

AS INTERSECÇÕES CULTURAIS DA LITERATURA DE ONDJAKI

THE CULTURAL INTERSECTIONS OF ONDJAKI LITERATURE

Jeferson Rodrigues dos Santos 

jr.triangular@gmail.com

É graduado em Letras Língua Portuguesa, mestre em Letras Estudos Literários e doutorando em Letras Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe. Pesquisa sobre o sistema literário angolano, em especial as narrativas de Pepetela relacionadas aos temas da cultura, da história e do social.

Carlos Magno Gomes 

calmag@bol.com.br

É professor de Teoria Literária com atuação na pós-graduação acadêmica e profissional da Universidade Federal de Sergipe. Doutor em Literatura pela UnB (2004), com pós-doutorado em Estudos Literários pela UFMG (2013). Pesquisador Produtividade CNPq. Tem pesquisa na área dos estudos comparados e estudos da violência contra a mulher na Literatura Brasileira e Latino-americana.

Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

Este texto propõe uma leitura que intersecciona os códigos literários e culturais no intuito de analisar como a infância e a sociedade são configuradas no conto “A televisão mais bonita do mundo”, presente no livro *Os da minha rua* (2015), de Ondjaki. Metodologicamente, a abordagem está fundada no eixo “apreensão contextualizadora”, de Kwame Appiah (2006), colocado em diálogo na esfera social de uma “comunidade interpretativa”, termo articulado por Stuart Hall (2013), cuja posição das “formas africanas de auto-inscrição”, ideia de Achille Mbembe (2001), abre o texto literário para a estratégia interpretativa do autor como leitor da colonialidade. A partir dessas reflexões, interessa-nos identificar como as passagens de Ndalú, narrador-personagem, pelos espaços da casa, da escola e da rua, tencionam um processo de revisão histórica própria de textos que questionam o processo a colonialidade europeia. Portanto, esperamos traçar um mapa dessa revisão por meio do imaginário do personagem infantil que projeta, no respeito às memórias silenciadas, um aprendizado para uma identidade angolana em negociação com os traumas da colonização. .

infância, colonialidade, elos culturais, literatura angolana

This text proposes a reading that intersects literary and cultural codes in order to analyze how childhood and society are configured in the short story “A televisão mais bonita do mundo”, published in the book *Os da minha rua* (2015), by Ondjaki. Methodologically, the approach is based on the axis “contextualizing apprehension”, by Kwame Appiah (2006), discussed in the social sphere of an “interpretive community”, a term articulated by Stuart Hall (2013), whose position of “African forms of self-inscription”, idea by Achille Mbembe (2001), opens the literary text to the author’s interpretative strategy as a reader of coloniality. From these reflections, we are interested in identifying how the passages of Ndalú, narrator-character, through the spaces of the house, school, and street, intend a process of historical revision of texts that question the European coloniality. Therefore, we hope to draw a map of this review through the imagination of the child character who projects, in respect of silenced memories, a learning experience for an Angolan identity in negotiation with the traumas of colonization.

childhood, coloniality, cultural links, Angolan literature



Dossiê

Literaturas africanas e afrodiaspóricas: escritas emancipatórias

Organizadores:

Prof. Dr. Cláudio R. V. Braga



Profa. Dra. Gláucia R. Gonçalves



Profa. Dra. Fernanda Guida



Profa. Dra. Elena Brugioni



v. 32, n. 61, maio, 2023
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 30/11/2022

Aprovado em: 11/03/2023

Distribuído sob



Introdução: abre-se um horizonte ao “Sul”

Em *Os da minha rua* (2015), de Ndalú de Almeida – Ondjaki, os 22 contos são narrados sob a perspectiva da memória da infância. As histórias contadas tocam nas problemáticas e contradições de Angola pós-independência (1975). São tecidas em fios das experiências individual e coletiva. De um lado, o narrador-menino fala dos amigos e suas brincadeiras, da vida escolar com os professores cubanos, da vida familiar; por outro, também do modelo econômico adotado, da destruição da guerra, da presença de uma indústria cultural. E, com o movimento de alternância, tenciona o diálogo com a colonialidade. Um contexto histórico pulsante que nos instiga a entender como essa literatura traduz as tensões políticas vividas pelos angolanos pós-independência.

