

## RESUMO/ ABSTRACT

### **MORADA MEMÓRIA: CONTOS ANGOLANOS DOS ANOS 1960 AOS ANOS 2000**

O conto angolano recompõe, ao embalo da memória, e sob a forma de um mosaico, a história individual, mas também a do grupo e a da sociedade, a história da história de diferentes espaços/tempos. Sua trajetória aponta para dois vetores que não se excluem, até porque a matéria prima é sempre o vivido – em alguma dimensão – irmanada com a imaginação. De um lado, como em Luandino e Ondjaki, dois tempos, duas Luandas, e uma mesma morada: a da infância. De outro, e por extensão, a memória coletiva, a da tradição. Ou ainda, na memória coletiva, a proposição de novos pactos com a identidade cultural, com a memória e as tradições.

**Palavras-chave:** conto angolano; Luandino Vieira; Ondjaki; memória coletiva; identidade cultural.

### **DWELLING MEMORY: ANGOLAN SHORT-STORIES OF THE YEARS 1960 TO THE YEARS 2000**

The Angolan short-story recompounds, in the swing of the memory, as a mosaic, the individual history, but also of the group and of the society, the history of the history of different spaces/times. Its trajectory points to two vectors that are not abstained, because the basic substance is always the lived life – in some dimension – together with the imagination. Of a side, as in Luandino and Ondjaki, two times, two Luandas, and the same dwelling: of infancy. Of another one, and by extension, the collective memory, of the tradition. Or still, in the collective memory, the proposal of new pacts with the cultural identity, the memory and the traditions.

**Keywords:** Angolan story; Luandino Vieira; Ondjaki; collective memory; cultural identity.



## MORADA MEMÓRIA: CONTOS ANGOLANOS DOS ANOS 1960 AOS ANOS 2000

*Jane Tutikian*

Ficcionista e Professora Doutora de literatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Porto Alegre-RS  
jtutikian@terra.com.br

Reconhecer-me-a ele por detrás do meu disfarce feito de fazenda e *nylon*, de uma barba bem escanhoada, dos meus sapatos engraxados? Não, ele não podia ver que eu era o mesmo menino do bando, que comia com ele jinguba e peixe frito na loja do velho Pitagrós. Ele não podia ver que eu era o sócio dele nas grandes rifas que fazíamos. Ah! Aquelas rifas... Como eu tenho saudades delas.

Luandino Vieira

Não é demais se afirmar que a memória, por mais íntima que seja, ao reconstituir caminhos trilhados, ao colar as peças do vivido, recompõe sob a forma de um mosaico a história individual, mas também a do grupo e a da sociedade, a história de um tempo. É a recuperação de um tempo que o tempo – o deus atroz<sup>1</sup> – obscureceu. Mas, se o espaço é que retém o tempo comprimido, como quer Gaston Bachelard (2005), e se a memória não registra a duração completa – pense-se na duração bergsoniana<sup>2</sup> –, na medida em que não se pode reviver as durações abolidas, então, é lícito afirmar que o inconsciente permanece nos lugares. Assim, são os lugares as verdadeiras moradas das memórias. Se essas memórias são, individualmente ou não, revivificadas e ressignificadas; na literatura, dê-se um passo a mais, são esteticamente elaboradas.

---

<sup>1</sup> Como no poema de Ricardo Reis: “Ao deus atroz/Que os próprios filhos/Devora sempre”.

<sup>2</sup> Referência a BERGSON (1998): “la durée réelle est ce que l'on a toujours appelé le temps, mais le temps perçu comme indivisible. Que le temps implique la succession, je n'en disconviens pas. Mais que la succession se présente d'abord à notre conscience comme la distinction d'un 'avant' et d'un 'après' juxtaposés, c'est ce que je ne saurais accorder. Quand nous écoutons une mélodie, nous avons la plus pure impression de succession que nous puissions avoir - une impression aussi éloignée que possible de celle de la simultanéité - et pourtant c'est la continuité même de la mélodie et l'impossibilité de la décomposer qui font sur nous cette impression” (p. 166).

As obras selecionadas para este trabalho evocam, sobretudo, Luanda, Angola. Como observado por Rita Chaves<sup>3</sup>, são as ruas de Luanda que remarcam o cenário das histórias produzidas a partir dos anos 1960, quando, de fato, se consolida a ficção angolana.

Entre a Baixa e os musseques, transitam os personagens que imprimem no chão urbano do peso de seus passos e contam a vida naquele contexto, assumindo o discurso até então interdito pela força de valores extra-literários. O Kinaxixi e o Bairro Operário de Arnaldo Santos, o Sambizanga de Jofre Rocha e o Cazenga de Boaventura Cardoso são alguns dos microcosmos da cidade apanhados com a força da narrativa de quem precisa, a um só tempo flagrar a inteireza de um universo e inventar a linguagem que pode desnudá-lo (CHAVES, 1991, p. 310).

Acresçam-se a esses nomes o de Luandino Vieira – o mestre – e o do jovem Ndalu de Almeida, o escritor Ondjaki, nascido em Luanda em 1977.

Não é por acaso que a dedicatória do livro de Luandino Vieira é “Para ti LUANDA” e “Para vocês COMPANHEIROS DE INFÂNCIA”<sup>4</sup>. É porque ambos, aquela Luanda e aqueles companheiros, são palco e seres de um universo outro, em que o espaço/tempo outro, permeado por fantasias, possibilidades e esperanças, encontrou abrigo e morada na memória.

Este lugar de ausências presentes e de presentes ausências, onde o próprio “eu” é outro, e o outro, o outro do outro, simplesmente porque assim é e segue sendo, exige a coragem de colocar à mostra as cicatrizes existenciais, as alegrias e mágoas, as esperanças e desesperanças.

De Luandino Vieira, exigiu, ainda, a persistência: dois livros, talvez mais (v. carta de Luandino a Manuel Ferreira<sup>5</sup>, no prefácio da edição de 1977). Uma *A cidade e a infância*, publicada em 1957, em Luanda, pela ABC, assinada pelo, então, José Graça, e a outra, três anos mais tarde, publicada em Lisboa, com o prefácio de Costa Andrade<sup>6</sup>, editada pela Casa dos Estudantes do Império, na Coleção Autores Ultramarinos.

<sup>3</sup> Trata-se de excelente texto apresentado por Rita Chaves no 2º Congresso da ABRALIC, em 1990, cuja temática era Literatura e Memória Cultural. Nessa comunicação, intitulada “A geografia da memória na ficção angolana”, a autora traça um percurso geográfico a partir de três autores: José Luandino Vieira, Pepetela e Ruy Duarte de Carvalho, em que a construção da memória se articula com a construção de uma identidade de uma nação definida pela presença de lacunas temporais materializadas no espaço.

<sup>4</sup> Ambos os realces são do próprio autor.

<sup>5</sup> Escritor caboverdiano nascido em Portugal. Publicou, entre outros, *A literatura africana de expressão portuguesa* (1977) e o romance *Hora di Bai* (1960).

<sup>6</sup> Poeta angolano, cujo texto é profundamente engajado à causa da independência.

Foram precisos dois livros. O primeiro, com cinco estórias, o segundo, com dez. Entre os dois, em comum, o título, o conto “Companheiros” – talvez o mais denso do livro, passado em Nova Lisboa, “amante abraçando-os”, os quatro companheiros, Negro João, o mulato Armindo, Calumango e o narrador, e “esmagando-os e repelindo-os” (VIEIRA, *ACI*, p. 15), mas jamais hes tirando a esperança – e a memória.

O primeiro foi apreendido pelos funcionários da “Administração do Concelho de Luanda” e da PSP<sup>8</sup>, onde funcionava um departamento de polícia fascista. As razões? Puramente administrativas. Explica Luandino na mesma carta: “eu era cabo, estava no exército, não podia publicar nada sem que o General lesse e autorizasse...”

O segundo, o que, segundo Manuel Ferreira, faz de Luandino Vieira o primeiro ficcionista em livro da fase da autêntica literatura angolana, segue seu destino de livro, quando destino de livro é, como o qualificou Costa Andrade, mensagem de Amor e Fraternidade, no prefácio à edição de 1960.

