é posto a descoberto o modo como este também participa na "larga história de crueldade em que o colonialismo é uma página a mais (Inocência Mata)

[16] A tradição bambara do Komo ensina que a Palavra, Kuma, é uma força fundamental que emana do próprio Ser Supremo, MaaNgala, criador de todas as coisas. Ela é o instrumento da criação: "Aquilo que MaaNgala diz, é!", proclama o chantre do deus Komo.

[17]Kizomba é um ritmo musical angolano muito popular. Tem sua origem nas décadas de 1950 e 1960, dançava-se nas grandes "farras", conhecidas por "kizombadas", de onde surge o nome que dá origem à dança e ao ritmo musical. Dependendo do contexto, a palavra quizomba também pode ser utilizado para se referir a "bagunça", "confusão". Nessa dissertação a palavra foi utilizada em seu sentido inicial referindo-se ao ritmo; como se autor dançasse com as palavras.

> Uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais ao produzir sentidos sobre a "nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. [...] sendo assim, a identidade nacional é uma 'comunidade imaginada' (HALL, 2006, p.50-51).

Não se poderia escrever em Angola de outra forma, uma vez que a gramática europeia passa a ser atravessada pelos ritos da voz e da cultura, criando furos sobre o sistema padrão e instituindo uma nova língua que não deixa de ser também portuguesa, mas é agora o resultado poético desse caos-mundo[18] de linguagens atravessadas pelo conflito e a exclusão, pelo massacre e pela intolerância.Uma língua que é o resultado das angústias latentes entre as relações estabelecidas entre si e o outro, nada previsível, mas movente, em transe, em estado de quase. Essa língua portuguesa crioula, fruto desse processo instável de identidades em transe, trará para o mundo o texto tecido em rizoma, ou seja, uma literatura aberta[19], desterritorializada, tendo em vista que, segundo Deleuze e Guattari, um rizoma

> ...não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. (...) tem como tecido a conjunção 'e... e... e...'. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 48).

A literatura angolana, pois, desde seu início, é lacunar e aberta a várias experimentações de linguagem, coloca em potência esfacelos daquilo que não serviria para o cânone, ganhando, então, diretrizes de uma literatura que é em si menor, em seu sentido mais palpável, não no sentido de inferior, mas por seus autores decidirem usar como recurso estilístico a oralidade, abrindo espaço para uma língua crioula fruto das encruzilhadas culturais. Sendo assim, uma literatura menor porque uma minoria faz em uma língua maior, uma língua que não é mestiça, mas crioula. _ "E o que é uma língua Crioula? Uma língua compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros" (GLISSANT, p.24), o resultado do entrecruzamento de culturas andarilhas. Não havia mesmo outra forma de escrever senão trazendo para a escrita os ritos de

---

[18] Conceito desenvolvido por ÉdouardGlissant que afirma que não é mais possível ter uma consciência ingênua de nossa situação no mundo: nossa consciência é, ao contrário, uma consciência angustiada, porque sabemos que estamos em contato inevitável e constante com outras comunidades (GLISSANT, 1996, p. 37)

[19] "O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto" (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 20)

passagem da fala, da oralidade, pois a língua do colonizador é artificial;a língua “portuguesa” não carrega em sua estrutura as raízes, os mitos e a história desse povo. Como afirma Walter Ong a respeito dessas culturas escritas de passado oral:

> A despeito dos mundos maravilhosos que a escrita abre, a palavra falada ainda subsiste e vive. Todos os textos escritos devem, de algum modo, estar direta ou indiretamente relacionados ao mundo sonoro, hábitat natural da linguagem, para comunicar seus significados. "Ler" um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba na leitura lenta ou de modo superficial na leitura rápida, comum a culturas de alta tecnologia. A escrita nunca pode prescindir da oralidade” (ONG, p. 16, 1998).

Outro fator importante é que ao analisarmos seu caráter político e sua representatividade coletiva, veremos também que nessas literaturas pós-coloniais, em especial, para nós, a angolana, tudo gira em torno do aspecto político. Dessa forma, o social não é apenas um pano de fundo, pois o campo político contaminou todo o enunciado. Sendo assim, escrever também é militar, escrever também é posicionar-se sobre o mundo e descentralizar poderes. A consciência de pertencer a uma nação incerta ou oprimida passa necessariamente pela literatura e se reconstrói nela.Nas literaturas menores tudo adquire um valor coletivo, ou seja, o texto é o retrato de um povo. É somente nesse momento que a literatura torna-se uma máquina coletiva de expressão, isso tudo acontece para que haja uma re-territorialização simbólica da linguagem, quem escreve quer demarcar novos lugares através do discurso, para que assim as línguas ganhem um novo sentido.Segundo Deleuze e Guattari, em *Kafka para uma literatura menor*, o que caracteriza uma “literatura menor ou marginalé

> a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. O mesmo será dizer que ‘menor’ já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida) (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 41).

É necessário observarmos que essa busca pela identidade é constante não apenas entre os escritores angolanos, mas inunda as discussões em torno de toda a literatura africana, pois, como afirma ChinuaAchebe “a identidade africana ainda está em processo de formação. Não existe uma identidade final que seja africana. Mas ao mesmo tempo existe uma identidade nascente” (Appiah p. 112). Sendo assim, a busca pelo eu e por uma cultura, por um modo de ser no mundo, o diálogo

entre o que se é e o que se pretende ser, são elementos iminentes em todo esse processo de construção da linguagem das literaturas da África. A língua é o instrumento do escritor e a escrita, antes vista como repressão do colonizador, passa a ser parte representativa de seu lugar no mundo! É pela escrita que o escritor trará as vozes silenciadas e excluídas da história, fazendo dela também o seu lugar no mundo, portanto a literatura não passa despercebida nos conflitos internos de um povo.

Muitos escritores africanos foram morarperíodos fora de seus países e tiveram então acesso a outras culturas e ao olhar de fora sobre seu lugar, como o próprio Ondjaki, que morou sua adolescência e parte da vida adulta em Portugal. Mas o que o levoua escrever sobre Angola, sua terra? E o que faz com que esse escritor, mesmo tendo total domínio da língua portuguesa padrão, não retire os ritos e mitos dessa língua portuguesa angolana? Segundo Appiah, essa "relação dos escritores africanos com o passado africano é uma trama de ambiguidades delicadas" (APPIAH, 1997, p. 115), pois são esses escritores que recriam seu passado (e o passado de seu povo) através da linguagem, que estão descolonizando as mentes do que se entendia por África, mostrando ao mundo um continente que está além da dor, do caos econômico e do sofrimento. Por muitos anos, conheceu-se a história da África por seus observadores, entretanto, uma coisa é falar e escrever sobre um país em guerra que padece da fome, das faltas de necessidades básicas, dos conflitos e mortes; outra coisa é esse ser o seu lugar e essa a sua realidade! Por isso a importância da desterritorialização da própria palavra, do próprio signo linguístico. Por isso é preciso descolonizaro verso promovendo uma emancipação da linguagem, notória na literatura angolana.

Quando a crítica literária diz que a marca de identidade do texto africano é a oralidade, é porque dela nasce a nova cartografia poética a partir da desterritorialização da língua portuguesa europeia, um "eu" que luta por vários e o que é ainda mais significativo: uma literatura que é em si política, um exercício nacional de libertação. A voz abarca o mundo. Por isso muitos pensadores corroboram a teoria de Lourenço Rosário, que afirma: "na atualidade, a literatura escrita só toma o seu sentido de moçambicanidade (e angolanidade), na medida em que não se ignora essa realidade da voz, a oralidade" (ROSÁRIO, 1989, p. 8-9). Por sua vez, Ana Mafalda Leite, no artigo "Oralidades e escritas nas literaturas

africanas", ao pensar essa questão da necessidade de uma tradição oral no texto para classificá-lo como africano, discorda de tal proposição e afirma que:

> A visão essencialista da oralidade tem perturbado a importante tarefa nesse domínio dos estudos comparativos. (...) Será que a ausência dos traços de oralidade retiram a oralidade da obra?(LEITE, 2000, p. 26).

A pergunta de Leite vem na verdade de uma problemática crescente, o fato de que a crítica literária começa uma espécie de "caça identitária" no texto, procurando nele as "marcas de oralidade": se ele não possui ao menos um provérbio que leve de alguma forma à ligação com as tradições orais, não é considerado africano. Não podemos tratar algumas estratégias de linguagem como oralidade sem pensar em toda a sua composição e crioulização dentro do sistema linguístico por qual a voz passou, pois a escrita bebeu da oralidade e a oralidade encontrou casa na escrita.Vejamos o que diz Glissant sobre esse encontro:

> Ouvir o outro, os outros, é ampliar a dimensão espiritual da própria língua, ou seja, coloca-la em relação. [...] E harmonizar-se ao outro é aceitar acrescentar as estratégias particulares desenvolvidas em favor de cada língua regional ou nacional, estratégias de conjunto que seriam discutidas em comum. Tenho a impressão de que no panorama atual do mundo, é a missão do poeta, do escritor e do intelectual, refletir e avançar propostas, considerando todas essas coordenadas, todas essas relações, todos esses entrelaçamentos, que envolvem a questão da língua.(GLISSANT, 2005, p. 55).

É preciso entender que essa busca pela voz e pela memória, essa necessidade de jogar-se no barro, é fruto de uma tentativa de romper com o silêncio repressivo imposto pelo colonizador, que tentou de todas as formas tornar a cultura do colonizado uma repetição vazia e estereotipada de seu próprio discurso, ou seja, um discurso mimético[20], mera reprodução do que se vê ou do que se é estabelecido como "certo". O desejo está como um dos elementos centrais e há certa tensão entre a "ilusão" da diferença e a "realidade" da semelhança. Não seria, pois, necessário estudar o silêncio como gatilho motivador do despertar da máquina da voz? _ Sim. Diferentemente do que os colonizadores ambicionavam os angolanos não se calaram (e quando se calaram o fizeram para de outra forma dizer algo).

---

[20] Então a mímica colonial e o desejo de um Outro reformado, reconhecível, *como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente.* (grifo nosso)O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma *ambivalência* para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é portanto marcada por uma indeterminação: a mímica emerge como a apresentação de uma diferença que e ela mesma um processo de recusa." (BHABHA, 1998, p.130)

Osilêncio apenas tocou na voz e a entortou, ou seja, a voz, motivada pelo silêncio, ganhou uma nova forma de ser na literatura. Como colocado no poema de Paula Tavares, o silêncio tem seus ecos, ou seja, a voz ecoou dentro do corpo (que é o texto) até tomar nova forma na literatura. A partir disso, torna-se mais fácil entender Zumthor, quando este afirma:

> A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador (ZUMTHOR, 2005, p.12).

CAPÍTULO 2

1. ONDJAKI E O CONVITE DO SILÊNCIO

> Se eu não tenho soluções, pelo menos que meu tratamento literário, seja um tratamento que dê dignidade a situação. Porque há coisas que já são indignas: a guerra é indigna, o sofrimento das crianças é indigno... Eu não posso reforçar aquilo que é indigno!
> (Ondjaki, entrevista ao programa Entrelinhas, 2010).

Por todos os motivos já traçados acerca da oralidade e sua importância para o universo antropológico africano, criou-se certo receio em tecer considerações sobre o silêncio, e, muitas vezes, quando o diálogo é proposto, estabelece-se uma relação antagônica entre ele e a voz, recaindo sobre o primeiro uma carga extremamente negativa.É comum lembrarmo-nos do silêncio nos atos de censura, quando alguma autoridade politicamente instituída decide colocar ordem no discurso e tomar a voz, controlar o que é dito ou não dito. Entretanto, se analisarmos a história dos militantes políticos em atuação no Brasil em plenos anos 1970, por exemplo, veremos que foi o silêncio deles que nos salvou e realizou em nós o sangrado desejo e sonho da democracia. Esconder a voz era esconder o ser, não falar para resguardar o ser mesmo quando o corpo é surrado e esfacelado; gritar, rugir, mas não ser conivente com o que o opressor deseja, calar respostas e fomentar perguntas.

Enquanto de um lado o poder opressor militar machucava o corpo impondo sobre ele o silêncio, do outro o corpo ferido exercia outro tipo de silêncio, que não era vazio, mas que guardava as vozes de uma nação. A mais pura arte desenvolvida nesse período deve seu fazer ao silêncio fundador, aquele que “produz um estado significativo para que o sujeito se inscreva no processo de significação, mesmo na censura, fazendo significar, por outros jogos de linguagem o que lhe foi proibido” (ORLANDI, 2007, p. 86). Foi esse silêncio fundante que driblou a linguagem e denunciou com outras palavras a repressão. Sendo assim, entendemos que o silêncio é também em si um rizoma,pois não tem compromisso com o “não-dito”, mas sim com o interdito[21].Não há compromisso em dizer ou não dizer, mas

[21]O funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o “um e o “múltiplo, o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia. (Orlandi, 2007, p. 17)

emapontar nas entrelinhas um novo significado. O silêncio é fazedor de significados múltiplos, é uma faca de muitos gumes que fere quem lê, quem escreve e a todos os envolvidos nesse processo comunicativo.

Em 1977, em Luanda, nasceu Ndalu de Almeida.Este é o nome do fazedor de sonhos em silêncios: Ondjaki,que em umbundo quer dizer “guerreiro”, ou “aquele que enfrenta desafios”.Desde que começou o seu fazer poético-literário, Ndalu o assumiu como pseudônimo. Mas qual seria a necessidade do escritor de se rebatizar? Essa pergunta faz-se crucial, pois é a partir do nome que começa a escrita de Ondjaki. Segundo ele, a escolha do nome “Ondjaki” aconteceupor uma simples eventualidade. Ao enviar o livro *Actu Sanguíneo* para participar de um concurso, o uso do pseudônimo era obrigatório e Ndalu escolheu pela primeira vez ser chamado de Ondjaki, pois, quando nasceu, esse era o nome que sua avó queria dar-lhe. Após o concurso, ao publicar o livro, decidiu continuar usando o pseudônimo:

> O senhor da gráfica perguntou: “vais usar esse pseudônimo do concurso, ou queres teu nome de verdade?”. E eu disse “não, deixe assim como está!” e a partir daí, esse foi o primeiro, depois os outros também saíram como Ondjaki. Hoje, se eu gosto de ter dois nomes? Gosto. Se eu gosto de poder ser as vezes Ondjaki e poder estar com a minha família e ser de outra maneira? Sim. Há um certo conforto nessa dualidade que diverso, não é nenhuma decisão, nem é tão intencional quanto isso” (ONDJAKI, 2014)[22].

O escritor nasce quando Ndalu morre, e esta morte é uma passagem para o silêncio que vai manifestar-se das formas mais variadas dentro do seu texto. O tecido literário nasce dessa viela existente entre ficção e realidade: às vezes ruas paralelas, outras vezes encruzilhadas pela linguagem. Ondjaki é um filho de Angola, nasceu do imaginário do povo, é o próprio mito fragmentado que passeia por entre ruas recolhendo estórias e reescrevendo vidas. A sociedade angolana e todos os seus cheiros e cores convocam Ondjaki para outra grande guerra guerras de Angola: o lutar com as palavras, afinal de contas, escrever é em si um ato de resiliência[23]: desenterrar das entranhas uma força que parece não existir, mas que reside no humano fazendo com que ele dê uma reviravolta em sua história.

Filho de uma professora e de um militante do MPLA, Ndalu teve uma infância cheia de sonhos e encantamentos, mesmo com o cenário que o cercava na temida

---

[22] Disponível em entrevista, arquivo pessoal do escritor.

[23] “A resiliência e a autoeficácia percebida atuam como forma do sujeito obter uma melhor qualidade de vida na superação da adversidade, envolvendo o contexto, a cultura e a responsabilidade coletiva, sendo capaz de responder de diferentes formas ante um fracasso [...]” (BARREIRA & NAKAMURA, 2006, p. 78)

Angola dos anos 80[24]. Segundo declarações dadas em alguns veículos de comunicação, é fato que nomes de destaque na história da literatura angolana como Ana Paula Tavares, Pepetela e Manuel Rui (pessoas sobre as quais já traçamos a importância para a história da literatura angolana nesta dissertação) eram amigos de seus pais e frequentavam a casa do "miúdo" que um dia também se encantaria pela escrita e começaria a lutar pela sua nação através dela[25].Poeta e obra interligam-se, de forma que, em 2000, Ondjaki estreia na literatura com seu livro de poesias *Actu Sanguíneu,* sobre o qual afirma ser uma obra intimista, o que já o diferencia literariamente da geração que o antecede, a qual escrevia sobre e para a guerra. Nesse livro fica claro que para Ondjaki, sanguíneo é o próprio ato da escrita, um hábito, uma atividade necessária para o poeta se colocar no mundo e um caminho para a descoberta do ser[26].

> se escrevo, devo
> algo às lembranças,
> à balança interna
> entornando adocicados barulhares.
> [...]
> sinto que devo
> soprar o trevo
> e ir sentando de manhã
> à espera do sol
> que acorda a rã
> que emite o grito
> que sempre alegra
> um pouco–chito.
> (ONDJAKI, 2000, p.9)

Neste poema, ainda em seus primeiros versos, há uma anunciação do que estaria por vir: uma escrita de memórias e lembranças, que bebe no imaginário e nas falas de toda uma gente. No ano seguinte, Ondjaki surge como romancista ao publicar *Bom dia camaradas*, até hoje seu livro mais lido e estudado. Esse livro trará o cenário da infância angolana dos anos 80, problemática desenvolvida em demasia

---

[24] Usamos o vocábulo "temida" porque logo após a independência de Angola, em 1975, começou-se o período mais doloroso da história angolana como já foi esclarecido em outro momento dessa dissertação: os conflitos civis que duraram até o ano de 2002, ano da morte do líder guerrilheiro Savimbi.

[25] Usamos a palavra "lutar" porque nesse recorte histórico, em Angola, a literatura era a arma utilizada para lutar pela libertação do povo e contra o domínio do colonizador.