Partindo dos entrecruzamentos de tempos históricos, vemos como é posta a questão de quem narra se é o personagem menino, Ndalú, ou é o autor adulto, Ondjaki, visto que há uma mistura dessas vozes. Tal estratégia, inevitavelmente, abre o caminho para ler o texto literário africano de língua portuguesa sob a intersecção dos códigos literários e culturais. Assim, especificamente, estamos interessados em como se interseccionam os códigos culturais e literários no jogo narrativo. A história real e caótica, no contexto angolano pós-independência, com a Guerra Civil que durou até 2002, e a história utópica, sendo a infância símbolo de uma sociedade em devir no espaço das trocas culturais.

A ideia é propor um método de leitura para o texto literário africano de língua portuguesa no qual se pense o autor como leitor da colonialidade. Para isso, três guias são colocados em roda: 1) “apreensão contextualizadora”, de Kwame Anthony Appiah; 2) “comunidade interpretativa”, de Stuart Hall; 3) “formas africanas de auto-inscrição”, de Achille Mbembe. Logo, a fim de desenvolver a proposta, no primeiro momento, estabeleceremos, conceitualmente, o método da leitura literária sob o ponto de vista do autor

como leitor da colonialidade; e, no segundo momento, analisaremos o conto “A televisão mais bonita do mundo” como “poética de transgressão” (MBEMBE, 2001), quer dizer, ao se articular em zona de encontros, o texto revisa a colonialidade e projeta alternativas acerca do imaginário angolano.

Pensamentos em roda

Kwame Anthony Appiah, em “Pendendo para o nativismo”, propõe a ideia de “apreensão contextualizadora”. Trata-se de uma via que diz respeito à condição de “ver o escritor, o leitor e a obra num contexto cultural – e, portanto, histórico, político e cultural” (APPIAH, 1997, p. 109). Como, para sua composição, autor, texto e contexto cultural são importantes, trazê-la para o roteiro do autor como leitor da colonialidade implica considerar que se trata de autoria pós-colonial, o texto literário ser plural, aberto e repleto de contatos, e a especificidade pós-colonial é o contexto cultural a ser considerado. Ao juntar esses elementos, desloca-se para a proposta de que, para a leitura do texto literário, decifrar os códigos é o ponto de partida.

Com os códigos deixados pelo autor, interessa a provocação de um olhar microscópico, ou seja, observar as inferências dos elementos literários e culturais. Nessa direção, o primeiro elemento é a ideia de autoria. Ndalú de Almeida nasceu em Luanda, em 1977. Assina as obras com o pseudônimo Ondjaki, que, em quimbundo, significa “aquele que enfrenta os desafios ou o guerreiro”. Sociólogo, poeta, roteirista, sua atividade criativa não se restringe apenas ao universo da escrita, mas também encontra gestos na pintura, no cinema e no teatro. São formas de arte que colaboram com diversas formas de mover os diferentes procedimentos e temas. Logo, se é possível demarcar sua atividade numa só expressão, assim se faz: a recriação do espaço pela linguagem.

Ondjaki faz parte da primeira geração de angolanos que cresceu em um país independente e em guerra civil. A enunciação dessa autoria pós-colonial está ancorada em posições em

diálogo¹. Uma de intelectual, sociólogo formado em Lisboa, que pensa o seu contexto apoiado na produção teórica acadêmica. E a outra de fabulador, inventor de histórias, autor de um discurso que recria a experiência da Angola pós-colonial pela ótica da criança que foi o próprio Ndalú.

Assim, levando em conta o segundo elemento do autor como leitor da colonialidade, o texto literário é compreendido, na esteira de Appiah (1997, p. 106), “[...] como evento linguístico, histórico, comercial e político; e, embora cada um desses modos de conceber o mesmíssimo objeto forneça oportunidades pedagógicas, cada qual oferece oportunidades diferentes: oportunidades entre as quais temos de escolher. [...]”. Isso significa reconhecer que o texto traz diversos caminhos. A literatura angolana se consolidou sob os códigos da resistência e da luta pela independência de Angola. Suas profundas relações com a história do país e o fato de que os escritores a reconheceram como forma de projetar imagens sobre a nação propiciaram a recorrência de temas históricos, sociais e antropológicos.