“Encontro de Acaso” é a porta do tempo, por onde, do outro lado, por uma nesga de melancolia, o narrador homodiegético deixa entrever a Grande Floresta e o Clube Kinaxixi, refúgio de bandidos, os sardões e os pássaros, as fugas da escola. O chefe, ele, Mimi, Fernando Silva, João Maluco, Margaret e tantos outros, quando, aos oito anos, eram os reis da Grande Floresta.

Há um passado, se não ideal, feliz, em que “meninos brancos e negros que comemos quicuerra e peixe frito, que fizemos fugas e fisgas e que em manhãs de chuva deitávamos o corpo sujo na água suja e de alma bem limpa íamos à conquista do reduto dos bandidos do Kinaxixi” (VIEIRA, *ACI*, p. 15).

Do lado de cá da porta, menos real, porque feito de “tantas sombras”, o presente, o musseque. Agora, o chefe da Grande Floresta, já não era um dos reis, transformado que foi em farrapo da vida, “era o produto das fases que atravessara” (*ACI*, p. 13).

Salvato Trigo tem uma teoria interessante a respeito. Para ele,

“infância” e “cidade” são dois conceitos sociolingüísticos que se excluem mutuamente, visto serem opostos. Perceber-se-á a nossa asserção, se dissermos que “infância” é aqui uma metonímia de “musseque”. Assim “infância” e “cidade” são dois conceitos sociolingüísticos que se excluem mutuamente: ao aparecimento e desenvolvimento da cidade corresponde o sepultar dos tempos de infância descuidada que a miudagem – “negros, mulatos e brancos, calções rotos e sujos” – corria à pedrada a “mulata maluca” Talamanca e o Velho Congo, ou se precipitava para “admirar” o *Chevrolet*, aquele velho carro a que eles chamavam o zizica. O

<sup>7</sup> VIEIRA, Luandino. *A cidade e a infância*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 2007. p. 93. Doravante a obra será referida pela sigla *ACI*.

<sup>8</sup> Polícia de Segurança Pública.

*musseque* é, portanto, o espaço para onde a *cidade* empurra os meninos sem preconceitos que assistirão impotentes à substituição das “casas de pau-a-pique e zinco”, que eram as deles, por “prédios de ferro e cimento”, que não lhes pertencerão, a mesmo tempo que a “areia vermelha” do seu bairro de infância era coberta pelo asfalto negro e a rua, onde brincavam, “deixou de ser a Rua do Lima” (TRIGO, 1981, p. 214)<sup>9</sup>.

Neste raciocínio, percebe-se que “O nascer do sol” é um magnífico ritual de passagem, que traz de volta o Margaret, e a turma, mas se centra em Zito. É a descoberta da malícia e da sexualidade. Há humor e há lirismo, quando a menina da bicicleta traz atrás de si o alvoroço dos meninos, os “sonhadores, habitantes de um reino até ali sem raparigas” (*ACI*, p. 31).

Também na faixa da transição, aqui mais ampla, entre vida e morte, entre menino e homem, está o conto “A cidade e a infância”, estão, ainda, Margaret e Zito. É quando Zito vê a morte de perto e, no delírio, a febre, a vida, em cores, lhe passa à memória. “Fizera-se homem. A infância aparecia diluída numa cidade de casas de pau-a-pique, zinco e luandos, à sombra de frescas mulembas onde negras lavavam a roupa e à noite se entregavam” (*ACI*, p. 58).

Depois da passagem, a realidade que se descortina é outra, a de outros códigos, o dos códigos impostos. É a de Don’Ana que quer casar Bebiana – no conto de mesmo título – que insiste em casar a neta com um branco, talvez “um degrau a mais na sociedade” (*ACI*, p. 65) ou em “A fronteira do asfalto”, quando o preconceito racial se impõe, e o amigo Ricardo passa a ser o negro fugindo, acuado por Toni, perseguido pela polícia, morto do lado de cá da fronteira, o lado dos europeus, dos brancos, longe do seu lugar, o dos negros, o lugar feliz, o de “silêncio entre cubatas à sombra das melembas” (*ACI*, p. 118). É entre esse lugar e o outro, o não-lugar, que se ordenam todas as contradições.

Observe-se que a fronteira entre a cidade e o musseque – “espaço marginalizado e emblema da divisão étnico-social por ela provocada” (TRIGO, *op. cit.*, p. 214) – é a da cor, a cor do asfalto, o preto.

Apesar da realidade colonial, da miséria, da prisão, da violência da vida assim vivida, não há, em *A cidade e a infância*, desesperança. Há “O Despertar”, em que o personagem protagonista, inominado, decide: “Seguirei com a vida. Devia vivê-la. Seguiria e com mãos pequenas, agora calosas das grades da prisão, trabalharia. Tinha a vida à sua frente. Tinha mãos para a possuir” (*ACI*, p. 24), e o despertar se confunde com liberdade, a liberdade a ser possuída com as mãos, com a luta.

E, se não há qualquer hipótese de utopia, no sentido atribuído por Thomas Morus (1478-1535), também não há de alienação, ao contrário, o narrador protagonista de “Marcelina” batuca com o povo e os amigos, a raiva, a canção de protesto, até o despontar da madrugada. Há o lamento posto

<sup>9</sup> Trata-se da tese de doutoramento do autor apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

a “Quinzinho”, engolido pela máquina e tudo o que ela representa. Há o negro João, que “ensinava a ler, que ensinava a não ter medo” (ACI, p. 97). Há a audição silenciosa das “Palavras que faziam de todos os portos do mundo, portos de todo o mundo” (ACI, p. 98). Como tinha sido na Grande Floresta em que todos eram reis aos oito anos, como decerto haveria de ser um dia, se ser rei é ser dono do próprio destino.

Assim, o espaço/tempo jogado ideal, (sem musseque), perdido, recuperado pela memória, contra o passado/presente real, a cidade (com musseque), com fronteira de asfalto, emblema de todas as fronteiras sociais e raciais, põe em evidência no seu subtexto o discurso crítico elaborado com sensibilidade, inteligência e arte contra a burguesia branca que ocupa Luanda, sobretudo a partir dos anos 1940, e a atuação da política racista do governo colonial que impõe a mudança do quadro socioeconômico, cultural e racial da cidade. Entre 1941 e 1950, saíram de Portugal cerca de 110 mil imigrantes com destino às colônias, e a maioria fixou-se em Angola.

Vale lembrar que a administração colonial das décadas de 1930 e 40 obedece a princípios doutrinários da política indígena consagrada no Ato Colonial de 1930, que objetiva à integração das populações nativas na nação portuguesa, utilizando como meios a imposição da língua portuguesa, a educação e o ensino, a cristianização, enfim, a sobreposição cultural. A sufocação da cultura autóctone pela cultura europeia, portuguesa.

Segundo Luís Kandjimbo,

tal filosofia constitui a ossatura de dois instrumentos: o Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas e o Código de Trabalho dos Indígenas. Todos eles arrancam do pressuposto da incapacidade das populações autóctones de Angola, partindo de fundamentos de uma categorização racial. Donde decorre a legitimidade daquilo a que se chamou assimilação uniformizadora.

A ressaca da segunda guerra mundial, os ventos do pan-africanismo, na sua matriz norte-americana, os ecos do nacionalismo nas antigas colônias britânicas e francesas, e a expansão dos partidos comunistas europeus e latino-americanos, são factores de renovação de estratégias da 5ª elite, a geração de 48. Verifica-se a recorrência de um certo tipo de interrogações, que vai sendo tematizado nos textos publicados na imprensa local. Segundo testemunhos de escritores da geração literária de 48, é inegável a identidade partilhada e sentida por aqueles que a integravam. O poeta António Jacinto teria dito: “Por exemplo, com Agostinho Neto, com Viriato da Cruz, nós sentíamos uma grande proximidade”.

Portanto, o fim da II Guerra Mundial coincide com uma diversidade de acontecimentos que ocorrem em Angola. Mas entre os factos dignos de relevo devem ser focados a evolução da política colonial, os progressos da economia colonial e a formação de uma elite de autóctones que ia demonstrando já um elevado nível

de consciência reivindicativa e autonomista. O que daria origem àquilo a que se tem designado por resistência dos intelectuais (KANDJIMBO, 2008).