[26]"a escrita também se torna... não sei se um vício... torna-se um hábito! Uma questão de... para alguns, não é... Eu gosto de exercitar a escrita não necessariamente porque vou publicar, é um exercício pra mim. É um exercício que me acontece com alguma frequência, e quando não me acontece, faz-me falta, mas não se controla, então... Vital não diria, mas faz companhia, tem a ver com autodescoberta, com a melhoria... sim! Além da própria literatura, né?" (Ondjaki, arquivo pessoal).

emtoda a sua obra, mas que ganha contornos de autobiografia em dois outros livros: *Os da minha rua* (contos, 2007) e*AvóDezanove e o segredo do Soviético* (romance, 2008)[27]. Autor de outros livros de contos, poemas e novelas, o escritor apresenta, apesar de jovem, uma vasta produção literária que passeia pelos mais variados temas, entrelaçando-os com voz infante. A escrita de Ondjaki é singular e transgressora de forma doce e voraz. Diferentemente de uma literatura em que se desenham nas páginas as dores de uma guerra e as vertentes políticas dos partidos que lutavam pela presidência em Angola, o escritor decide permear sua literatura com os sabores e os cheiros de Luanda, fazendo de sua obra uma grande sinestesia que também não deixa de ser política e coletiva, mas de forma muito particular. A guerra se torna apenas um pano de fundo de sua obra: não há retratos da guerra em seu texto, mas sim de um povo vivo em reconstrução, pois como dirá Mia Couto em um dos seus artigos no livro *Pensatempos:*

> O escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criação de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade. O nosso papel [como escritor] é o de criarmos os pressupostos de um pensamento mais nosso, para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros. (...) Essa “africanidade” erguida como uma identidade tem sido objeto de sucessivas mistificações (COUTO,2005, p. 59-60).

Para isso há uma delicadeza que exacerba os limites do texto em prosa, deixando-o lírico, onírico, poético; provando que a poesia está além do verso. Por mais que a obra de Ondjaki não se detenha em falar sobre “conflitos armados”, escrever é sempre um conflito pessoal e humano, portanto, quem disse que o poeta dessa forma também não está em luta?

> no dedilhar sequencial, o preto lembra ao
> branco que a proximidade coexiste.
> que o dedo sobre **o piano**
> não resiste
> à vizinhança iminente. presente.
> o branco pressente a violação que o preto ressente.

[27] Em 2011 o autor lançou o livro “A bicicleta que tinha bigodes” e em “Uma escuridão bonita”, ambos também sobre a infância nos anos em Angola, entretanto essas obras mergulham muito mais no campo da ficção e não da autobiografia.

> o branco sente a privação que o preto prevê.
> e a música escorre de uma mão irrequieta
> para um vidro, um ouvido, um vida
> inquieta.
> (ONDJAKI, 2000, p. 21)

No poema acima, o destaque sobre a palavra "piano" não é nosso, é do próprio autor. Ou seja, enquanto Agostinho Neto escreve que "As mãos violentas insidiosamente/ batem no tambor africano" numa forma de metamorfosear a luta do povo angolano, que mesmo ferido lutava brevemente por sua terra simbolizada aqui pelo tambor, Ondjaki escreverá sobre esse mesmo povo de outra forma, pois, seus poemas estão longe dessa política da guerra e cheios de subjetividade, trocando a música-tambor pelos silêncios das partituras de um piano. Apesar de parecer no primeiro momento que o autor não se importa com a guerra nem com os seus, ao analisarmos o poema, inferimos que Ondjaki também está em luta, mas por outro fazer de linguagem. Poderíamos estabelecer as mais variadas interpretações para o poema, entre elas sobre a relação entre brancos e negros na Angola pós-independência. No poema, há o uso das teclas pretas e brancas do piano, levando-nos a um novo olhar sobre o racismo em Angola. Afinal, os "brancos" descendentes dos colonizadores ainda tinham melhores condições de vida, ao contrário da grande massa negra do país. Ondjaki não se retirou da luta, apenas trocou o objeto sonoro para chamar a atenção de quem, talvez, não parasse para ouvir as "teclas pretas". Se na poesia o autor subverte a ordem trazendo para o poema elementos de outra cultura sem descaracterizar a "angolanidade" de sua obra, na escrita em prosa não será diferente, a subversão se dá em toda a estrutura estilística do texto e nas vozes que escolhe para tomar corpo e cheiros dentro dele: é possível sentir Angola lendo Ondjaki.

As batidas das pernas em sincronia com as mãos e o corpo em transe ao levantar a poeira quando o pé amassa a terra ao ritmo dançante do *kizomba*[28] é como lemos Ondjaki. A criança correndo pelas ruas com sapatos sujos e vermelhos[29]; folhas na mochila e tranças voando pela cabeça[30], sãoas imagens que encontramos em Ondjaki. A senhora que cuida de sua casa, de sua família e que guarda no corpo as marcas de uma colonização patriarcal, é uma das mais

---

[28] Refiro-me ao conto "As primas do Bruno Viola", do livro de contos *Os da minha rua*.
[29] Referente ao conto "Os quedes vermelhos da Tchi", do livro *Os da minha rua*.
[30] Referente ao livro infantil "Ynari, a menina de cinco tranças".

importantes personagens para o angolano[31]. As margens unem-se, tomam a cidade, ressignificam a vida. Na grande maioria das suas obras, não encontramos uma representação de quem detinha o poder de falar na sociedade angolana dos anos 80, mas sim uma nova apropriação de poder em voz, pois em suas narrativas importa que o povo que nunca teve poder de decisão sobre a história de Angola o tenha. E fale! E seja! Um dos melhores exemplos disso é quando analisamos a personagem da avó Agnet nos seus três primeiros livros em prosa.

Bom dia Camaradas é um abraço dado na escola. Nesse livro são reforçados os laços de amizade entre colegas de classe e professores, as histórias do cotidiano ganham um sabor de melancolia e lirismo que exacerbam os limites da prosa, fazendo do texto um grande poema sobre os afetos. Outra relação muito forte é a do menino Ndalu com o Camarada Antônio. O menino que protagoniza o romance é uma criança que estuda numa escola com professores cubanos, pega carona no carro do Ministério e tem em casa aparelhos como telefone e geladeira, ou seja, um "miúdo" com certos privilégios diante da realidade cultural da infância naquele período. Por outro lado, temos o Camarada Antônio, que é cozinheiro e voz de certa camada popular, mas que é tratado pelo menino como um membro da família.

> Quando arrumava a garrafa de água, e limpava a bancada, o camarada António queria continuar com as tarefas dele sem mim ali. Eu atrapalhava a livre circulação pela cozinha, além de que aquele espaço pertencia só a ele. Gostava pouco de ter gente ali.
> - 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 mais 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?
> - Ninguém era livre como assim? Era livre sim, podia andar na rua e tudo...
> - Não é isso, António – eu levantava-me do banco. – Não eram angolanos que mandavam no país. Eram os portugueses... E isso não pode ser...
> O camarada Antônio aí ria só." (ONDJAKI, 2006 p. 18-19)

[31] Referencia a personagem Agnet (ou vó Nhete, ou Avó dezanove), avó materna de Ondjaki e personagem recorrente em seus livros com os mais variados contornos.

Nesse fragmento, temos um exemplo do diálogo entre um cidadão ainda de pensamento colonizado e um menino que visa outros planos para o seu país. No íntimo, o menino sabe da diferença social, etária e cultural que existe entre ele e o cozinheiro, mas ao estabelecer essa relação, Ondjaki apresenta não a "representação" da realidade da sociedade angolana[32], mas desenha para o leitor, através das vozes em diálogo no texto, o futuro que ele deseja para o seu personagem: Angola como um lugar livre, onde pessoas que "habitam" a cozinha, tenham o mesmo direito do que os que estão na sala. A avó Agnet já aparece nesse livro, mas ainda sem grandes destaques. Em *Os da minha rua,* ela já começa a ganhar outra força e poder de discurso, muito significativo, que irá extrapolar-se no terceiro livro dessa trilogia inicial sobre a infância: *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, livro que ela e a avó Catarina protagonizam, sendo muito mais do que avós cuidando de sua família, funcionando na verdade como as vozes de sabedoria da obra:

> - 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 avó Agnet pediu.
> - As crianças não tem medo da verdade. A chuva limpa o mundo. Vou lá em cima fechar as janelas" (ONDJAKI, 2009 p. 18).

Estabelece-se então uma fissura dentro do ritual das tradições orais africanas, já que se instaura na obra um embate de gênero, pois as mulheres, na tradição oral, não poderiam chegar ao grau de Doma[33], para assim terem direito a voz e à sabedoria. Sendo assim, Ondjaki dá voz aos subalternos, àqueles que antes não são dignos da elocução. Afinal, "sabe-se que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim não pode falar de qualquer coisa" (FOUCAULT, 2012, p. 9).

---

[32] O conceito de literatura enquanto "representação" de uma sociedade foi defendida por muitos anos, principalmente pela corrente teórica estruturalista que teve como nome de maior força no Brasil Antônio Cândido, entretanto essa pesquisa não se delineia por esse campo de análise por entendermos que tal corrente é limitada ao social e não abrange o olhar sobre o cultural, esta sim, matéria importante nessa pesquisa.

[33] "os "Conhecedores", ou Donikeba, "fazedores de conhecimento"; em fulani, segundo a região, de Silatigui, Gando ou Tchiorinke, palavras que possuem o mesmo sentido de "Conhecedor". Podem ser Mestres iniciados (e iniciadores) de um ramo tradicional específico (iniciações do ferreiro, do tecelão, do caçador, do pescador, etc.) ou possuir o conhecimento total da tradição em todos os seus aspectos." (Hampatebhâ)

Assim, Ondjaki é de uma escrita banhada de silêncios em suas mais variadas facetas. Há muitos tipos de silêncios que se camuflam em seu texto: podemos falar do silêncio durante a escrita, do silêncio na escrita e que gruda, se adere ao papel, ou do silêncio que está dentro da pessoa e do texto que é por natureza não silencioso, no sentido em que debita ideias ou palavras, e, por fim,comoesse texto pode causar silêncio. Há pequenos silêncios na escrita, como as pausas, que não aparecem apenas no sentido gráfico (quantos espaços se utiliza, se muda de parágrafo, quantas vírgulas e pontos), há um lugar para o silêncio na história que se escreve, e há um lugar para o silêncio entre os livros e entre as histórias. Às vezes,o autor precisa esperar em silêncio, esperar a palavra chegar e fazer-se voz em texto.

Segundo Orlandi, é necessário compreender que o silêncio pode apresentar-se no discurso de duas formas:

> Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras. 2. O estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudando sobre a rubrica do implícito (ORLANDI, 2007, p. 12).

Ondjaki faz uso dessas duas formas em sua obra, seja ela poética ou narrativa. Para escrever, o autor apropria-se na escrita de “não-silêncios”, isto é, são os personagens que começam a falar, são as histórias, a cabeça que começa a representar uma ideia, um grupo de pessoas que grita no pensamento e o silêncio da escuta é necessário para assim nascer o tecido literário.Um primeiro bom exemplo disso é a escolha de seus personagens, que geralmente são indivíduos à margem da sociedade pelos mais variados aspectos (social, etário, de gênero, de raça), seres subalternos que andam mudos pelas ruas da sociedade em que vivem; indivíduos que não teem direito a voz e que são pouco apresentados como seres autônomos, donos de seu discurso em outras literaturas, principalmente a criança e a mulher de mais idade. Ao trazer a lume essas vozes marginalizadas, Ondjaki faz furos no arquivo canônico, dando literariamente poder ao subalterno e livrando-os do silenciamento estabelecido pela censura da palavra, uma vez que ele abre espaço na sua escrita para que esses marginalizados falem em discurso direto, sendo eles mesmos suas próprias representações, afinal, o lógico seria que o submissopudesse falar a partir do seu próprio lócus de enunciação.A ideia desenvolvida por muito

tempo na crítica literária, de entender a literatura como mimese ou representação, é na verdade uma grande farsa discursiva porque os discursos literários são constituintes, ou seja, se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Ele é autolegitimador, dono e formador de um pensamento que vai além da representação. Para analisar a produção literária contemporânea é necessário, portanto, um olhar que extrapole os limites da obra e estabeleça sua relação com o autor, com a sociedade em que este vive e em que situação intercultural o texto foi idealizado. Afinal, uma obra literária diz muito mais do que quer dizer.

Por isso, optamos por fazer aqui uma análise do silêncio da obra para meramente tentar compreender o que o texto quer dizer, decidimos antes pelo caminho inverso, partindo do texto e de suas estratégias estético-discursivas para uma melhor análise intercultural da sociedade em questão, de forma que a literatura refaça o nosso olhar sobre o mundo. A partir dessa concepção é que nos é possível mergulhar no universo ondjakiano.Desde o livro *O assobiador*(2007),os personagens de Ondjaki ganham nomes de acordo com características físicas ou de personalidade e, nesse livro, por exemplo, teremos personagens como “o caxeiro-viajante”, o próprio “assobiador Kalua”, o que será uma recorrência nos livros do autor. CamaradaMudo, o VendedorDeConchas, a AvóDezanove, o EspumadoMar; são todos personagens dos livros do autor, o que é extremamente significativo, uma vez que nas sociedades orais africanas, o nome tem relação direta com a identidade, o local social e o futuro do indivíduo. Sobre isso, Lévi-Strauss diz que:

> O nome é uma marca de identificação, que confirma, pela aplicação de uma regra, a pertinência do indivíduo que se nomeia a uma classe pré-ordenada; o nome é uma livre criação do indivíduo que nomeia e que exprime, por meio daquele que ele nomeia, um estado transitório de sua própria subjetividade (LÉVI-STRAUSS, 1969, p. 240).

De forma que, muito mais do que simplesmente dar um nome de batismo como “João” ou “Maria”, o autor imprime e deseja para o seu leitor características dos seus personagens que se desvendarão ao longo da leitura. Outro fator preponderante é a forma como Ondjaki registra graficamente o nome, sem espaço.Vejamos então o silêncio como uma lacuna que não é vazia de sentidos, mas que na verdade é importante para a compreensão e escrita de uma língua. Por que separamos as palavras por um espaço? Porque é esse espaço que me revela

os limites da palavra. Logo, se eu rompo com esse espaço, eu crio uma nova palavra. No caso dos nomes dos personagens ondjakianos, entendemos que o fato de escrever os nomes todos juntos é outra forma de trabalhar a linguagem literária, pois além de driblar a censura dando voz aos subalternos, Ondjaki também usa o silêncio como estratégia de linguagem para restabelecer o lugar do indivíduo na sociedade em que vive, a partir da escolha dos nomes de seus personagens. Segundo o próprio autor, "essa estrutura gráfica era muito mais até para criar nos nomes uma coesão, pois não é preciso estar a separar e faz-me confusão. Gosto muito de ver os nomes todos juntos. É o fluxo de Luanda que não para" (ONDJAKI, 2013)[34]

Ondjaki é um escritor de produção literária que se apresenta numa obra relativamente nova e que traz um novo olhar sobre Luanda, se levarmos em consideração a obra de outros escritores angolanos também contemporâneos. É ainda pouco estudado, mesmo nas áreas de literatura africana, em nossas pesquisas, encontramos alguns apontamentos sobre o autor em alguns livros que reúnem artigos sobre a produção literária africana de língua portuguesa, como *Contatos e ressonâncias: Literaturas africanas de língua portuguesa* de Ângela Vaz Leão (2003); *Luanda, cidade e literatura*(2008) *e A kinda e a missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana* (2007),ambos das professoras Tânia Macedo e Rita Chaves. Para termos noção do quanto é escasso o estudo sobre a obra de Ondjaki, não encontramos nenhuma alusão ao autor em um dos livros de referência para estudos de literatura angolana *Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana* (2006), da renomada estudiosa Inocência Mata. Neste livro, ele sequer é citado, mesmo já tendo publicado várias obras e ganhado alguns prêmios na época da primeira edição de *Laços de memória*.

A infância é um tema de recorrência na escrita de Ondjaki, uma espécie de ponto cardial onde o escritor retorna,um lugar para onde o escritor sempre volta para editar suas memórias e reescrever a história de seu país, uma espécie do que poderíamos chamar "casa natal" do poeta, desenhada por Bachelard em sua obra *A poética do espaço:* "Para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, [...] todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ser." (BACHELAR, 1974, p. 33). Apesar de

[34] Disponível em: >http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=690363<

hoje Ondjaki morar no Brasil e ir poucas vezes a Luanda, ele escreve como um *ndengue*[35] que nunca saiu de seu bairro, de sua rua, porque este é seu lugar de pertencimento, seu lugar no mundo, que na verdade mora dentro dele mesmo, por isso essa odisseia de sempre voltar à primeira casa, o lugar onírico onde o sonho ainda é possível:

> As sucessivas casas em que moramos mais tarde sem dúvida banalizaram os nossos gestos. Mas, se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos. (...) existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. [...] essa casa onírica é a cripta da casa natal(BACHELARD, 1974, p. 34).

Ondjaki desenvolve uma nova estética que é permitida e trançada pelo silêncio da linguagem, sobre o qual é necessária uma revisão crítica. É preciso revisitar o silêncio e suas facetas na linguagem. Para que possamos caminhar sobre o silêncio na narrativa de Ondjaki, algumas ideias precisam ser banidas: a primeira deve ser a de que o silêncio é constituído de vazios (falta, lacuna, escassez), enquanto, na verdade, “O silêncio não é vazio ou sem-sentido, ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isso nos leva a compreensão do ‘vazio’ da linguagem como horizonte e não como falta.” (ORLANDI, 2007 p. 70), ou seja, o silêncio é um horizonte que deixa o texto múltiplo, podendo passear por vários caminhos. Ele é peça-chave para a constituição da própria linguagem que é uma resposta ao silêncio, pois “quando o homem, em sua história percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo” (ORLANDI, 2007 p. 28). O silêncio é, portanto, o vínculo entre o sujeito e a linguagem que nasce para conter os seus próprios perigos; um jogo de signos que para melhor compreendermos é necessário ver o que nos fala Barthes:

> Sabe-se que em música o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo. Encontramos aqui um processo que me impressionou já em O grau zero da escrita e que a partir de então se tornou ideia fixa: o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que acontece com o silêncio (BARTHES, 2003, p. 55)

[35] Palavra muito usada na escrita ondjakiana, significa “criança” em umbundo.