Dentre os diversos temas presentes nessa literatura, recortam-se, aqui, a infância e a cidade de Luanda. Considera-se, sim, um gesto político nessas produções. Junto disso há o pensamento estético. Por isso, com vistas à ideia de “comunidade interpretativa”, de Stuart Hall, pensa-se o texto literário africano em torno de uma estética-política. No ensaio “Codificação/Decodificação”, Hall (2013) ao considerar as disputas ideológicas no processo de comunicação, inclui o leitor como sujeito produtor de sentido. O que o estudioso propõe é trazer o sujeito moderno, que, com o descentramento, permite as pluralidades, e a esfera cultural, que, por ser discursivamente construída, os textos se tornam o próprio lugar onde o significado é negociado.

Uma vez que a mensagem a ser observada é polissêmica (HALL, 2013, p. 430),

cada público elabora seus significados a partir de sua posição. Por um lado, a posição social produz tipos específicos de leitura. Por outro, a recepção só é possível ao considerar o contexto. Assim, no roteiro do autor como leitor da colonialidade, a relação com a comunidade interpretativa sugere três posições interpretativas. A primeira é a dominante, na qual o sentido da mensagem é decodificado conforme as referências da sua construção. O sujeito, pois, aceita o significado sugerido. A segunda, por sua vez, é a negociação na perspectiva de que o sentido entra em negociação com as identificações do leitor. Este, então, contesta o significado. E a terceira, por fim, é da oposição à medida que capta o sentido da mensagem dominante, mas a interpreta a partir de uma estrutura de referência alternativa e, assim, produz o sentido contra o argumento do texto. Por essa razão, tratar do autor como leitor é estar diante de uma recepção cultural em torno das subjetividades porque, se o significado não está fixo no texto, ele – o significado – acontece pelo contexto de construção de sentido.

Essa perspectiva de Hall (2013) nos ajuda a ler o texto literário africano em torno de uma “estética de transgressão”, uma vez que estamos propensos a questionar o processo de colonização português a partir da cosmopercepção africana. Partindo, então, da posição interpretativa negociada e opositiva com os sujeitos da experiência colonial e pós-colonial, o país de língua portuguesa, o ambiente de guerra e os personagens infantis, articula a leitura da colonialidade a partir de e sobre sua comunidade (HALL, 2013, p. 438).

Levando em conta esse debate acerca da ampliação dos sentidos de um texto literário a partir do seu contexto de produção e o processo de recepção, passamos a destacar a “estética de transgressão” postulada no ensaio “As formas africanas de auto-inscrição”, de Achille Mbembe, que tenciona as diferentes formas com as quais se tentou construir e representar uma

1 A abordagem acerca das literaturas dos escritores angolanos leva em conta a relação com os recursos estéticos, discursivos e textuais, e as opções temáticas (CHAVES, 2012, p. 314).

identidade africana unificada – o economicismo, com a retórica da autonomia, resistência e emancipação; o nativismo, com a ideia de única identidade cuja base de pertencimento é a raça negra. Essas formas contribuem, pois, na leitura de eventos históricos como escravidão, colonialismo e *apartheid*, desconsiderando a pluralidade de signos e contextos políticos, sociais, culturais e geográficos (MBEMBE, 2001, p. 171-209). Por isso, como proposta, a revisão da lógica e presença da colonialidade passa pela intersecção da cosmopercepção africana.

Esteticamente, Ondjaki tece o texto com sinais da oralidade, da infância, do ambiente de guerra, da mistura de tempo (passado e presente). Os deslocamentos de significado e as subversões conceituais advêm do fato de que os referenciais africanos são lidos a partir dos saberes locais, e não apenas dos referenciais eurocêntricos. Por exemplo, suas obras não são exatamente um eco da Guerra Civil. São um diálogo entre memórias e questões sociopolíticas. Uma história na voz de uma criança repleta de recordações e que fala de esperança e encantamentos vividos numa terra sofrida. Nas suas criações literárias, encontramos uma Angola inventada, tornando-se um espaço onde os seres, as coisas e, principalmente, as histórias são postas em evidência.