É o momento em que surge um vasto surto de idéias emancipatórias, cuja recordação perdurou por muito tempo; idéias, essas, que suscitaram um profundo anseio de libertação que se apossou de uma ampla facção da juventude angolana; em particular, dos mestiços e dos brancos, sócios da, então recém-criada, Casa dos Estudantes de Angola<sup>10</sup>.

Christine Messiant (1989) analisa assim a situação: a chegada massiva de brancos e o crescimento econômico, após a guerra, modificaram profundamente as relações sociais e raciais. Para todos os não brancos sem laços familiares com os colonos, a evolução de Luanda, a partir de 1945, se traduziu por dois movimentos: o recrudescimento racial pelo efeito do afluxo branco e suas tensões sociais, e uma degradação da sua situação econômica e suas condições gerais de existência.

Afirma Messiant que “c'est bien ce double mouvement qui structure la transformation de la société luandaise, expliquant l'amplitude sociale du 'souhait d'indépendance' ouvrant entre les groupes sociaux des possibilités d'alliance plus fortes qu'ailleurs en Angola même” (MESSIANT, 1989, p. 136).

É interessante observar aqui, ainda com relação à sociedade luandense da época, que à marginalização numérica dos não brancos corresponde a marginalização econômica e social alimentada, desde sempre, pelas medidas discriminatórias que se agravam após 1945 com o influxo branco.

Para Messiant, “dès les années quarante, la catégorie statutaire des *assimilados* ne recouvre plus, (...) les mêmes couches sociales qu'au moment où elle a été institutionnalisée” (Id., p. 155).

Comenta a mesma autora que os estudantes angolanos em Portugal se estruturam como um movimento de intelectuais que buscam se aproximar mentalmente (reafricanização) e ideologicamente (pela adesão ao marxismo) e, mais tarde, geograficamente. Trata-se de um movimento que leva à Europa uma ação de denúncia do sistema colonial português: racista, tirânico e paternalista. Um movimento que se vê confrontado com uma outra organização nacionalista, propondo a luta armada pela independência que começa a se organizar, dirigido por homens pertencentes a uma outra elite angolana: os emigrados bakongo de Léopoldville.

Assim, retomando a década de 1940, o tempo e sua geografia física e humana compõem muito mais do que um cenário para acontecimentos quotidianos, resgatados pela literatura, transfigurados

<sup>10</sup> Na década de 1950, verifica-se a afluência de angolanos que vão a Portugal para frequentar a Universidade. Eles fundam em Lisboa a Casa dos Estudantes de Angola, que, se inicia por premência de caráter afetivo, adquire, aos poucos, uma fisionomia de grupo com objetivos político-culturais bem marcados. Ela evolui para Casa dos Estudantes do Império, abrindo estudantes de várias procedências, raças e credos, promovendo discussões literárias, desportivas, científicas, políticas etc.



pela fantasia relativa a todo o fazer literário em *A cidade e a infância*. O que Luandino Vieira resgata são sentidos, são valores, são marcas de um projeto que desenvolverá em toda a sua obra, quando a conquista da identidade de uma Nação passa pela (re)conquista de um território, pelo mapa redesenhado na memória, pelas gentes e costumes reinventados no tempo, pelo próprio fazer literário, quando o próprio fazer literário é história viva. Não o conjunto de uma história contada, não uma história inventada, mas uma história que Luandino Vieira, como o narrador de “Faustino”, pode dizer: “esta história eu vi mesmo”.

Arnaldo Santos passou a infância e a adolescência no bairro do Kinaxixi, topônimo recorrente na sua produção narrativa. Aos vinte anos de idade publicou a sua primeira coletânea de contos Kinaxixi.

Trata-se de um autor singularíssimo pelo tratamento que dispensa à narrativa curta, sobretudo em se tratando de linguagem. Não é demais a afirmação de que o seu nome é uma referência às gerações seguintes, onde se encontra Boaventura Cardoso.

Exemplar na construção de personagens, associa seu modo de ser ao espaço urbano de Luanda, quando esse espaço é um verdadeiro palco de contradições.

Paradigma do que se afirma é, além de Kinaxixe, *Prosas*, de 1977. Aí, o escritor evoca a memória para trabalhar com os grandes contrastes entre o mesmo e o outro, quando, como em “A Kindumba da Minguiha”, ser como o outro significa não ser e a perda do pertencimento, porque o pertencimento implica orgulho. É através desses contrastes que denuncia os grandes contrastes sociais e o racismo. Desfrisar os cabelos, não tem preço para a cabelereira, que jamais o faria, não no salão em que se trabalha com cabelos que parecem seda. Mas também não tem preço para a menina, pelo desejo de ser como as meninas da madrinha, as meninas do primeiro andar, o que significa perder-se de si para ser como o outro. Mas não tem preço, principalmente, pelo perder-se, que aqui sugnifica perder-se das “pessoas que descem dos musseques com atrevimento sobranceiro no olhar, desses musseques mesmos, pobres e miseráveis, que tu não queres sequer conservar nas tuas recordações de infância” (SANTOS, 1980, p. 143). Ainda assim a pertença faz seu chamamento: “Não chores mais Minguiha. Levanta a cabeça e vem para a Mutamba ouvir o lamento para ti na boca do povo” (Id., *ibid.*).

Importa, aqui, observar, como Arnaldo Santos, inserido neste universo de denúncia dos absurdos sociais e dos grandes contrastes culturais, consegue manipular de modo delicado e, por que não dizer, poético, a sua tessitura textual. O lamento tem ritmo e linguagem que emprestam candura a um tema árido, reafirmando a construção em contraste.

É, ainda, desta obra, “Bairro operário não tem luz”, que evoca o espaço do largo do Zé Gordo, cujo mote é a pergunta de um moleque esperto e inteligente: “Por que o Bairro Operário não tem luz?” (Id., p. 91). E, se a resposta ensaia uma posição de violação de direitos: “Então as casas de

pau-a-pique não têm direito à luz elétrica?” (Id., *ibid.*), ela logo se encaminha para a revalorização da cultura, pois, afinal, “Que seriam mesmo dos quifumbes dos canzumbis, que as histórias da vovó Teta reviviam junto dos meninos sujos de terra e de olhos grandes de medo se a lua alumiasse tão baixo?” (Id., p. 92) para encontrar-se com o conto anterior. A luz traria a vergonha, traria o inconformismo de se verem esfarrapados e sujos. Viria a afastar as sombras dos caminhos que conduzem à vida. Porque não é daquela luz que aquela ilha de escuridão necessita. Nem aquela ilha de escuridão é material. Ela é interna. E o bairro operário “continuará uma floresta de emoções difusas, cercada de luz por todos os lados”, pelo menos até que “uma lua cheia se erga no coração de cada operário e o ilumine de uma nova esperança” (Id., p. 94). É a retomada do cansado narrador da crônica “Tempo de Munhungo”<sup>11</sup>, de 1968, aquele que vai subindo o passado na rua, sob a culpa do presente sem misericórdia que escolheu, num texto fortemente metafórico para anunciar, com a ansiedade do poeta que joga nas sortes infantis sua vida, a hora de chegar, a absoluta esperança.

Segundo Kandimbo, a geração de 1970 é um prolongamento da anterior, “observa-se ainda entre alguns dos seus membros uma atitude ética que se sobrepõe aos imperativos estético-literários da sua época” (2001, p. 174). Com ela, chega-se à independência e integram-na nomes como Jofre Rocha. Boaventura Cardoso, é sem dúvida, o nome de referência.

Boaventura Cardoso singulariza a memória, utilizando-a na ampliação do projeto de angolidade literária da sua geração, resgatando o patrimônio etnográfico e os valores tradicionais angolanos. Buscando significar o presente, recupera a tradição para dar início a novos signos de identidade, signos que possam ser re-historicizados, lidos de uma outra maneira. É o caso do extraordinário *A morte do Velho Kipacaça* (1987), onde, segundo Laura Padilha, o autor “dá um salto no seu salto estético” (PADILHA, 2002, p. 23).