O conceito de silêncio como um signo trazido por Barthes é de fundamental pertinência para entendermos sua importância para a tradição oral, pois como afirma Jean Derive em *Literarização da oralidade, oralização da literatura,* “as marcas da oralidade são signos, a serviço de estratégias que devem ser pensadas como efeitos de texto. Não há traços de oralidade, mas efeitos de oralidade.” (DERIVE 2010, p. 24). Sendo assim, na literatura angolana (e nas literaturas de traços orais como um todo), o silêncio é um fazer estético, uma estratégia de linguagem que precisa ser considerada, pois entre o exercício da escrita literária e a voz, está operando o signo do silêncio: movente, fluido e tácito em todo o texto, pois ele atravessa as palavras e move-se dentro delas, fazendo com que as próprias palavras sejam carregadas de significados múltiplos.

Diferentemente do que aponta Derive, muitas vezes quando buscamos a tradição oral dentro de um texto, tentamos mapeá-la de acordo com os traços de oralidade que encontramos marcados no texto (provérbios, palavras de origem banto ou kimbundo, conto estruturado em forma de missosso) e esquecemos que o silêncio faz parte do rito da oralidade. Afinal de contas, para ser um historiador, um Doma[36], é necessário o silêncio da escuta, ouvir a história, experimentar e vivenciá-la. Para tornar-se um deles, HampateBhâ diz que são necessários silêncios, discrição e controle da fala: “o aprendiz não deve fazer perguntas. Deve apenas observar com atenção e soprar. Esta é a fase ‘muda’ do aprendizado.” (HAPATE BHÂ, 1982, p. 198).

Ainda sobre esse silêncio próprio da tradição oral, temos um belíssimo e lúcido texto de Ana Paula Tavares no *Dicionário Amoroso da língua portuguesa*[37],que cria um significado poético para o silêncio quando diz que:

> No princípio era o silêncio como o interior de uma concha azul. Tudo era quieto como um rio gelado, uma sombra parada ou as flores do abismo a abrir as pétalas à boca da noite. Era de silêncio o medo dos pássaros nas árvores e o lugar onde os frutos caíam para se transformar no vinho leve da vida. Em silêncio abriam as asas de Deus quando as trevas cediam à luz o

[36] “os "Conhecedores", ou Donikeba, "fazedores de conhecimento"; em fulani, segundo a região, de Silatigui, Gando ou Tchiorinke, palavras que possuem o mesmo sentido de "Conhecedor". Podem ser Mestres iniciados (e iniciadores) de um ramo tradicional específico (iniciações do ferreiro, do tecelão, do caçador, do pescador, etc.) ou possuir o conhecimento total da tradição em todos os seus aspectos.” (Hampatebhâ)

[37]O livro promove uma celebração ao "desacordo" da língua portuguesa. No ano em que mais se discutiu o acordo ortográfico, o brasileiro Marcelo Moutinho e o português Jorge Reis Sá desafiaram 35 autores de língua portuguesa, em quatro diferentes continentes, a escrever sobre suas 35 palavras favoritas. O resultado revela uma amorosa diferença no uso do mesmo idioma.

> governo do mundo. O sono do silêncio abençoava o mundo mesmo quando deus tecia segundo as regras dos caminhos dos antepassados: corpos e redes estreitas, cores misturadas, fibras entrelaçadas como as mais finas teias, direito e avesso com a mesma perfeição. De um lado a folha, do outro a estrutura de grelha que a suportava, sinais da mão silenciosa de Deus a precisar as hierarquias de um símbolo sobre os outros. *Os estranhos caminhos de deus terminavam na árvore das palavras guardada noite e dia pelo primeiro fogo sagrado*.(MOUTINHO; REIS-SÁ, 2009, p. 82 - grifo nosso).

Há nesse texto de Paula Tavares a mesma relação entre "palavra" e "fogo" tecida por HampateBhâ em seu texto "Tradição viva", ou seja, a palavra como unidade criadora de todas as coisas, pois segundo o autor a voz tem um poder para além: "A fala pode criar a paz, assim como pode destruí-la. É como o fogo. Uma única palavra imprudente pode desencadear uma guerra, do mesmo modo que um graveto em chamas pode provocar um grande incêndio." (HAMPATE BHÂ, 1982, p. 185). Entretanto, Ana Paula Tavares vai além e, numa tentativa de criar furos no mito judaico-cristão da criação do universo (defendido e imposto nas colônias portuguesas com a implementação da Igreja Católica) vai dizer que "no princípio era o silêncio", desconstruindo a passagem bíblica "no princípio era o verbo": uma grandiosa metáfora que nos induz a perceber que antes do colonizador chegar com a escrita (verbo), já havia a tradição oral que iniciava-se no silêncio e "terminava nas árvores das palavras", dialogando assim com o que afirma Zhoumtor: que "a voz jaz no silêncio"(2005, p.12).

A convocação de Tavares para essa escrita não se faz à toa. Existe uma relação muito forte entre ela e Ondjaki, como já dito anteriormente em outras partes desse texto. A escritora é amiga pessoal da família de Ondjaki e o conheceu dias depois de ter nascido. Logo em seguida, ela parte para Portugal, onde anos depois encontrará o jovem estudante Ondjaki que lhe entrega uma coletânea de contos que acabara de escrever e pede a opinião da já renomada autora,que não poupa palavras ao ligar e dizer-lhe: "Recebi teu livro, vou ler, mas atenção, sou muito sincera e implacável em meus comentários"[38]. O referido livro de contos era *Os da minha rua*, obra que começaremos a analisar com maior atenção a partir de agora e sobre o qual Paula Tavares afirma:

> Por isso me calo, meu muito menino, para celebrar teus contos. Tratas de antigamente com a doçura necessária. As palavras estão limpas e leem as

[38] É possível conferir esse relato no documentário *Cartas para angola*, disponível em >https://www.youtube.com/watch?v=w6J7tFkJ8RI<Acesso em: 24 de julho de 2014

> linhas da cidade abertas já aos grandes ruídos. Recuperas das buganvílias os sopros e estás atento às acácias. O teu livro dá conta de como crescem os segredos das crianças. É o milagre das folhas do embondeiro (...) (ONDJAKI, 2007, p. 155).

2. OS DA MINHA RUA: FAZER DE SILÊNCIOS MÚLTIPLOS

> *"A missanga, todos a vêem./ Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas./ Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo"*
> (Mia Couto, *O fio das missangas*)

> *"Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida"*
> (ChimamandaAdichie, *O perigo de uma história única*)

Apesar da primeira publicação de Ondjaki ser de um livro de poemas intimista e até mesmo um tanto quanto melancólico, sua escrita começa pelos contos. Segundo o autor confidenciou em algumas entrevistas, em especial a concedida à livraria Cultura, *Os da minha rua* é uma de suas primeiras experimentações literárias: "eu sou um contador de estórias, comecei pelos contos; e mesmo quando estou a escrever poemas, quero na verdade contar estórias" (ONDJAKI, 2010). Esse é o segundo livro de uma trilogia de memórias sobre a infância angolana nos anos 1980 até meados de 1991 em Luanda. O livro nasce como uma consequência natural do romance*Bom dia Camaradas*, pois este foi escrito primeiro quando o autor começa a repensar sua infância através dos maisvariados episódios comuns à população de Luanda daquela época, como por exemplo: as lendas urbanas, a modelo da história do "Caixão Vazio"[39], e as "estigas"[40], brincadeira que faz, até

---

[39] Em Luanda havia uma lenda em que alguns elementos do Caixão Vazio (um tanque de guerra) atacavam as escolas onde raptavam ou matavam alunos e professores, colando uma das partes do corpo das vítimas no quadro da escola. As meninas seriam as mais afetadas nestas confusões, já que, supostamente, os marginais arrancavam-lhes os seios e o sexo estampando-os de seguida nas salas de aulas. A verdade é que nunca se provou a existência de qualquer caso. Tudo não passou de um enorme boato, só que, o verdadeiro problema, é que as populações interiorizaram que o grupo existia e esventrava as vítimas. Por isso, sempre que alguém gritava 'Caixão Vazio' as pessoas fugiam que nem loucas. Nas salas de aulas, os professores deixavam os alunos à sua sorte e o caos instalava-se. Durante semanas, escolas houve que não tiveram alunos. Disponível em: >http://www.angonoticias.com/Artigos/item/31235/caixao-vazio-o-mito-que-pos-angola-em-panico<Acesso em: 20 de março de 2015

[40] Segundo Ondjaki, as estigas são características importantíssimas do universo imaginário infantil angolano. Consiste no ato de meninos juntarem-se em uma roda para fazer xingamentos um ao outro

mesmo hodiernamente, parte do dia-a-dia na escola infantil dos angolanos. Logo após a publicação deste primeiro pensar sobre a infância, o autor usa mais ou menos do mesmo espírito, mais ou menos o mesmo narrador, mais ou menos os mesmos anos, para escrever *Os da minha rua*. O tempo nesse livro estende-se bem mais do que em *Bom dia camaradas*, que trata teoricamente de um ano letivo escolar, provavelmente dos anos 1988 ou 1989[41], enquanto que em *Os da minha rua*tem os contos "na quarta classe", outro conto "na oitava classe", nos disponibilizando pistas de que esse realmente seja um livro sobre a infância em vários espaços e tempos: "minha rua que sempre se chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância" (ONDJAKI, p. 145, 2007).

Ao analisar osdois livros,percebemos que são projetos paralelos, sendo que um é em romance, ou uma novela curta e outro são contos, mas abordam praticamente os mesmos conteúdos. Talvez até tenham o mesmo narrador, com a diferença de que no livro de contos o narrador já cresceu, do primeiro conto a brincar com o cão ao último a sair de Luanda, passam-se alguns anos transformando esse livro em uma passagem, um livro-caminho. Logo após os contos, outro romance*AvóDezanove e o segredo do soviético*, que agora trará como protagonista a Avó Nhete, avó materna do escritor que se torna personagem do livro ao ganhar "pitadas" literárias. Essa trilogia é um projeto autobiográfico e *Os de minha rua* destaca-se nesse quesito por apresentar algumas peculiaridades que precisam ser consideradas, entre elas o fato de esse livro parecer ser o mais pessoal dentre eles, sendo ainda mais visível na obra um "pacto autobiográfico", pois segundo Lejeune, este pacto pode ser "no plano explícito, um pacto moral de 'sinceridade': mas isso muitas vezes se traduz por um pacto implícito do autor com o leitor: o engajamento de não se distanciar demais de um tipo de relato 'verossímil'" (1998a, p. 35), de forma que mais do que olhar para as memórias, o autor recupera lembranças daquele tempo para questionar o passado e reconstruí-lo pela linguagem, sendo assim deve colocar-se ao longo de todo o texto, evocando o presente de sua escrita, assumindo sua presença e questionando-se sobre os limites de seu texto.*Os da*

---

enquanto uma plateia acompanha com risos e motivações. Segundo afirma o autor, "A estiga é o lugar da criatividade".
Disponível em: >https://www.youtube.com/watch?v=Ov5AXbUUf70< 20 de março de 2015

[41] Infere-se essa data porque o livro relata a fase final da missão dos professores cubanos no país, que saíram exatamente por volta desses anos de Angola.

minha rua é uma obra de ficção que tem relação com a verdade ou com a verossimilhança dos fatos, mas ela é muito mais que pura autobiografia. Ondjaki afirma que chegou a pensar muitas vezes se o publicaria mesmo por tratar-se quasede um “diário”, registros muito pessoais de sua infância, lugar que como já falamos anteriormente, é um ponto dentro do ser a que o autor sempre retorna de alguma forma para escrever. Os contos que encontramos são de um fazer estético-literário que vai além de um simples relato pessoal, uma reconstrução em linguagem das memórias estilhaçadas do autor.

Aindaadolescente Ondjaki vai morar em Portugal para estudar, mas começa a escrever aos treze anos, o que significa que, possivelmente, os primeiros registros de *Os da minha rua* tenham nascido ainda em Luanda, no período em que o autor já se preparava para sair de seu país. Em meados dos anos 80, período da sua adolescência, Angola passava por um momento politicamente muito delicado, pois é quando o país está saindo do regime socialista e iniciando a democracia. Por outro lado, as guerras civis promovem um grande êxodo da população angolana rural para a capital, Luanda, mudando toda a formação cultural e social local e o excesso de pessoas transforma-se em excesso de cores, cheiros, ritmos de forma que tudo é exagero na cidade. O país como um todo estava então enfrentando mudanças em todas as esferas: política, cultural e social;mas a grande massa populacional, que compõe as personagens das estórias de Ondjaki, continua atormentada por pesadelos do passado, medo do presente, do futuro e o que é ainda pior, medo de não conseguir ser livre. Após anos de luta, a independência de Angola não trouxe paz. Logo após Agostinho Neto assumir o poder, em 1975, Angola não foi governada por outro país senão o MPLA. Em 1979, morre Neto que logo é sucedido por Eduardo dos Santos, presidente de Angola até os dias de hoje, há aproximadamente trinta e quatro anos.

Apesar do país viver em uma determinada democracia, a censura que sofria a população dentro desse regime que começava a comandar o país fica clara em todas as narrativas de Ondjaki, com maior ou menor intensidade. Em *Bom dia Camaradas*, por exemplo, há um episódio significativo que nos leva a rever essa questão, que équando o menino Ndalu é convidado a ir à Rádio Nacional angolana para ler um texto para os trabalhadores: o “miúdo”, ciente de sua responsabilidade, cria um texto, mas quando vai gravar sua mensagem, “Quando ia tirar o papel com as coisas que tinha escrito, a Paula explicou-me que não era necessário porque já

tínhamos ali uma folha da redação com os textos de cada um" (ONDJAKI, 2006, p.38). Esse mesmo acontecimento voltará a ser retratado em outro livro sobre a infância, escrito por Ondjaki cinco anos depois, *A bicicleta que tinha bigodes*. Neste romance, esse episódio é descrito de forma mais extensa e ganha contornos maiores de censura. A importância de observar esses dados é que eles ampliam nosso olhar sobre a obra autobiográfica de Ondjaki, levando-nos a entender a escrita dele como um fazer estético-literário que se move no/do silêncio do discurso, como defende Orlandi (2007). Segundo afirma a teórica no segundo capítulo do livro *As formas do silêncio*, ao tratar da censura e das vozes sociais, as autobiografias são "casos particulares" do significado do silêncio. Nesse tipo de texto,

> O autor trabalha sua negação em face do real: quando ele conta sua história (contida), ela se torna literatura (narrativa) e ele entra para a História (contada). É uma forma de sair do silêncio definido pela censura e que significa sua falta de liberdade de agir sobre o real, resultando na impossibilidade de dizer certos sentidos (ORLANDI, 2007, p.82).

As obras também guardam outra curiosidade singular, o fato de possuírem o mesmo narrador, o menino Ndalu, que é o nome verdadeiro de Ondjaki, ou seja, entre tantos nomes a serem escolhidos para dar vida a seus protagonistas o escritor escolhe seu nome de batismo. Voltamos então, às discussões que perpetuam por muitos anos os estudos literários: "a morte do autor" (Foucault, 2002; Bakhtin, 2003; Barthes, 2004). De acordo com o primeiro, esta é ainda uma relação muito forte: a relação entre a morte e a escrita. Afinal,

> a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor (FOUCAULT, 2002, p. 7).

Sendo assim, precisamos de um ser de memórias que esteja disposto a doar suas vivências ao fazer poético literário e outro que esteja disposto a emprestar sua assinatura, a autoria, pois, levando em consideração a relação entre o autor e sua obra, veremos que a "função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2006, p. 274). Por isso, a escrita é um possível exercício de eternidade, o indivíduo morre ao seu tempo, mas o autor mantém-se vivo pela

escrita, de forma que ele não está morto como insinuou Barthes, mas vivo em cada leitura de sua obra. Talvez isso justifique a escolha das narrativas do *eu*, pois o sujeito pós-moderno é múltiplo, por ele são atravessadas as mais variadas experiências sócio-culturais, de forma que ao falar de si ele eterniza não só suas memórias, mas as de todos de seu lugar.

É desse terreno movediço da própria existência poética, que "desestabelece" os limites entre autor, escritor e obra, que nasce a literatura contemporânea. Por isso, consideramos *Os da minha rua* um "devir" literário, uma obra aberta, inacabada e em transe: uma escrita que nasce do momento transitório da "pré-coisa" que é o indivíduo e suas memórias, para essa "coisa" que virá a ser o autor e a obra, pois "Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido" (GUATARRI e DELEUZE, 1995, p.11).

Essa é uma relação ainda mais forte nesse livro em análise, do quem em *Bom diacamaradas*, pois, neste, o autor esconde-se mais, camufla-se e só revela-se quase como quem não quer se revelar em apenas um momento do livro, especificamente no momento em que as crianças são surpreendidas com uma possível invasão do "Caixão Vazio" na escola, saem enlouquecidos do lugar e no outro dia, ao se encontrarem, começam a narrar os fatos pela visão de cada um, é quando temos as "falas da Romina", "as falas do Bruno", as falas da Petra" e "as falas do Ndalu". Nesse momento, Ondjaki, enquanto autor, abre espaço para suas próprias memórias e coloca-se no texto, naquele momento podemos dizer que é Ndalu quem escreve, mas isso em apenas um momento. Em *Os da minha rua*, não. Pois logo no primeiro conto do livro o autor-narrador-personagem já sinaliza sobre quem será essa história:

> "O Jika era o mais novo da minha rua. Assim: o Tibas era o mais velho, depois havia o Bruno Ferraz, **eu** e o Jika. Nós até às vezes lhe protegíamos doutros mais velhos que vinham fazer confusão na nossa rua.
> O almoço na **minha** casa era perto do meio-dia. Às vezes quase à 1h. Ao 12h15min, o Jika tocava a campainha.
> - O **Ndalu** tá? – Perguntava à **minha** irmã e ao camarada Antônio.
> - Sim, tá." (ONDJAKI, p.17, 2007 – grifos nossos).

