

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

PAULA DE OLIVEIRA CORTINES

A CIDADE E A INFÂNCIA E OS DA MINHA RUA:
REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA LUANDENSE EM NARRATIVAS
ANGOLANAS

GOIÂNIA
2012

PAULA DE OLIVEIRA CORTINES

A CIDADE E A INFÂNCIA E OS DA MINHA RUA:
REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA LUANDENSE EM NARRATIVAS
ANGOLANAS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dra. Marilúcia Mendes Ramos.

GOIÂNIA
2012

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

C829c Cortines, Paula de Oliveira.
A cidade e a infância e Os da minha rua [manuscrito]:
representações da infância luandense em narrativas angolanas /
Paula de Oliveira Cortines. – 2012.
130 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marilúcia Mendes Ramos.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2012.
Bibliografia.

1. Literatura angolana – Análise. 2. José Luandino Vieira. 3.
Ondjaki (Ndalú de Almeida, 1977-). I. Título.

CDU: 821.134.3(673)-95

PAULA DE OLIVEIRA CORTINES

A CIDADE E A INFÂNCIA E OS DA MINHA RUA:
REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA LUANDENSE EM NARRATIVAS
ANGOLANAS

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre, em _____ de _____ de _____, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a. Dr.^a. Marilúcia Mendes Ramos
Presidente - FL/UFG

Prof. Dr. João Alberto da Costa Pinto
Membro - FH/UFG

Prof. Dr. Antón Corbacho Quintela
Membro - FL/UFG

Dedico este trabalho à minha família, pelo incentivo constante, ao Jáder, pelo carinho e companheirismo, e ao meu avô Jackson (*in memorian*), que com certeza gostaria de ter acompanhado a construção desta dissertação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Dra. Marilúcia Mendes Ramos, pela competente orientação e confiança depositada no projeto que originou essa dissertação. Seu encanto pela literatura angolana, manifestado em narrações sobre tantos outros autores africanos, suscita a vontade de continuar trilhando esses caminhos por África.

Aos professores Dr. Antón Corbacho Quintela e Dr. João Alberto da Costa Pinto, pelas contribuições durante o exame de qualificação, que engrandeceram este trabalho.

Ao professor Dr. Edvaldo A. Bergamo, pela leitura atenta do projeto durante o II Seminário de Dissertações e Teses e pelas observações que contribuíram para outros olhares.

Ao escritor angolano Luis Rosa Lopes, pela gentileza em ceder informações sobre os bairros e musseques de Luanda.

Às amigas que ganhei no Mestrado, Célia Aparecida Ribeiro Rodrigues, Luciene Araujo de Almeida e Neire Márzia Rincon, que dividiram comigo momentos de angústia, mas também de felicidade a cada etapa vencida.

À Direção e aos colegas da Escola de Veterinária e Zootecnia da UFG, pela compreensão nos momentos em que precisei me ausentar do trabalho para aulas, apresentações e orientação.

Finalmente, aos meus pais, Nelson e Andréa, meus irmãos, Pedro e Laura, e ao Jáder, sem os quais o caminho até a conclusão dessa dissertação teria sido muito mais difícil.

Fazenda

Água de beber
Bica no quintal
Sede de viver tudo
E o esquecer
Era tão normal que o tempo parava
E a meninada respirava o vento
Até vir a noite e os velhos falavam coisas dessa vida
Eu era criança, hoje é você, e no amanhã, nós
Água de beber
Bica no quintal, sede de viver tudo
E o esquecer
Era tão normal que o tempo parava
Tinha sabiá, tinha laranjeira, tinha manga rosa
Tinha o sol da manhã
E na despedida,
tios na varanda, jipe na estrada
E o coração lá

(Milton Nascimento)

RESUMO

A literatura angolana consolidou-se sob o signo da resistência e da luta pela Independência de Angola. Suas profundas relações com a história do país, e o fato de que os escritores angolanos a utilizaram como instrumento de luta, propiciaram a recorrência de temas, entre os quais se destacam a infância e a cidade de Luanda. Em diversas obras da literatura de Angola esses temas coadunam-se, em uma intersecção espaço-temporal. Entre as obras que tratam da cidade e da infância, estão dois livros produzidos em um intervalo de pouco mais de cinquenta anos, *A cidade e a infância* (1957; 1960), de José Luandino Vieira, considerado o mais importante escritor de Angola, e *Os da minha rua* (2007), de Ondjaki, jovem escritor e sociólogo angolano. Em ambas as obras, personagens infantis percorrem o espaço da cidade, permitindo a visualização de dinâmicas sociais e das mudanças ocorridas na história e na sociedade angolanas. O objetivo desta dissertação é a análise e compreensão das representações da cidade de Luanda e da infância apresentadas nas duas obras e a forma como essas representações ilustram seus momentos de produção, como forma de perceber a evolução do sistema literário angolano. Pretende-se compreender as aproximações e distanciamentos entre essas representações e a forma como as mesmas ilustram seus momentos de produção.

Palavras-chave: literatura angolana; cidade; infância; Luandino; Ondjaki.

ABSTRACT

Angolan literature was consolidated under the banner of resistance and struggle for the Independence of Angola. Its deep relations with the country's history, and the fact that Angolan writers have used it as a tool of combat, favored the recurrence of themes, among which stand out the childhood and the city of Luanda. In many works of Angolan literature these themes are consistent, in an intersection of space and time. Among the works that deal with the city and childhood, there are two books produced in an interval of fifty years, *A cidade e a infância* (1957, 1960), by José Vieira Luandino, considered the most important writer of Angola, and *Os da minha rua* (2007), by Ondjaki, an young Angolan writer. In both works, children characters roam the city, allowing the visualization of social dynamics and changes in Angolan history and society. The objective of this work is the analysis and understanding of representations of Luanda and childhood presented in both works and how these representations illustrate their moments of production, as a way to understand the evolution of the Angolan literary system. The aim is to understand the similarities and differences between these representations and how they illustrate their moments of production.

Keywords: Angolan literature; city; childhood; Luandino; Ondjaki.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	UM POUCO DE HISTÓRIA: ANGOLA, SUA LITERATURA E SEUS ESCRITORES.....	16
1.1	Angola: colonização, guerra de independência, e segunda guerra de libertação.....	16
1.2	Literatura e História na formação do sistema literário angolano.....	25
1.3	Luandino Vieira, sua obra e o contexto histórico de produção de <i>A cidade e a infância</i>	35
1.4	Ondjaki, sua obra e contexto histórico de produção de <i>Os da minha rua</i> ..	39
2	O ESPAÇO DE LUANDA EM DOIS MOMENTOS DA CONTÍSTICA ANGOLANA.....	42
2.1	Luanda: espaço real, espaço representado.....	42
2.2	O espaço de Luanda em narrativas de Luandino e Ondjaki.....	50
2.2.1	A cidade e a infância: um <i>cronotopo</i>	56
2.2.2	Outros espaços, a mesma infância.....	67
3	AS PERSONAGENS DA INFÂNCIA LUANDENSE.....	83
3.1	A infância luandense em contos de Luandino e Ondaki: aproximações e distanciamentos	110
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
5	REFERÊNCIAS.....	126

INTRODUÇÃO

As literaturas africanas de língua portuguesa não são recentes, datando ainda do século XIX as primeiras manifestações escritas, uma vez que a literatura oral é milenar, havendo, sobre essa forma de expressão literária, estudos importantes que não permitiram que se perdessem com as novas trocas culturais provocadas pelo processo de colonização, como o estudo sistematizado do suíço Héli Chatelain.

Já os estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa são recentes, datando da década de 1970 as primeiras publicações que historiaram a formação dessas literaturas, como o trabalho fundamental de Manuel Ferreira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Com a conquista da independência por Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, antigas colônias portuguesas, em meados da década de 1970, as publicações, principalmente de poesia e conto, passam a ter maior frequência, até mesmo pela criação de editoras próprias, como a União dos Escritores Angolanos (UEA) em Angola.

A pesquisa e a sistematização das peculiaridades de cada uma dessas literaturas, empreendida por Manuel Ferreira, abriu caminho para os estudos acadêmicos das literaturas africanas nas universidades portuguesas e brasileiras. Hoje, há quase quatro décadas independentes, países como Angola, Moçambique e Cabo Verde têm uma literatura bastante difundida pelo mundo e os estudos acadêmicos tornam-se cada vez mais sólidos, como se pode aferir pelo volume de teses, dissertações, artigos acadêmicos e eventos nacionais e internacionais. Muitos desses trabalhos acadêmicos versam sobre a formação da identidade nacional e sua representação nas literaturas, constituindo-se em temática constante nas pesquisas da segunda metade do século XX, ao lado de outros temas significativos que foram sendo notados, como, no caso de Angola, a cidade de Luanda, espaço de convivência e conflito entre os naturais de Angola e os colonizadores.

Nesta pesquisa de mestrado se dedicará atenção a uma outra temática da literatura angolana bastante recorrente, a infância, que foi motivo de poesia, contos e romances de diversos escritores de várias gerações. Propõe-se analisar contos de dois escritores angolanos, pertencentes a gerações diversas, que trataram em suas obras da temática da infância vivida na cidade de Luanda. Para tanto, será efetivada uma análise

comparativa entre os livros de contos *A cidade e a infância*, de José Luandino Vieira, publicado em 1960, e *Os da minha rua*, de Ondjaki, publicado em 2007.

Luandino Vieira nasceu ao norte de Portugal, em 1935, mas cresceu nos musseques de Luanda, capital de Angola, à época colônia de Portugal, para onde sua família se mudou a trabalho. O autor cresceu em meio aos sons, ritmos e histórias contadas pelos mais-velhos, nesses bairros de caminhos de areia, periféricos à capital, onde algumas tradições milenares eram mantidas no cotidiano. Luandino pode frequentar, em Lisboa, a Casa dos Estudantes do Império (CEI), local em que jovens das várias colônias completavam os estudos feitos nos Liceus em seus locais de origem. Esse ambiente multicultural tornou-se um importante instrumento para a conscientização da situação de opressão e da possibilidade de independência das colônias. Após retornar a Angola, participou dos movimentos de luta pela libertação da colonização portuguesa, cujo êxito seu grupo alcançou a 11 de novembro de 1975.

A cidade e a infância é o primeiro livro do escritor angolano, e seus dez contos foram escritos durante a década de 1950, mais precisamente entre 1954 e 1957, período do movimento *Vamos descobrir Angola!*, cujos participantes ficaram conhecidos como *Geração de 48*. O livro foi publicado pela primeira vez em 1957, tendo sido apreendido pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), mas foi publicado novamente em 1960, acrescido de alguns contos. Foi durante a década de 1950, com a consolidação desses movimentos literários e culturais, que Luandino Vieira escreveu os contos que compõem *A cidade e a infância*. A importância de Luandino para sua geração literária e para a formação do sistema literário angolano é indiscutível, sendo sua obra estudada por vários críticos dos mais diversos países.

Já Ondjaki é um jovem escritor e sociólogo angolano, nascido em 1977, em Luanda. No momento do nascimento do escritor, Angola já não estava mais sob domínio português há dois anos, sendo então um país socialista, apoiado pelos governos de Cuba e da então URSS, entretanto, no mesmo momento da celebração da Independência, Angola passa a viver o drama da Segunda Guerra de Libertação, uma guerra civil que teve duração de 27 anos, de 1975 a 2002. Ondjaki nasce, portanto, nesse cenário, de Independência e de guerra civil e é esse o tempo de sua infância, período da vida retratado nos 22 contos que compõem *Os da minha rua*. Ondjaki, pela diversidade e constância de sua produção artística, é um escritor angolano bastante conhecido atualmente, participando de eventos ao redor do mundo, tornando a literatura angolana atual conhecida pelas novas gerações.

O tempo já mostrou ao mundo o valor literário de Luandino Vieira, autor cuja estética singular desperta interesse, tendo sido agraciado com inúmeros e importantes prêmios, e cujos livros foram traduzidos para diversas línguas. Quanto ao trabalho do escritor Ondjaki, autor jovem e produtor, com grande aceitação do público e do mercado, a crítica literária ainda está sendo produzida, mas já recebeu vários prêmios literários e sua obra vem sendo traduzida para vários idiomas. Para além da importância de cada escritor para a história literária de Angola, a opção pelo estudo comparado dos contos de Luandino Vieira e Ondjaki deve-se ao fato de os dois situarem suas narrativas em pontos extremos do período da guerra pela Independência de Angola, pois enquanto Luandino escreve em e sobre um momento anterior à guerra, em que o clima de descontentamento se acirrava e provocaria o início da luta até a vitória, o tempo de Ondjaki é posterior à mesma, representando literariamente os anos subsequentes à libertação de Portugal, mas em plena guerra civil.