No caso dos contos de *Os da minha rua* (2015), partem da tradição, mas com outros termos porque fazem da realidade ambígua, relacional e conflituosa a forma do conto. Nesse contexto, encontra-se a infância, que surge como cosmopercepção de vida e um campo essencial no qual o autor colhe conteúdo para sua escrita. Aliado ao deslocamento realizado pela linguagem poética em contraponto com a linguagem cotidiana, também o deslocamento decorrente do olhar infantil, tido como puro, incivilizado, despido

de interpretações lógicas e intelectualizadas, sinaliza para a busca de uma ordenação do espaço angolano, assinalado pela intervenção do colonizador português. Tal ponto direciona ao terceiro elemento do autor como leitor, que é reconhecer o contexto cultural. Há um horizonte de expectativa no universo da literatura infantojuvenil angolana. O primeiro sob o ponto de vista do vínculo estético e ético no diálogo com a tradição da relação literatura e história³. No segundo, por sua vez, a infância é tema e a criança é personagem, de modo que a criação literária figura uma nação aprendendo como ser⁴. E o terceiro, como junção dos anteriores, se vale da infância como elemento formal e temático⁵ no intuito de revisitar e projetar a recente história de Angola.

Assim, em “A televisão mais bonita do mundo” – televisão e mundo são os códigos da colonialidade –, o narrador-menino e personagem principal em todos os contos acompanha tio Chico à casa do amigo Lima, onde o menino fará uma grande descoberta: Lima acabara de receber uma televisão nova e com imagem colorida. Grande foi o espanto do menino, só não tão grande quanto a sua inveja dos filhos do Lima, “que todos os dias iam ver cores naquela televisão a cores” (ONDJAKI, 2015, p. 26) e, encantados, acompanhariam a novela brasileira *O Bem amado* ou o desenho animado Pantera Cor-de-Rosa, e, quem sabe ainda, seriam embalados por Roberto Carlos.

Ora, fazer literatura no contexto pós-colonial, e ainda considerando a presença do conjunto de fatores atribuídos à colonialidade, requer do escritor algo além de engajamento político com os dilemas locais e imediatos que caracterizam seu espaço social. Mais do que isso, requer uma pluralidade de signos que ultrapasse fronteiras geográficas e etnográficas, que proporcione uma revisão dos conceitos de povo e da nação, fixados sempre a partir da autoridade do colonizador. Ondjaki, ao romper

3 *A cidade e a infância*, Luandino Vieira; *As aventuras de Ngunga*, Pepetela; *Quem me dera ser uma onda*, Manuel Rui; *A cabeça de Salomé*, Ana Paula Tavares, entre outros.

4 *Bom dia Camaradas* (2001), *Avó Dezanove e o Segredo do Soviético* (2008) – Prêmio Jabuti, Brasil, 2010.

5 Monandengues – na luta de libertação, as crianças são uma forma de afirmar os valores locais; Pioneiros – após independência, as crianças presentes no movimento de imaginação da nação; Catorzinhas – com a marca dos tempos atuais, prostitutas adolescentes e crianças vivendo na rua como a marca da utopia (MACÊDO, 2007).

com os limites impostos à voz do colonizado, rasura as verdades estabelecidas por meio da fala desautorizada, mas persistente, de um infante angolano.

O menino Ndalú escreve não apenas a história de Angola, mas estórias de ‘angolas’ e de camaradas. No conto “A televisão mais bonita do mundo”, no percurso para a casa do Lima, o narrador informa que é preciso cuidado para não pisar nas poças de água nem na dibinga (fezes) dos cães, pois a rua era bem escura. O menino diz para tia Rosa tomar cuidado com as “minas” e, depois, nos informa de que “minas era o código para o cocó quando estava assim na rua pronto a ser pisado” (ONDJAKI, 2015, p. 23). Essa linguagem da criança se abre para o contexto em que a guerra se tornou já um fato do cotidiano, contaminando, inclusive, a linguagem mais corriqueira.