Trata-se da reunião de três narrativas, “O sol nasceu no poente”, “A árvore que tinha batucada” e “A morte do Velho Kipacaça”, aparentemente independentes entre si, mas ligadas por uma mesma concepção ideológica, pela forma fabular e pelo tratamento experimental de um estilo individuado, de uma linguagem buscada na oralidade, nas comunidades periféricas da Quibala, uma linguagem fortemente poética e onomatopaica. Sem esquecer o resgate dos provérbios, onde se concentra a sabedoria popular. São, de acordo com Padilha e Inocência Mata (2004), narrativas de expressão oral, transformando o *mi-soso*, segundo classificação do missionário suíço Héli Chatelain (1972), numa

<sup>11</sup> “Tempo de Munhungo” foi editado pela N.O.S., em 1968, em Luanda e retomado em *Prosas*, 2ª ed., União dos Escritores Angolanos, Luanda, 1985.

forma escrita. Vamos adiante, colocando essas narrativas de Cardoso num espaço transicional entre o *mi-soso*, as chamadas histórias tradicionais de ficção, trazendo consigo o maravilhoso e o sobrenatural, mas trazendo, também, o objetivo instrutivo da *maka*. Essa escolha, e isto é fundamental no autor, é orientada pela concepção de que a identidade cultural vincula-se, definitivamente, à identidade nacional, à qual Anthony D. Smith (1997) acrescentaria, ainda, a identidade política. Nesse sentido, também Boaventura Cardoso vai diretamente aos elementos da essencialidade africana: o batuque, que percorre as três narrativas, a iniciar por “O sol nasceu no poente”; a árvore, em “A árvore que tinha batucada”; o velho e o fogo, em “A morte do Velho Kipacaça”.

Em “O sol nasceu no poente”, o título, fortemente simbólico, é já impregnado de ideologia, e a narrativa, marcada pelo maravilhoso no que o maravilhoso tem de insólito e no que o insólito tem de cotidiano. Trata-se de um percurso mágico, da tarde ao anoitecer, de Mãe Fina, do personagem-narrador e de Titico, crianças, com sua “imaginação traquina voando acrobacias, [...] viajando nas asas de uma borboleta” (CARDOSO, 1987, p. 19). Titico crescia no continente<sup>12</sup> (essa expressão é reiterada em toda a narrativa). A mãe a lidar com o sol e a roupa, na beira do rio, onde as crianças se banham, e a montanha, de onde, na tradição, emergem os seres primordiais, e o continente a formarem com eles a unidade.

É no regresso à casa, na noite, noitinha, que o mito cria uma espécie de realidade suprema:

Foi então quando reparei zé que, envolta num véu branco muito comprido, Mãe Fina q̄iase zunia sem tocar os pés no chão. Parecia alguém lhe puxava zé. [...] Tinha muitos batuques a ressoar. E via luzes cada vez mais fortes. [...] Disfarçado no meio do capim vi ainda Mãe Fina rodeada de homens mascarados tocando batuques. [...] Mãe Fina começou a dançar no ritmo do batuque. [...] Saiu do meio dos tocadores e avançou em direcção ao centro da roda: um homem (Id., p. 22-3).

E a descrição desse homem corresponde à dos ancestrais, à dos reis-feiticeiros, os entes originais. O espaço é, então, outro, não mais o caminho de quem regressa do rio, é um estranho local com suas luzes fortes. O espaço transforma-se no homem. Homem e espaço se confundem. No espaço mítico, a conexão é estática, todas as relações no espaço repousam sobre uma identidade primária: a do feiticeiro. A vibração é a do batuque e a da dança.

Há uma espécie de suspensão temporal. O sentido mítico do tempo é o mesmo do tempo cósmico, é qualitativo, é concreto, mas é, sobretudo, vital. Instaure-se o supratempo, os tempos iniciais, que, por isso mesmo, antecedem e paralisam o tempo empírico.

<sup>12</sup> Grifo meu.

O ser que habita esse tempo e esse espaço, a alma, tem as mesmas características físicas do corpo, mas se transforma em sujeito de consciência. Não pelo que diz. Ele não precisa da fala, ele dispõe de determinados privilégios, inclusive de vida e de morte, ele dança ao som do batuque. Mas pela ruptura à realidade que traz consigo. “Tudo tinha desaparecido: milagrosamente” (Id., p. 24), da mesma forma como havia surgido. A diferença está no que fica: Mãe Fina está, agora, transfigurada e envelhecida: sem o continente. A montanha vem lenta, vazia: sem continente. Desaparecem o batuque e a alma, e eles levam consigo o continente onde Titico – simbolizando o novo homem angolano – crescia “na ausência de um olhar vigilante”, na possibilidade da existência plena, da “imaginação traquina voando acrobacias, trepando mafumeiras gigantes, viajando nas asas de uma borboleta” (Id., p. 19).

“A árvore que tinha batucada”, por sua vez, acrescenta à *A morte do Velho Kipacaça* um elemento novo: a presença do branco e as relações estabelecidas com o autóctone e com o mágico. Para isso, utiliza como mote: “E vinha assim andando e assim andando, noctambulosamente, passos quase na fronteira luz e escuridão: linha divisória de espaços sociais” (Id., p. 29). É a partir daí que a narrativa se desenvolve em dois planos bem demarcados: o do real objetivo e o do real imaginário. O primeiro age na esfera da crônica social, o segundo, na esfera do mítico-lendário, marcado, sobretudo, pelo ritmo e pela reiteração da palavra “caminhantes”. No primeiro, há a denúncia do mando branco, por onde passam o administrador, a autoridade administrativa máxima; o padre, a autoridade religiosa; e os cipaios, os assimilados que gravitam em torno daqueles. No segundo, o resgate da tradição mítica, pertencente apenas ao nativo, a que o branco não tem acesso. Fica, assim, evidenciado o choque entre a cultura racional, européia, e a mítica, africana.

A relação entre os dois planos narrativos se evidencia no espaço: a estrada que dá para a Kaála, o tempo, entretanto, configura-se no contraste entre o dia e a noite, o dia corresponde ao poder branco com seus mandos e desmandos, a noite pertence à magia, onde elemento sagrado escolhido é a árvore. Durante o dia, a árvore é igual a outras:

Na sua sombra os passantes vinham então se refrescar e recobrar energias para a distância longa. E descontraídas as crianças vinham então: lúdicas. [...] E tinha gente que só dava por ela pela sua imponência. Durante o dia tinha então pássaros e passaritos e passarinhos que vinham brincar em seus galhos (Id., p. 32).

À noite, entretanto, ao som da batucada, a árvore pertence à magia, fazendo eco aos passantes, emitindo sons de gargalhadas, batucada, pratos, cães e gatos e, por fim, agredindo-os, fisicamente, com bofetadas e pontapés. E há o vento e a chuva e a tempestade, que a tudo comanda, e os cami-

nhantes. “E a árvore estava lá, firme, imponente e frondosa” (Id., p. 39), quando corre a notícia de que é milagrosa.

Caminhantes, vieram: peregrinamente. Cegos e paralíticos e mulheres de ventre infecundo e homens sem geração e solteirona desamada e kafofo de visão camoneada e kaleijado coitadito e marido cornudo na tourada conjugal e caloteiro fugindo da cobrança e pobretão sonhando milhões na lotaria. Todos: vinham. Caminhantes. Peregrinos. Vinham de muitos caminhos. Caminhavam caminhos de muitas desgraças e: vinham. E partiam: desiludidos (Id., p. 39).

Mas o dia não é dos caminhantes, ele é dos brancos e, como a árvore “não passava e não vinha. A árvore: estava” (Id., p. 43), Sô Administrador manda, depois das tentativas infrutíferas de dominá-la, capturando bandidos invisíveis, derrubá-la. “Sol ardente, Sô Administrador, Sô Padre, os comerciantes, meio mundo, todos vieram” (Id., p. 36). E, apesar das ordens da autoridade, e ordem de autoridade não se contraria nem se discute, e da tentativa do padre contra o satanás, é impossível tombá-la. O branco não consegue penetrar na realidade mágica, para isso, ele precisa buscar o Velho feiticeiro.