Como podemos analisar através do uso do pronome pessoal "eu" e dos possessivos "minha", além do próprio registro do nome "Ndalu", essa é uma obra de registro cartográfico dos espaços afetivos do autor. Além do mais, se no

romancesupracitado, há personagens que fizeram parte da vida do autor, nesse livro de contos, a inserção das pessoas que faziam parte de sua vida cotidiana é ainda maior, como seus tios, vizinhos, primas dos amigos de escolas; além da repetição de outros personagens. Talvez por isso a necessidade de colocar-se no livro dessa maneira, pois segundo Ondjaki revela em entrevista:

> "Em *Os da minha rua* não tinha como não usar meu nome de batismo, aí é que está o problema entre narrador e autor... Não tinha nem como não usar (Tinha como! Mudar o livro depois de escrever), mas na altura de escrever se estou escrevendo um conto sobre o Tio Joaquim e sobre a tia Rosa e sobre eu, o narrador; e ele vira-se pra ela com aquele ar de confiança, como eles vão me chamar? Como Ndalu, que era o nome que eles me chamavam quando eu era criança. Agora, quando acaba o livro eu podia dizer, 'pronto, agora Ndalu vai ser Ricardo', podia ter feito, mas era uma espécie de... Porque que isso não acontece em Quantas madrugadas tem a noite? Porque esse livro não é a minha vida, não sou eu, eu não conheço aquelas pessoas! Agora, há dificuldade fazer ficção sobre, ou em cima de uma memória, de um espaço afetivo, e mais: de um espaço geográfico que é o teu..." (ONDJAKI, 2014)[42].

Outro fator preponderante para entender a relação entre o autor, o narrador e o texto é o de ser comum também a presença de, praticamente, os mesmos personagens nesses dois livros iniciais dessa trilogia autobiográfica: o Bruno viola, a Petra, a Romina, o Camarada professor de Geografia, a professora Maria, a avó Catarina, e a especial avó Agnet, que ganha os mais variados nomes (e consequentemente as mais variadas identidades) na escrita do autor: Nhé, Nhete,. O interessante é que esses, além de personagens fictícios, sãopessoas reais na vida do autor.Por isso,diversamente de outros, que ganham nomes de acordo com suas características físicas ou de personalidade, os personagens desses dois livros são seus familiares, amigos da escola, professores, de forma que é possível distinguir aquilo que vem a ser ficção do que poderia ser realidade através dos nomes dos personagens.

Por exemplo, é possível afirmar que a avó presente no livro *Avó Dezanove e o segredo do soviético* seja muito próxima à real, mas com mais contornos ficcionais do que a presente em *Bom dia Camaradas* e *Os da minha rua*, pois naquele livro ela ganha nome conforme uma característica física: por ter diabetes, ao levar um pequeno corte que teve no dedo, foi necessário sua amputação, o que a levou a conter apenas "dezanove" dedos. Além disso, naquele livro, mesmo sendo ele o

[42] Disponível em entrevista, arquivo pessoal, do escritor.

último de uma trilogia sobre a infância do autor, há a inserção novamente desses personagens “sem nome”, como o Espumadomar, o Pi; tal qual já havia feito em outros romances, de forma que fica claro que os personagens por ele nomeados são seres de sua vida real. Já aqueles que são colocados sem um nome de batismo são seres ficcionais aderindo às memórias e tornando-se fantasmas da realidade do angolano.

Avó Dezanove e o segredo do soviético é uma espécie de despedida do “eu”, nesse livro, o escritor já se reporta a “sua” Luanda com muitos contornos de ficcionalidade e anos depois escreverá obras como *Uma escuridão bonita* e *A bicicleta que tinha bigodes*, os quais se reportam mais uma vez à infância angolana nos anos 80, mas que nada tem de autobiográfico, inclusive a avó Agnet reaparece nas duas obras, mas com características muito distantes das desenhadas pelo artista nas anteriores.

> É verdade que a avó Agnet é a mãe da minha mãe, é minha avó e há muito da avó verdadeira nos livros, mas é obvio que chega a uma altura em que o personagem é... Até por ordens do acaso literário, ou seja, durante a escrita de um livro, a gente vai descobrindo certos tipos de características que adiciona ao personagem, e como essa é uma personagem que regressa em outros livros, eu acho que ela não é. Ela partiu da minha avó de verdade, mas ela é cada vez menos a minha avó, é uma outra, embora seja perto da de verdade, queres ver, por exemplo: a avó dezanove que aparece e que está muito de leve no *Uma escuridão bonita,* não tem quase nada a ver com a avó de *Avó dezanove.* A avó que está em *Os da minha rua* tem a ver com a avó real. Essa casa do Kazukuta era a casa dela(embora apareça como a casa do tio Joaquim);essa é uma avó Agnet absolutamente ligada a real, da avó dezanove também. A da bicicleta é que é mais ficção” (ONDJAKI, 2014)[43].

A história do autor confunde-se, mescla-se com a história de Luanda e através das próprias memórias, Ondjaki recria não só a sua história, mas de todo o seu grupo social, uma vez que o fazer literário é uma tentativa de organizar esse indivíduo múltiplo e fragmentado inserido (e sendo inserido) numa determinada comunidade. Escreve-se sobre si, então, para organizar esse passado e atribuir um novo significado a essas histórias que habitam a memória individual e coletiva. Sendo assim, a literatura Ondjakiana não é uma literatura angolana porque seu autor nasceu em Angola, e sim nascer antes no *entre-lugar*da identidade do poeta. Por isso, não achamos ideal o termo “autobiografia” para tratar dessas obras,

[43] Disponível em entrevista, arquivo pessoal, do escritor.

preferimos o termo “escritas de si” [44], pois “a representação de si sinaliza para uma tentativa de organização do eu pós-moderno, descentrado, fragmentado, cujas identidades múltiplas giram ao redor de um núcleo caótico e mutante.” (KLINGER, 2006, 27). Ondjaki é um Poeta fiando memórias delicadamente produzidas ao som de um assobio, que não será apenas uma sonoridade sem letra, será uma espécie de sopro que embala a criação de um pano formado pelos retalhos da peraltice, da inocência, do medo, do sonho, do amor. Sopro usado para vestir um imaginário social, preenchendo o vazio que ficou da guerra sobre essa infância roubada.Além de ser seu livro mais pessoal, há também outra singularidade no livro *Os da minha rua,* que reside no fato de, entre os três, ele ser o único escrito em contos.Observando as estórias presentes neles, vimos que elas poderiam ter sido organizadas em romance também, já que há uma ligação entre todos eles, mas o autor não o fez.

Na publicação da editora Língua Geral,o livro possui uma construção semiótica que intercala páginas pretas e brancas como se o leitor tivesse em mãos estilhaços de memória,é uma construção metafórica da própria sociedade angolana que se reinventou dos pedaços da guerra. Como uma costureira que tem real noção da simbologia específica de cada pedaço de pano para construção de um vestido, Ondjaki prefere tecer uma nova história em retalhos, deixando assim, ainda mais clara a presença da tradição oral em sua obra, pois os contos lembram muito os missossos: contos orais percebidos entre os angolanos como uma narrativa puramente imaginária e “um saber não desencarnado, mas em contato direto com o mundo, manifestação do homem” (PADILHA, 2007, p. 41). Sabemos que há muitas teorias da narrativa, mas para adentrar o mundo da escrita desses contos que logo se seguirão em análise, preferimos o que diz Mia Couto em seu texto “uma palavra de conselho e um conselho sem palavras”:

> O conto é feito com pinceladas. É um quadro sem moldura, o início inacabado de uma história que nunca termina. O conto não segue vidas inteiras. É uma iluminação súbita sobre essas vidas. Um instante, um relâmpago. O mais importante não é o que revela, mas o que sugere, fazendo nascer a curiosidade cúmplice de quem lê. No conto o que é importante não é tanto o enredo, mas o surpreender em flagrante a alma humana. No conto (como em qualquer género literário) o mais importante

[44]“O termo “escrita de si” que caracteriza a narrativa em que um narrador em primeira pessoa se identifica explicitamente como o autor biográfico, mas vive situações que podem ser ficcionais. (...)Foucault já argumentava que a escrita de si constitui o próprio sujeito, constrói a noção de indivíduo” (Klinger, 2006).

> não é o seu conteúdo literário, mas a forma como ele nos comove e nos ensina a entender não através do raciocínio mas do sentimento (será que existem estas categorias, assim separadas (COUTO, 2010)[45].

Ainda sobre a escolha estético-literária dos contos Ondjaki afirma que:

> Eu gosto de contos que sejam como fotografias, e a fotografia, a não ser que seja uma fotografia do sinal de trânsito em que está tudo dito, se vira a esquerda, se vira a direita, mesmo assim se for uma fotografia de um sinal de trânsito com uma pessoa a passar ao fundo, já a foto começa a dizer outras coisas, não é... E os contos, eu acho que alguns desses contos, não é que sejam completamente abertos, mas eles são como fotografias, mas fotografias em aberto... Como tal sim, é tanto que aqui no Brasil, quando saiu pela Língua Geral eles não puseram nada, não puseram "contos, não puseram nada... Porque até o editor me disse isso "Olha, podia ser um romance" (ONDJAKI, 2014)[46].

Como o próprio autor afirma em entrevista concedida, os contos de *Os da minha rua* poderiam muito bem agrupar-se em capítulos no modelo de um romance; entretanto, o autor escolheu a fissura dos contos e deu a eles uma característica peculiar: o inacabado. Em todos os vinte e dois contos distribuídos no livro, em nenhum deles há um desfecho claro da situação narrada, nem um final "implícito". Há apenas insinuações que levam o leitor às mais variadas interpretações. A obra, portanto, sofre também a interferência de quem lê, tornando-o coautor dessas estórias. Isso só vem consolidar o que já havíamos afirmado anteriormente, pois mais uma vez verificamos aqui as interferências do silêncio da linguagem como um rizoma, deixando a obra aberta para as mais variadas interferências, uma vez que o silêncio não estabelece relação com o implícito, pois "no implícito, o não-dito remete ao dito." (ORLANDI, 2007, p.66), de forma que o que não está dito só ganha significado diante do sentido criado pelos enunciados anteriores. Contudo, não é assim que pensamos o silêncio, pois este não se remete ao dito, ele se mantém como tal, o silêncio significa. É dentro da perspectiva de silêncio, portanto, que vemos os contos de *Os da minha rua*, já que em todos eles o que não está dito, significa: "nós distinguimos silêncio e implícito, sendo que o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras" (ORLANDI, 2007, p.67).

---

[45] Disponível em: >http://www.cienciaviva.pt/projectos/contociencia/textomiacouto.asp< acesso em 15 de junho de 2014

[46] Disponível em entrevista, arquivo pessoal.

Ao analisarmos esse livro, outro questionamento nos inquieta: a rua. Por que o autor escolhe a rua para tratar de todo o seu país? Seria este realmente um lugar? Depois da leitura de todo o livro, percebemos que existe uma relação significativa e até mesmo semiótica entre a ideia de rua e como os contos foram arrumados dentro do livro. No primeiro conto,"O voo do Jika", encontraremos dois "miúdos" desfrutando do espaço da rua para o exercício do brincar. Já no último conto, o mesmo menino que antes brincava com seu amigo, agora se despede de sua rua, dos seus; de forma que essa rua é um real símbolo de travessia e transição da identidade do menino que e no último conto, "Palavras para o velho abacateiro",é aquele que sente a necessidade de sair dessa rua e levá-la consigo.[47] Uma parte de si quer continuar, outra quer ir embora. Sendo assim, percebemos que muito mais do que um lugar, essa rua será um tempo: a infância. É a partir dessa concepção que entendemos a simbólica frase "A minha rua, que sempre se chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância" (ONDJAKI, 2007, p. 145).

Pensando pela perspectiva de lugar indicado por Marc Augé, entende-se a rua como um não-lugar, pois ela se configura como um lugar de passagem, um caminho, "o espaço do viajante", de forma que é sempre por onde se passa e nunca se fixa, a não ser nas suas margens, tal qual o rio. Nesse caso, muito mais do que grafias similares, o **rio**e a **rua** encontram-se em significado simbólico: Ondjaki transforma a rua em rio, aquele lugar concreto de areia ou asfalto que era em si inabitável, torna-se um espaço líquido, movediço, onde o autor encontrará a habitação para os ecos de suas lembranças. A rua, lugar escolhido pelo autor para reinventar essa infância, se tornará um lugar cheio de histórias dessa Luanda dos anos 80 a partir das vozes, estórias que serão melancolicamente relembradas e recontadas ao longo de todo o livro, por esse fiador de sonhos e lembranças.

Ondjaki encherá essa rua de subjetividades, de afetos, tanto que dirá que ela é sua, por isso usa o termo possessivo para dar título ao livro: *Os da **minha** rua*. Passam a habitar nessa rua o quintal do tio Chico, a piscina de Coca-cola do tio Victor, a casa do Lima, a casa vazia da tia Rosa, a escola. Dessa forma, traz novos significados de lugar para o sentindo dessa rua e dá-lhe uma importância de lugar

[47] Esse conto será analisado com maior profundidade no último tópico dessa dissertação, intitulado: "mãe e avó: a tradição travestida em um corpo sem órgãos".

antropológico, uma vez que ganhará sentido "identitário, relacional e histórico"[48] sem, contudo, tirar dela sua característica de *não-lugar*. Entende-se, assim, que não há uma distinção clara e precisa entre lugar e *não-lugar* nessa rua, ela será os dois e também não o será, já que

> O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente - palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação (AUGÉ, 1994, p. 74).

Assim, poderíamos considerar a rua um *entre-lugar*, espaço movente por onde transita a identidade do sujeito. Deste modo, fica mais claro entender esse espaço da rua como metáfora para a infância, em razão de não podermos defini-la como tempo ou espaço, pois pode ser um tempo passado ou um lugar que habita dentro de nós. A relevância desse estudo sobre o espaço da rua na memória existirá, também, para que possamos entendê-la como metáfora para a construção da identidade desse menino. No primeiro conto, o texto nos mostrará, através da brincadeira com *desobjetos*[49] do menino Jika, qual a importância dessa rua para seu imaginário, e, no último conto, nos descreverá as imagens dessa infância de forma tão intensa que não ficam dúvidas ao leitor de que esse menino ao sair dessa rua possa levá-la também consigo.

Através das lembranças de uma infância que mesmo sendo impactada pela guerra não deixou de ser infância, Ondjaki vai buscar em um ato de resiliência sua voz infante para fiar os retalhos da memória, como se fosse alguém a costurar um pano formado pelos retalhos da peraltice, da inocência, do medo, do sonho; usado para vestir um imaginário social, preenchendo o "vazio" que ficou da guerra sobre essa infância roubada. Assim se caracteriza o enredo dos contos do livro *Os da minha rua.*As memórias do autor são utilizadas para compor um novo cenário e uma quebra desse arquivo midiático, que se caracteriza em suma preconceituoso e carregador de estigmas perversos no que se refere à África de um modo geral. O repertório de Ondjaki tem como função narrativa (se é que a literatura tem mesmo alguma função...) trazer os cheiros doces de uma infância que cresceu em fel a essa

---

[48] "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar." Marc Augé.

[49] O uso da palavra "Desobjeto" é para salientar que os brinquedos apresentados por Ondjaki nesse livro não são objetos vendidos em lojas, como hoje o faz a indústria de brinquedos dando até mesmo funções a esses objetos. Nos livros e Ondjaki, os brinquedos são 'desobjetos', materiais encontrados no lixo que acabam servindo para a brincadeira, mas sem nenhuma função.

voz infante que muitas vezes pode não ter noção profunda do que está acontecendo a sua volta, mas que tem seu cotidiano (e futuro) comprometido com e pelas leis do sistema. Este livro como um todo é um exercício de silêncio e escuta ao modo do que diria ainda Mia Couto: “o único conselho é este: escutar. Tornarmo-nos atentos as vozes que fomos encorajados a deixar de ouvir. Tornemos essas vozes visíveis. E mantenhamos viva essa capacidade que já tivemos na nossa infância de nos deslumbrarmos”[50].Ondjaki nos fala que ao escrever “Uma voz que me visita, que me assola, é uma criança que me dita o livro e eu vou escrevendo um relato escutado” (ONDJAKI, 2014)

3. ANÁLISE DOS CONTOS SOBRE A PERSPECTIVA DO SILÊNCIO

"Eu sou o poeta mais importante da minha rua, mesmo porque minha rua é curta"
José Paulo Paes

A escrita de Ondjaki pode ser como uma travessia por memórias ínfimas ganhando delicados contornos de ficção, ela é como o desabrochar de um sonho a se transformar em letra; um papel amassado sobre o qual crianças desenham sem medo o que bem entendem e com as cores que encontram no chão, perdidas. Seja lá o que levou o autor a imaginar para a escrita desse livroas margens de uma rua, o que iniciaremos agora é uma travessia sem volta pelo lugar da infância que reside dentro do poeta, que não é apenas de Ondjaki, é também muitos dos que com ele habitavam aquela rua. A partir de agora adentraremos o universo dos contos do livro *Os da minha rua* para desvendar os silêncios múltiplos, frutos do próprio fazer da linguagem, o qual não se constitui pela ausência de sons ou palavras.

Antes, é um silêncio fundante presente em todo o processo de linguagem, um “lugar” que não é vazio ou sem sentido, ao contrário, é o indício de uma instância significativa. O que está imerso em cada um desses contos é uma reconstrução poética pela desconstrução da linguagem, pois, nessa obra, o autor revela ao mundo ainda mais a importância do fazer literário para a sociedade angolana, como se apenas pelo discurso da literatura fosse possível sonhar com um novo significado

[50] Disponível em: >>http://www.cienciaviva.pt/projectos/contociencia/textomiacouto.asp <acesso em: 20 de março de 2014.

para a dor, enquanto o povo se ergue, a literatura vai reconstruir “o ser” perdido, esfarelado e fragmentado, pois “Nada mais há em nosso saber nem em nossa reflexão que nos traga hoje a lembrança desse ser. Nada mais, salvo talvez a literatura” (FOUCAULT, p. 59, 1999): a linguagem em desconstrução para um ser em reconstrução. É como se Ondjaki identificasse uma cicatriz perdida em um corpo, e ao redor dessa marca lançasse cores e puxasse traços de forma que não a escondessem, mas fizessem dela um novo desenho. A partir de agora veremos um livro ser um palco e palavras serem pessoas. O silêncio permeia, transita, passeia por elas (palavras e pessoas), ele é intersticial, é iminência: a própria mediação entre as palavras e as coisas “o silêncio não está apenas “entre” as palavras. Ele as atravessa. Acontecimento essencial da significação, ele é matéria significante por excelência.” (ORLANDI, p. 69, 2011).