Dessa maneira, nosso recorte é temático, já que escolhemos duas obras publicadas em um intervalo de cinquenta anos, para a análise das representações da infância vivida na cidade de Luanda pelas personagens de Luandino e Ondjaki. Ainda que outros escritores angolanos tenham retratado o período da infância em seus livros, optamos pelos contos de Luandino Vieira e Ondjaki em virtude da intenção de sondar a situação de Angola no momento da escrita de cada livro, já que o primeiro foi escrito em uma Angola colonial e, o segundo, em um cenário novo, de um país independente e em fase de reconstrução após 27 anos da guerra civil. A comparação das obras dos dois escritores deverá permitir a percepção de diferentes visões sobre a infância, com a clareza de que as mesmas não são equivalentes.

Sobre o contexto de produção de cada uma das obras, é importante esclarecer que Luandino Vieira escreveu os contos de *A cidade e a infância*, que tratam da infância vivida em Luanda em finais da década de 1930 e década de 1940, ao longo da década de 1950. Por sua vez, Ondjaki escreveu as narrativas de *Os da minha rua* após o término da Segunda Guerra de Libertação de Angola, em 2002, sendo que a infância narrada ocorreu entre a década de 1980 e a de 1990. Dessa forma, nos dois livros existe uma dissociação entre o momento de escrita e o momento narrado.

A escolha das obras é justificada pelo fato de que, no conjunto da obra de Luandino, *A cidade e a infância* destaca-se por ser aquela na qual a temática da infância vivida em Luanda (somente o último conto não possui Luanda como cenário) perpassa

todos os contos. Em contrapartida, *Os da minha rua*, sendo composto por contos, possui a mesma temática e o mesmo espaço. A escolha por um livro de cada escritor, e não da obra inteira, deveu-se à necessidade de delimitar um *corpus* no qual se destacasse a temática da infância.

Em *A cidade e a infância*, pela perspectiva do narrador, encontram-se as memórias do adulto, que surgem do passado, e a visão da criança, que vivenciou os fatos. Conto a conto as transformações de Luanda antes da eclosão da luta pela independência vão surgindo. O contexto da época da publicação do livro, em virtude da *Geração de 48* e do movimento da Casa dos Estudantes do Império, já configurava o cenário que desencadearia a luta pela Independência logo no início da década de 1960.

Em *Os da minha rua*, os 22 contos são narrados pelo personagem Ndalú, já mais velho, que rememora os episódios de sua infância. Apesar da maturidade que surge no último conto do livro, “Palavras para o velho abacateiro”, todos os contos são permeados por uma linguagem poética e por uma visão infantil dos acontecimentos, já que o narrador adulto narra com a visão e os sentimentos da criança que foi.

Ainda que a infância seja o tema das narrativas analisadas, é representada de forma diferente pelos autores, o que permite a indagação dos motivos pelos quais essa diferença ocorre.

Dessa maneira, o objetivo deste estudo é a análise e compreensão das representações da cidade de Luanda e da infância apresentadas nas duas obras e a forma como essas representações ilustram seus momentos de produção, como forma de perceber a evolução do sistema literário angolano. Cremos ser possível, por meio desses contos, e por meio da infância neles representada, analisar as mudanças ocorridas na sociedade angolana e na história daquele país ao longo de meio século, para delinear as transformações do país e de sua literatura, em um período que engloba colonialismo, guerra pela independência e guerra civil.

Para alcançar o objetivo, será empreendida a análise comparativa dos contos que compõem os dois livros, visando perceber como a literatura representa os dois períodos da sociedade angolana: no caso de Luandino, já se delineava a situação que conduziria Angola, alguns poucos anos depois, à guerra de 13 anos pela Independência; no caso de Ondjaki, a situação da sociedade angolana nos anos 80, e 90, quando Angola vivia seus primeiros 15 anos de Independência e guerra civil, que perdurou por 27 anos. É importante ressaltar que, neste trabalho, “representação” é entendida da forma como Erich

Auerbach (2011) a define, como imitação, como representação da realidade, que ocorre por meio da literatura. De acordo com Auerbach, a *mimesis* configura-se como uma síntese de relações histórico-culturais.

Será utilizada a fortuna crítica paradigmática dos estudos das literaturas africanas, como Alfredo Margarido (1980), Salvato Trigo (1981, 1985), Carlos Ervedosa (s/d), Benjamin Abdala Júnior (2007(a)(b)), Fernando Augusto Albuquerque Mourão (1978), Tânia Macedo (1997, 2002, 2007, 2008, 2010), Rita Chaves (2005, 2007), Laura Padilha (2002, 2007 (a)(b)), dentre outros.

Para analisar a temática de infância em dois momentos da literatura angolana, representada por Luandino Vieira e Ondjaki, serão localizados, historicamente, no primeiro capítulo, os contextos de produção das narrativas, buscando traçar um panorama da história de Angola, com enfoque no período que antecede a primeira guerra de libertação, ou pela independência, chegando aos dias atuais, tomando para discussão, basicamente, os estudos de Fernando Rosas (1992), Maria da Conceição Neto (1997), Leila Leite Hernandez (2008), Carlos Serrano (2008) e Douglas Wheeler e René Pélissier (2011).

Em seguida, buscar-se-á a compreensão das relações entre a literatura e a história angolana, traçando-se uma breve biografia dos escritores estudados nesta dissertação. Para análise das relações entre literatura e história, as ideias de Antonio Candido (2006) serão fundamentais. Com base nesses autores e nos do pioneiro nesses estudos em Portugal, Manuel Ferreira (1977(a)(b), 1987) e, no Brasil, Maria Aparecida Santilli (1985), assim como nos de Fernando Costa Andrade (1985), escritor angolano que participou dos movimentos pela Independência, nos do já mencionado Fernando A. A. Mourão (1978), sociólogo e estudioso de Angola, nas contribuições antropológicas de Carlos Serrano (2008) e históricas de Leila Leite Hernandez (2008), assim como na crítica literária de Rita Chaves (2005), estudiosa brasileira das literaturas africanas, serão analisadas as relações entre literatura e história de Angola.

O segundo capítulo será dedicado à representação de Luanda nas narrativas em questão. Para tanto, se buscará compreender a importância do espaço da cidade de Luanda na literatura angolana, à luz das reflexões de Carlos Ervedosa (s/d), Américo Boavida (1967), Fernando Mourão (1978), Salvato Trigo (1985), Tania Macêdo (2001, 2007, 2008) e Laura Padilha (2002). Em seguida, será feita a análise dos contos, amparada nas teorias de Gaston Bachelard (1988), Mikhail Bakhtin (2010), Osman Lins (1976) e Roberto DaMatta (1997).

No terceiro capítulo, se buscará compreender como ocorre a representação da infância na literatura angolana e suas relações com a memória e o cotidiano, com base nas ideias de Carlos Ervedosa (s/d), Alfredo Margarido (1980), Salvato Trigo (1981), Jane Tutikian (2009, 2010), Rita Chaves (2005), Laura Padilha (2007(a)(b)), Tania Macêdo (2007) e Gaston Bachelard (2009).

Este estudo buscará, assim, as aproximações e distanciamentos entre duas obras da literatura angolana que possuem em comum a temática da infância e o espaço da cidade de Luanda, na tentativa de perceber como o momento de produção de cada uma influenciou a maneira como a cidade e a infância são representadas nas mesmas.

1. UM POUCO DE HISTÓRIA: ANGOLA, SUA LITERATURA E SEUS ESCRITORES

As obras de Luandino Vieira e de Ondjaki ora estudadas estão situadas em momentos distintos da história de Angola. *A cidade e a infância*, publicado inicialmente em 1957, teve nova edição em 1960, por motivos que serão explicados oportunamente, e *Os da minha rua* é de 2007. Enquanto o primeiro situa-se no momento anterior à Guerra de Independência de Angola, o segundo surge após o fim da guerra civil, ou Segunda Guerra de Libertação, como a denominam os angolanos, que se seguiu à primeira.

Dessa forma, para iniciar nosso trabalho, cremos ser necessário contextualizar o momento histórico de produção dos contos estudados e de publicação dos livros, bem como o percurso literário de Luandino Vieira e Ondjaki, uma vez que a produção literária de cada um dos escritores ocorre em momentos diferentes da literatura angolana, e que a formação desta ocorre em estreitas relações com a história do país. Por este motivo, julgamos ainda ser pertinente uma breve referência sobre a intersecção entre a história de Angola e a formação da literatura do país.

1.1 Angola: colonização, Guerra de Independência e Segunda Guerra de Libertação

Com o intuito de traçar um breve percurso sobre a história de Angola, do período colonial ao período pós-independência, tomaremos como base as contribuições de estudiosos da história de África e de Angola: Américo Boavida (1967), Fernando Rosas (1992), Marilúcia Mendes Ramos (1996), Maria da Conceição Neto (1997), Leila Leite Hernandez (2008), Carlos Serrano (2008) e Douglas Wheeler e René Pélissier (2011).

O território pertencente ao país que hoje conhecemos como Angola, bem como os territórios de outros países do continente africano – Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe – foram possessões de Portugal durante o longo período que se estende do século XV até o início do século XX, quando se efetivará a colonização, que se prolongará até a década de 1970. De modo que até o início do século XX a presença de

Portugal nesses territórios africanos era constituída por entrepostos comerciais e pelo tráfico de escravos, cuja maioria era trazida para o Brasil.

Entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885 as potências europeias realizaram a *Conferência de Berlim*, que, nas palavras da professora Leila Leite Hernandez, representa “o grande marco na expansão do processo de ‘roedura’ do continente” africano (2008, p.45). A Conferência tinha como objetivo primordial regulamentar a ocupação de territórios no continente africano e a livre navegação sobre seus principais rios. O resultado das discussões foi a divisão do continente africano entre as potências europeias, sem consideração à história, aos valores e aos diversos grupos étnicos, o que gerou fronteiras artificiais que, preservadas até nossos dias, continuam a gerar conflitos no território africano.

Coube a Portugal, nessa divisão, as colônias que já eram suas possessões desde o século XV: Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe. No entanto, o Capítulo VI da *Ata Geral da Conferência de Berlim* definia que a concretização da posse dos territórios africanos dependia da efetiva ocupação dos mesmos. Sendo assim, Portugal viu-se obrigado a modificar seu sistema de colonização em África, intensificando a ocupação em Angola, Moçambique e na Guiné-Bissau, pois Cabo Verde e São Tomé e Príncipe já eram territórios efetivamente ocupados desde o século XV.

Tal obrigatoriedade de ocupação gerou mudanças nas sociedades das colônias portuguesas em África. Os territórios africanos significavam para Portugal, da mesma forma como o Brasil havia significado, uma forma de integrar-se às potências mundiais e de construir o Império Português. O imaginário português apresentava todos os motivos para a afirmação da sua vocação colonizadora, pois para os portugueses o lugar que Portugal ocupava no contexto europeu e internacional não era adequado, gerando um sentimento coletivo de isolamento em relação à Europa. A esse fato somavam-se a crença de que a nação e o povo português eram escolhidos por Deus e deveriam empreitar uma cruzada para a propagação da fé cristã e a ideia de construção de um império cujos tentáculos abrangessem todos os continentes. Dessa maneira, o colonialismo do século XX era indispensável a Portugal, como afirma Américo Boavida:

Os “territórios de ultramar” sob dominação portuguesa são a caução em todos os arranjos de associação econômica entre Portugal e os países de grande desenvolvimento industrial e forte concentração monopolista.

Uma vez mais, os mercados coloniais que Portugal representa, e as garantias políticas e os privilégios de toda a ordem que neles são oferecidos com

liberalidade, pelo Governo de Lisboa, ao capital financeiro industrial, abrem-lhe as portas dos grandes sistemas econômicos europeus, a despeito do seu atraso industrial e baixa capacidade financeira. (BOAVIDA, 1967, p.106).

A independência do Brasil modificou sobremaneira a importância de Angola, como colônia, para Portugal, já que, como argumenta a professora Marilúcia Mendes Ramos (1996), em sua tese de doutoramento intitulada *Entre dois contares: o espaço da tradição na escrita de Uanhenga Xitu*,

Até meados do século XIX, mais precisamente até a Independência do Brasil, Angola era para os colonizadores apenas fonte de mão-de-obra escrava, mas já no início do século XX Angola passa a ser a saída para o prejuízo que sofrera a Metrópole, que toma como primeira medida o aumento das atividades missionárias, as quais ganham esplendor a partir de 1932, sob o regime de Salazar. (RAMOS, 1996, p.76).