Nesse sentido, o que se pensa é na “capacidade inventiva” (MBEMBE, 2001) dos africanos em diversos espaços – no caso aqui, na literatura. O que está em causa é o direito não apenas de narrar, mas o que narrar, e como narrar, por parte dos intelectuais africanos. Daí, depois da questão da autoria, da ideia de texto literário e da compreensão do contexto cultural, definem-se os elementos da estética-política do autor como leitor da colonialidade. O primeiro diz respeito à revisão da colonialidade. Esta é o texto, e texto entendido como mapa da cultura em que esse autor-leitor persegue os códigos da colonialidade não só para revisita-la e questioná-la, mas também para projetar outras possibilidades, que, no caso, mesmo utopicamente, é uma Angola aprendendo a ser no espaço das trocas culturais.

No caso do conto, por exemplo, um dado interessante é o alto valor conferido à aquisição de um objeto novo em uma casa. Como diz o menino: “Nessa altura, em Luanda, não apareciam muitos brinquedos nem coisas assim novas. Então nós, as crianças, tínhamos sempre o radar ligado para qualquer coisa nova” (ONDJAKI, 2015, p. 24). Nesse trecho, nota-se a presença de um tempo histórico feito de limitações no que tange à oferta de produtos industrializados, marcas da opção pela

economia planejada e controlada pelo Estado.

O segundo, por sua vez, diz respeito à construção de uma estética-política. Ao tratar a infância como uma memória da auto-inscrição, formula uma poética dos encontros. Isto é, figura uma Angola em circulação, cultura fluida e aberta para o mundo e para o novo. Esteticamente, faz isso por meio do código cultural africano da oralidade na contação de histórias, que é próprio da “dupla posição” (HALL, 2013) e seu movimento de dois eixos em relação: leitura e escritura, e escritor e leitor, presentes na construção do discurso narrativo. E, assim, trata-se de um autor como leitor da colonialidade que tenciona em roda uma poética dos encontros.

Poética do(s) encontro(s): um mapa da perspectiva infantil e da realidade ambígua

Ruptura e continuidade se combinam para traçar memórias e identidades angolanas. Dilatar e desdobrar podem ser princípios importantes para refletir o tempo pós-colonial. Um tempo cuja modernidade não deixa de sustentar arcaísmos e inércias. Eis o aparente paradoxo, sobretudo porque se projeta uma modernidade que impede que a tradição desenvolva as mudanças no interior do exterior, adaptando-se, inevitavelmente, através da colonialidade.

Fruto do interesse hegemônico da imposição e do choque de culturas, a colonialidade alimenta-se do seu impacto e se espalha por seus próprios modos. Aqui, então, se encontra o argumento para a abordagem do autor como leitor do contexto cultural. Os esquemas dinâmicos de duplicidade e descentramento proporcionam a produção de imagens da colonialidade. Portanto, com a ideia de poética dos encontros, inserem-se dois movimentos: 1) a capacidade de construção de alternativas formais e 2) a realização da crítica sociocultural por meio de uma epistemologia africana.

Em “A televisão mais bonita do mundo”, haja vista a análise de como é construída a leitura da colonialidade, a sobreposição é o elemento formal tecido, seja de vozes, tempos ou espaços. Tal ideia já aparece

no título do livro *Os da minha rua*. Primeiro porque marca a colonialidade como zona de encontros, trocas e tensões. Depois, a delimitação objetiva da especificidade pós-colonial como do ângulo da subjetividade de um narrador que se coloca como observador e participante da história. Ora, se o artigo “Os” suscita a ideia de que se falará daqueles com quem conviveu no tempo da infância e no espaço da rua, o pronome possessivo “minha” aponta para a compreensão de que falar dos outros é também fala de si. Assim, uma vez que o espaço é repleto de memórias reimaginadas, a rua é a amostra do lugar de encontros atravessado pela experiência da colonialidade.

O autor como leitor da colonialidade propõe o movimento de transgressão, revisa a colonialidade e articula uma estética-política. A infância é, pois, uma memória da auto-inscrição introjetada na poética dos encontros (MBEMBE, 2001). Mediando-se pela sobreposição, colocam-se quatro elementos ao longo do conto. Eles acentuam o drama da relação – encontros, choques – entre culturas, o que, esteticamente, é visto em torno do jogo de camadas. O autor, nesse contexto, faz uso dessa inocência de modo consciente para manipular e construir as camadas da poética dos encontros. Assim, depara-se com um narrador-personagem cuja inocência aos poucos se rompe para revelar o espaço da crítica ao contexto.