É o que o final – antológico – de “A árvore que tinha batucada” vem dizer com sua magia, a magia que a cultura racional não pode alcançar, imorredoura.

“A morte do Velho Kipacaça”, que dá título ao livro, recompõe a tradição angolana naquilo o que ela tem de mais autêntico e puro: o conselho de velhos, porque são eles os responsáveis pela sua manutenção e transmissão para outras gerações. Eles são os detentores da sabedoria popular, daí a presença constante dos provérbios, com sua carga filosófica e moral, eles são o exemplo de conduta. “Se os mais velhos não têm arrespeito, como é que nossos filhos vão nos arrespeitar?! O rato onde está deixar as pegadas das patas, também está deixar as da cauda!” (Id., p. 60). Nesse aspecto, um só velho responde por todos os velhos, quer dizer, um só velho pode colocar em risco a situação de todos os velhos da senzala.

Diante da chamada “consciência da evolução dialética”, que marca a cultura angolana, a par da degeneração física produzida pelo tempo, há a agudização da consciência até a hora da morte, quando se dá a união aos antepassados, aqueles que já atingiram a consciência plena. Assim, quanto mais velho, mais perto dos antepassados, mais em sintonia com o cosmos, maior o poder social e maior a autoridade dentro da estrutura tribal.

A urdidura da narrativa gira em torno do desaparecimento do Velho Kipacaça, o rei da mata e caçador de todas as caças e de sua possível relação com a falta de chuva.

É a partir daí que os elementos tradicionais, aqueles da essencialidade angolana, são trazidos à narrativa: o sonho profético; os espíritos e a deusa da caça, transformada em cágado; o bulungo (o

pó de raízes que, misturado a outros ingredientes, tem poderes sobrenaturais) e as galinhas, como maneira de descobrir culpados e inocentes; a força do poder de narrar, tanto de Kututa, contador de histórias, quanto de Kapacaça; a utilização do ji-nongongo (também classificação de Héli Chatelain), as adivinhas; o ritual da despedida diante da morte; o transe; o batuque.

Kipacaça morre pela própria soberba: “O cágado pode empoleirar-se num tronco altaneiro, embora por si só, seja incapaz de o fazer, devendo ser sensato e discreto”<sup>13</sup>, já o avisara Pupangombe, a deusa da caça. E, como seu corpo não fora encontrado, ele de fato volta e surge no meio do fogo, que tudo queima e que afugenta os animais. Vem em cima de uma pacaça, envolto por uma luz:

– Continuem a tocar e a dançar! Kuaçu o ngoma! Venha a maxaxa! Cantem em memória do Kipacaça, Rei da mata, campeão de tiro caçante, dono da caçada, Rei dos caçadores. Cantem e dancem! Kuaçu o ngoma! Eu estou morto!!! Kumbila é o novo Kutumbila é o novo Kipacaça! E o Velho Kipacaça entrou na roda dançante (Id., p. 95).

É onde o paradigma dos tempos iniciais, representado na morte/ressurgimento de Kipacaça, se encontra com o modelo de renovação cíclica da vida. O fogo tem este poder, ele é o mediador entre as formas em desaparecimento e em criação. O novo Kipacaça é o filho mais velho do Velho Kipacaça.

Assim, nas narrativas de Boaventura Cardoso, a fábula e o mito se encontram na busca de solução de conflitos internos a elas, mas, mais do que isso, e aí o caráter fabular, para revelar verdades outras. Aliás, lembra Inocência da Mata (*op.cit.*, p. 1), Aristóteles, em sua *Poética*, interpreta o mito como fábula.

Quando a cultura nacional produz sentidos identificadores de seu povo, está construindo identidade, buscando o autorreconhecimento de um povo culturalmente sufocado por 500 anos, não para o passado, não para repetir-se *ad infinitum*, mas capacitado para o novo. Ele resgata o patrimônio etnográfico e os valores tradicionais angolanos, recodifica, ideologiza e transforma em agenciadores fabulares de análise de uma realidade para a construção de outra, onde seja possível estabelecer a ligação entre o presente e o passado pré-colonial e colonial. Na obra de Cardoso, a re-traditionalização corresponde à necessidade de preservação do sentido do que é culturalmente e espiritualmente significativo, sem, entretanto, deixar de compreender a multiplicidade dos significados culturais presentes na sociedade moderna. É tempo de um “novo Kipacaça”, o filho, que, reconhecendo-se, possa reconhecer e dialogar com o outro, apto, portanto, a viver no que Boaventura Cardoso chama de “uma dimensão multilateral”, a dos novos tempos.

<sup>13</sup> “Não se envaideça por ocupar um lugar ao sol e de destaque na sociedade, porque alguém o colocou lá” (CARDOSO, 1987, p. 71).

Da mesma geração, temos Jofre Rocha, com suas *Estórias do Musseque* (1977), que incorpora a fala comum, do dia a dia, do povo, na literatura. Segundo Rocha,

nos anos 50 e 60, os musseques tinham características próprias e eram constituídos por uma mescla de gente de todas as origens, todas as condições, de todos os ofícios e modos de vida. De manhã à noite, era um espaço buliçoso, palpitante, com cheiros e tons intensos da vida em momentos de zaragata rija, perseguições a gatunos, rugas, mas também com outros instantes de trabalho ao sol a pano, pregões de kitandeiras, cantigas ao luar, farras de arromba, alarido de crianças e “trumuno” que contagiavam bairros inteiros (ROCHA, 2008).

Pois é este musseque e suas estórias e histórias cotidianas que transforma em contos, levando-as até o início da guerra civil. Nesse sentido, Jofre expõe o período de repressão e suas humilhações, como o antológico “O drama de Vavó Tutúri” (ROCHA, 1980), o drama da solidão, da fome e da miséria:

Túturi está se sentir cansada. Cansada dos ratos, cansada daquela miséria onde vive. Sai da cubata. A cerca pequena do quintal de arcos e trapos está vazia. Num canto, só um banco estragado que o salalé começou já roer. Velha Túturi, os panos nem estão se segurar mais bem, assenta no chão. Estão tremer as pernas, estão lhe tremer os braços magros, está lhe tremer o corpo todo. Está sentir a cabeça lhe rodar, na barriga está parece um bicho a lhe morder com raiva (Id., p. 17).

O drama que só se ameniza pelo sentimento avizinhador e pela tradição. É Catita quem lhe dá comida, a filha da vizinha que gostava de vir à casa de “Tutúri ouvir as histórias que a velha não gostava de contar porque lhe faziam lembrar os filhos que já tinha perdido” (Id., p. 18).

Mas propõe, também, como seus companheiros de geração, a conscientização libertadora, ao trazer para seu texto, através da experiência e da memória da experiência, o retrato de uma vida desigual, com toda a brutalidade do processo colonizador.

Comenta Kandjimbo que, apesar da vitalidade dessas experiências de heróis e mártires, vividas pelas duas gerações sucessivamente anteriores, essa geração não se constitui em modelo de superação para a geração de 1980. Nesse sentido, referenda Luandino Vieira quando afirma que, no contexto pós-independência, o compromisso dos escritores perante o político embotou a criação que é radicalmente crítica.

Mas, é de se notar, a geração de 1980 traz para a narrativa angolana nomes como o do próprio Kandjimbo que, com Mbakundu, estava entre os fundadores da Brigada Jovem de Literatura da Huila.

Despontam igualmente alguns vozes femininas, como Ana Major e Rosália Silva. Da diáspora, aparecem os nomes de Sousa Jamba e José Eduardo Agualusa.

Em se tratando de narrativa curta, segundo Kandjimbo, João Melo introduz um novo segmento temático ao dar um tratamento privilegiado ao tema do amor e do erotismo. O mesmo acontece com Rosália Silva, um dos poucos nomes femininos que se revelam nesse gênero.

Interessa-nos, aqui *Os filhos da pátria*, de João Melo, quando os angolanos, oprimidos pelas forças sociais resultantes das situações de confronto entre as forças de oposição no interior do território, e expulsos pelas más condições de vida, se transferem para as cidades, para os musseques, onde, marginalizados, buscam novas formas de sobrevivência, como nos contos “Tio, mi dá só cem” ou “O feto”. O menino infrator que se torna assassino por força das circunstâncias e a garotinha prostituta que pratica aborto representam essas formas.