Outro aspecto da alteração empreendida por Portugal na maneira de administrar a colônia foi a utilização de campanhas de pacificação, sobre as quais discorre a professora Leila Leite Hernandez (2008). Essas campanhas utilizavam força militar e violência física, buscando calar as populações e submetê-las à burocracia colonial portuguesa. Outra mudança ocorreu gradativamente, entre 1910 e 1926, com a passagem do sistema de administração militar para o sistema de administração civil que, buscando reforçar a soberania portuguesa, empenhou-se em destruir o poder dos chefes tradicionais, os *sobas*. A atitude de desestabilizar o poder dos chefes tradicionais tinha o intuito de enfraquecer a unidade das populações locais e suas culturas, pois

Nas sociedades tradicionais são os iniciados ou os mais velhos que detêm o poder e que são respeitados e ouvidos quando falam aos mais jovens por seus grandes conhecimentos. Eles passam adiante o que já aprenderam de modo informal, a qualquer momento, valendo-se da força da natureza e da sua própria força vital para passar a outras gerações os valores tradicionais. (RAMOS, 1996, p.84).

Dessa forma, tal medida facilitaria a destruição das tradições das populações africanas, abrindo caminho para a assimilação e conseqüentemente, para a tentativa de transformar as colônias portuguesas em componentes de um grande império português. A destruição das tradições e a assimilação eram essenciais a esse processo, pois como afirma Basil Davidson (1969),

Em boa verdade, a história dos Africanos não é senão a “transmissão dos cargos e do saber” de geração para geração. Levada ao máximo do apuramento, diz respeito à acumulação da sabedoria ancestral com a demonstração de uma *tabula piena* de conhecimentos antigos. Foram os antepassados escolhidos que deram aos povos a sua identidade e garantiram o movimento progressivo da vida. (DAVIDSON, 1969, p.48, grifo do autor).

De acordo com Leila Leite Hernandez (2008), a mudança de atitude de Portugal em relação à colônia também se manifestou por meio da política assimilacionista e do trabalho por contrato.

A política assimilacionista, baseada na ideia de que todo indivíduo de raça negra que praticasse os usos e costumes de seu grupo étnico era um “indígena”, tinha como objetivo aumentar as diferenças entre colonizadores e colonizados. Os africanos que fossem capazes de preencher os requisitos exigidos pelo governo português – que incluíam: saber ler e escrever a língua portuguesa, ser capaz de manter sua subsistência e a de sua família; abandonar seus usos e costumes tradicionais; e apresentar atestado de bom comportamento – poderiam ascender à categoria de assimilados, o que faria deles indivíduos com usufruto dos direitos civis e políticos do cidadão português. Entretanto, a posição de assimilado não eliminava o preconceito, além de ser uma forma de anular a identidade do indivíduo assimilado. A política assimilacionista dependia essencialmente do êxito do governo português em destruir o poder dos chefes tradicionais. Sobre esse período, a professora Marilúcia Mendes Ramos (1996) argumenta que,

Como a política educacional do colonizador visasse a assimilação pelos *indígenas* dos valores culturais europeus, coube às missões religiosas criar esse indivíduo assimilado, que se tornaria um cidadão pleno quando aprendesse a escrever e a ler a língua de seu colonizador, passando então a ter direito a uma carteira de identidade e alguns outros poucos “privilégios” (RAMOS, 1996, p.83, grifo da autora).

Por outro lado, o trabalho dos “indígenas” foi estabelecido pelo *Regulamento Geral do Trabalho dos Indígenas das Colônias Portuguesas*, que tornou obrigatório o trabalho, já que “era obrigação moral e legal do indígena prover o seu sustento por meio do trabalho, assim como melhorar gradativamente a sua condição social” (HERNANDEZ, 2008, p.516). O Regulamento previa punição aos indígenas que descumprissem a obrigação do trabalho, além de reger sobre o trabalho correcional. Em 1928, o trabalho forçado foi substituído pelo trabalho por “contrato”, o que significou apenas mudança na denominação. Os chefes tradicionais eram utilizados para recrutamento de mão-de-obra e

recolhimento de impostos, cumprindo papel de mediadores entre a administração colonial e a população africana. Houve aumento de migrações de contratados de Angola para São Tomé Príncipe e de Moçambique para a República da África do Sul, e as condições precárias de trabalho geraram aumento do índice de mortalidade.

Entretanto, as mudanças na sociedade angolana tornaram-se ainda maiores a partir da década de 1930, com a instituição do Estado Novo em Portugal, mais precisamente do *Ato Colonial de 1930*, que definiu a nova atitude da metrópole em relação às colônias ultramarinas e reafirmou a vocação colonizadora do país. Para Américo Boavida (1967) a instauração do Estado Novo em Portugal foi responsável pela modificação dos planos de colonização do governo de Lisboa, que a partir daquele momento seriam marcados por métodos de exploração da colônia.

Em um retorno ao exclusivo colonial praticado durante o período de colonização do Brasil, o governo português forjou por meio do *Ato Colonial*, promulgado por Decreto em 1930 e posteriormente incluído na Constituição de 1933, definir uma integração entre os mercados da metrópole e das colônias, com a intenção de garantir exclusividade dos mercados coloniais para os produtos industrializados portugueses, bem como assegurar o fornecimento de matérias-primas oriundas dos territórios coloniais.

Sobre o momento de promulgação do *Ato Colonial de 1930* e a instituição do Estado Novo em Portugal, a historiadora angolana Maria da Conceição Neto (1997) afirma que:

O Ato colonial de 1930, precedendo a Constituição do Estado Novo de 1933, reflete o assumido caráter nacionalista e colonialista do regime, para o qual a “autonomia” é palavra proibida e a descentralização é perigosa. Acabam-se os altos-comissários e volta-se a uma colonização fortemente centralizadora. Pode afirmar-se que até 1974 se mantêm constantes a repressão política e a tese da indissolubilidade do império (depois “nação pluricontinental”, etc.), mas as doutrinas coloniais publicamente expressas e refletidas nas leis e práticas coloniais vão mudar 180 graus ao longo desse período de mais de quarenta anos. (NETO, 1997, p. 345).

Ainda segundo a historiadora (1997), esse período de mais de quarenta anos é dividido em fases diversas. A primeira fase compreende as décadas de 1930 e 1940, com o auge da dominação colonial no continente africano. Na sequência da publicação do *Ato Colonial*, foram promulgadas, em 1933, a Carta Orgânica do Império Colonial Português e a Reforma Administrativa Ultramarina. De acordo com a autora “também a literatura da época, onde emergem impressões de viagem, contos e romances coloniais, é sintomática da

filosofia dominante, mesmo quando se compadece dos dramas dos colonizados” (1997, p.346).

A segunda fase tem início a partir da Segunda Guerra Mundial, com o estabelecimento, em 1946, de uma representação “nativa” no Conselho de governo, além de um decreto que possibilita maior abertura ao preenchimento de lugares no exército colonial. No entanto, será na década de 1950, que as mudanças se tornarão mais perceptíveis.

Em 1951, foram definidos por Marcelo Caetano os “princípios fundamentais da moderna colonização portuguesa”, que alegavam a necessidade de manutenção de uma diferenciação administrativa enquanto a assimilação não tivesse êxito em transformar os habitantes das colônias em portugueses civilizados. A propaganda salazarista utilizava os argumentos de que a política de ocupação das colônias tinha como propósito a disseminação do cristianismo e da língua portuguesa, como forma de justificar e conseguir o apoio de sua população à colonização. Entretanto, é importante observar que o colonialismo português valeu-se de expedientes cruéis para a efetivação de sua ocupação no século XX e para a transformação de suas colônias em territórios ultramarinos.

Em 1953, com a promulgação da *Lei Orgânica do Ultramar Português*, o império português cede lugar às províncias ultramarinas. Maria da Conceição Neto afirma que essa mudança é marcada por “incongruências notórias: como o controle aduaneiro, a inexistência da moeda única ou as distinções jurídicas entre as diferentes ‘parcelas de Portugal’”. (NETO, 1997, p. 346). Apesar do discurso assimilacionista, a década de 1950 também é marcada pela dificuldade, por parte de negros e mestiços, na obtenção da cidadania e do bilhete de identidade. Segundo a historiadora angolana, nesse momento,

O colonialismo português ganha de fato originalidade: prepara-se para ficar e durar, apoiando-se no incremento da população branca e na abertura aos investimentos externos. Face ao nacionalismo angolano que se afirma de diversas maneiras, recusa qualquer diálogo, recusa mesmo reconhecer que tem contestação interna. (NETO, 1997, p. 346).

Finalmente, no ano de 1957, a *Polícia Internacional de Defesa do Estado*, a PIDE, instala-se em Angola, gerando, no ano de 1959, ações de prisão e desarticulação de redes clandestinas de diferentes grupos políticos.

Sobre esse mesmo momento da história angolana, Douglas Wheeler (2011, p.193) afirma que no período compreendido entre a nova legislação colonial do Estado

Novo (1926-1933) e o início da guerra de libertação, em 1961, Angola viveu uma fase de governo colonial clássico, onde praticamente não existiam pressões anticoloniais. O nacionalismo iria ressurgir na década de 1950, após o período de adormecimento nas décadas de 30 e 40.

Ainda sobre este período, Fernando Rosas (1992) afirma que as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pela questão colonial portuguesa, impulsionada pelas independências de colônias francesas e britânicas em África e pela independência da Índia, já que a União Indiana reclamou a integração de Goa, Damão e Diu, colônias portuguesas na Ásia, à sua soberania. Após a entrada de Portugal na *Organização das Nações Unidas* (ONU) e a *Conferência de Bandung*, realizada em 1955 e que tinha como objetivo a integração e cooperação entre países africanos e asiáticos para a oposição ao colonialismo, as colônias portuguesas em África passaram a ser questionadas. Em 1951, foi promulgada uma revisão constitucional em Portugal, passando-se a considerar as colônias portuguesas em África como províncias ultramarinas e abolindo-se a denominação “império colonial português”. A questão colonial culminou na guerra colonial, que culminou em 1961, em Angola. Em 1963 teve início a guerra na Guiné-Bissau e, no ano seguinte, em Moçambique.

Ao longo desse período, manifestações contra a dominação portuguesa surgiam. Leila Leite Hernandez (2008) afirma que, às elites africanas, que esperavam que o princípio da autodeterminação dos povos fosse posto em prática na África, juntou-se o lema do Congresso Pan-Africano de 1919: “A África para os africanos!”. A criação da *Liga Africana* e do *Partido Nacional Africano* em Lisboa, na década de 1920, colocou em questão o “regionalismo africano”, que pregava a cooperação e a igualdade de condições entre brancos e negros.

Após o fim da *Segunda Grande Guerra Mundial*, tomaram força os movimentos de independência das colônias africanas. A ONU teve papel importante nesse momento, no sentido de descolonização do território africano, através da publicação da *Declaração Universal dos Direitos do Homem*, em 1948. Portugal passou a ser pressionado pela comunidade internacional para que saísse de suas colônias em África, mas, a partir do argumento do “destino histórico português”, recusou-se a deixar suas possessões ultramarinas.

Na década de 1940, como revela Carlos Ervedosa, escritor e ensaísta angolano, em *Roteiro da Literatura Angolana* (s/d), foi criada a *Casa dos Estudantes de Angola*, em

Lisboa, entidade que atuaria como organismo estudantil de Angola e das outras colônias portuguesas na capital desse país. Algum tempo depois o nome foi modificado para *Casa dos Estudantes do Império* (CEI), e a instituição, que existiu por vinte anos, serviria de ponto de encontro para discussão de temas como a independência, o socialismo e a organização dos movimentos de luta. Criada pelas autoridades salazaristas para atuar como um instrumento de controle das atividades promovidas pelos estudantes, a CEI logo tornou-se um espaço de oposição ao governo português, com discussão e difusão de ideias anticolonialistas. Fernando Mourão (1978) afirma que,

Na década de 50, os estudantes africanos se reuniram na *Casa dos Estudantes do Império*. Conferências, seminários, divulgação das obras e da revista *Présence Africaine*, influência dos intelectuais do movimento da negritude reunidos em boa parte em Paris, se fizeram sentir. (MOURÃO, 1978, p.44).