> “Chegamos à casa do sacana do Lima numa rua bem escura que era preciso cuidado quando andávamos para não pisar nas poças de água nem na dibingados cães. Eu ainda avisei à tia Rosa, ‘cuidado com as minas’, ela não sabia que as minas era o código para o cocó quando estava assim na rua pronto a ser pisado” (ONDJAKI, p. 23, 2007).

Ora, as minas são uma das protagonistas que fazem parte da história de Angola, pois durante os conflitos civis muitas foram implantadas por todos os envolvidos nesse conflito: a UNITA plantou minas, o governo semeou mais delas e Angola colheu por muitos anos mortos e mutilados. O território angolano começou a ser minado a partir de 1961, pelo governo colonial português e os três grupos guerrilheiros que lutavam pela Independência (MPLA, UNITA e FNLA). Depois da independência conquistada, continuaram a minar o país tanto o MPLA, quanto a UNITA e a FNLA. Minaram também os cubanos que apoiavam o MPLA, os sul-africanos e os marroquinos que apoiavam a UNITA, os zairenses que apoiavam a FNLA. Só as tropas sul-africanas dos tempos do *apartheid*, estima o governo, deixaram dois milhões de minas como lembrança das várias tentativas de invadir o país, de forma que depois de Afeganistão e Camboja, Angola é o que tem mais minas terrestres espalhadas em seu território nacional. Antes de intensificar-se o processo de desminagem estimava-se que os artefatos de guerra faziam aproximadamente 300 vítimas por ano, o que resultou em 90 mil mutilados no país no ano de 2010, dentre esses 40%mulheres e 30% crianças. Encontrar mutilados é comum. Houve um tempo em que estar andando por uma rua e pisar em uma mina

e sair mutilado era uma cena do cotidiano angolano. Cotidiano esse que é reinventado em cada conto do livro *Os da minha rua* por Ondjaki. Como vimos no excerto anterior, o escritor angolano dá um novo significado para as minas, apagando assim a ideia que se criou em torno dessa palavra. Ondjaki torna a linguagem loucura, ele enlouque o significado das palavras, as minas deixam de ser artefatos de guerra para serem o que o poeta bem entender. Essa relação entre as palavras e as coisas acontecerá por todo o livro, sendo esse apenas um singelo exemplo de como Ondjaki adentrará os limites da palavra, como o próprio poeta que está à margem, a enlouquecer a imagem que contempla pela linguagem, como afirma Foucault:

> O poeta faz chegar a similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los. Assim, na orla exterior da nossa cultura e na proximidade maior de suas divisões essenciais, estão ambos nessa situação de "limite" — postura marginal e silhueta profundamente arcaica — onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação. Entre eles abriu-se *o espaço* de um saber onde, por uma ruptura essencial no mundo ocidental, a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças (FOUCAULT, 2000 p. 68) .

Começaremos a investigar esse silêncio por dois contos que se aproximam por terem seus enredos traçados no ambiente da escola e trazerem em ambos a relação entre professor e aluno. Em *Bom dia Camaradas*, a escola será o lugar dos afetos e também um porto seguro para a imaginação dentro dessa Luanda caótica que se formava.Há também uma relação de respeito e amizade muito forte entre alunos e mestres, tanto que é emocionante para ambos quando os professores cubanos precisam voltar para seu país. Essa é uma relação queainda persiste em alguns contos de *Os da minha* rua tais como: "Bilhete com foquetão" e "Um pingo de chuva". Entretanto, em dois outros contos a relação será outra: trata-se das narrativas "Os bigodes do professor de Geografia"e "Os calções verdes do bruno". Naquele, temos como protagonista o professor, enquanto neste, quem protagoniza é o aluno.

3.1 **1Os calções e o bigode: materiais para a escrita do silêncio**

a)**O bigode do professor de geografia**

O professor de geografia é descrito pelo narrador como: “um homem baixinho com uma barriga redonda e um bigode muito fininho tipo dos artistas dos filmes, falava sempre baixinho e tinha pouca paciência nas aulas” (ONDJAKI, 2007, p. 105). Algo que desde já nos chama atenção na descrição é a comparação existente entre o professor e os artistas dos filmes, pois na prática docente existe mesmo uma relação correspondente entre ser professor e ser ator. Tal concepção é muito trabalhada por Deleuze em seu abecedário, uma entrevista concedida pelo filósofo pouquíssimo tempo antes de morrer, em que traz várias reflexões e pensamentos acerca dos mais variados temas. Quando questionado sobre “ser professor”, Deleuze propõe que para ser professor “é preciso ensaiar, preparar. É preciso ensaiar na própria cabeça, encontrar o ponto em que... É muito divertido, é preciso encontrar... É como uma porta que não conseguimos atravessar em qualquer posição.” (DELEUZE, abecedário), dando a entender a aula como um espetáculo em que o professor é um ser apaixonado pelo seu papel e que prepara sua aula como quem prepara uma cena.

O professor de Geografia até poderia ser uma pessoa boa, mas não permitia que os alunos tivessem acesso a esse ser, para os miúdos “um dia no intervalo, até alguém disse que ele não gostava de nós!”, ou seja, diferente da relação que tinham com o professor Angel e a professora Maria, o professor de Geografia era alguém totalmente distante desses meninos, tanto que o narrador não nos apresenta o seu nome, reforçando ainda mais a falta de intimidade estabelecida em sala de aula: plateia e personagem em um espetáculo de medo e nada interativo. Após descrever o protagonista, o narrador começa a apresentar um acontecimento incomum de uma aula quando o Joel e o Nuno (alunos da turma),decidem fazer interferências desnecessárias e certas brincadeirinhas na aula do referido professor. Nesse momento, o inesperado entra em cena e o professor é destinado ao improviso, de forma que “ninguém pode saber quando uma coisa estranha vai acontecer.” (ONDJAKI, 2007, p. 106).

Tudo começa quando, ao escrever no quadro, o professor, com o calor da sala, começa a ter a parte das costas de sua roupa desenhada por uma mancha de suor. O desenho mexe com o imaginário do aluno, que decide falar em sala de aula, expondo sua interpretação da imagem: “O camarada professor tipo que tem um mapa da África desenhado no porta-bagagens!” (Ibidem). A frase leva toda a turma ao riso, e o professor apavora-se, pois a risada da turma fura e fere o sistema estabelecido por ele naquele local. Nesse conto, a sala de aula não é um espaço onde o imaginário do aluno tenha espaço, é antes uma prisão onde o professor se impõe como um ser soberano e o aluno, um ser subalterno que não pode falar, indivíduos que foram condicionados ao silêncio. Quando os alunos falam, o sistema linguístico é afetado e invertido, pois quem começa a fazer uso do silêncio agora é o professor. Mas, nesse caso, não aparece mais como uma condição do sujeito e sim como uma escolha de linguagem, de forma que o silêncio fala e ganha poder.

Para falar com os alunos, o professor agora usa o olhar e a escrita: “o camarada professor passou o giz no quadro e deu-nos uma olhada de mandar calar. Trememos.” (Ibidem) A partir desse ato, voltamos à discussão da relação estabelecida entre as tradições orais e a escrita, da qual já falamos no tópico 1.2. A escrita aparece aqui como uma tentativa de aniquilar a voz, de romper com ela e de apagá-la, e o “giz” é uma espécie de arma, um material poderoso nessa tentativa de abafamento da voz.Todavia, os miúdos prosseguem: “o camarada professor não pode dizer setenta minutos – e riu bem alto. O resto da turma, já não riu!” (Ibidem) A turma por um momento é mesmo afetada pela escrita no quadro do professor, mas um deles, dessa vez o Nuno, não se deixa calar e mesmo em uma atmosfera de medo, faz brincadeiras com o professor.

Temos desenhado aqui toda a trajetória da literatura angolana e sua relação com a escrita, aquela que foi instituída no país pelo colonizador para uniformizar a língua, mas que acabou sendo triturada e deglutida pelos ritos da oralidade. Esta analogia é ainda mais reforçada quando, ao ficar ainda mais nervoso o professor deixa o giz cair: “o giz foi largado da mão suada e caiu de repente no chão”. (Ibidem) Desarmado, o professor não tem outra opção senão a de sair da sala, abandonar o personagem e retirar-se da cena: “Os passos do camarada professor foram lentos até a porta. As mãos dele fecharam a porta com estrondo e susto de filme de terror” (Ibidem, p.107) Por um momento, ele fica ausente, mas logo em seguida volta para a sala de aula, vestido de um novo personagem que espanta ainda mais os alunos.

“Ó seus filhos da puta, vocês estão a brincar com esta merda ao o quê?” (Ibidem, p.107) A resistência dos alunos torna ainda mais acirrado o combate: quanto mais eles resistem, mais o professor torna-se violento, tal qual acontece nos regimes ditadores e totalitários em que a censura é uma forte arma para desestabilizar o povo. A partir dessa nova entrada em sala de aula, uma série de desacatos e ameaças começa a aparecer por parte do professor, de forma que, mais uma vez, os alunos são condicionados ao silêncio: “a tarde estava quieta e sem passarinhos de fazer um bocadinho de barulho. Nada. O medo era tanto que ninguém engolia cuspe para não fazer o ruído com a bola da garganta.” (Ibidem, p.107) A censura imposta pelo professor leva os alunos ao extremo do medo,pois como afirma Orlandi em outro contexto, “nós já havíamos introjetado a censura, isto é, cada um experimentava na sua própria intimidade os limites do dizer.” (2006, p.114).

b) Lápis e papel: materiais de libertação da voz

> Romina: nos últimos dias já não consigo lanchar pão com marmelada e manteiga, e mesmo que a minha mãe faça batatas fritas nunca tenho apetite de comer. Ainda por cima de noite só sonho com os caracóis de teus cabelos tipo cacho de uva... (palavras do menino Bruno, o do calção verde...) (ONDJAKI, 2007, p. 102).

Este fragmento é o registro poético de Bruno, nosso protagonista, o menino mais arteiro e desordeiro da escola Mutuyakevela. Ele tem como marca registrada seus calções verdes “justos com duas barras brancas do lado” (ONDJAKI, 2007, p. 101) e sempre sujos por resultado de suas peraltices. Um dia, Bruno chega bem diferente do modo como sempre chegou à escola durante os seis anos em que o narrador o conhece. Nesse dia, além de mais sério e mais triste, “a pele cheirava a sabonete azul limpo, as orelhas não tinham cera, as unhas cortadas e limpas, o cabelo lavado e cheio de gel. Até os óculos estavam limpos. Tortos mas limpos.” (Ibidem) O motivo de tudo isso, tem nome: Romina, o novo amor de Bruno. O erotismo se instaura na narrativa, a escrita é uma denúncia do estado do menino e também a consolidação e nascimento do poeta infante.A escrita de Bruno é um simulacro, um disfarce de sua voz e o resultado de seu silêncio, que nos é visível a partir de sua mudança visual. O corpo de Bruno é que é silenciado; para poder

demonstrar o que sente ocorre nele uma mudança, como se falar daquele modo, da forma como se apresentava antes, não fosse possível, não existiria validação em sua voz. Acreditamos estar aqui diante de uma sutil denúncia do poeta: até onde nossa fala é respeitada? Até que ponto o nosso próprio modo de ser, de falar de vestir-se, pode ser exercido sem ter como resultado a discriminação? A fala individual e identitária do Bruno tem de mudar. Há aqui uma voz metamorfoseada em silêncio, dialogando com o que fala Paul Zumthor: “a voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz.” (ZUMTHOR, 1997, p. 12). Essa voz é, então, uma performance de silêncio, pois se instaura no corpo, no cheiro, e também no abandono de antigos hábitos, uma vez que “a performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal as palavras e frases esse conjunto como tal faz sentido”(ZUMTHOR, 2005 p. 87).

O silêncio que tomou Bruno não foi eficaz o suficiente para guardar a sua voz, pois entre ele e o silêncio havia a caneta e o papel; com esses instrumentos de libertação, o menino rompe a dor. Analisando a cartinha de Bruno, perceberemos que ela está totalmente estruturada no oral, apesar de ter o remetente (nesse caso, a Romina) e uma mensagem no corpo do texto, percebe-se nesse escrito mais uma confissão necessária feita ao e/ou sobre o papel, do que uma carta destinada a alguém. Tanto que o menino entra em pânico ao ver que a professora a pegou. A atitude da professora é uma das mais significativas em todo o conto:

> A camarada professora era muito má. Veio a correr e riu-se porque eu tinha lágrima nos olhos. Pegou na carta e rasgou tudo em pedacinhos tão pequenos quanto as minhas lágrimas e as do Bruno. A Romina desconfiou de alguma coisa, porque também tinha lágrima nos olhos(ONDJAKI, 2007 p. 103).

O ato da professora de rasgar a carta foi também o de romper o silêncio, o simulacro se desfaz, ao ponto de Romina também entender o que estava acontecendo. A voz do menino Bruno se espalha por todos os lugares da sala com cada pequeno pedaço de papel. Com a morte do silêncio, Bruno retoma sua voz primeira: “no dia seguinte, [...], o Bruno apareceu com a blusa dele vermelha e os calções verdes justos com duas riscas brancas do lado” (Ibidem, p. 103). O velho Bruno entra em cena novamente, mas ainda nos deixa intrigados no fim do conto, visto que neste mesmo dia o narrador nos fala que Romina estava com os olhos molhados de ternura “E o Bruno também” (Ibidem). O menino acaba a narrativa com

um choro que intriga o leitor, o que nos faz chegar à conclusão de que “De resto, também dizemos coisas quando não as dizemos” (ONDJAKI, 2010, p. 35).

c) Do silêncio em semelhança entre o bigode e o calção verde

Nos dois contos analisados, percebemos nitidamente a interferência da censura na relação entre os personagens e no próprio fazer literário do autor. Conforme Orlandi, “A censura é um sintoma de que ali pode haver um novo sentido. Na censura está a resistência. Na proibição está o ‘outro’ sentido. E isso porque, como dizemos, a censura atinge a construção da identidade do sujeito” (ORLANDI, 2006, p. 118). Por isso, o autor se utiliza de materiais que poderiam não significar nada em outro contexto, mas que dentro desse, é uma maneira de fazer significar os sentidos censurados. Assim, o escritor diz até mesmo o que não quer ou poderia dizer. Para descrever o professor, Ondjaki decide usar o “bigode”. Dando título ao conto, está apresentando muito mais do que uma parte do rosto. Para isso, basta lembrar a simbologia que existe por trás do bigode não só como identidade, mas também poder em Hitler,que até hoje é desenhado e reconhecido pelo seu bigode singular. O professor do conto ondjakiano lembra muito a figura do ditador alemão, fazendo com que ao interpretar a figura do bigode encontremos nele um método muito parecido com o que desempenhou Hitler na Alemanha com seu modelo nazista de governar o mundo. Já em “Os calções verdes do bruno”, os calções verdes são o símboloda resistência à censura, pois o menino volta a aparecer na escola com o calção verde logo após o episódio da carta rasgada, numa tentativa de responder ao mundo que o cerca que até poderiam interferir e mexer em sua escrita, mas isso não afetaria sua identidade, e, sendo assim, a luta e a resistência seguiriam.

CAPÍTULO 3

2.2 AS MUITAS MULHERES DA RUA: SOBRE COMO O SILÊNCIO PODE SER NA VERDADE UMA REUNIÃO DE VOZES GUARDADAS.

Perguntas-me do silêncio
eu digo
meu amor que sabes tu
do eco do silêncio
como podes pedir-me
palavras
e tempo
se só o silêncio permite
ao amor mais limpo
erguer a voz
no rumor dos corpos
(Ana Paula Tavares)

O poema acima, de Ana Paula Tavares, pioneira nas discussões que envolvem o gênero na literatura angolana, introduz de forma bastante elucidativa o que agora iremos discutir, pois, ao falarmos de mulheres em África, estaremos diretamente falando sobre silêncio e subalternidade. O corpo feminino em África é um palimpsesto: um corpo mutilado, raspado, agredido e apagado sobre o qual outra mão, geralmente masculina e colonizadora, escreveu suas histórias; de forma que o que lemos durante anos nunca foi a história do corpo, mas o que inventaram sobre ele. Esse corpo é tracejado de vozes escondidas, o silêncio e as mulheres estão numa relação consubstancial, ou seja, o silêncio já faz parte delas, de suas vidas, da sua identidade, uma espécie de pele grudada ao corpo sobre o qual outra história é escrita, pois à mulher foi negado o registro de sua própria história. Tanto que sobre esse corpo são lançados véus, burcas, roupas segundo um padrão que, uma vez rompido, levam-nas a julgamento popular. O corpo feminino amedronta a ética machista e por isso sobre ele lançamos panos que servem para torna-lo invisível, para fazê-las seres dos quais não se encontram registros. Fomos condenadas ao silêncio das fontes: somos pouco vistas, pouco falamos sobre nós, deixamos poucos vestígios escritos ou materiais.

Ao relatar, por exemplo, a história do músico nigeriano FelaKuti e a criação do Afrobeat, pouco se fala (ou quase nunca, ou mesmo nunca) da importância das

mulheres na história do canto, que no início da carreira faziam fama cantando *highlife jazz* com a banda KoolaLobitos sem, até então, nenhuma relação política ou ideológica. Fela teve muitas de suas concepções modificadas por Sandra Isidore, uma mulher que o apresentou a uma África até então desconhecida por ele. Ela era militante do Partido dos Panteras Negras e foi quem apresentou ao músico o pensamento de Malcolm X e de outros tantos líderes do movimento negro. Sandra foi mentora, amante e amiga, sem a qual, toda a cena contracultural criada por Fela em Lagos não seria possível. A música *MyLady'sFrustation*, por exemplo, foi uma homenagem a Sandra. A diferença dos sexos que marca os corpos ocupa uma posição central nessa discussão, pois quais são as vias da escrita para as mulheres nesse mundo proibido,Místico ?