O primeiro elemento é a presença humana e as zonas de contato. Em torno delas, existem as tensões entre o passado colonial e o presente independente, pondo em relação as culturas na figuração de como os angolanos convivem. Mostram-se as formas de silenciamento, haja vista a presença da tia Rosa. Não só isso, mas também as ambiguidades nos dois mundos, o português, em que o aparelho estatal funciona, e o angolano, no qual os direitos civis ainda não são plenamente garantidos. Veja-se:

Isso da “casa andeia” muitas vezes era então ficarmos sentados num bar com os mais velhos a beber um monte de cerveja e a comer quase nada. Se havia outras

crianças eu ainda ia brincar, mas normalmente nem já isso. Os homens conversavam, a tia Rosa também bebia, ficava muito tempo calada. Eu brincava um pouco se houvesse jardim ou mesmo rua. Depois sentava-me no colo da tia Rosa e começava a ‘encher o saco’, como dizia o tio Chico. Começava a perguntar se já íamos embora, dizia que tinha sono e fome, só me respondiam que estava quase a chegar a hora de irmos. E vinham mais cervejas. Muitas mais. (ONDJAKI, 2015, p. 21).

As zonas de contato se dão em torno da afetividade e do diálogo. As descrições físicas e objetivas não são predominantes, mas apenas o relato dos sentimentos e das emoções. Isso faz pensar que não se trata de um sentido definido e acabado. É o gesto de deslocar os sentidos considerados como verdades intransponíveis porque o significado é móvel, múltiplo e ilimitado. Por esse caminho, o conto projeta uma gramática crítica do presente não somente por ser atual, mas porque esse tempo promove rasuras na unicidade que abriga ramificações enunciativas plurais.

Quando se pensa em imaginários sociais, as projeções decorrem de um conjunto de sentidos que têm valor no contexto e no tempo-espaço. O tempo presente disputa sentidos diante dos agenciamentos do silêncio/silenciamento que constituíram os séculos anteriores. Se se concorda que a literatura é informada pelo social e pelas linhas de força que regem a história (APPIAH, 1997), é pontual considerar o que as movimentações da perspectiva da comunidade interpretativa angolana (HALL, 2013) propõem acerca dos modos de ser, pensar e agir, evidenciando, portanto, que essa opção nasce e se expande do pensamento e da ação dos africanos.

Nesse sentido, o segundo elemento diz respeito às ausências e mudanças na Luanda pós-colonial. Concebe-se um movimento de reafrikanização em diálogo com a colonialidade. A reafrikanização é um termo central para pensarmos a literatura dentro dos processos da imaginação criadora de autorias atentas tanto em construir elos em história fragmentadas e transatlânticas quanto em provocar dissociações nos limites de um futuro dado

(MBEMBE, 2001). Por consequência, projeta-se o rompimento dos esquecimentos causados pela violência sistemática com que a história tem registrado a experiência negra. Assim, no conto, mostram-se as ausências e mudanças na Luanda pós-colonial sob o ponto de vista do habitante:

[...] Nessa altura, em Luanda, não apareciam muitos brinquedos nem coisas assim novas. Então nós, as crianças, tínhamos sempre o radar ligado para qualquer coisa nova. Mal entramos no quintal, vi uma caixa de papelão bem grande e restos de esferovite no chão. Isso só podia significar uma coisa: havia material novo naquela casa, podia ser fogão, geleira ou outra coisa qualquer, e mesmo acho que era essa a razão de estar toda gente com bebidas na mão. Eu tinha pensado isso tudo, mas calado e, quando entramos, entendi: na estante, havia uma televisão nova tipo um bebé daqueles acabados de nascer [...]. (ONDJAKI, 2015, p. 24).

Ainda com vistas nesse fragmento, nota-se a junção de tempos e encontros de gerações – tios, menino –, levantando informações do tempo do colonizador para, em dilatação, ressaltar as transformações em Luanda. A positividade da infância como portadora do porvir e do poder da palavra, pela expressão coletiva do “nós, as crianças”, coloca em evidência a necessidade de comprometimento com a causa nacional. Suscita, pois, a enunciação pós-colonial no sentido de mobilizar na arquitetura da ficção o jogo de forças que hierarquiza os papéis sociais a partir das posicionalidades dos sujeitos (HALL, 2013).