Fernando Rosas (1992) também aponta a importância da Casa dos Estudantes do Império como local onde surgiram, os embriões dos movimentos de libertação:

A Casa dos Estudantes do Império em Lisboa foi o cadinho onde se formaram, a partir de meados dos anos 40, muitos dos futuros dirigentes dos movimentos de libertação das colônias portuguesas. Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Marcelino dos Santos, Sérgio Vieira, Lúcio Lara, Cipriano Rebelo, Oscar Monteiro e mesmo Daniel Chpenda frequentaram, sendo estudantes em Lisboa ou Coimbra, aquela instituição. Em meados dos anos 50, nas colônias portuguesas e após a Conferência de Bandung, em 1955, iniciou-se de forma complexa e algumas vezes sinuosa a formação de organizações que viriam a dar lugar ao PAIGC na Guiné, à UPA e MPLA em Angola e à Frelimo em Moçambique, que irão ser os verdadeiros e únicos protagonistas da luta contra o colonialismo português. (ROSAS, 1992, p.72).

Mais do que espaço de discussão, a CEI atuou como local de produção intelectual. Uma divisão editorial, criada por Carlos Ervedosa e Fernando Costa Andrade, possibilitou que antologias de poetas e contistas das colônias portuguesas atingissem o público. É nesse ambiente profícuo que tem início a chamada *Geração de 50*, o *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*, sobre o qual nos deteremos mais adiante, que buscava por meio dos textos publicados na revista *Mensagem* e no jornal *Cultura*, o retorno às raízes, às tradições e à simbologia africanas.

O início da década de 1960 foi marcado, em Angola, pelo princípio da luta armada contra a dominação portuguesa, instaurada por movimentos revolucionários: o *Movimento Popular de Libertação de Angola* (MPLA), a *Frente Nacional de Libertação de Angola* (FNLA) e a *União Nacional para a Independência Total de Angola* – UNITA.

O MPLA, fundado em 1956, era liderado por Agostinho Neto, que viria a ser o primeiro presidente de Angola, sendo apoiado pela então União Soviética e por Cuba, com um programa político de orientação marxista. A FNLA era liderada por Holden Roberto e foi fundada em 1954 com o nome de União das Populações do Norte de Angola – UPNA, sendo posteriormente denominada União das Populações de Angola – UPA. Finalmente, a UNITA foi fundada em 1966, por dissidentes da FNLA, sendo apoiada pelo governo do *apartheid* sul-africano e pelos Estados Unidos. A distância e as diferenças entre os movimentos armados de Angola evidenciam-se na seguinte passagem:

Em Angola, o quadro político era bem mais complexo. Paralelamente ao *Movimento Popular de Libertação de Angola* (MPLA), chefiado por Agostinho Neto com programa e orientação ideológica semelhante à dos movimentos das demais colônias portuguesas, operavam dois outros movimentos: a *Frente Nacional de Libertação de Angola* (FNLA), de Holden Roberto, e a *União Nacional para a Independência Total de Angola* (UNITA), liderada por Jonas Savimbi. Diferentemente do MPLA, a FNLA e a UNITA defendiam programas pró-ocidentais, mantendo também, embora de modo não-hegemônico, certo enraizamento étnico: a FNLA como o grupo *bakongo*, e a UNITA, com os *ovibundo* (SERRANO & WALDMAN, 2008, p. 261e 262).

Essa disparidade não foi favorável ao país. Durante a oficialização da independência de Angola, em 11 de novembro de 1975, os outros dois movimentos, insatisfeitos com o poder do MPLA no novo governo, instalam uma guerra civil que se estenderia até o ano de 2002. Já em 1976, logo após a Independência do país, a ONU reconhecia o governo do MPLA em Angola, cujo primeiro reconhecimento partiu do governo brasileiro. Entretanto, alguns países, como Estados Unidos e África do Sul, recusaram-se a isso. O primeiro, ao contrário, financiou, concomitantemente, as ações da FNLA e da UNITA durante a Segunda Guerra de Libertação, na tentativa de enfraquecer e derrubar o governo do MPLA, apoiado pelo bloco socialista.

Interessa esclarecer que, após a Revolução dos Cravos e a expulsão de Portugal de seu território, Angola tornou-se uma nação independente falida, carente de infraestrutura e de mão-de-obra qualificada, contando com mais de 90% da população analfabeta. A exploração colonial e a guerra civil que durou 27 anos deixaram o país marcado pela desigualdade social e pela exploração de diamantes e petróleo, que gera riquezas que não beneficiam a todos os angolanos, proporcionando a invasão do capitalismo, após vários anos de regime socialista e gerando uma desigualdade social ainda mais grave. Sobre esse período da história do país Douglas Wheeler afirma:

Aos treze anos de guerra colonial (1961-1974) acrescentou-se uma guerra civil ainda mais destrutiva e generalizada (1975-2002). Os esforços diplomáticos para pôr fim à guerra civil foram prontamente acompanhados por iniciativas de ajuda internacional, enquanto a produção de petróleo foi aumentando. O ritmo desta produção cresceu com altos e baixos desde finais dos anos 80 e inícios dos anos 90. Ao mesmo tempo, o auxílio internacional a Angola também aumentou, incluindo um maior apoio das Nações Unidas no início dos anos 90 e o reconhecimento diplomático do governo de Angola pelos Estados Unidos da América, em 1993. A forma como várias organizações não governamentais, governos, e as Nações Unidas lidam com este trágico paradoxo na África Ocidental continua a ser um permanente desafio. Para além disso, persistiu uma questão fundamental: como é que o governo angolano, instalado numa capital rica e florescente, Luanda iria zelar por um povo com expectativas tão antigas de uma vida melhor? (WHEELER E PÉLISSIER, 2011, p356).

Ao término da Segunda Guerra de Libertação de Angola, em 2002, tem início uma nova fase, na qual Angola surge como um país emergente, com grande capacidade desenvolvimentista, tendo, contudo, de resolver problemas de desigualdade social e de forte corrupção, fatos que não são peculiares a esse país africano.

1.2 Literatura e história na formação do sistema literário angolano

A literatura, como representação da vida e dos anseios humanos está indiscutivelmente ligada à história, tornando-se espelho de dinâmicas sociais e ligando-se aos eventos políticos e históricos que marcaram seu momento e, também, seu lugar de produção.

Em seu importante estudo em que discute o processo de estruturação e disseminação de uma literatura, *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido (2006, p.25), a percebe como um sistema de obras, que têm, em comum, a língua, os temas, as imagens, além de elementos de natureza social e psíquica que, manifestando-se historicamente, fazem da literatura um aspecto orgânico da civilização. Entre tais elementos encontram-se um conjunto de produtores literários – “mais ou menos consciente do seu papel” –, um conjunto de receptores – que formam diferentes tipos de público –, e um mecanismo transmissor – a linguagem – que faz a ligação entre os dois primeiros. Dessa forma,

O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do

qual as veleidades mais profundas do individuo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 2006, p. 25).

Quando deste sistema passam a fazer parte a atividade de escritores de um dado período, tem-se a continuidade literária, a formação de padrões de pensamento e comportamento, de uma tradição sem a qual a literatura, como fenômeno de civilização, não existe. Assim, para Antonio Candido,

não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enforme a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo. (CANDIDO, 2010, p.147).

A literatura angolana, assim, também pode ser entendida dentro de um sistema literário, pois suas origens e seu percurso são marcados e definidos pelos episódios da história daquele país, da dominação colonial à guerra de independência, da guerra civil aos dias atuais. A literatura, em Angola, está em primeiro plano quando se busca entender os elementos de formação desse país como nação.

O professor e sociólogo Fernando Mourão (1978), em seu estudo *A sociedade angolana através da literatura*, discute a relação da literatura com a história de Angola e afirma que os períodos das principais fases da literatura angolana estão relacionados ao processo de colonização de Angola, destacando as interligações de literatura e história.

Rita Chaves (2005) também acentua essa relação, afirmando que é característica de espaços periféricos o entrelaçamento entre a história das letras de determinado país e a história desse país, conforme se verifica em relação à literatura angolana. O processo literário de Angola teve início no contexto do colonialismo, refletiu as utopias e as lutas pela Independência e está pelo signo da resistência e pela vontade de construção de uma identidade e de uma nacionalidade angolanas.

Essa ideia também está latente nas palavras do escritor Costa Andrade, em ensaio que busca estabelecer as raízes sócio-históricas da literatura angolana. Segundo o escritor, essa literatura:

(...) nasce no centro de uma dramática realidade: o choque diário e violento de dois grupos profundamente antagônicos: colonizados e colonizadores. Trata-se de uma literatura que tem vincadas as características da clandestinidade através dum simbolismo procurado, ou duma linguagem direta ao leitor imediato, mensagem e apelo, palavra de ordem e consciencialização. (COSTA ANDRADE, 1985, p.45).

A atividade literária e cultural em vários países de África surge em associação ao desenvolvimento do ensino, à liberdade de expressão e ao desenvolvimento do prelo, o que só veio a ocorrer, de modo geral, na década de 40 do século XX. Em Angola, o prelo foi instalado em 1845 sendo que, quatro anos depois, em 1849, foi publicado *Esportaneidades da minha alma*, do angolano José da Silva Maia Ferreira, o primeiro livro impresso na África lusófona, segundo afirma Manuel Ferreira em seu estudo pioneiro, *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1977(a)).

Julgamos ser o momento pertinente para esclarecer que importantes estudos sobre as origens das literaturas africanas, incluindo as literaturas africanas de língua portuguesa, baseados em documentos dispersos, foram produzidos na década de 1970, ou seja, no período da independência de Angola e das outras colônias de Portugal. Entre esses estudos, especificamente os que se referem à literatura angolana, citamos as obras de Manuel Ferreira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa I e II*, publicadas em 1977, e a obra *Literatura africana, literatura necessária (I-Angola)*, de Russell Hamilton, publicada em 1975.

Segundo Manuel Ferreira (1977(b)), a narrativa angolana, assim como a poesia, tem suas origens no século XIX, tendo chegado aos nossos dias obras de pelo menos dois escritores: Pedro Félix Machado e Alfredo Troni. No entanto, segundo o crítico, seriam necessárias algumas décadas para que “o veio angolano da ficção angolana” tornasse a surgir, o que ocorreu com a obra *O segredo da morta* (1936), de Antônio de Assis Júnior, que “procede à construção de personagens corretamente movimentados nas estruturas sociais e econômicas de Angola” (FERREIRA, 1977(b), p.52).

Ainda segundo o crítico, no livro *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1987), as literaturas africanas nos países de colonização portuguesa possuem mais de um século de existência, período dividido em duas fases: a literatura colonial e as literaturas africanas de expressão portuguesa. No primeiro momento, desenvolve-se uma perspectiva eurocêntrica, na qual o branco surge como herói possuidor de uma cultura superior e o negro surge secundariamente, sob uma perspectiva paternalista, quando não marginalizado. Nas décadas de 20 e 30 do século XX essa literatura atinge seu apogeu. Já

na segunda fase, o das literaturas africanas de expressão portuguesa, as personagens europeias não são excluídas, mas o africano é o sujeito do enunciado e o universo africano é evidenciado.

Frantz Fanon (2005) divide o processo de desenvolvimento da literatura dos países colonizados em três fases, que correspondem aos momentos da colonização. Na primeira fase o intelectual colonizado produz uma literatura que assimilou a cultura do colonizador, já que a inspiração é europeia e a obra possui claras conexões com uma corrente da literatura metropolitana. Em um segundo momento o intelectual toma a resolução de lembrar-se, o que não é fácil devido à distância em que se encontra em relação à seu povo, limitando-se a lembrar de episódios da infância, de lendas antigas, através de uma ótica emprestada. Nessa fase, os sentimentos mesclam-se e à angústia soma-se a alegria. Finalmente, na terceira fase, a fase da literatura de combate, literatura revolucionária, ou literatura nacional, o intelectual assume o papel de resistência, de instrumento de despertar do povo colonizado. É o momento em que homens e mulheres passam a escrever em situações como a prisão ou a luta armada, iniciando a formação de um sistema literário, de uma literatura empenhada na formação da identidade nacional.