Nos contos de *Os filhos da pátria*, as imagens dos musseques de Luanda e as situações revividas nas escritas desse período recuperam o espaço das areias como o terreno de luta pela vida e, também, como o espaço em que a morte é ameaça cotidiana (1990, p. 178-9), como observa Tânia Macedo.

Nesse sentido, a angolanidade se abre – ao abrir-se para os excluídos – para a pátria multicultural, organizada em torno das diversas etnias, das mestiçagens e da presença de uma cultura eurocêntrica que, quotidianamente, se funde aos valores das culturas locais. o deslocado de Chipeta, em “Tio, mi dá só cem”, ou o José Carlos Lucas, mulato, natural do Kuando Kubango, em “O homem que nasceu para sofrer”, ou, ainda, o angolano branco, José Carlos, nascido no Úcua, saído do Huambo, e da mulata brasileira, Jussara, em “Ngola Kiluanje”, a russa Natascha, com sua miséria e seus filhos pequenos.

Com relação ao amor, observa Mantolvani que as diferenças étnicas se encontram, ainda, no amor socialmente condenado de Luvulu Francisco, bakongo, com uma mulata do Camaxilo, na Lunda Norte, Inês Faria no conto “Shakespeare ataca de novo”, o que não os impede de viverem seu amor. Também a relação amistosa de Miguel Ximuto, filho de pai catetense e mãe biena, sendo mestiço de kimbundu com ovimbundu, e de seu inseparável amigo Adalberto Chicolomuenho, natural de Namibe, mestiço de ovimbundus originários do Huambo, sentimento afetado pelo tribalismo disseminado pela guerra civil.

No entanto, a escrita se constrói no sentido de viabilizar uma identidade nacional.

Essa é a aproximação e a distância com que a memória é trabalhada por João Melo e a geração de 1970. Lá, a retraditionalização, aqui, a análise das relações sociais. Lá a memória cultural, aqui, o refazimento desta memória. Ambas para o presente.

Ondjaki comentou em um site que a boa literatura angolana continua a ser produzida pelos mesmos nomes das gerações do Luandino, do Pepetela e os que terão 40 e tal anos, como Aníbal Simões,



Luís Fernando, Roderick Nehone e Ismael Mateus, e acrescenta: “Estou muito preocupado com a geração mais nova. Há poucos sinais da malta nascida depois de 1975”.

Pois Ondjaki é, sem dúvida, o grande representante da malta; e o conto angolano, que tem na memória a grande mátria, para lembrar Benjamin, é a geradora de textos e de revivências de infância. Retomando o início deste trabalho, em Luandino Vieira, há o contraponto de um presente também de memória ficcionalizada, o que estabelece o primeiro distanciamento entre os seus textos e os de Ondjaki, em que o passado emoldura a ficção. Em ambos, a inocência, como refere Padilha, está presente. Mais forte em Ondjaki, porque lá se mantém. E é essa inocência que recupera a tradição cultural em sua verdade, jogada contra tempos/espacos que a embotam pela força (como em *A cidade e a infância*) ou pelo esquecimento (como em *Os da minha rua*).

Ainda que a porta seja a mesma, a memória, o tempo não é. E, se o tempo não é, a geografia mesma deixa de ser a mesma geografia. Estamos, agora, diante de uma outra geração. Ela dialoga com o mestre Luandino, sim, sobretudo na oralidade<sup>14</sup>, mas o texto e o contexto desta segunda infância são outros.

Agora, as décadas são 1980 e 90. O nascimento dramático do Estado é uma realidade com seus conflitos políticos, com seus conflitos de classes e étnicos de grande intensidade, com o neocolonialismo. A falência do regime soviético e o fim dos seus subsídios à guerra mudam a correlação de forças: Luanda passa do chamado Afro-Comunismo para o Capitalismo Selvagem. Nas décadas de 1980 e 90, a revolta (trotskysta) de Nito Alves<sup>15</sup>, o envolvimento cubano e o falhado processo eleitoral (1992) reacendem a guerra que marcará o início do declínio da UNITA<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> É interessante observar que, embora lance mão da oralidade, este Luandino de *A cidade e a infância*, não é, ainda, o Luandino Vieira cujo universo se constrói pela oratura. Pode-se perceber, entretanto, que, aqui, aquele escritor prefigura este que hoje conhecemos. Para Salvato Trigo (*op. cit.*), a preocupação de Luandino nessa obra é muito mais narrar do que escrever. “O texto de *A cidade e a infância* possui os primeiros sintomas de que Luandino Vieira se começava a debater com uma questão fundamental: escrever como pretexto para narrar ou narrar como pretexto para escrever” (TRIGO, *op. cit.*, p. 297).

<sup>15</sup> Diz a história que Nito Alves desencadeou em 27 de maio de 1977 uma tentativa de golpe de estado, tendo como propósito a eliminação física dos seus opositores internos, supostamente obrigando Agostinho Neto a assumir maior firmeza e maior clareza, no rumo da revolução, no sentido que os nitistas entendiam que ela deveria tomar.

<sup>16</sup> A UNITA, União Nacional para a Independência Total de Angola é um partido angolano, fundado em 1966, por dissidentes da FNLA e do GRAE - Governo de Resistência de Angola no Exílio, de que Jonas Savimbi, fundador da UNITA, era ministro das relações exteriores. Marginalizado politicamente, a UNITA vai militarizar-se e travar operações de guerrilha no território colonial, opondo-se ao MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), de obediência marxista-leninista. Apoiado em logística pelo governo do apartheid sul-africano e pela CIA, a UNITA consegue custear o seu esforço de guerra graças as subvenções do governo norte-americano, até a assinatura dos primeiros acordos de paz em 1991. Savimbi desacredita-se completamente quando refuta os resultados das eleições de Setembro de 1992, relançando a guerra em todo o terri-

A dimensão econômica reage com a informalidade. Mas a informalidade está também presente nas relações sociais, nos sistemas de comunicação, nos processos de tomada de decisão, desempenhando um papel específico e relevante em relação aos mecanismos de coesão e reprodução das unidades familiares, pondo em jogo redes de solidariedade, modos particulares de sociabilidade, sistemas de valores próprios, onde, inclusive, a “gasosa”<sup>17</sup> se faz presente. A informalidade é, deste modo, perspectivada como um processo, estando presente em todos os aspectos do funcionamento da sociedade. Trata-se do comportamento intencional das pessoas, estabelecendo, na vida urbana, uma estruturação baseada em uma espécie de “unidades de vizinhança”. É nesta estruturação que se encontram os contos de Ondjaki.

Observe-se que em *Bom dia camaradas* (2003), o escritor angolano trabalha com o tema da infância para, através de seu olhar, apresentar a percepção da Angola dos anos 1980, da independência já estabelecida no socialismo local, quando o menino-narrador conta seu dia-a-dia com os amigos, com os professores cubanos, falando de sua escola, de sua casa e de sua cidade, a Luanda das décadas finais do século XX; este mesmo menino, o tema e ambientação são retomados no livro de contos *Os da minha rua* (2007). A despedida dos professores cubanos, por exemplo, aparece em ambos os livros, reforçando sua imagem positiva na concepção de Ondjaki. A imagem de que a presença cubana foi fundamental para impedir que os sul-africanos tomassem o poder em Angola, nas várias ofensivas que fizeram durante os anos 1980. E mais, a cooperação cubana também ajudou parte da população, com assistência médica e educacional.