A mulher é a feiticeira, a curandeira, a musa literária; quase nunca a escritora do romance ou a contadora da história. Em seu livro *Minha história das mulheres*, Michele Perrrot sintetiza muito bem essa relação de subalternidade e condenação ao silêncio quando afirma que:

> Nesse silêncio profundo, é claro que as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente perdido das vidas submersas no esquecimento no qual se anula a massa da humanidade. Mas é sobre elas que o silêncio pesa mais. E isso por várias razões (PERROT, p. 16, 2006).

Ondjaki, apesar de passar bem distante de uma escrita de autoria feminina, está atento às discussões feministas e não ignora esse corpo multifacetado de silêncios. Em resposta a Tavares, em seu livro *Há prendisajens com o xão,* ele escreve o poema "que sabes tu do eco do silêncio?" em que alguns dos versos brotam como se fossem respostas à autora: "um só silêncio/pode ser nossa voz não dita/ ainda nunca dita./ para ecoar um silêncio/ bastou gritarmo-nos para cá dentro/ num gritar aprofundo." (ONDJAKI, 2011, p.26) Esses versos são mostras de como Ondjaki entrará nessa militância de gênero mesmo que esse não seja o seu corpo. Ele vai adentrar gritos de dentro, do passado, da memória, para tentar através da linguagem trazer à tona essas vozes de todas as idades, cores e cheiros. São várias as personagens femininas presentes em *Os da minha rua*, espalhadas por todos os contos exercendo as mais variadas funções sociais. Nesse livro, encontraremos mulheres reais e importantes na formação do autor, que conviveu com cada uma

delas e todas. Nos contos, ele as transforma em personagens das mais variadas histórias, pois estão neles: a avó Agnete, a avó Catarina, a professora Genoveva, a professora Maria, Petra, Romina, Charlita, Madalena, as primas do Bruno, Thissola, enfim,todas as mulheres que de uma forma ou de outra marcaram sua infância. Isso nos faz refletir sobre a sensibilidade do autor para com essa luta da inserção da mulher em África, mostrando que não é apenas feminina, mas de todos aqueles que acreditam na igualdade social, política e econômica entre os sexos. Como afirma ChimamandaAdichie: "A meu ver, feminista é o homem ou a mulher que diz: 'Sim, existe um problema de gênero ainda hoje e temos que resolvê- lo, temos que melhorar'. Todos nós, mulheres e homens, temos que melhorar". (ADICHIE, 2015, p. 59).O que o escritor desenvolve através da literatura é uma historiografia do subalterno, em que "Com respeito à 'imagem' da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação" (SPIVAK, p. 2010, p.66).

"Um corpo". Esta é a definição que durante anos foi dada à mulher. Vestida ou nua, a mulher é simplesmente um corpo, uma imagem. Na cultura judaico-cristã, por exemplo, ela é coagida ao silêncio em público. São apenas corpos vestidos, cobertos para que não seduzam os homens, pois nasceram para serem conquistadas (ou levadas ao casamento como uma ovelha ao matadouro), nunca os seres ativos dessa conquista. Essa é uma realidade não só ocidental, a figura subalterna da mulher é inegável.Com suporte no que afirma Spivak,dentro desse contexto marginal em que se encontra Angola, país devastado pela guerra de maioria negra, no atual contexto político global "a questão da mulher parece ser mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras" (SPIVAK, 2010, p. 85). Em muitas tribos angolanas, por exemplo, ainda hoje, mantêm-se "rituais de passagem", muitos deles abordados em formas de poesia por Paula Tavares em *Ritos de passagem*, uma obra crua, densa, digna dos mais variados gritos de uma mulher cálida. Em algumas tribos,como os Kuanhama,no segundo dia fértil, as meninas bebem uma cerveja especial, misturada com drogas, em que se inclui um pouco de esperma de um circuncidado de outro grupo, já que eles não praticam a circuncisão. No ritual de passagem dos Kwamatwi (norte de Angola), a mestra anciã prepara uma cerveja com drogas da qual retira uma porção em uma taça. Nela, um circunciso lava o seu

membro viril três vezes. A menina, que desconhece estas práticas, bebe um gole. O resto, a mãe vai derramando pelo baixo ventre da jovem até chegar a uma enxada que lhe colocaram abaixo dos membros inferiores[51]. Esses ritos de passagem estão sempre relacionados com o mistério da maternidade, ou seja, o mistério do parto, a descoberta da mulher como criadora de vida. Para elas, essa é uma experiência transcendental e religiosa, por isso que o parto originou rituais secretos femininos. África já é, em si, um nome muito feminino, é mãe da humanidade e as mulheres de muitos lugares desse continente são preparadas desde a infância para terem seus corpos marcadose assim poderem dar continuidade a esse legado: ser mãe. Para a análise que se inicia, atentaremos apenas a três das várias intrigantes dessas mulheres que passeiam por uma rua de memórias: Romina, Charlita e Avó Agnete.

a)**Romina: entre a sedução e a submissão**

Angola hoje é cheia de meninas estudantes. Elas estão tomando lugares, comoas faculdades até mesmo fora do país,estão reescrevendo suas histórias e a de muitas mulheres que as antecederam, mas ainda são mal vistas pela sociedade vigente (atual), pois há muito se defende o pensamento de que à mulher foi dado um rosto para enfeite, não uma cabeça pensante. Continuaremos nossa análise sobre “a rua”, partindo agora dos personagens femininos e a represent(ação) simbólica da mulher angolana. Para isso, continuaremos a análise do conto “Os calções verdes do Bruno” observando analiticamente a personagem Romina, pois nela, estápresente a imagem-corpo-voz da mulher que está destinada à subalternidade e que Ondjaki, através da literatura, denunciará. Romina é uma personagem presente tanto em *Bom dia Camaradas* quanto em *Os da minha rua*. Naquele, ela é uma das personagens principais, já neste, ela está presente apenas no conto supracitado. Como já falamos em outro momento desse texto, o livro em análise é, na verdade, uma consequência de*Bom dia Camaradas*, tendo em vista o fato de ambos serem retalhos de memórias tecidos de formas estéticas diferentes.Temos, praticamente, a mesma Romina nosdois livros. No romance, ela é descrita como umas das meninas do grupo de amigos do narrador, sempre muito meiga, carinhosa e,

[51] Pesquisa disponível em >http://www.pucsp.br/rever/rv1_2006/t_kimbanda.htm<Acesso 14/05/2015

sobretudo,sensível. Há em todo o texto uma relação entre seus medos e choros, uma das figuras femininas mais significativas do texto de Ondjaki:

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

Ao final do romance, que é um dos seus projetos autobiográficos, o autor vai descrevendo a última imagem que ficou da infância de cada um desses amigos da escola. Eles estavam todos em volta de uma fogueira que queimava os cadernos do ano letivo que passaram juntos. A fogueira vai aumentando, o fogo se alastrando, os meninos se afastam um pouco e as labaredas distorcem a imagem dos personagens. É quando o narrador descreve o que vê além da imagem que cotidianamente via: “Do outro lado da chama parecia que as imagens iam derreter: vi a cara do Bruno, os cabelos dele despenteados; vi a cara da Romina, os cabelos dela encaracolados”. (ONDJAKI, 2006, p. 133) O interessante é que em *Os da minha rua*, no conto em questão,esses mesmos personagens voltarão trazendo a mesma imagem, a distorcida pela chama, que como vimos no início dessa escrita pode ser a própria poesia adentrando imagens e recriando significados. O Bruno é o mesmo menino de cabelos despenteados, sem preocupação alguma com a aparência até que se apaixona pela Romina, a qual mais uma vez aparecerá como uma menina de cabelos encaracolados e lágrimas nos olhos.

Como já sinalizamos, a história que foi construída da mulher é a da sua imagem; a beleza é uma moeda de troca da sedução: estar bonita e bem apresentável garante a essa mulher um “bom” casamento. O macho sempre na posição de ataque, pois ao homem ficou o “dever” histórico de conquistar a mulher, que por sua vez, mesmo em posição de caça, contra-ataca através de suas armas de sedução. Dentre essas armas, o cabelo: um dos maiores símbolos de feminilidade e sensualidade que estão vinculados à mulher, tanto que no século XIX acontecerá uma erotização dos cabelos das mulheres, grande século de esconder (ou mostrar) as madeixas, fortalecendo a relação com o que há de erótico nelas. As mulheres africanas não fogem a essa realidade: para elas o cabelo, além ser uma demarcação de feminilidade, pode ser uma referência identitária e social. As tranças

são grandes exemplos que encontramos entre fios de memórias e fios de cabelos, pois elas são símbolos do povo africano, estão na cabeça de homens e mulheres desde a origem do continente. Para provar isso é só observar algumas das esculturas deixadas pelosNok, uma civilização que habitava o norte da Nigéria no Século V a. C.. Os Nok esculpiram formas que representavam pessoas ou animais. Nas estatuetas com cabeças humanas podemos ver referências dos traços do povo da África negra: o nariz largo, os lábios avantajados e na parte de trás da cabeça algumas marcas que lembram as tranças nagô, um tipo de trançado que depois ficou conhecido, também, como trança raiz, por ficar juntinho do coro cabeludo. Para as mulheres africanas, as tranças vão ganhando ainda mais significado, pois como por muito tempo a mulher não teve acesso à escrita, as anciãs das aldeias, mulheres com mais idade, agiam como Domas através das tranças. Trançavam suas filhas, netas e parentes e, no momento do trançado, transmitiam o conhecimento por meio da tradição oral.

Quando Ondjaki constrói a imagem da Romina a partir de suas lágrimas e do seu cabelo, denuncia a condição de subalternidade e a coisificação da imagem da mulher, realizando um jogo metonímico sobre o qual Orlandi dirá tratar-se de um discurso da resistência, que cria maneiras de significar sentidos censurados. É assim que em um texto “qualquer coisa serve para significar, qualquer matéria significante explode os limites do sentido” (ORLANDI, 2007, p.123). É pelo silêncio presente no próprio processo de linguagem que o registro de “um cabelo” pode significar muito para a história de um povo, de um lugar, de uma “rua”. Para melhor entendermos, vamos analisar mais uma vez o bilhete escrito por Bruno àRomina agora por outra perspectiva.

> Romina: nos últimos dias já não consigo lanchar pão com marmelada e manteiga, e mesmo que a minha mãe faça batatas fritas nunca tenho apetite de comer. Ainda por cima de noite só sonho com os caracóis de teus cabelos tipo cacho de uva... (palavras do menino Bruno, o do calção verde...) (ONDJAKI, 2007, p. 102).

Essa é uma espécie de “cartinha” que Bruno estava escrevendo paraRomina e, como disse Barthes,a carta de amor é uma “figura, visa a dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)” (BARTHES, 2003, p. 15), ou seja, as cartas são figuras típicas do discurso amoroso, entretanto, o que está escrito nesse fragmento revela-

nos coisas que vão muito além do discurso de um menino apaixonado, há muitos elementos que precisam ser analisados com cuidado nessa escrita. Vejamos, por exemplo, como esse menino associa a imagem de sua “amada” com a da comida, ele a deseja tal qual a comida: “pão com marmelada e manteiga”, “batatas fritas”, “cachos de uva”. Aqui fica claro como desde pequenos os meninos são ensinados a ver essa mulher como apenas um corpo mesmo. Esse menino não idealiza uma mulher tal como faziam os poetas da geração romântica no Brasil, não consegue alimentar-se porque apenas esse corpo feminino matará seu apetite. Como um predador à procura da caça para comer e saciar sua fome, o Bruno escreve para a Romina mostrando como desde pequenos os meninos são acostumados a verem a mulher em África: um corpo. Algo que está ao seu alcance como uma comida posta sobre a mesa. Isso só reforça ainda mais a preocupação da escritora ChimamandaAdichie quando afirma:

> O modo como criamos nossos filhos homens é nocivo: nossa definição de masculinidade é muito estreita. Abafamos a humanidade que existe nos meninos, enclausurando-os numa jaula pequena e resistente. Ensinamos que eles não podem ter medo, não podem ser fracos ou se mostrar vulneráveis, precisam esconder quem realmente são — porque eles têm que ser, como se diz na Nigéria, homens duros (ADICHIE, 2015, p. 30).

Vemos que a relação de erotismo se instaura com mais nitidez ainda quando o autor do bilhete referencia a mulher a que deseja pelos cabelos, pois como diria Michelle Perrot,

> Os cabelos, antes de mais nada, são uma questão de pilosidade. O pêlo está duplamente colado ao íntimo: por sua penetração interna, por sua proximidade com o sexo. Suas raízes penetram no corpo, no "Eu-pele", retomando a expressão de Didier Anzieu, essa fina película que limita interior e exterior. O pêlo recobre o sexo.[...] (PERROT, 2007, p.51).

De forma que ao falar sobre os “cabelos tipo cacho de uva” da Romina, o Bruno realmente pode estar falando sobre seus desejos sexuais e de como almeja essa menina, afinal, os contos trazem personagens adolescentes, etapa da descoberta do corpo. O fato de expor a “noite” como o momento dos sonhos com esses cabelos também é bastante significativo, uma vez que, para Barthes, a noite é muito mais do que um marco temporal, mas sim “todo estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se debate ou se acalma.” (BARTHES, 2003, p. 58).

Por fim, o conto apresenta um final inusitado:

> “a camarada professora era muito má. Veio a correr e riu-se porque eu tinha lágrimas nos olhos. Pegou na carta e rasgou tudo em pedacinhos tão pequenos como as minhas lágrimas e as do Bruno. A Romina desconfiou de alguma coisa, porque também tinha os olhos molhados. O sino tocou. Saímos. No dia seguinte, com um riso que era também de tristeza e uma espécie de saudade, o Bruno apareceu com a blusa dele vermelha e os calções verdes justos com duas riscas brancas do lado. Deu a gargalhada dele [...] Na porta da sala, uma contraluz amarela do meio-dia iluminava a cara bonita da Romina e os olhos dela molhados com lágrimas de terunra” (ONDJAKI, 2007, p. 103).

Primeiramente é preciso analisar uma mulher que entra em ação: a professora, que era vista pelos meninos do conto como alguém “má”, assim como muitas das mulheres feministas vistas em Áfricas. Numa atitude, que para esse nosso novo olhar sobre o conto, mais feminista, é extremamente significativo, a professora pega a pequena carta e rasga, numa espécie de ato simbólico que visa destruir aquela imagem que os meninos criaram da mulher. Por outro lado, tem a Romina que parece chorando duas vezes no final e o interessante é que na primeira ela chora por apenas “desconfiar de alguma coisa”, ou seja, a Romina leu o que estava na carta pela risada da professora, ou pela vergonha dos meninos, ou pelas lágrimas deles. Nesse conto, uma lágrima equivale a muitas palavras não ditas. A menina lê sem nem ao menos ter chegado perto do papel, o que nos prova que as palavras estão para muito além de seu registro gráfico, mas podem ser de alguma forma transfiguradas pelo silêncio dos atos. Ao final, a menina dos cabelos de cachos de uva, chora um novo choro, de ternura, talvez de esperança dessa “mulher do terceiro mundo” presa entre a tradição e a modernidade:

> Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do terceiro mundo’, encurralada entre a tradição e a modernidade (SPIVAK, 2010, p.119).

b) Mãe e avó: a tradição travestida em um corpo sem órgãos.

Durante toda a análise do livro *Os da minha rua* até o presente momento, é visível que através dele torna-se possível passear por Luanda e conhece-la pelos contos curtos, rápidos e de personagens que de tão reais podem parecer ficção (ou que foram tão bem construídas em sua ficcionalidade que parecem ser reais), a

dúvida entre o que é real ou inventado é uma mola condutora do livro, as memórias de um ser existente apenas por um nome: “Ondjaki”, são inventadas quando esse costura seus retalhos de infância e cria uma memória em que os personagens mais importantes da história de Angola estão passeando todos os dias por uma rua, nela estão os seres do dia-a-dia da infância e adolescência do autor: professores, familiares, vizinhos, colegas de classe; Ondjaki narra essas estórias embebecidas de nostalgia com pitadas de ironia que embala a imaginação do leitor. São contos grafados com palavras que dançam um melodia silenciosa sobre o papel, narrativas sem fim ou começo, que em mudo convite chamam o leitor para ser também co-autor dessas histórias. Nesse livro poderemos ver que o silêncio do discurso é muito mais que o “não dito”, como estamos vendo até aqui, o silêncio é, sobretudo, um devorador de outros discursos que se desdobram em páginas que culminam em um mudo convite para a escuta em uma contemporaneidade que produz gritos múltiplos fazendo com que poucos se escutem, se olhem, se toquem, se vejam.

Veremos isso de forma muito nítida, especialmente, no conto *Palavras para o velho abacateiro*, último conto desse livro sobre afetos de uma rua, e também um texto muito singular, pois (des)obedece uma estética presente em todos os outros do livro. O conto começa, desde já, pelo meio. Não há uma cronologia de fatos, não se sabe nem mesmo o que se quer contar nesse conto, um paradoxo da escrita que se transforma em um experimento poético: o autor junta cores, barro[52], os sonhos de ver um país livre das dores de uma guerra, as falas de um povo que sorri e recria sua história com o sangue dos que partiram, música, chá de caxinde e saudades; mistura tudo e escreve um conto-despedida, um texto-devir[53] em que a própria obra é um corpo constituído por fluxos e linhas de fuga. Como já sinalizamos, esse livro de contos é o segundo de uma trilogia autobiográfica construídos com as memórias da infância e adolescência, mas apenas no conto do abacateiro encontraremos um

[52]Para entender melhor o porquê de citarmos o barro aqui é necessário ir ao livro *Há prendisajens com o xão,* (Ondjaki, 2011) em que o autor trará o mesmo universo luandense, mas em contornos de poesia. Inspirado numa construção poética muito próxima da proposta de Manoel de Barros em ver poesia no quintal, no chão, nas coisas sem valor capital. Ao final do livro, Ondjaki explica algumas expressões utilizadas chamando o leitor à experimentação poética, uma dessas expressões é: “ter a boca suja com terra”, sobre a qual dirá: “uma das vias é discipular-se a toupeira, ela querendo ou permitindo. Senão: vasculhe um chão como quem busca um cheiro – com violência na vontade -, e lhe abocanhe. Depois, é só sorrir.” (ONDJAKI, 2011, p. 59)

[53] Aqui voltamos ao conceito deleuziano de Devir comoum processo, o inacabado, as palavras em transe ainda em construção da imagem poética fazendo do texto uma passagem de vida, uma experiência entre o vivível e o vivido.