A literatura angolana escrita tem suas origens na imprensa, pois foram nos periódicos publicados em Angola no fim do século XIX e início do século XX que surgiram nomes de escritores como Alfredo Troni, que publicou a novela *Nga Muturi* em 1882, e Joaquim Cordeiro da Matta. Para Carlos Ervedosa, em seu *Roteiro da Literatura Angolana* (s/d), foi necessário o aparecimento das primeiras publicações angolanas, a partir da segunda metade do século XIX, para que as condições necessárias para a manifestação de um fenômeno literário nacional, ou seja, a formação de um sistema literário, fossem proporcionadas.

Sobre esse momento, Rita Chaves (2005) afirma que, em uma sociedade marcada pela segregação, o conhecimento das letras possibilitava a uma pequena elite africana a condução dos rumos da terra em que viviam. A esses homens, conhecidos pela denominação *Velhos Intelectuais de Angola*, preocupados com a valorização da tradição e da cultura angolanas através da conservação da tradição oral, das línguas nacionais e das populações locais, “coube o papel de dinamizar na imprensa incipiente do território o debate a respeito da ordem social e iniciar a discussão sobre a nacionalidade, manifesta na campanha pela construção de uma literatura própria” (CHAVES, 2005, p.251). Desse

movimento, surge a tentativa de compreender a importância da cultura na composição da identidade angolana.

A importância da imprensa para a formação da literatura angolana e, conseqüentemente, para as bases da independência do país, também é ressaltada por Russell Hamilton, que argumenta que foi

na atividade literária que a reivindicação cultural teve o seu maior e mais duradouro impacto na década de 50. Numa colônia como era Angola, a palavra escrita, ou na imprensa e revista de divulgação modesta ou em volumes de distribuição reduzida, era mais facilmente aceitável às autoridades sempre vigilantes. Quando os jovens intelectuais começaram a escrever e a dizer poemas reivindicatórios, no final dos anos 40 e no início dos anos 50, geralmente escreviam e falavam uns com os outros. E o tom de muitos dos seus poemas é de exortação (HAMILTON, 1975, p.80).

O professor e investigador das africanidades Alfredo Margarido, em *A literatura angolana: da descoberta ao combate*, traça um cuidadoso panorama do estabelecimento da literatura de Angola e afirma que “a história da literatura angolana segue em parte a evolução política da metrópole portuguesa até 1961” (MARGARIDO, 1980, p.331), podendo ser dividida em dois grandes períodos. O primeiro, segundo o estudioso, testemunha uma situação de dependência, de referência ao modelo europeu já que, mesmo possuindo características nacionais próprias, o imaginário submetia-se a modelos estrangeiros e as formas e os conteúdos eram reelaboração de dados metropolitanos. O segundo é marcado pelo nascimento de uma consciência nacional, que contestava o colonialismo e cujas formas e temas possuíam uma organização essencialmente angolana, e percebe que, de modo geral,

(...) uma das chaves importantes da elaboração intelectual angolana é que ela precede quase sempre a passagem à ação. As regras do combate são em primeiro lugar elaboradas e vividas a nível do imaginário, para em seguida serem transferidas para o terreno da prática social (MARGARIDO, 1980, p.331).

Em meados da década de 30, tem início a autonomia da literatura angolana em relação a Portugal, por meio da publicação do romance *O Segredo da Morta (romance de costumes angolenses)*, de Antônio de Assis Júnior, em 1935. Esta obra já havia sido publicada em 1929, em forma de folhetim, no jornal *A Vanguarda*, de Luanda. Para Maria Aparecida Santilli (1985) este livro surge como um elo entre duas gerações de escritores angolanos preocupados com a construção de Angola, a primeira representada por Cordeiro

da Mata e a segunda, por Castro Soromenho. É este segundo escritor que, nessa mesma década, surgiria “para fazer a ponte de acesso à moderna prosa de ficção angolana” (SANTILLI, 1985, p. 14). Castro Soromenho, escritor de vertente claramente anticolonialista, possibilita “o arranque da autêntica ficção angolana” (FERREIRA, 1977, p. 53), já que suas obras apresentam como tema principal a descrença no sistema colonial e a difícil convivência de colonos e colonizados.

A década de 40 traz aspectos importantes para a consolidação da literatura angolana. A *Casa dos Estudantes do Império* (CEI), iniciada, algum tempo antes, como Casa dos Estudantes de Angola, é fundada. Esse ambiente, que existiu por vinte anos, possibilitava a reunião, em Portugal, de estudantes das colônias portuguesas, os quais podiam trocar experiências e ideias sobre os rumos dos países colonizados e o futuro do sistema colonial. A CEI transformou-se em um local de surgimento de ideias e de produção de cultura e de lá saíram projetos de libertação e independência para os países africanos, bem como produções literárias publicadas na *Coleção Autores Ultramarinos*, criada pela própria CEI.

Outro acontecimento importante, no fim da década de 1940, é o início da chegada de publicações estrangeiras a Angola, incluindo romances brasileiros de escritores da Geração de 30. Os romances da Geração de 30 e o Movimento Modernista brasileiro de 1922, além do Neo-Realismo português, tiveram importante influência para as ideias do movimento angolano. Rita Chaves (2007, p. 56) afirma que o colonialismo tardio e prolongado, bem como a influência europeia na história destes países – as colônias portuguesas em África –, criou a necessidade de romper com os valores da metrópole e de buscar em outras esferas um modelo a ser seguido. Assim, a cultura e a literatura brasileiras serviram de modelo para os intelectuais angolanos, conforme afirma Carlos Ervedosa, em *Roteiro da Literatura Angolana*:

O exemplo desses escritores ajudou a caracterizar a nova poesia e ficção angolana, mas é, certamente, num fenômeno de convergência cultural que poderemos encontrar as razões das afinidades das duas literaturas. A mesma amalgama humana, frente a frente nas duas margens do Atlântico tropical, em presença de condições ecológicas quase idênticas, teria de conhecer reações e comportamentos muito semelhantes. Da mesma forma se poderá explicar a receptividade dos angolanos em relação aos ritmos afro-brasileiros e afro-cubanos (ERVEDOSA, s/d, p.85).

O professor Edvaldo Bergamo (1998) também tece considerações sobre a influência do romance social brasileiro da década de 1930 na formação da literatura angolana e afirma que

[...] os países africanos de língua portuguesa na década de 50 miraram-se principalmente no exemplo do modelo brasileiro para a concepção de uma narrativa social engajada, que levasse em conta o universo dos desfavorecidos, mergulhados num processo de marginalização, devido a um sistema econômico pautado pela desigualdade. (BERGAMO, 1998, p.15).

Nesse contexto, no final da década de 40, mais precisamente em 1948, os estudantes angolanos oriundos da CEI organizam o grupo dos *Novos Intelectuais de Angola*, essencialmente um grupo de poetas que, por meio do movimento *Vamos descobrir Angola!*, instauraram uma fase de descoberta, reconhecimento e exaltação da cultura e da identidade angolanas. Esses “rapazes, negros, brancos e mestiços, que eram filhos do país e se tornavam homens” tinham em mente “estudar a terra que lhes fora berço, a terra que eles tanto amavam e tão mal conheciam” (ERVEDOSA, s/d, p.81). Participaram desse movimento intelectuais como Agostinho Neto, Antônio Jacinto e Viriato da Cruz, que fundariam, em 1956, o MPLA. A professora Marilúcia Mendes Ramos argumenta que esse movimento histórico e literário

Marca o posicionamento político de intelectuais ante a política colonial de imposição da cultura europeia como paradigma e para resistir ao projeto colonial de negação de valores autóctones. Mesmo que ainda sem um programa político definido, a atuação desse grupo desencadeou um movimento que influenciaria a formação de novas gerações de escritores (...) (RAMOS, 2007, p.279).

O movimento publica a *Antologia dos novos poetas de Angola* (1950), à qual se segue, em 1951, a revista *Mensagem*, publicada no período de 1951 a 1952, que reuniu obras dessa geração angolana de poetas, mas que foi limitada a dois números devido a medidas repressivas da *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (PIDE). Foram colaboradores da *Mensagem*, além dos nomes citados, os angolanos Alda Lara, Antero Abreu, Antônio Cardoso, Mário Antônio, Mário de Andrade, Óscar Ribas, e também o poeta moçambicano José Craveirinha. O objetivo da *Geração da Mensagem* era a retomada e valorização das questões nacionais.

Em 1957, a *Sociedade Cultural de Angola* reinicia a publicação do *Jornal Cultura*, que foi publicado no período de 1957 a 1961. Inicialmente a *Geração da Cultura*

contava com a colaboração de Agostinho Neto, Antero Abreu, Mário Lopes Guerra, Carlos Ervedosa, Costa Andrade, Luandino Vieira e Oscar Ribas e buscava delinear o conceito de angolanidade. Se o movimento dos *Novos Intelectuais de Angola* projetou poetas, o movimento da *Cultura*, além destes, projetou também contistas, entre os quais destaca-se Luandino Vieira.

Na década de 1960 a repressão é intensificada e a *Geração da Cultura* passa a agregar novos nomes: Ernesto Lara Filho, Henrique Guerra, Arthur Maurício Pestana dos Santos (Pequetela), Jofre Rocha, Jorge Macedo, Arnaldo Santos, Manuel dos Santos Lima, Agostinho Mendes de Carvalho (Uanhenga Xitu), Manuel Pacavira, Carlos Gouveia, Bobela Motta, Manuel Rui.

No entanto, de acordo com Carlos Ervedosa, no *Roteiro da Literatura Angolana* (s/d), nenhum desses movimentos conseguiu avançar e conquistar projeção, permanecendo limitados ao meio intelectual, o que se deveu, principalmente, à falta de uma editora que publicasse seus trabalhos. A partir de 1958, a CEI, através de sua Coleção Autores Ultramarinos, passou a divulgá-los. O segundo livro publicado pela Coleção foi *A cidade e a infância*, em 1960.

É possível perceber, após esse rápido percurso pelos diversos momentos da literatura angolana, a firmeza de propósito contida na declaração de Agostinho Neto, por ocasião da fundação da *União dos Escritores Angolanos* (UEA), dando conta da relação entre a literatura angolana, a história política e as gerações de escritores do país:

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

Além disso, importa observar o contexto de fundação da União dos Escritores Angolanos, em dezembro de 1975, durante a guerra civil, com a presença do Presidente do país, Agostinho Neto, também presidente da Assembleia Geral de criação da UEA, e de escritores importantes da literatura angolana como Luandino Vieira, Antonio Jacinto, Antonio Cardoso, Arnaldo Santos, Jofre Rocha, Fernando Costa Andrade e Aires de Almeida Santos.

O caminho percorrido pela história da literatura de Angola nos permite perceber que, ainda que iniciada no século XIX, a mesma somente assume uma feição de sistema literário a partir da década de 1930 do século XX. Nesse momento, há uma busca pela retomada – e porque não dizer descobrimento? – da identidade, da sociedade angolanas e das tradições angolanas, que passam a ser retratadas na literatura.

A efetivação desse sistema literário ocorre à medida que a consciência da identidade angolana torna-se mais forte, o que foi propiciado pela instituição da *Casa dos Estudantes do Império* e do *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*, além do início dos movimentos de luta pela independência. A atitude perante o colonizador transparece na literatura, pois, como visto em diversas passagens citadas, a tomada de consciência modifica a maneira de representar a África e os africanos. Podemos dizer ainda que a concretização do sistema literário angolano ocorre a partir da instituição da *Geração de 50*, que proporcionou as bases para a produção literária de um grupo de pessoas com um ideal e um objetivo comuns, ainda que o público fosse restrito, devido às condições de leitura e escrita em Angola.

Dessa maneira, cremos que a literatura angolana começa a deixar de fazer parte do sistema literário português nesse momento, o de consolidação da *Geração de 50*. No entanto, até 1974, o ano do fim da guerra, coexistem os dois sistemas, o angolano e o português, sendo que o primeiro, paulatinamente, cresce e passa a se sobrepor ao segundo. Podemos perceber, a partir do exposto, que o sistema literário angolano é formado por escritores que atuaram nos movimentos pela libertação do país e que buscaram romper com o sistema literário português, com a intenção de, a partir de um protossistema literário angolano, possibilitar o surgimento do sistema literário angolano.