*Os da minha rua* constitui um verdadeiro álbum de fotografias em que cada conto revela as gentes simples de uma Luanda pós-independência e pós-guerra, sobretudo, as gentes da rua Fernão Mendes Pinto. São narrativas curtas, singelas que deixam falar a criança – o narrador protagonista – de seu mundo, construído pela galeria familiar e formado por Jika, Tibas, Bruno Ferraz e ele e suas descobertas, porque a “infância é assim bonita...” (ONDJAKI, OMR<sup>18</sup>, p. 19), “os dias mágicos passam depressa deixando marcas fundas na nossa memória, que alguns também chamam de coração” (OMR, p. 60), os dias com a vontade de voar do Jika, com as filhas do Sr. Tules que, enxergando pouco, passavam o único par de óculos entre si. O primeiro namoro, apesar da vergonha, se confunde com brincadeira. O bilhete/declaração para Petra, na terceira série, transforma-se no horror de vê-lo interceptado pela

---

tório nacional. Em Fevereiro de 2002, Savimbi é morto na província do Moxico. Após a sua morte, a UNITA tornou-se num partido civil e abandonou a luta armada. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Uni%C3%A3o\\_Nacional\\_para\\_a\\_Independ%C3%Aancia\\_Total\\_de\\_Angola](http://pt.wikipedia.org/wiki/Uni%C3%A3o_Nacional_para_a_Independ%C3%Aancia_Total_de_Angola)>. Acesso em: 10 abr. 2008.

<sup>17</sup> Leia-se “comissão”, propina.

<sup>18</sup> Doravante as citações da obra *Os da minha rua*, de Ondjaki, serão identificadas pela sigla OMR.

delegada. O assédio da bonita prima de Bruno Viola, que queria um beijo “linguado” e o alívio de um chamado salvador. A infância com a tia Rosa, muito gorda, cheirando à cebola e à margarina daquelas latas vermelhas.

Em Ondjaki, os sentidos são agentes de recuperação da memória, sobretudo o olfato, e, como tal, o olfato é também forma de guardar a infância, porque a infância tem um cheiro próprio e particular, como em “O kazukuta” ou em “O homem mais magro de Luanda”: “Durante muitos anos, para mim o mundo teve o cheiro daquele quintal maluco: as cervejas, as comidas e as mãos da tia Rosa a emprestarem cheiros de cozinha aos meus cabelos despenteados” (OMR, p. 56). É como convida o leitor a compartilhar de sua intimidade.

Também o tato é importante, como a descoberta da suavidade da mão da avó Catarina, em “O último carnaval da vitória”. E, se o sinestésico é o agenciador de um garantido retorno na memória, também é determinante da consciência da finitude: “Fechei os olhos. Quando os abri, ela já não estava lá: a avó Catarina era muito rápida a desaparecer” (OMR, p. 64), mas, mais do que tudo, é energia de origem.

As lacunas da história, as zonas do esquecimento, são ditas de forma inocente, pelo olhar da criança, quase ao acaso, através da associação emotiva das imagens, entretanto, porque já passadas pelo crivo crítico do escritor, trazem consigo sinais de outros silêncios, os que precisam ser retirados do esquecimento para a memória comum, como ponte para uma história que não se pode perder, até porque integram o amadurecimento cultural que, por sua vez, integra os processos identitários.

E, aqui, é importante reiterar o que se evidencia nos escritores contemporâneos: a memória é fonte de ressignificação, a consciência do presente passa a compor criticamente a nova estruturação do passado. O comício do 1º de maio tinha a presença do presidente na tribuna. “Às vezes penso que o camarada presidente, lá em cima, e tão longe, não devia ver o povo muito bem” (OMR, p. 76). O mesmo povo que se queria um só povo, uma só nação, evocando o pioneiro Agostinho Neto. As minas de outrora, eram, agora, o “código para o cocó quando estava na rua pronto a ser pisado” (OMR, p. 23). O significado do “Carnaval da Vitória”, a comemoração de 27 de março, “o dia em que as forças armadas tinham expulsado o último sul-africano de solo angolano” (OMR, p. 63), já quase caía em esquecimento. O mausoléu de Agostinho Neto<sup>19</sup>, construído pelos soviéticos, ganhava a alcunha de

<sup>19</sup> Segundo Dalva Maria Calvão Verani, Agostinho Neto foi o “poeta da hora revolucionária, combatente da luta anticolonial, primeiro presidente da República Popular de Angola, sua obra, ultrapassando os limites da história literária, confunde-se com a própria história recente do país. Condição pelas dificuldades do momento em que foi escrita, tanto a construção, quanto a publicação desta obra se dão de forma esparsa e irregular...” Cf. “Agostinho Neto: o lugar da poesia em tempo de luta”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. Sua obra poética pode ser encontrada em *Quatro Poemas de Agostinho Neto* (1957), *Poemas* (1961), *Sagrada*

“foguetão” “É um bocadinho a assustador”, comenta o narrador-menino, “mas mesmo quando somos crianças o antigamente já fica lá longe” (OMR, p. 77).

É outro tempo e a intertextualidade está lá a dar seu testemunho, a atestar a veracidade deste outro tempo, ao inserir o sujeito na contemporaneidade, sendo, portanto, também, agente de temporalidade, gerando traços de identificação entre o autor-narrador e o leitor, seja com a novela brasileira, com a presença de Odorico, de Zeca Diabo, do Sinhozinho Malta com o bordão: “Tou certo ou tou errado...?”, seja com o cinema, com os filmes do Cine Atlântico. Mas há também com Luis Bernardo Honwana<sup>20</sup>, em *Nós matamos o cão tinhoso*, e há *Asterix, A náusea*<sup>21</sup>, *Cem anos de solidão*<sup>22</sup>. Há a televisão e o telefone, Tang e Coca-Cola. É como, de forma sutil e inteligente, Ondjaki traz à tona as relações entre as tradições e as mudanças, convertidas em nova imagem do mundo.

O centro deste outro tempo e dessas novas relações é a rua Fernão Mendes Pinto, nº 45; é uma espécie de cosmos, de universo da infância do menino-narrador. Há, porém, outras casas, como a casa da tia Rosa e do Tio Chico, poção de tempo a imprimir sua marca, esvaziando o lugar:

Tive que sair. Não me apetecia sair dali, de uma das casas da minha infância de tantas brincadeiras. Mas não me apetecia estar ali sem a tia Rosa e sem o tio Chico. Olhei o pequeno lago quase na saída, e também não vi os cágados. Nem vozes, nem barulhos da vizinhança. Nada.

Quando a minha mãe fechou o portão, aquele barulho fez um estrondo bem maior. Eu já estava no carro e começaram a vir muitas lágrimas. Quando eu era tão criança eu não entendia mesmo as lágrimas. O portão ficou fechado. A gaiola das rolas toda aberta. As rolas deviam estar longes. Se calhar, elas também não gostavam de estar mais naquela gaiola sem a tia Rosa para tomar conta delas (OMR, p. 98-9).

Tempo e espaço se confundem, o espaço comprime o tempo. E a casa é o espaço da felicidade, do abrigo, da essência íntima e completa. Bachelard fala da “maternidade” da casa (*op. cit.*, p. 27).

Não há descrição detalhada da casa da rua Fernão Mendes Pinto. Ela não é necessária. A casa é nas gentes, na medida em que as gentes são casa habitada. Até porque

as verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. [...] Do presente pode-se dizer tudo; mas do passado [...] A casa pri-

---

*esperança* (de 1974, que inclui os poemas dos dois primeiros livros) e a obra póstuma *A renúncia impossível* (1982).

<sup>20</sup> Um dos grandes, senão o maior, escritores moçambicanos; em alguns estudos, é dito que está para Moçambique como Machado de Assis está para o Brasil. Curiosamente, só escreveu esse livro.

<sup>21</sup> Referência a Jean-Paul Sartre.

<sup>22</sup> Referência a Gabriel Garcia Marques.

mordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela pertence à literatura em profundidade... (Id., p. 32).

E, se ela vai ser reencontrada em outros lugares, é porque “para além de todos os valores de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa não mais existe” (Id., p. 35).