Ondjaki que relata a sensação de sair de Luanda nessa etapa da sua vida, pois logo após terminar o ensino básico, referente hoje ao ensino fundamental II, Ondjaki sairá de Angola e vai fazer ensino médio e faculdade em Portugal, onde anos mais tarde se forma em Ciências Sociais. Estrategicamente, a narrativa *Palavras para o velho abacateiro*" aparece no final do livro, fechando a sequencia de contos para fazer com que o leitor, pela escrita, viva também a experiência de sair dessa rua depois de ouvir todas as histórias e conhecer todas aquelas pessoas. A sensação que temos ao ler Os da minha rua é que Ondjaki está nos apresentando seus amigos, seus afetos, sua família; é um convite ao exercício de ser humano através do convívio com outros em suas diferenças. O conto em questão é um texto doloroso, estático, em que nosso poeta desorganiza a sua própria escrita fazendo do texto uma imagem, pondo sobre o papel uma tela, e sobre esta encontramos um texto-quadro, o poeta escreve como quem pinta uma foto que fala de coisas muito profundas que não podem ser ditas com voz de dizer, apenas com os silêncios que permeiam os discursos literários e mais secretos da tradição oral:

> Quando chegamos da praia, o céu estava à espera que as pessoas todas se recolhessem para poder ordenar as nuvens que começavam a largar uma grande chuva molhada, era até raro em Luanda naquele tempo fazer uma ventania daquelas, o balde no final começaram a voar à toa, os gatos nas chapas de zinco não sabiam bem onde era o buraco de esconderem, os guardas da casa ao lado vieram a correr buscar as akás que estavam encostadas no muro (ONDJAKI, 2007, p.137)

O que vemos aqui é um quadro expressionista com baldes voando, abacateiro falante, e ainda um gato que, segundo o narrador dirá nas próximas páginas era vesgo: "ficou parado em cima do outro telheiro a olhar para mim – seria o gato vesgo que eu tinha acertado no olho com o chumbo de pressão de ar?" Através desse recurso artístico, pelo abstrato, é possível nesse conto conhecer Luanda por sensações; Ondjaki cria nesse conto uma abstração poética que nada tem de invisível, nele o abstrato experimental do expressionismo poético é palpável, é o nervo que circunda todo o conto fazendo com que ele pulse, o que ele nos oferece é muito mais do que a descrição de uma cena, a pintura de uma tela é antes uma experiência com os objetos narrados, pois o narrador não apenas faz uma descrição pormenorizada dos objetos como passeia por ele como quem desfila retalhos de memórias pelo quintal; de forma que o que vai para o papel é muito mais que interpretação, é a experiência do olhar; a imagem dissolvida em palavras para

dar vida ao conto é um experimento de sua formação como cientista observador social e poeta. Esse estética da elipse, da supressão, das ausências; é um exercício do silêncio do discurso desconstruindo a ideia subalterna que a sociedade destinou para ele, pois por muito tempo pensou-se que um homem em silêncio é um homem sem sentido, que abriu mão do risco da significação, da sua marca sobre o mundo através da fala, mas "quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o pensamento, a introspecção, a contemplação" (ORLANDI, 2007, p. 35) e é desse estado de silêncio que o conto se projeta, sendo ele uma resposta a essa ideologia que destinou um lugar de subalternidade ao silêncio, que vive das urgências do dizer e das multidões de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano.

É ainda no início do conto que teremos o primeiro contato com o abacateiro, um dos vários corpos sem órgãos que encontraremos espalhados por todo esse texto. O capitalismo promoveu no mundo uma nova revolução industrial transformando agora homens em máquinas de produzir poder, desorganizando comunidades e corrompendo tradições e valores que a séculos eram vividas por um povo, a esquizofrenia da globalização tem deixado esse mundo um lugar cheio de iguais onde ser diferente é um erro que pode ter preço de morte. Em busca do capital, dentro do sistema, o que precisar ser feito para ter poder e lucro é feito sem pudor não levando em consideração o homem e seus valores ancestrais. Nessa contemporaneidade a oralidade é brutalmente combatida pela escrita com armas e tanques; a Luanda dos anos 90 é uma cidade minada pela guerra e pelo "novo" de todos aqueles que foram para aquele lugar impor seus valores e seus estilos de vida. A guerra não respeita mais velhos, não lembra das mães, não se importa com o futuro das crianças e com isso, cortam o fluxo circular e eterno da tradição oral. Esse sistema transformou o homem em um ser de produção, vivemos para fazer o sistema lucrar, somos um organismo preparado para não ser gente. Mas eis que o sistema falha e é dos furos, dos buracos, das lacunas nasce um corpo improdutivo, estéril, inengendrado, inconsumível: o corpo sem órgãos. Segundo Deleuze, é: o corpo sem órgãos é improdutivo, no entanto é produzido em seu lugar próprio, a seu tempo, na sua síntese conectiva, como a identidade do produzir e do produto [...] o corpo pleno sem órgãos é antiprodução. (DELEUZE, 2010, p. 20-21). É partir dessa reflexão que entenderemos o abacateiro como um corpo sem órgãos que

encontramos no conto, pois ele é a metáfora da tradição oral sintetizada em uma imagem.

Esse abacateiro é real! É uma árvore presente na casa do autor desde a sua infância. Em seu site, por exemplo, há uma foto do mesmo se balançando quando criança em um balanço artesanal feito nesse abacateiro, que quando aparece nas narrativas traz também pelo cheiro do abacate um mapa afetivo das lembranças de sua infância em Luanda, como se lembrar do cheiro do abacateiro fosse lembrar dos cheiros de Luanda. Como já havia falado anteriormente, esse livro de contos é uma consequência natural do *Bom dia Camaradas*, livro que apresenta os primeiros registros desse abacateiro que para o autor é um ser de comunicação, um "alguém" com quem o céu, a natureza e as pessoas conversam

> "O abacateiro não se mexia quase, eu só tinha receio que o meu pai perguntasse: "e então? Hoje ele não se espreguiça?" O quê que eu podia dizer? Talvez que ele ainda estivesse a dormir, ou então que estava com frio, ou até que o céu cinzento tinha dito alguma coisa ao abacateiro que nós não sabíamos ouvir, então ele estava triste.

O título do conto é "Palavras *para* o *velho* abacateiro", e a utilização da preposição "para" e do substantivo "velho", ambos destacados anteriormente, é importantíssimo para entendermos o que significa esse abacateiro que, muito mais do que uma árvore plantada no quintal é o grande símbolo da luta pela permanência da tradição oral junto à contemporaneidade. Quando Ondjaki coloca nesse conto palavras endereçadas "para" essa árvore, é como se ele estivesse escrevendo uma carta para ele, uma vez que ele não se encontra mais em Angola e não tem como conversar com o abacateiro, ele escreve um conto põe o abacateiro como o destinatário. A árvore por sua vez é destacada como "velho", de forma que o abacateiro é a representação do sábio, do mais velho, trazendo para o cenário mundial da literatura as tradições e valores de um povo, afinal como afirma Glissant "a literatura sempre defendeu uma concepção do mundo. Sob o poema aparentemente mais claro, pulsa em surdina uma visão do mundo." (GLISSANT, 2005, p.42). Ou seja, ao colocar o abacateiro como centro da narrativa, protagonista e imagem mais evidente dessa tela-texto, Ondjaki traz o silenciamento como parte da experiência da identidade, pois o silêncio é parte constitutiva do processo de identificação, é o que lhe dá espaço diferencial, condição de movimento. O

abacateiro remete em nós a importância de valorizar as raízes, o lugar de onde se veio, as memórias que foram construídas ao longo do tempo formando aquele caule que sustenta as folhas e frutos, ou seja sustenta nossa identidade, quem somos no mundo! O abacateiro é a representação do Doma (que aparece nesse livro sendo referenciado das várias formas, distribuídos nos vinte e dois contos presentes nesse livro), segundo Hampate-bá, esses eram "guardiões dos segredos da gênese cósmica e das ciências da vida, geralmente dotado de uma memória prodigiosa, normalmente também o arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos." (HAMPATE-BÁ, 1982, p. 188) e são exatamente esses segredos que o autor referencia no início do conto:

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

É muito importante ver que essa criança não consegue mais entender o que o abacateiro quis dizer, ou seja, o que vemos aqui é uma denúncia a essa morte da voz, em que os tradicionalistas mais velhos, portadores não são mais escutados pelos jovens. Aqui Ondjaki utiliza a supressão da fala do abacateiro utilizando o recurso linguístico do silêncio é um importante multiplicador de sentidos da voz, pois "é a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o nada. Mas o silêncio significa esse nada se multiplicando em sentidos." (ORLANDI, 2007, p. 47) como uma denúncia a morte das línguas, pois "muitas línguas morrem hoje no mundo por exemplo, na África Negra desaparecem línguas devido ao fato de que aqueles que as utilizam são absorvidos por uma comunidade nacional mais ampla", ou seja, moderniza-se um país e um sistema desumano engole suas tradições transformando aquele território em um lugar sem passado, esse é um dos grandes perigos da morte de uma língua. A partir do momento que essa criança do poema não consegue mais entender o que o mais velho diz, morre um povo, pois não há mais memória para ser repassada. A denúncia feita pela presença do abacateiro aqui é para que voltemos a escutar os abacateiros; talvez nunca entendamos os silêncios presentes na fala de uma árvore velha no quintal, mas

sabemos que independente de nossa incapacidade em traduzir o poético vazio dessa fala, sempre haverá segredos escondidos que um dia se revelarão como o brotar de uma flor sobre nós produzindo identidade. O abacateiro é aqui o registo silencioso da oralidade sendo um corpo que leva sobre si as dores da resistência do tempo e do esquecimento, ele é o corpo que está sobrevivendo ao assassinato diário da tradição, ele continua no quintal e resiste à opressão das máquinas de produzir poder, para o sistema ele é improdutivo, mas também é o corpo que pode falar segredos capazes de destruir o maquinário ibélico. Ele é todos os que inventam histórias todos os dias em Luanda dando continuidade ao que existe de fantástico e mágico nessa cidade mitológica e muito complexa, muito interessante. Tão bela quanto feia. Tão esperançosa quanto destruída. É um caos e uma festa.

O conto inteiro vai voltar a essa cena como uma imagem que ronda a cabeça do autor enquanto ele se despede de sua casa e da sua rua, essa imagem é estática e aparece como um quadro que estará sempre erguido, pendurado nas paredes de sua memória. Enquanto narra os acontecimentos o autor vai trazendo essa imagem do quintal que foi fotografada em sua memória no momento em que pegava uma toalha do varal e levava uma chuva muito forte. Logo em seguida outras imagens poéticas virão e se ligaram transformando esse texto em um conto que não tem final, um texto em processo. A imagem desse dia, em que o narrador fica sabendo que irá estudar fora de sua Luanda e terá que deixar seus laços afetivos é uma âncora que logo puxará de sua memória outras imagens como a do seu quarto que é desenhado por Ondjaki com cheiro, música e livros que revelam para o autor toda a sua formação e influência literária[54]:

> Pensei que lá nesse país teria outro quarto, mas não este, o antigo, o do cheiro e das roupas, e das músicas e das escritas tristes e secretas, da mala com os livros do Astérix, ou A náusea, ou o Cem anos de solidão, ou os “gracilianos” como eu lhes amava (ONDJAKI, 2007, p. 142)

[54]“Costumo dizer que comecei a ler tarde, com quatorze ou quinze anos, mas eu lembro da importância que os Astérix tiveram pra mim, a própria questão de estudar a geografia da Europa a partir dos livros do Asterix; depois alguns livros da língua portuguesa, um pouco mais tarde, e depois comecei com um certo Capitão Rodrigo, e daí passei pro Graciliano Ramos. Daí foi uma coisa mais séria, mais bonita, eu apaixonei-me pelos livros do Graciliano, ele foi uma influência muito importante, porque eu era muito novo, e eu achava bonito os livros do Graciliano. Achava estranho, porque eu achava que os livros eram “chatos”, mas não é que eram chatos, é que eram muito bem escritos”. (ONDJAKI, 2010) Disponível em: >https://www.youtube.com/watch?v=0cTQ52tleN8< (acesso em 15 de junho de 2014)

Outro ponto a ser contemplado e que chama muita atenção nesse conto é que ele traz a passagem da infância para a vida a adulta como um rito de passagem, é o que podemos observar no fragmento “não soube mais entender e pode ter sido nesse momento que no corpo de uma criança um adulto começou a querer aparecer”; esse dia será o marco de uma transição que perpassa não apenas pela história, pela memória, mas sobretudo pelo corpo! Este, por sua vez, será colocado várias vezes no conto de forma que partimos do abacateiro e da questão ancestral da importância da preservação da memória para adentrarmos então numa discussão em torno do gênero, pois esse é um conto de vozes femininas em que estão presentes a mãe e a avó desse narrador-personagem-autor que se apresenta apenas como um corpo em ritual de iniciação. Chama-nos muita atenção a forma como, nesse conto, Ondjaki coloca a palavra “corpo” sem especificar gêneros, apesar desse livro ser em si bastante biográfico; o que leva-nos a entender esse conto como um rito de passagem em que o próprio ser tornando-se o poeta, ou seja, essa é a descrição de uma passagem do Ndalu a tornar-se Ondjaki o corpo que é abastecido com as memórias do Ndalu, mas que é apenas um corpo sem órgão, sem gênero, aparência e, nesse caso especialmente, um ser sem nome; afinal, o corpo sem órgãos é ele em si uma explosão literária evidenciada nesse conto “não é o testemunho de um nada original, nem o resto de uma totalidade perdida. E, sobretudo, ele não é uma projeção: nada tem a ver com o corpo próprio ou com uma imagem do corpo. É o corpo sem imagem” (DELEUZE, 2010, p. 20). Ondjaki vai repensar o gênero para descentralizar o sujeito, e isso é possível verificar pela supressão do nome desse “corpo”, pois em nenhum dos outros contos ele teve dificuldade em nomear esse narrador por Ndalo, ou Dalinho[55] e por que agora essa decisão de não colocar-se com um nome? Para descentralizar o sujeito e torna-lo múltiplo. As memórias se tornarão memórias de outros, afinal toda a literatura angolana está de alguma forma interligada com a história. Em seu site oficial, nosso autor não incluiu *Os da minha rua* em nenhum gênero, apenas o colocou como “histórias do anos 80”, o que faz desse livro de estórias um registro historiográfico de uma Luanda nos anos 80 pelo olhar de uma criança luandense, ou seja, é o povo escrevendo sua história por si mesmo e com o tom lúdico da infância.

[55] Apelido carinho que Ondjaki recebeu de sua tia na infância.

Esse corpo que aparece no conto não é apenas do Ondjaki é um ser múltiplo, um sujeito descentralizado.

Esse processo em que o corpo começa sua iniciação para a passagem do ser infante para a vida adulta começa pelas águas da chuva. Tudo tem início e acontece de forma inevitável e incontrolada, as águas caem sobre o narrador de forma imprevisível como quem não tem poder sobre o tempo para continuar sendo quem ele era: uma criança a sonhar com as fragilidades de um país em guerra tornando lúdicas as dores de uma nação. A eterna busca literária ondjakiana de retorno a essa infância em Luanda através da linguagem é o próprio exercício de retorno do sujeito que está multifacetado produto desse processo que se inicia com as águas. Ele entra em casa, encharcado, de águas limpas e claras, águas vindas do céu, águas que purificam esse corpo transformando-o, pois como nos traz a fenomenologia de Bachelard sobre as águas e os sonhos "a imaginação material encontra na água a matéria pura por excelência, a matéria naturalmente pura. A água se oferece pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação." (BACHELARD, 1997, p. 139), vejamos pois o estado em que nosso narrador se encontra ao entrar em casa logo após não conseguir desvendar os silêncios do abacateiro:

> "voltei a entrar na cozinha, com ***o corpo*** a pingar de chuva e suor fresco, a t-shirt estava tão molhada que voltei lá fora para deixa-la já pendurada na corda, parei um pouco a deixar a chuva cair sobre a cabeça, escutando o ruído que ela fazia cá fora no mundo e dentro de mim também." (ONDJAKI, 2007, p. 138) (grifo nosso)

A chuva começa a fazer ruídos dentro desse corpo, inicia sobre ele um processo de modificação ao leva-lo ao estado de devir, ou seja, o que encontraremos nesse conto é um corpo processo, em passagem, uma incompletude. Ao entrar em casa a cena continua a mesma: expressionista, surrealista; um gato vesgo que o encara, baldes voando, mas agora entra em cena uma voz:

> Decidi entrar em casa, assustei-me com a voz da minha mãe – "o pai e eu estivemos a falar sobre aquele assunto" -, e o meu corpo todo molhado, pensei que minha mãe ia me ralhar de eu estar a trazer a chuva para dentro de casa, espalhando as gotas do meu corpo pelo chão limpo da cozinha. (ONDJAKI, 2007, p. 139)

Ondjaki em nenhum momento apresenta essa mãe para o leitor, ou traz características mínimas sobre ela. Nada. Nenhum registro. O autor utiliza como um recurso frequente de suas obras os cheiros para compor identidades, ou como já vimos anteriormente o uso do discurso metonímico do silêncio tomando um fragmento do todo para representação dessa totalidade, entretanto nesse conto, isso não é evidenciado. O que encontramos é a presença da mãe apenas pela voz e pelo uso da palavra: “corpo”; o que traz um contorno extremamente ideológico e militante para a escrita ondjakiana, uma vez que cria um personagem invisível que não se materializa no conto por esse corpo, mas apenas pela voz; o uso da palavra corpo entra aqui apenas para imprimir os fatos de que o silenciamento da mulher africana também passa pelo corpo, também é uma questão que está ligada a essas feridas produzidas sobre a pele e sobre o gênero. Em uma África negra de contemporaneidades em trânsito que continuam a massacrar esse corpo feminino, trazer a ausência do corpo e a presença pela voz é um furo nos panos da tradição, é um exercício do sensível para com as mulheres, pois como afirma GayatriSpivak “O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da mulher parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras” (SPIVAK, 2007, p. 85), ou seja, ao colocar a mulher pela voz, há uma desconstrução dessa linearidade subalterna fazendo com que no conto em questão presenciamos um empoderamento do subalterno que se processa inicialmente pelo texto. A mãe aparecerá em outros momentos sempre pela voz e o que é ainda mais interessante, interrompendo a narrativa, pois a fala dela quebra a sequência dos fatos:

> as andorinhas são como os gatos, não gostam nada da chuva, se calhar é por causa do barulho dos trovões, não sei – “filho, assim a pingar ainda te constipas” – a porta do meu quarto estava aberta e uma luz nenhuma saía dele entrando no corredor a chamar-me (ONDJAKI, 2007, p. 141)

> via-se no espelho o meu corpo magro e a pele toda esticadinha a contornar os dedos da mão, os lábios desenhados quando eu os olhava sem compreender as curvas deles, os olhos que eram mais difíceis de olhar porque me traziam os olhos essa chuva de eles ficarem encarnados – “nós pensamos que, se é realmente o que tu queres, podes ir estudar para outro país” – pensei que lá nesse país teria outro quarto, mas não este, o antigo [...] (ONDJAKI, 2007, p. 142)

As falas dessa mãe nos trazem as preocupações constantes com esse filho que desde que pousou em seu ventre é uma espécie de filho-deus, que desde que

foi fecundado dilacerou esse corpo feminino, modificou todas sua estrutura, dilacerando o útero, símbolo da fecundação. Esse filho para sempre será cuidado por essa mãe que quer que os projetos de seu filho sejam conformes a seu próprio ideal e que o êxito lhe seja assegurado, afinal, toda mulher-mãe quer fazer desse pequeno ser um herói, mesmo que para isso seja necessário a partida, a despedida. Nenhuma mãe cora o cordão umbilical, ele é um vínculo eterno que quanto mais se estica, quanto mais longe irá esse filho, mas doloroso será; entretanto, apoia. Ela nunca descansa. Quando o filho parte a mãe sempre esperará o momento do retorno, como quem deseja que ele seja feliz, mas não se esqueça dos cheiros de sua casa. O que quer que ele faça, é sempre com preocupação que ela assistirá, impotente, ao desenrolar de uma história que é a sua própria, mas que não comanda. As falas de preocupação com a constipação são na verdade reveladoras de um medo afinal de contas "O nascimento dos filhos é a morte dos pais", já dizia a sabedoria popular, e é! O corpo da mulher entra em estado de morte, ele renuncia sua vida social, e em especial, seu corpo, sua sensualidade, o erotismo que permeavam seus seios dão espaço agora para uma bolsa com leite que guardará um alimento capaz de dar vida e seu quadril deixa de dançar para guardar esse ser sagrado. Simone Beauvoire é muito lúcida ao refletir sobre isso ao colocar a dor dessa mulher ao ver o filho partir, pois: “a mãe que esperava sobreviver no filho compreende que ele a condena à morte. Ela deu a vida; a vida vai prosseguir sem ela; ela não é mais *a* Mãe: apenas um elo da cadeia” (BEAUVOIR, 1967, p. 355) quem, em poesia também traz de forma esplêndida essas dores é Ana Paula Tavares a poeta que evidenciou o corpo da mulher africana em sua poesia para trazer a tona gritos escondidos por essas em seus silêncios:

Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
maldita necessária
conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre
mal existe

Hoje levantei-me cedo

pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto

VOU
para o sul saltar o cercado
(TAVARES, 2011, p.55)

Como podemos ver na estética que a autora usou para escrever o poema, ela traz o corpo em frangalhos, fragmentado, como aparece no primeiro verso do poema: desossado; mas é mesmo em meio a dor e ao esmagamento do corpo que ela se recompõe e como a própria Inocência Mata observa ao analisar esse poema:

> "consciente do processo de desossamento e das causas da fragmentação do seu corpo e do despojamento dos seus sonhos, o sujeito poético, detentor da voz da enunciação recusa a sua subserviência a determinadas formas sociais e à uniformidade incrita nos códigos dos deveres, libertando-se e ganhando a sua própria dimensão e a sua própria individualidade: "VOU/ para o sul saltar o cercado"". (TAVARES, 2011, p.10-11)

Além disso, é preciso ver que as falas realmente são colocadas quase que destruindo a tela que foi criada! Tudo está acontecendo, o narrador em estado de pré-coisa relatando a ação da chuva e dos barulhos que ela produz dentro de si quando de repente a voz da mãe surge para causar furos nesse discurso. Assim também é a voz da mulher nas Áfricas, uma voz indesejada, apagada, condicionada ao silêncio por quem detêm o poder, mas que encontra de forma resiliente uma forma de penetrar o discurso dominante para desconstruí-lo. Podemos verificar isso de forma significativa no discurso da ChimamandaAdichie em seu livro sejamos todas femininas traz o relato do que acontece em Lagos, cidade nigeriana onde cresceu: "Em Lagos, não posso ir sozinha a muitos bares e casas respeitáveis. Mulher desacompanhada não entra. É preciso estar com um homem." (ADICHIE, 2015, p. 22) de forma que, ainda hoje é uma realidade em Áfricas o fato de uma mulher só ter valor se estiver acompanhada de um homem e trazer a voz dessa mulher no texto é, de alguma forma, retirar-lhe da condição de subalternidade, pois é essa voz que comete a transgressão no texto, é a mesma presente na rebeldia solicitada por Ana Paula Tavares em seu poema: ir para o sul e saltar o cercado, o corpo se reconstrói para se ressignificar, pois

> "Questionar a inquestionável mudez da mulher subalterna mesmo no projeto anti-imperialista dos estudos subalternos não é, 'produzir a diferença ao diferir' ou 'invocar' uma identidade sexual definida como essencial e privilegiar experiências associadas a essa identidade. (SPIVAK, 2010, p. 88)

Por fim, outra personagem, talvez ainda mais intrigante entra em cena: A avó, que a essa altura já sabemos se tratar da avó Agnette, mas que o autor reforça trazendo para o conto o nome da personagem; como já vimos em outros momentos dessa dissertação, os nomes em África tem uma relação direta com a identidade do ser, e essa personagem é uma das mais fortes e significantes dos livros narrativos de Ondjaki. Inspirada em sua avó de verdade, essa mulher é o símbolo de uma luta que perpassa gerações, sobre ela estão as marcas de uma história de mulheres subalternas em uma Angola pós-guerra, seus olhos testemunharam as dores de muitas e em suas memórias a esperança se infiltra trazendo para as histórias que conta um ar de ternura, típico das avós.

> A avó agnette continuava a partilhar as noites comigo, contando, inventando, alterando as histórias todas, as de antigamente, as de antigamente, as do presente e as outras, como se o tempo fosse um saco de ar com bolinhas que ela gostava de rebentar, como se ás 2h da manhã – entre risos de cumplicidade, olhares de fascínio que acendiam a madrugada, ternuras faladas como se fossem verdades de ofertar – ela me dissesse, devagarinho, com voz convicta e os fatos arrumados caoticamente, que o futuro não era uma coisa invisível que gostava de ficar à frente de nós mas antes, um lugar aberto (...) (ONDJAKI, 2007, p. 142)

A velhice para a mulher é um momento dos mais cruéis, sessenta anos é uma idade perigosa cheia de certas perturbações no organismo: já se passou a menopausa, o corpo já se revestiu de um novo corpo que, na maioria das vezes já não tem sua erotização. Enquanto o homem envelhece de maneira contínua, a mulher é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde jovem ainda, o encanto erótico (período em que entra na menopausa, uma espécie de segundo rito de passagem). Ela começa a ser vista aos olhos da sociedade, e a seus próprios olhos, com certo desdém, infrutífera. A partir do dia em que a mulher consente em envelhecer toda sua vida muda, pois começa uma luta contra um tempo que misteriosamente lhe enfeia e deforma, ela torna-se então um ser diferente, assexuado: uma mulher de idade. Pode-se considerar então que a crise da menopausa terminou. Esta por sua vez, é de novo rito de passagem por qual a mulher passará, A crise da menopausa corta em dois, brutalmente, a vida feminina; enquanto o homem envelhece de maneira contínua, a mulher é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde, jovem ainda, o encanto erótico (período em

que entra na menopausa, uma espécie de segundo rito de passagem). Ela começa a ser vista aos olhos da sociedade, e a seus próprios olhos, com desdém, infrutífera. Além do corpo, a memória carrega as dores todas da vida: ser mulher dói muito! Na memória ficam guardados os sonhos, os desejos que não realizou e que permanecerão para sempre insatisfeitos, mas há muito de valioso na velhice da mulher, o que lhes dá importância é o valor simbólico de que se revestem, pois é nesta nova fase que se ela volta para o passado; é chegado o momento de traçar um risco, de fazer as contas; é a hora do balanço, é a hora de contar suas histórias, uma forma de manter-se viva, fértil, sempre presente no outro pela memória.

Nesse conto, a avós Agnette traz o que há de mais especial nessa velhice feminina e feminista, pois ela é a representação da tradição em diálogo com o novo mundo que esse "corpo" que está narrando o conto viverá e também é uma subversão à tradição, uma vez que esta não contempla mulheres, mas a avós, especialmente nesse conto, aparecerá como um griot contemporâneo, que diferente dos Tradicionalistas-Doma, não possuem compromisso com a veracidade dos fatos, ou seja, a tradição permite a esses a possibilidade de travestir estórias, embelezar fatos, mesmo que de forma grosseira de forma que consiga entreter, fixar o olhar dos seus ouvintes em suas histórias. Não se pode questionar o que um Doma diz, mas os Griots são responsáveis por recriar estórias com furos e buracos da tradição, são eles que usam dos silêncios do discurso e dos apagamentos da história para dar vida a suas memórias. A avó tem uma relação tradicionalista com esse narrador, estabeleceu com ele uma relação histórica de aprendizados múltipliplos fruto de vivências, como entre as avós, pois como dirá Simone Beauvoir, ao tratar sobre as avós no clássico *O segundo sexo* dirá que essas mulheres

> Põe-se a escrever um diário íntimo; se encontra confidentes compreensivos, expande-se em conversas indefinidas; e rumina dias e noites suas queixas e seus ressentimentos. Como uma moça que sonha com o que será seu futuro, ela evoca o que poderia ter sido o seu passado; revê as oportunidades que deixou escapar e forja belos romances retrospectivos. (BEAUVOIR, 1967,p.345)

A sensação que temos é exatamente essa: a avó e essa criança a tornar-se adulta são confidentes íntimos, enquanto ele cresce para construir suas histórias, a avó também as vive recriando-as, como poderemos verificar no fragemto a seguir:

> "esse espaço, com esse sofá-cama, com esse colchão fininho, com essas molas fracas, onde eu dormi tanto tempo com a avó Agnette, onde ela me

> ensinou madrugadas e deu todas as histórias e o desdobrar de todos os tempos que quis dar, esse espaço enorme assim tão pequenino era apenas um quarto, com uma enorme janela virada para a trepadeira" (ONDJAKI, 2007, p. 145)

E é nesse clima de diálogo entre o novo e o velho que o conto vai para o seu fim sem final , mais uma vez Ondjaki usa da estética dos silêncios múltiplos que permeiam o discurso para encerrar esse conto que é por ele só um corpo sem órgão! Um texto escrito em tecitura de algodão, um texto brisa sobre o sol escaldante de Angola, um texto riso sobre as lágrimas dos que seobrevivem, um texto lúcido em consagração ao que é vivo e movente. Ondjaki escreve sobre o papel como quem está voando sobre ele, uma espécie de voolêncio, termo que ele mesmo vai criar em seu livro de poesias *Há prendizajens com o xão* para se reportar a um "voo munido de silêncio. Vivência intensa de um silêncio.". O narrador está pronto para partir, para despedir-se de todos e sair de sua casa; percebe-se isso quando o narrador afirma: "a chuva parou, o mais difícil era saber parar as lágrimas", ou seja, o ritual acabou e um novo ciclo se inicia. O uqe há de mais bonito nesse final é que as vozes se mesclam, os ensinamentos da avó Agnette prevalecem! O que ela diz ao final do conto servirá como bússola de desvendar caminhos:

> "Desci. Sentei-me perto, muito perto da Avó Agnette.
> Ficamos a olhar o verde do jardim, as gotas a evaporarem, as lesmas a prepararem os corpos para novas caminhadas. O recomeçar das coisas.
> - Não sei onde é que as lesmas sempre vão, avó.
> - Vão para a casa, filho.
> - Tantas vezes de um lado para o outro?
> - Uma casa está em muitos lugares – ela respirou devagar, me abraçou. – É uma coisa que se encontra. (ONDJAKI, 2007, p. 146)

O menino Ndalinho cresce, torna-se Ondjaki, vai rabiscar sobre a vida até encontrar essa casa: "Observo,experimento, e volto à casa. *A minha casa é a escrita*(ONDJAKI,2008a, p.1 – grifo nosso).[56] Assim, a escrita de Ondjaki será sempre um retorno à infância, um lugar onde ele mora e dorme nos braços da poesia.

---

[56]Disponível em:
>http://www.bc.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=28<
Acesso em 20 de junho de 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da pesquisa realizada verificamos que a oralidade é um dos principais pontos de destaque na literatura africana de língua portuguesa, mas há ainda um universo que precisa ser vasculhado e repensado; a presente pesquisa é uma simples mostra desse novo pensamento em torno da oralidade que perpassa pelo silêncio da escuta e de sua necessidade para perpetuação da tradição. O conhecimento do tema ampliou o nosso olhar para a estética desenvolvida pelos autores aqui elencados. A literatura africana hoje é uma forma de dar continuidade às narrativas orais africanas e não uma quebra com a tradição; a escrita é uma forma de incluir a voz de um povo no sistema. "Eu me organizando posso desorganizar/ Eu desorganizando posso me organizar", esses versos do mestre Chico Science[57]são uma boa mostra para falar da relação voz e escrita na literatura africana: é desorganizando a escrita que se organiza a fala, é organizando a fala que se desorganiza a escrita; e hoje, um dos instrumentos de desorganização é o silêncio do discurso.

Ondjaki é um desses desorganizadores. Um escritor muito menino perto daqueles que já estão presentes no atual cenário da literatura angolana contemporânea, mas que se destaca por sua ternura e sensibilidade na hora de escrever sobre esse país múltiplo e paradoxal que é Angola. Muito cedo, ainda adolescente, ele sai do país deixando morrer o Ndalu de Almeida e dando vida ao escritor, uma "morte" simbólica, uma passagem para o silêncio que vai manifestar-se das formas mais variadas dentro do seu texto. Como um filho de uma mãe que anseia a volta de seu filho, o autor volta em poesia para Angola, renascendo do imaginário do povo. A sociedade angolana e todos os seus cheiros e cores convocam Ondjaki para a maior das guerras de Angola: o lutar com as palavras, afinal de contas, escrever é em si um ato de resiliência[58]: desenterrar das entranhas uma força que parece não existir, mas que reside no humano fazendo com que ele dê uma reviravolta em sua história.

---

[57]foi um cantor e compositor brasileiro, fundador do movimento manguebeat em meados da década de 1990 em Recife, Pernambuco.

[58] "A resiliência e a autoeficácia percebida atuam como forma do sujeito obter uma melhor qualidade de vida na superação da adversidade, envolvendo o contexto, a cultura e a responsabilidade coletiva, sendo capaz de responder de diferentes formas ante um fracasso [...]" (BARREIRA & NAKAMURA, 2006, p. 78)

É preciso ler Ondjaki para revermos a história pelo olhar do infante, para passear por uma Luanda onde crianças passeiam pelas ruas cheias de esperança e mulheres de todas as idades, cores e tamanhos estão se empoderando cada dia que se passa. É preciso ler Ondjaki para acreditar que Angola subsistirá a sua própria história e que com sangue também é possível escrever uma nova vida.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, ChimamandaNgozi. Sejamos todos feministas. São Paulo, Companhia das letras, 2015

AUGÉ, Marc. *Não lugares - uma introdução a uma antropologia da supermodernidade.* 7ª ed. São Paulo: Papirus, 1994.

APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

_____, *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1989.

_____, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal.* Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fonts, 2003.

_____. A morte do ator. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes,2004.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 5 ed. Minas Gerais, UFMG,1998.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 2 ed. São Paulo, Divisão Europeia do Livro, 1967

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

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

COUTO, Mia. *Pensatempos.* Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo esquizofrenia*. Vol.1; tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
_____, *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia vol. 1* São Paulo. Editora 34, 2010.

_____, Kafka por uma literatura menor. Belo Horizonte, editora Autêntica, 2014.

_____. O abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista com G.Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: ÉditionsMontparnasse, 1997, VHS,459min

DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas In: *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Trad. Neide de Freitas. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2010.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Maria Adriana da Silva Caldas. Rio de Janeiro: Factor,1983.

FOUCAULT, Michel.*O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002.

GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de fora:UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 11ª edição, 2006.

HAMPATÉ BHÂ, A. A Tradição Viva, In: *História Geral da África*, Rio de Janeiro, Unesco/Ática, 1982.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro, UERJ, 2006.

LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste*. Porto: Afrontamento, 1992.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude, *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 1989.

MACEDO, Tânia.*Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Unesp, 2008.

MACEDO, Tânia; CHAVES, Rita; VECCHIA, Rejane: Organizadoras. *A kinda e a missanga:* encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Unesp, 2007.

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

MONTEIRO, Manuel Rui. *Eu e o outro* – O Invasor ou Em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In MEDINA, Cremilda. Sonha,mana África. São Paulo: Epopéia, 1987.

ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

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

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

_____. *Há prendisajens com o xão*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011

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

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora Unicamp, 2007

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

PERROT, Michele. Minha história das mulheres. São Paulo, Contexto, 2007.

REIS-SÁ, Jorge. MOUTINHO, Marcelo – Organizadores. *Dicionário amaroso da língua portuguesa*. Rio de janeiro: Casa da palavra, 2009.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A Narrativa Africana de expressão oral*: transcrita em português. Luanda: Angolê, 1989.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas*: história e antologia. São Paulo: Ática, 1985

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TAVARES, Ana Paula. Amargo como os frutos. Rio de Janeiro, Pallas, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo:* entrevistas e ensaios. São Paulo: Ateliê Editorial,2005.