Alfredo Margarido (1980, p.339), em seu artigo “A literatura angolana: da descoberta ao combate”, aponta as ações dos escritores angolanos para a execução desse objetivo. Os poetas Viriato da Cruz, Antonio Jacinto, Agostinho e Neto e Mário Antônio buscam estabelecer a concordância entre o imaginário poético e a prática, com a adoção de um ritmo efetivamente angolano ou ainda o uso de estruturas poéticas portuguesas, que serão subvertidas em favor de uma construção especificamente angolana. De acordo com Margarido (1981), a poesia iniciada em 1948 divide-se em três fases fundamentais. Da primeira fazem parte os poetas acima citados, juntamente com Alexandre Dáskalos e Aires de Almeida Santos, poetas de Benguela. O objetivo desta primeira fase é o questionamento de modelos ocidentais e a tomada de consciência nacional, por meio da

qual o conhecimento dos valores angolanos seria alcançado. A segunda fase tem início quando a esse primeiro grupo se juntam os jovens escritores nascidos na década de 30, Costa Andrade, Luandino Vieira, Antonio Cardoso, Manuel Lima, Arnaldo Santos e João Abel. Já a última fase ocorre quando os escritores passam ao período do combate.

No que se refere à narrativa, Margarido (1981) afirma que durante bastante tempo o romance de Assis Júnior, *O Segredo da Morta* (1935), permanece isolado, bem como a obra de Castro Soromenho que “é um pouco exterior a Angola, mesmo se os temas são angolanos” (MARGARIDO, 1981, pp. 343-344). Nesse momento, Margarido ressalta a importância de Luandino Vieira, um escritor que

[...] sabe aproveitar a experiência poética para construir uma obra cuja temática se inscreve ao mesmo tempo na memória duma cidade donde desapareceu a igualdade (e é então a mesma temática da infância igualitária que regressa como único modelo possível da sociedade global), bem como no combate de libertação. (idem, p.344).

O crítico ressalta ainda a linguagem utilizada por Luandino, uma “língua angolana”, mescla de português e quimbundo, e aponta outros escritores importantes para a ficção angolana: Mário Antonio, “cuja ficção permanece a meio caminho entre a crônica lírica e o conto, que não consegue desembaraçar-se do peso duma infância e duma adolescência que o impedem de avançar mais seguramente na via do conhecimento” (ibidem, pp. 344-345), e Arnaldo Santos, que busca “definir a substância duma cidade como Luanda, para melhor apreender a sua ligação profunda com a situação angolana” (ibidem, p.345).

Alfredo Margarido (1981) chama atenção para o fato de que as circunstâncias políticas impossibilitaram que alguns escritores pudessem encarar uma obra em profundidade. Luandino Vieira, Antonio Jacinto (que assinava Orlando Távora) e Antonio Cardoso foram presos e cumpriram pena no campo de trabalho de Chão Bom, na ilha de São Tiago, em Cabo Verde. Outros, como Costa Andrade, envolveram-se no combate armado contra o colonialismo e afastaram-se da produção literária. Existem ainda aqueles que, devido à sua posição ambígua, não foram “capazes de enfrentar os problemas mais profundos da confirmação desta jovem ficção angolana” (ibidem, p.345).

Os escritores angolanos, fazendo uso da língua portuguesa, a língua do colonizador, utilizaram a literatura como instrumento em sua luta pela independência de Angola e na tentativa de engendrar, de fazer surgir a identidade angolana. A visão dos

escritores angolanos é a de que, geração após geração, a literatura angolana foi sendo construída, representando os anseios do povo angolano e colaborando com a emancipação da nação. Benjamin Abdala Junior afirma que

Neste “incondicional” do mergulho [nos vários níveis das várias culturas de Angola], entendemos que o escritor não pode alienar sua perspectiva criativa. Ao contrário, ativando-a, ele poderá articular novas formas de apropriações da série literária, em função de uma perspectiva popular. A “tarefa” do escritor, dentro da sociedade angolana, seria assim de construir um objeto literário que deve propiciar ao “povo” não aquilo que ele já conhece, mas sobretudo uma sua compreensão mais profunda: a obra de arte como processo de re-conhecimento sociocultural. (ABDALA JUNIOR, 2007(a), p.108)

Ainda hoje, como não poderia deixar de ser, a literatura angolana cumpre papel de denúncia social e de (re)conhecimento sociocultural. O abismo que divide a sociedade angolana, os resquícios e efeitos da Segunda Guerra de Libertação, e a descrença decorrente dos rumos que tomou a geração que buscou a independência são temas atuais dessa literatura, nas obras de escritores como Pepetela, João Melo e Ondjaki.

Passaremos agora a uma contextualização da vida e do momento de produção dos livros estudados nesse trabalho, *A cidade e a infância* (1960; 2007) e *Os da minha rua* (2007), cujos autores estão situados em momentos diversos do momento histórico analisado.

1.3 Luandino Vieira, sua obra e o contexto histórico de produção de *A cidade e a infância*

O escritor José Luandino Vieira – José Vieira Mateus da Graça – nasceu em Portugal, em 1935. Quando contava com três anos de idade, a família transferiu-se para Angola, em busca de condições de vida mais favoráveis, assim como diversos portugueses que se transformavam em colonos naquele país. Luandino cresceu no musseque do Braga, em Luanda, cidade que está presente no nome que o escritor adotou para si. Foi também nessa cidade que frequentou e concluiu o ensino secundário, tendo também trabalhado em diversas profissões.

Luandino Vieira teve participação ativa no movimento para libertação de Angola e, por esse motivo, foi preso por duas vezes pela Polícia Internacional e de Defesa

do Estado, a PIDE, polícia repressora de Portugal, criada durante a ditadura salazarista. Na ocasião da primeira prisão, em 1959, foi acusado de participar do movimento pela independência de Angola e de realizar atividades que atentavam contra a ordem social estabelecida. Em 1961, foi preso novamente, juntamente com os poetas Antônio Jacinto e Antônio Cardoso, e condenado a quatorze anos de prisão, primeiro em Lisboa, depois em Luanda, e finalmente em Cabo Verde, no campo de concentração do Tarrafal, para onde eram levados os presos políticos da polícia salazarista. Foi libertado em 1972, sendo obrigado a viver exilado em Lisboa.

Após a independência de Angola, exerceu diversos cargos ligados ao novo governo: dirigiu a Televisão Popular de Angola de 1975 a 1978, o Departamento de Orientação Revolucionária do MPLA até 1979 e o Instituto Angolano de Cinema de 1979 a 1984. Além disso, foi um dos fundadores da União de Escritores Angolanos, em 1975 e colaborou com as revistas *Cultura*, de Luanda e *Mensagem*, de Lisboa, durante o período da luta pela independência. Grande parte de sua obra, composta por contos, novelas, romances e literatura infanto-juvenil, foi escrita nos períodos em que permaneceu preso.

Suas obras mais importantes são, em ordem cronológica: *A cidade e a infância* (contos, 1957, 1960); *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (novela, 1961); *Luuanda* (contos, 1963); *Vidas novas* (contos, 1968); *Velhas histórias* (contos, 1974); *No antigamente, na vida* (contos, 1974); *Nós, os do Makulusu* (romance, 1974); *Macandumba* (contos, 1978); *João Vêncio. Os seus amores*, (novela, 1979); *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu* (contos, 1981); *Nosso Musseque* (romance, escrito entre 1961 e 1962, mas somente publicado em 2003). Além das obras citadas, o escritor escreveu ainda: *Duas histórias de pequenos burgueses* (contos, 1961); *Duas histórias* (contos, 1974); *História da baciazinha de Quitaba* (conto, 1986); *Kapapa: pássaros e peixes* (1998); *À espera do luar* (1998); *O livro dos rios* (romance, 2006); *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens. Guerra para crianças* (infanto-juvenil, 2006).

Luandino Vieira recebeu diversos prêmios por sua obra. Por *Luuanda* (1963) recebeu o Prêmio Literário angolano "Mota Veiga", em 1964, e o Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (Prêmio Camilo Castelo Branco), em 1965. Este último provocou violenta reação da parte do Estado Novo ocasionou o fechamento da Sociedade Portuguesa de Escritores pela PIDE. *Vidas Novas*, cujas narrativas foram escritas em 1968 no Pavilhão Prisional da PIDE, em Luanda, recebeu o Prêmio João Dias, em concurso literário organizado pela *Casa dos Estudantes do Império*.

Faziam parte do júri deste concurso: Urbano Tavares Rodrigues, Orlando da Costa, Lília da Fonseca, Noémia de Sousa e Carlos Ervedosa. Finalmente, em 2006, recebeu o *Prêmio Camões*, a premiação mais importante da literatura em língua portuguesa, o qual foi recusado pelo escritor, que justificou o fato alegando razões íntimas e pessoais.

O fato de haver crescido nos musseques da cidade, convivendo com os meninos pobres de Luanda, teve grande influência em sua obra. As memórias dessa infância estão latentes nos contos e romances de Luandino, como afirma o próprio escritor, em entrevista a Michel Laban:

Por esse facto, sendo angolano, considero perfeitamente essa idéia e o que conta para mim foi realmente, é, realmente a vivência da infância. Foi uma vivência, primeiro como todas as vivências da infância, por acaso foi muito profunda porque, nessa altura, nós vivemos mais totalmente. Depois porque foi feita em condições de convivência no musseque, musseque da cidade de 1938, 37, 39, 40, 41. (VIEIRA *apud* LABAN, p. 13).

Essa prevalência da infância, introduzida na obra do escritor, desde o primeiro livro, *A cidade e a infância*, também é notada pela professora Rita Chaves (2007, p.20), grande estudiosa da obra do escritor, que afirma que “a infância vivida nos bairros populares, em comunhão com os meninos negros e mestiços e a gente pobre da cidade, deixaria marcas fortes e seria convertida em poderosa experiência”.

Outros aspectos marcantes de sua obra são a presença da cidade de Luanda como espaço preponderante e a utilização da língua portuguesa carregada de expressões e palavras em quimbundo, registrando a resistência do angolano na linguagem, herdada do colonizador português, e ligando sua literatura à tradição oral. Essa característica confere à sua obra uma expressão viva e realista das personagens que retrata. Sobre a memória da infância, a presença de Luanda e a mescla de língua portuguesa e quimbundo na obra de Luandino Vieira, encontramos a seguinte passagem de Fernando Mourão:

Luandino Vieira, o nome de maior ressonância que Angola gerou, é o contista da sociedade luandense. Luandino Vieira, atualmente o maior nome da literatura angolana, utilizando uma língua própria, ao recriar a infância, oferece um quadro rela e mágico de Luanda. O musseque tem vida na sua prosa (MOURÃO, 1978, pp.45-46).

A cidade e a infância (2007), primeiro livro de Luandino Vieira, conforme explicitado, compõe o corpus desta pesquisa. A primeira edição do livro, publicada em

1957, em Luanda, pela ABC, e assinada por José Graça, contava com quatro contos e foi apreendida por órgãos repressores. Após três anos, em 1960, uma nova edição foi lançada, tal como a conhecemos hoje, mas desta vez assinada por José Luandino Vieira. Publicada em Lisboa, na Coleção Autores Ultramarinos da Casa dos Estudantes do Império, com prefácio de Fernando Costa Andrade, *A cidade e a infância* era agora composto por dez contos: “Encontro de acaso”, “O despertar”, “O nascer do Sol”, “A fronteira de asfalto”, “A cidade e a infância”, “Bebiana”, “Marcelina”, “Faustino”, “Quinzinho” e “Companheiros”.

Para Rita Chaves, em *A cidade e a infância* há a predominância de uma ótica neorealista (CHAVES, 2005, p.22) e seus contos distanciam-se da linguagem que remete à tradição oral, pois constituem-se de uma linguagem jornalística, ligada à denúncia social. (CHAVES, 1999).

A importância do papel desempenhado por Luandino Vieira na luta pela independência de Angola e na formação da literatura angolana é explícita, como observamos nas palavras de Benjamin Abdala Junior (2007(b), p.27), para quem “escritores com o estatuto artístico de José Luandino Vieira mostram-nos como o reimaginar formas culturais integradoras da nacionalidade continua a ser uma eficaz estratégia de defesa/promoção da literatura angolana.”

Para Manuel Ferreira (1987, p. 153) a obra de Luandino Vieira é testemunho literário e humano, já que o escritor “retrata o mundo social, o psicológico, o espaço do imaginário, o despertar de uma consciência nacional em trânsito para uma identificação ativa no mundo da mudança, o drama e a tragédia de uma situação revolucionariamente assumida na luta contra a opressão, reflexo de uma sociedade em transformação, plasmada por várias contribuições culturais”.

A professora Maria Aparecida Santilli, em um dos primeiros estudos brasileiros sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, afirma que

a obra de Luandino Vieira ocupa um lugar proeminente na moderna literatura de Angola, pelas qualidades estéticas, pela importância histórico-literária. Como escrita transgressiva, de ruptura tanto com o modelo ideológico quanto com o padrão lingüístico do português, é, portanto, um novo marco na arrancada em direção de uma literatura nacional. (SANTILLI, 1985, p. 18).