Há a construção de uma teia ficcional na qual os personagens são construídos por atravessamentos. Da causa nacional se chega ao terceiro elemento do conto, que é a proposição de que, entre o velho e o novo, estão as confluências. O texto literário é um espaço de instabilidades, sobretudo porque o ato de narrar passa pelas construções de imaginários que podem traduzir o tempo. No caso do conto, a tradução do tempo da colonialidade ocorre por meio do idioma da

meninice. Recuperada pelas palavras em Quimundo, ela reflete a estrutura de sobreposição do conto: dois lados, ou mais, em consonância.

O conto é tecido a partir da ideia de colonialidade. Ele tem na sua forma a busca por algo a transmitir. O texto não anseia um acerto de contas com fim social. Procura, na verdade, sugerir provocações como suporte para o questionamento de uma realidade e de um lugar marginal estabelecido pelas formas de colonialidade. Nesse sentido, a percepção sensorial – visual e auditiva – estabelece o sentimento de coletividade e afetividade na construção das identidades e subjetividades, um jogo com o gesto cinematográfico para provocar a sensorialidade, e, com isso, compõe o cenário de contemplação ao traço reflexivo-psicológico. Veja-se:

Olhei o cinzento da televisão e umas três luzes apareceram de repente como se fossem um semáforo maluco e tive a certeza que aquela era mesmo a televisão mais bonita do mundo. Fez um ruído tipo um animal a respirar e acendeu devagarinho. Não consegui ficar calado e disse bem alto: “Chéeeeeee, essa televisão é bem esculú!”, e todos riram do meu espanto assim sincero: era a primeira televisão a cores que eu via na minha vida. (ONDJAKI, 2015, p. 25).

O ambiente agitado e caótico e a ambivalência entre o velho da televisão cinzenta e o novo da televisão a cores são pensados pelo senso crítico, de modo a provocar uma consciência por meio da luta, revolução e educação. Não à toa, é o plano do discurso – forma ambígua – porque, pela idade, não pode ser um profundo conhecedor da história. Assim, como quarto argumento, as trocas culturais são tecidas em torno dos elos que podem criar discursividades variadas de sujeitos marginalizados vivendo diferentes experiências nacionais.

A imagem das trocas culturais é composta pelo fluxo contínuo da escrita, isto é, a extensão do período, com coordenadas e uso das vírgulas. Isso traduz a não linearidade dos personagens e o turbilhão de sentimentos de Ndalú. Também implica a problematização do tempo, da história, do arquivo, da experiência,

da representação, da narrativa e da imaginação. Mobiliza agenciamentos autorais, textuais, teóricos e artísticos (MBEMBE, 2001) que ampliam as formas de compor as tramas de um tecido de vazios na escrita da história e da narrativa. Assim, por articularem em seu bojo a formalização da experiência histórica dos sujeitos marginalizados, as trocas culturais se constituem como um pensamento sobre a inscrição desses sujeitos na ficção, produzindo narrativas que fabulam eles numa história fragmentada. Note-se:

Fiquei com inveja dos filhos do Lima, que todos dias iam ver cores naquela televisão a cores: a telenovela *Bem-amado* com o Odorico e o Zeca Diabo, o *Verão azul* com o Tito e o Piranha, os bonecos animados do *Mitchi*, o Gustavo com três fios de cabelo e até a Pantera Cor-de-Rosa com o cigarro bem comprido. “Tudo a cores, como uma aquarela bem bonita”, pensei, enquanto a tia Rosa me fazia festinhas na cabeça. (ONDJAKI, 2015, p. 25).

As inúmeras infâncias revelam o traço da pluralidade, com os diversos papéis dos perfis infantis. Depara-se, pois, com os encadeamentos da narrativa como gesto de coletivizar as angústias e aspirações. Os deslocamentos do individual ao movimento do encontro são feitos pela casa (individual), pela rua (movimento) e pela escola (encontro). Assim, projeta-se a leitura da colonialidade, com a capacidade de construção de alternativas formais e a realização da crítica sociocultural por meio de uma epistemologia africana. Traz-se o contato com outras culturas e seus gestos, refletindo sobre a sociedade angolana com a intensificação das políticas pós-coloniais. Ao fim, pensam-se diversas Luandas, lugares íntimos e imaginários, uma experiência que gira em torno dos sinais do antigamente da infância.