Em ambas as obras, de Luandino e de Ondjaki, o centro é o binômio infância/cidade. Sobre a cidade, Laura Cavalcante Padilha refere, em seu excelente ensaio “Cartogramas (Ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais), como “(...) o mito luminoso de Luanda” (2007, p. 208). Se antes da independência de Angola, a cidade está na ficção e *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira, de 1957, é paradigma, ela está como parte do próprio projeto neorrealista de denúncia, de conscientização, da tomada pelo outro e consequente desaparecimento do espaço primitivo, o espaço (já referido à pág. 4 deste ensaio) de “silêncio entre cubatas à sombra das melembas” (VIEIRA, ACI, p. 118). É o espaço real que, jogado para o futuro, numa inversão temporal regida pelo desejo, se torna utópico. Não se trata aqui, mais uma vez, da utopia de Thomas Morus que, em 1516, usou para designar a ilha que imaginou, onde vigoraria um sistema sociopolítico ideal, com leis justas e instituições verdadeiramente voltas para o bem-estar social. Trata-se, antes, da “imaginação utópica” que, segundo Teixeira Coelho (1992, p. 173), é o “*ponto de contato entre a vida e o sonho, sem o qual o sonho é uma droga narcotizante como outra qualquer e a vida, uma sequência de banalidades insípidas*”, que impulsiona, como diz ainda o autor, “*as invenções, as descobertas, e também as revoluções*”. Em outras palavras: a utopia ou a imaginação utópica se apresenta como factível, porque está de acordo com o real e se viabiliza com a ação humana.

Mas o já referido “mito luminoso de Luanda” permanece na ficção pós-independência – é o que o ensaio de Laura Cavalcante Padilha vem mostrar – e, em Ondjaki, de modo muito especial, na medida em que está afastado do espaço da crítica pós-colonial. Nesse sentido, a subversão da subalternidade se dá pela afetividade, pela valorização da sabedoria ancestral, pela valorização da cultura tradicional em pleno processo de hibridação e, ainda assim, dentro do que Padilha afirma: “... jamais se esquece do que se herda. Esse não esquecimento guarda a certeza de que a memória nunca se deixará lacrar, fazendo-se um cofre sempre aberto no presente e o lugar onde, ao mesmo tempo, mora o sentido do passado e, nele, superposto ou ao lado, a garantia do futuro” (PADILHA, 2007, p. 214). Aqui está o final de “Palavras para o velho abacateiro”, quando “num corpo de criança um adulto começou a querer aparecer” (ONDJAKI, OMR, p. 137), a corroborar essa idéia, a partir do centro, que é a casa:

O mundo tinha aquele cheiro da terra depois de chover e também o terrível cheiro das despedidas. Não gosto das despedidas porque elas têm cheiro de amizades que se transformam em recordações molhadas com bué de lágrimas. Não gosto de despedidas porque ela chegam dentro de mim como se fossem fantasmas mujimbeiros<sup>23</sup> que dizem segredos do futuro que eu nunca pedia ninguém para vir soprar no meu ouvido de criança.

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

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

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

– Vão pra casa, filho.

– Tantas vezes de um lado para o outro?

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

Em *Os da minha rua*, é o narrador quem rege a narrativa, remontando às antigas tradições da oralidade, o narrador homodiegético, sujeito e objeto do discurso da memória que revisa o passado aos olhos do presente. Esse mesmo narrador, com sua visão infantil, dá o tom poético e reflexivo às narrativas. Em Luandino Vieira, a infância impõe um encontro de tempos que oscila entre a melancolia e a revisão de uma sociedade castigada pela miséria e pelo estabelecimento de fronteiras políticas, ideológicas e racistas. Em Ondjaki, uma revisão do paraíso perdido – quando a rua é revisitada pela memória e pela visão poética, num tratamento ficcional da tradição – e sempre encontrado da infância, uma vez que a casa “é coisa que se encontra”, é coisa que se leva junto.

Assim, a trajetória do conto angolano aponta para dois vetores que não se excluem, até porque a matéria prima é sempre o vivido – em alguma dimensão – irmanada com a imaginação. De um lado, como em Luandino e Ondjaki, dois tempos, duas Luandas, e uma mesma morada: a da infância. Como diria Ricardo Piglia, “recuerdos nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes” (PIGLIA, 1991, p. 60), até porque não são – na medida em que a ficção não é – individuais em sua transposição. De outro, e por extensão, a memória coletiva, a da tradição – como em Arnaldo Santos, Boaventura Cardoso e Jofre Rocha, envolvendo, como quer Assman, “rupturas, conflitos, inovações, restaurações e revoluções”, refazendo rituais, resgatando símbolos, ícones, e representações. Ou ainda na memória coletiva, como em João Melo, a proposição de novos pactos com a identidade cultural,

<sup>23</sup> Leia-se “fofoqueiros”.

com a memória e as tradições. Em todo o caminho, o conto angolano, ao colar as peças do vivido, experimentado ou observado, recompõe, ao embalo da memória, sob a forma de um mosaico a história individual, mas também a do grupo e a da sociedade, a história da história de diferentes espaços/tempos. Dos contos de Luandino Vieira, dos anos 1960, aos de Ondjaki, dos anos 2000, ficam evidentes formas que ultrapassam o simples horizonte da memória das coisas, para que se teçam, ficcionalmente, elos de espaço e de tempos de um ter sido para ser novo, até porque, disse Luandino Vieira, em *Luuanda*: “Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda” (1982, p. 123).

### Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *La perception du changement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- CARDOSO, Boaventura. *A morte do Velho Kipacaça*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- COELHO, Teixeira. “O que é utopia”. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C. *Prática de texto para estudantes universitários*. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- CHAVES, Rita. “A geografia da memória na ficção angolana”. *Literatura e memória cultural*. Anais: v. II: ABRALIC. Belo Horizonte, 1991.
- KAMDJIMBO, Luís. “Agostinho Neto e a geração literária de 40”. Disponível em: <[http://www.nexus.ao/kandjimbo/neto\\_na\\_geracao40.htm](http://www.nexus.ao/kandjimbo/neto_na_geracao40.htm)>. Acesso em: 8 abr. 2008.
- \_\_\_\_\_. “Para uma breve história da ficção narrativa angolana dos últimos cinquenta anos”. *Revista de Filologia Românica*, Lisboa, 2001.
- MACÊDO, Tania. *Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas- FFLCH, da Universidade de São Paulo-USP, São Paulo, 1985.
- \_\_\_\_\_. “Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A Kinda e a Misanga: Encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nizia, 2007.
- MANTOLVANI, Rosangela Manhas. “A pátria de João Melo: um estado multicultural”. *Revista Crioula*, nov. 2002, nº 2. Disponível em: <<http://www.flch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/02/Dossie/DossieRosangelaManhasMantolvani.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2008.

- MELLO, João. *Filhos da pátria: contos*. Luanda: Editorial Nzila, 2001. Coleção Letras Angolanas.
- MESSIANT, Christine. “Luanda, 1941-1961: colonisés, société coloniale et engagement nationaliste”. In: CAHEN, Michel (org.). *Bourgs et villes en Afrique lusophonique*. Paris: L’Harmattan, 1989.
- ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Bom dia camaradas*. Luanda: Nadjira, 2003.
- PADILHA, Laura. “Ficção e guerra angolana: a perda da inocência”. *Literatura e memória cultural*. Anais: v. II: ABRALIC. Belo Horizonte, 1991.
- PIGLIA, Ricardo. “Memória y tradición”. *Literatura e memória cultural*. Anais: v. II: ABRALIC. Belo Horizonte, 1991.
- ROCHA, Jofre. *Estórias do Musseque*. São Paulo: Ática, 1980.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Agnaldo Cristóvão. Disponível em: <[http://www.uea-angola.org/des-taque\\_entrevistas1.cfm?ID=554](http://www.uea-angola.org/des-taque_entrevistas1.cfm?ID=554)>. Acesso em: 24 jul. 2008.
- SANTOS, Arnaldo. *Prosas*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira, o logoteta*. Porto: Brasília, 1981.
- UNITA. União Nacional para a Independência Total de Angola. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Uni%C3%A3o\\_Nacional\\_para\\_a\\_Independ%C3%Aancia\\_Total\\_de\\_Angola](http://pt.wikipedia.org/wiki/Uni%C3%A3o_Nacional_para_a_Independ%C3%Aancia_Total_de_Angola)>. Acesso em: 08 abr. 2008.
- VIEIRA, Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Ática, 1982.
- \_\_\_\_\_. *A cidade e a infância*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 2007.

Recebido em 17 de setembro de 2010

Aprovado em 14 de outubro de 2010