A obra de Luandino Vieira, por tudo que representa no contexto da literatura angolana, tem sido objeto de estudo de pesquisadores de diversas universidades,

principalmente do Brasil e de Portugal. Mesmo que a obra de Luandino não seja o objeto principal de uma pesquisa, a obra do escritor sempre é citada e abordada, devido à sua importância no contexto do sistema literário angolano. Como exemplos de estudos sobre a obra de Luandino em Portugal, temos, como estudos paradigmáticos, a tese de doutoramento de Salvato Trigo, intitulada *Luandino Vieira: o logoteta*, publicada em 1981, e o livro *José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, organizado por Michel Laban e publicado em 1980. No Brasil, a fortuna crítica sobre a obra de Luandino consiste em pesquisas desenvolvidas por nomes como Maria Aparecida Santilli, Benjamin Abdalla Junior, Laura Padilha, Tania Macêdo, Rita Chaves. A obra do escritor também é objeto de teses e dissertações desenvolvidas em diversas universidades.

1.4 Ondjaki, sua obra e o contexto histórico de produção de *Os da minha rua*

Ondjaki – pseudônimo de Ndalú de Almeida – nasceu em Luanda, em 1977, portanto, em uma Angola já independente de Portugal, mas que ainda sofria com a guerra civil, que durou de 1975 a 2002 e sucedeu a guerra de independência. A Angola de Ondjaki é a Angola socialista, cujo governo era apoiado por governos do bloco comunista, Cuba especialmente. É a Angola dos cartões de abastecimento, dos cortes de energia e dos demais problemas econômicos, políticos e de infraestrutura que surgem como consequência da guerra.

Nesse contexto, Ondjaki realizou sua formação escolar em Luanda, durante a infância e a adolescência, e partiu para Lisboa, onde concluiu o curso de Sociologia. É um artista plural, que transita pela poesia: *Actu sanguíneo* (2000), *Há prendisajens com o xão* (2002), *Materiais para confecção de um espanador de tristezas* (2009), *Dentro de mim faz Sul seguido de Acto sanguíneo* (2010); pelo romance: *Bom dia camaradas* (2001), *Quantas madrugadas tem a noite* (2004), *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2008); pela novela: *O assobiador* (2002); pelos contos: *Momentos de aqui* (2001), *E se amanhã o medo* (2005), *Os da minha rua* (2007); pela literatura infanto-juvenil: *Ynari: a menina das cinco tranças* (2004), *O leão e o coelho saltitão* (2008), *O voo do Golfinho* (2009), *A bicicleta que tinha bigodes* (2022); pelo teatro: *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2009); e

pelo cinema, tendo realizado um documentário sobre a cidade de Luanda, *Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda* (2006), em parceria com Kiluanje Liberdade.

Recebeu diversos prêmios por sua obra: Prêmio Sagrada Esperança (Angola, 2004), Prêmio Antônio Paulouro (Portugal, 2005), Menção Honrosa no prêmio Antônio Jacinto (Angola, 2000), Grande Prêmio APE (Portugal, 2007), Prêmio FNLIJ 2010 “literatura em Língua Portuguesa” (Brasil) e Prêmio Jabuti, categoria ‘juvenil’ (Brasil, 2010).

A obra de Ondjaki, assim como a de Luandino, é permeada pelo tema da infância e, no conjunto, se destacam seus livros *Bom dia camaradas* (2001) e *Os da minha rua* (2007). Essas obras possuem caráter autobiográfico, como o próprio autor afirma, na apresentação daquele livro:

Infância é um antigamente que sempre volta. Este livro é muito isso: busca e exposição dos momentos, dos cheiros e das pessoas que fazem parte do meu antigamente, numa época em que Angola e os luandenses formavam um universo diferente, peculiar. Tudo isto contado pela voz da criança que fui; tudo isto embebido na ambiência dos anos 80: o monopartidarismo, os cartões de abastecimento, os professores cubanos, o hino cantando de manhã e a nossa cidade de Luanda com a capacidade de transformar mujimbos em factos. Todas estas coisas, mais o camarada António... Esta estória ficcionada, sendo também parte da minha história, devolveu-me memórias carinhosas. Permitiu-me fixar, em livro, um mundo que já é passado. Um mundo que me aconteceu e que, hoje, é um sonho saboroso de lembrar. (ONDJAKI, 2006).

O livro de contos *Os da minha rua* (2007), sobre o qual nos deteremos neste trabalho, é constituído de vinte e dois contos, todos narrados em 1ª pessoa, pelo mesmo narrador, o menino Ndalú. Este livro aproxima-se do romance *Bom dia camaradas* (2006), tendo em vista que existem fatos similares em ambos os livros e que, no segundo, o narrador é o mesmo personagem, o menino Ndalú.

As palavras da poetisa angolana Ana Paula Tavares, em carta endereçada a Ondjaki e publicada à guisa de posfácio de *Os da minha rua*, demonstram a forma como a escrita do jovem escritor angolano, em *Os da minha rua*, une o antigamente, a cidade e a infância, sendo essa um tempo e um lugar ao qual se pode ir pelas palavras, pois “é um ponto cardeal eternamente possível”:

Tratas do antigamente com a doçura necessária. As palavras estão limpas e lêem as linhas da cidade atentas já aos grandes ruídos. Recuperas das buganvílias os sopros e estás atento às acácias. O teu livro dá conta de como crescem em segredo as crianças. É o milagre das flores do embondeiro: habitam o mundo em

conchas por breves momentos e vêm através da luz o milagre das pequenas coisas: uma lagartixa, os improváveis sapatos vermelhos de um miúdo no comício do primeiro de maio, as vozes das estrelas. Inscrevem o sublime nas cidades impossíveis, falam antes do futuro, caminham sem pressa pela água (TAVARES apud ONDJAKI, 2007, p.155).

Por ser um escritor jovem, cujo primeiro livro foi publicado no ano 2000, a fortuna crítica sobre a obra de Ondjaki ainda não é significativa, entretanto, sua obra já vem sendo objeto de artigos acadêmicos, dissertações e teses nas universidades. Por esse mesmo motivo, ainda é difícil apontar o papel que Ondjaki desempenhará no sistema literário angolano, a despeito do sucesso e do reconhecimento que alcançou até o momento.

Após esse breve percurso através da formação da literatura angolana e sobre a vida dos escritores cujas obras serão estudadas neste trabalho, será empreendida a tentativa de compreender a importância da temática da infância na literatura de Angola, e a forma como essa temática se relaciona à memória e a descrição do cotidiano.

2. O ESPAÇO DE LUANDA EM DOIS MOMENTOS DA CONTÍSTICA ANGOLANA

Neste primeiro capítulo de análise, buscaremos compreender a construção e a representação da cidade de Luanda nas narrativas de Luandino Vieira e Ondjaki, em suas semelhanças e contrastes. Antes de iniciarmos a análise, percorreremos as representações da cidade de Luanda na literatura angolana.

2.1 Luanda: espaço real, espaço representado

A cidade de Luanda, fundada em 1605, foi, durante muito tempo, um entreposto comercial. Em 1755, segundo Américo Boavida (1967), conquistou o foro de cidade e, em 1854, contava com cerca de 1.830 europeus entre seus habitantes. Enquanto os pescadores da Ilha de Luanda abasteciam a cidade com produtos marítimos, os portugueses, durante quatro séculos, abasteceram a cidade de gêneros alimentícios, trazidos em navios, os quais retornavam repletos de escravos. Em 1876, com a promulgação do 1º Código do Trabalho Indígena, a maior parte dos angolanos dispunha do trabalho forçado como forma de subsistência.

Até o início do século vinte, a população europeia em Angola era constituída pelo clero e pelo pessoal administrativo e militar. Ainda segundo Boavida, com o advento do Estado Novo em Portugal, em 1928, o plano de colonização e ocupação do território angolano é sistematizado pelo governo do Estado Novo. Angola passa a ser uma colônia penal, para onde eram enviados os portugueses condenados por delitos comuns. Além dos condenados da metrópole, passaram a desembarcar em Angola desempregados, republicanos descontentes, liberais e desertores. O Ato Colonial de 1930 pôs fim a qualquer tipo de autonomia que houvesse em território angolano e promoveu a derrocada das atividades econômicas e de manufatura tradicional. Em 1958, o decreto determinando que somente barcos a motor fossem utilizados na pesca em alto mar foi responsável pela completa dependência dos africanos em relação aos europeus. Por essa época, o número de europeus vivendo em Angola estava calculado em 200 mil.

De acordo com Fernando Mourão (1978) a forma de colonização executada por Portugal durante o século XIX propiciou a formação de uma classe média negra, principalmente em Luanda. Para o autor, esta “foi a fase áurea do processo de mestiçagem, em que mestiços e negros dividiam entre si uma parte das posições sociais, a par da minoria de brancos que habitavam circunstancialmente ou, em porcentagem menor com permanência, a capital angolana” (MOURÃO, 1978, p.15). Os brancos, à época, pela necessidade de sobreviver nessa sociedade em que brancos e negros viviam em condições de igualdade, não manifestavam animosidade para com os negros. Nessas condições, no raio de influência da zona comercial centralizada em Luanda, uma burguesia negra surgia e instruía seus filhos. É nesse momento que o jornalismo toma força, tornando-se a semente da literatura angolana, com a publicação de jornais bilíngues, em português e quimbundo, ou somente em uma dessas línguas.

Os benefícios que poderiam surgir, para brancos e negros, e a evolução que poderia advir da miscigenação, não foram levados a cabo devido ao fato de que nessa época, mais precisamente entre 1912-1915 e 1921-1924, antes, portanto, de Salazar, Norton de Matos assumiu o cargo de Alto Comissário, “imbuído até as raízes dos objetivos do colonialismo clássico” (MOURÃO, 1978, p.19). A política de Norton de Matos para Angola consistiu em criar, na colônia, núcleos e pequenas povoações de trabalhadores da terra e do mar que propiciassem o surgimento de centros rurais, industriais e urbanos. Para cumprir o objetivo, brancos e negros deveriam trabalhar sem, entretanto, misturarem-se. A segregação era a regra primordial para alcançar o objetivo de construir, em Angola, uma sociedade semelhante à portuguesa. Aos negros estava facultado o ensino exclusivo da língua portuguesa e a função de trabalhar.

Ainda segundo Fernando Mourão (1978), a sociedade angolana, que antes da ascensão de Norton de Matos trilhava o caminho de uma sociedade de classes, regressa a uma sociedade na qual cor da pele era fator de exclusão. O processo de miscigenação é interrompido pela chegada a Angola de um grande número de mulheres brancas. Além disso, os funcionários negros do quadro administrativo foram sistematicamente rebaixados e a circulação de jornais bilíngues e em dialetos africanos foi interrompida. No entanto, a despeito das mudanças provocadas pela política de Norton de Matos, Mourão afirma que

no período que decorre entre 1925 e 1940, sensivelmente, Luanda é ainda uma pacata cidade provinciana em cuja sociedade euro-africana a alta burguesia é praticamente nula, desenvolvendo uma classe média que englobava tanto

européus como africanos (6.000 brancos, 5.500 mestiços e 39.000 negros segundo o senso total), ganhando à custa de muito labor o pão quotidiano (MOURÃO, 1978, pp. 24-25).

Nos bairros da cidade, que ainda permitiam a inclusão e o contato, viviam famílias europeias e africanas. As consequências da política de Norton de Matos na geografia da cidade serão sentidas efetivamente a partir da década de 1950. A perda de posições sofrida pela pequena burguesia negra provoca uma transferência importante dessa população para os musseques de Luanda que, anteriormente, eram habitados pela população negra de menos recursos, composta por trabalhadores, serventes, lavadeiras, quitandeiras, criados e contínuos.