Considerações finais

A “poética de transgressão” (MBEMBE, 2001) tecida por Ondjaki reelabora o espaço e o tempo por meio da perspectiva silenciosa e astuta da criança,

que ecoa no adulto, movedor da linguagem. Dessa forma, tendo em vista a premissa deste texto, há a convergência entre o estético e o político – códigos literários e culturais – como forma de pensamento de uma identidade em devir e de expressão da colonialidade.

Tal estética-política carrega uma proposta discursiva: rasurar, propor novas leituras, novos mundos, novas experiências estéticas e sensoriais com o texto. Esteticamente, seu modo de compor gira em torno da sobreposição de vozes e tempos. Não quer agradar, mas provocar as formas da colonialidade. Daí, os quatro argumentos: 1) presença humana e zonas de contato; 2) ausências e mudanças na Luanda pós-colonial; 3) entre o velho e o novo, e 4) trocas culturais. Eles trazem o leitor para a percepção do texto e levantam questões que não necessariamente terão respostas. É, sobretudo, a fim de refletir sobre e construir camadas em torno da técnica e ética da “estética de transgressão”: uma postura diante da arte.

Com o jogo autoral, constitui-se o autor como leitor da colonialidade. A priori, quem conta é o narrador, mas quem estabelece o jogo é o autor como aquele que constrói as camadas entre narrador e leitor, sendo o leitor o controlador, quem escolhe os elementos a serem analisados. Consequentemente, formula-se, pelo prisma do texto literário plural e aberto (APPIAH, 1997), a transgressão por meio da articulação em zonas de encontro para, assim, revisar a colonialidade e inventar outras alternativas. Nesse sentido, o tema da infância é a chave para se entender os problemas político-sociais de Angola. Há a figuração de um mapa de uma nação aprendendo a ser no modo de existir e se relacionar com os outros.

Um “Sul” simbólico: infância partilhada, subjetividade dos sentidos. A infância é mais que um tempo a ser recordado e um lugar, ela é uma localização e um destino sempre possíveis de serem reencontrados. A perspectiva da criança e a ótica nacionalista do adulto formulam outros discursos e modelos de compreensão do mundo. Aqui, pois, coloca-se a tradição da “comunidade interpretativa” (HALL, 2013) na interpretação das tensões e configurações das trocas culturais

em Angola. Logo, o conto em análise é uma alegoria de uma Luanda cujas modernidade e colonialidade são caóticas. Daí, haja vista a perspectiva dos encontros, Luanda é representada como um lugar relacionado ao antigamente com um ambiente alimentado por divergências.

Dessa forma, o ponto de vista infantil, com leveza e lirismo, traz uma contribuição à perspectiva do autor como leitor pós-colonial: revisão da realidade histórica a partir das subjetividades de grupos marginalizados. Um “Sul” simbólico: do individual aos movimentos dos encontros. Horizontes abertos...

Referências

APPIAH, Kwame Anthony. Pendendo para o nativismo. *In: APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura.* Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 77-110.

CHAVES, Rita. Narrativa, harmonia e exclusão: Ondjaki e os da sua terra. *In: FONSECA, Maria de Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Orgs.). África: dinâmicas culturais e literárias.* Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012. p. 312-330.

COUTINHO, Fernanda; NASCIMENTO, Marlúcia Nogueira do. Paisagens da Infância em *Os da Minha Rua.* *Revista de Letras,* Fortaleza, n. 34, v. 1, p. 89-99, jan./jun. 2015.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. *In: SOVIK, Liv (Org.). Da diáspora: identidades e mediações culturais.* Tradução: Adelaine La Guardia Resende *et al.* 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 428-447.

MACÊDO, Tania. Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola. *In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (Orgs.). A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana.* São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007. p. 357-373.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos,* Ano 23, n. 1, 2001, p. 171-209.

ONDJAKI. *Os da minha rua.* Rio de Janeiro: Língua Geral, 2015.

COMO CITAR

SANTOS, J. R. dos; GOMES, C. M. As intersecções culturais da literatura de Ondjaki. *Revista Cerrados,* 32(61), p. 148-156. 2023. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v32i61.45885>