Sobre esse período, Mario Pinto de Andrade, em seu texto “Uma nova linguagem no imaginário angolano” (1980), argumenta que a colonização ao longo da costa africana criou bases para o surgimento de cidades às quais acorreram grandes contingentes da população rural que passaram a habitar aglomerados localizados nas periferias dos núcleos urbanos. Assim, as cidades dividiam-se social e racialmente, sobretudo nas colônias de povoamento, como era o caso de Angola. Andrade explica da seguinte maneira, as mudanças ocorridas em Luanda:

É assim que Luanda, cidade à medida da nação angolana, totalmente aberta aos novos ventos do mundo, capital administrativa, foi progressivamente envolvida por uma cintura de miséria, com os bairros a crescerem em número e em pobreza, segundo a vontade da colonização e imigração brancas. O povo chamou a estes bairros “musseques”, o que, originalmente, designava simplesmente a areia avermelhada do terreno. Os que mantinham a ordem colonial viam instalar-se nestes bairros da lata às portas da Luanda europeia “uma vida quase primitiva que exigia uma constante vigilância policial”. (ANDRADE, 1980, p.221).

É importante ressaltar que na última frase da citação acima, o excerto entre aspas trata-se de uma fala de Marcelo Caetano, antigo chefe do governo fascista, e registra de maneira eficaz a forma como o colonizador percebia o colonizado, bem como sua política em relação a ele.

Nesse período, a ilustração e a cultura perdem sua importância de *status* social, os jornais artesanais são proibidos, assim como as línguas africanas. Ao ir viver nos musseques, as pessoas que anteriormente pertenciam a uma classe privilegiada, sentem o choque do contato com as pessoas vindas do sertão angolano, e as identidades se perdem. Para Fernando Mourão, “a convivência dos bairros desfaz-se ao serem expulsos para o musseque habitado por emigrantes recém-chegados, e marginalizados social e

economicamente e não inscritos no processo que caracterizou a pequena burguesia luandense” (MOURÃO, 1978, p. 32).

Todas essas transformações ocorridas em Luanda e sofridas pela sociedade luandense transparecem também nas representações literárias dessa cidade, identificadas pela professora Tania Macêdo, que estudou ainda os percursos da imagem de Luanda na literatura em seu livro *Luanda, cidade e literatura* (2008), no qual traça um panorama da evolução dessas representações. Para a professora, grande parte da história de Luanda foi alheia a seu povo, pois as marcas do período colonial estão presentes no traçado das ruas e construções da cidade, transparecendo a história do colonizador, seu domínio e exploração do território angolano.

Por outro lado, por ser a capital do país, a cidade onde foram sendo instaladas as universidades, os meios de comunicação e as editoras – o que possibilita a publicação da produção literária do país – Luanda torna-se a imagem símbolo de Angola, o que explica o fato de “que a cidade seja referência obrigatória no imaginário nacional e cenário privilegiado da literatura produzida no país” (2008, p.14). Ao analisar a representação literária e o desenvolvimento da cidade a professora distingue quatro fases, cada uma com características próprias de crescimento urbano e produção cultural.

O período inicial, *a cidade africana*, compreende o momento anterior à chegada dos colonizadores, com a existência de aldeias e reinos. Neste momento, a produção cultural acontece através da oratura, na qual possuem espaço importante a memória e o papel dos mais-velhos. Assim, todo conhecimento é transmitido oralmente, de geração a geração. A propósito, Tania Macêdo relembra o trabalho desenvolvido por Héli Chatelain referente às categorias existentes na literatura oral angolana.

Héli Chatelain, como informa Maria Aparecida Santilli em seu *Estórias africanas* (1985), foi um missionário suíço que chegou a Angola em 1985 e empreendeu uma pesquisa de fôlego, posteriormente publicada com o título *Contos populares de Angola* (1964). O estudioso percebeu haver certas formas constantes nas transmissões orais e estabeleceu as manifestações orais culturais angolanas em seis classes principais: os *mi-ssosso*, que englobam as estórias tradicionais de ficção; as *maka*, compreendendo as histórias verdadeiras ou assim consideradas; as *ma-lunda* ou *mi-sendu*, as estórias transmitidas apenas pelos mais velhos; os *ji-sabu*, ou provérbios; as *mi-imbu*, que correspondem à poesia e à música; as *ji-nongonongo*, as adivinhas.

Tania Macêdo chama a atenção de seu leitor para a tensão que surge entre a escrita e a oratura nas produções literárias angolanas, principalmente na fase de formação do sistema literário angolano. Essa tensão é observada na postura do sujeito da enunciação, que surge como um *griot* da atualidade, e na marca que a oralidade imprime aos textos ficcionais angolanos.

Em um segundo momento, *a cidade portuguesa no além-mar*, segundo Tania Macêdo, surge como forma de materialização da conquista dos colonizadores e da ordem a ser seguida, a ordem da metrópole, manifestada no comércio com Portugal, no traçado urbano e na produção cultural. A produção letrada nesse momento enaltece o papel do colonizador, de propagar sua fé e civilização, obedecendo ao domínio, aos mandamentos e às ordens da metrópole.

Em seguida, destaca o período da *cidade colonizada*, estabelecido a partir do século XIX, pela necessidade de efetiva ocupação dos territórios colonizados. A intenção era reproduzir o *modus vivendi* europeu, o que fez surgir a “cidade do colono” e a “cidade do colonizado”, por meio da política de segregação. Como já citado anteriormente, esse é o momento da implantação da política de Norton de Matos, da divisão da população de Luanda de acordo com a cor da pele, e também o momento do início da imprensa angolana, ainda que a produção intelectual se mantivesse colonizada. A poesia predominava neste período, mas também foram publicadas algumas narrativas como *Nga Muturi*, de Alfredo Troni, publicada em 1882 em folhetins.

O quarto e último momento, *a cidade reafricanizada*, retrata a época em que começam a surgir os movimentos pela autonomia, independência e identidade nacional. A produção intelectual busca formas de exprimir essa mudança, seja através da linguagem, das situações ou da nova imagem da cidade.

Para Tania Macêdo (2001), é o momento, na literatura produzida no final da década de 1950 e início dos anos de 1960 que Luanda surge como cenário principal dos textos angolanos. A explicação para esse fato seria “o esforço efetivo dos escritores no sentido de dar forma a um projeto nacionalista que iniciava a sua organização política e ao qual aqueles autores, como militantes ou simpatizantes, estavam ligados”, conforme já tratamos no capítulo dois (MACÊDO, 2001, p. 243). Ainda segundo a professora, nas narrativas produzidas durante a década de 1980, ocorre um deslocamento do cenário, do espaço das narrativas, que dos musseques é transferido para a baixa. Já nas narrativas

escritas na década de 1990, o espaço da cidade de Luanda surge sob o signo da destruição causada pela guerra Segunda Guerra de Libertação. Tania Macêdo afirma ainda que

(...) alguns dos desejos que alicerçaram os edifícios narrativos da Luanda literária dos fins dos anos 50 estariam ainda presentes nos textos produzidos hoje, sobretudo dois deles: a solidariedade entre os homens e a busca de liberdade. (MACÊDO, 2001, p. 248)

Em artigo intitulado “A representação literária de Luanda – uma “ponte” entre Angola, Brasil e Portugal”, a crítica desenvolve uma análise comparativa da representação literária de Luanda em quatro romances de língua portuguesa: o brasileiro *Luanda Beira Bahia* (1971), de Adonias Filho, o angolano *Nós, os do Makulusu* (1974), de José Luandino Vieira e os portugueses *Os cus de Judas* (1979), e *As naus* (1988), de Antonio Lobo Antunes. A escolha desses romances baseou-se no fato de que foram escritos entre os anos de 1960 e 1980, pois, nesse lapso de tempo, “a cidade identifica-se com o desejo nacional angolano de cidadania e liberdade e torna-se, nessa medida, suporte de numerosos discursos” (MACÊDO, 1997, p.119).

A professora percebe que no romance brasileiro, Luanda é a cidade folclorizada, e seus musseques, com suas ruelas estreitas e a população deserdada do colonialismo, recebem uma pintura idílica, criando um quadro de beleza e sensualidade. No romance português *Os cus de Judas*, Luanda é a cidade agônica, que revela a face obscura do colonialismo. Em *Nós, os do Makulusu*, é a cidade dos mortos que possui marcas dos vivos, marcada pela guerra colonial e pelo “antigamente” da infância. No romance *As naus*, Luanda é a cidade à revelia, apresentada no limiar de um novo tempo.

O momento da cidade reafrikanizada, descrito por Tania Macêdo, foi motivo de reflexão por parte do crítico angolano Carlos Ervedosa, em seu *Roteiro da Literatura Angolana* (s/d, p. 73), ao traçar um panorama da cidade de Luanda no próspero período que se seguiu à Segunda Grande Guerra Mundial:

Estamos no período próspero do pós-guerra. Sobem vertiginosamente as cotações dos produtos tropicais, em especial o café, que dá origem às primeiras fortunas de Angola. Impelidos pela ambição duma vida melhor, gentes que barcos abarrotados despejam de Portugal seguem os mais variados rumos em busca da realização dos seus sonhos de ventura. A cidade cresce rapidamente, desenvolve-se, os velhos palácios seculares, as casas de adobe e zinco, os quintalões de goiabeiras e gajajeiras com pássaros cantando nos seus ramos, dão lugar a novas construções, são derrubadas as antigas acácias e mulembas que enchem de sombra e poesia as ruas da cidade, enquanto o cinzento escuro do asfalto vai progressivamente o leito das velhas e novas artérias. As pitorescas quitandeiras de panos garridos e quinda à cabeça com fruta gostosa – cajus,

mangas, maboques, pitangas e goiabas... –, vão desaparecendo das ruas com os seus alegres pregões (- *Minha senhora, laranja / limão fresquinho, caju / ananaz ou abacate!... // E a quitandeira passou, / saudável, viva, graciosa, / com uma flor desfolhada / no sorriso escarlate* (...), cantava Tomaz Vieira da Cruz), enquanto na distância se esbatem os últimos ecos das vozes de crianças que nas noites luarentas jogavam e cantavam nos terreiros. (ERVEDOSA, s/d, p.73).

É ainda Carlos Ervedosa quem expõe a forma como as mudanças impostas aos habitantes e à geografia da cidade de Luanda, bem como a chegada massiva de imigrantes europeus, a partir da década de 1940, são expostas na literatura, nas páginas escritas por angolanos que viveram e sofreram com as consequências dessa nova fase da cidade:

Por outro lado, a sua cidade, a cidade que eles adoravam, a cidade que fora o tempo desses anos descuidados, que fora o campo das suas brincadeiras, o cenário de todos os seus sonhos e a testemunha dos seus primeiros amores, começara-se rapidamente a transfigurar, tomando uma fisionomia diferente, criada pelo seu desenvolvimento e pelos costumes que lhe impunham os novos habitantes que a invadiam. (...) O desaparecimento da antiga cidade, onde sua população fora durante largos anos como que uma grande família, acompanhado da destruição dos lugares sagrados da infância passada é outro tema que aparece com grande frequência. (ERVEDOSA, s/d, p.93)

A importância de Luanda para a literatura angolana também é trazida à tona pela professora Laura Padilha, que afirma que Luanda é o *locus* privilegiado da ficção contemporânea angolana e que os textos que a apresentam como espaço primordial buscam revelar seu fascínio e retomá-la mitopoeticamente. Para a professora, “a cidade à beira-mar plantada é o espaço por excelência onde se condensaram os sinais da presença do colonizador branco e sua forma ocidental de demarcação urbana” (2002, p. 27).

Salvato Trigo (1985), ao refletir sobre as literaturas africanas modernas expressas na língua de colonização, nota que estas surgem ligadas ao fenômeno do urbanismo que, por sua vez, se relaciona à organização social do espaço e se afasta do ruralismo característico da África pré-colonial. Dessa forma, a cidade se estabelece como símbolo da colonização e do sistema colonial, uma vez que difunde e agrega os valores culturais e civilizacionais do colonizador. Essa situação, de acordo com o autor, gerou um êxodo rural considerável, já que a cidade se transforma em meta para aqueles que viam nela a possibilidade de progresso econômico e social.

Em Luanda, esse movimento em direção à cidade provocou o surgimento, ao redor dos núcleos urbanos, dos musseques – ou caniços – que expunham claramente as assimetrias e injustiças geradas pelo sistema colonial. Para Trigo, no musseque, o homem

negro precisa tornar-se outro, a fim de encontrar a forma de viver em um mundo que aniquila o mundo tradicional, de onde ele vem.

Salvato Trigo argumenta ainda que o musseque interessa aos estudiosos da literatura angolana, devido a três aspectos: primeiramente, por ser um “apêndice social colonial”, onde se desenvolveu um proletariado que permitiu o surgimento dos primeiros movimentos anti-coloniais; segundo, como espaço de mescla onde o português, falado por falantes de diferentes línguas, geraria a “fala mucéquica”, elemento essencial do discurso verbal das literaturas africanas; finalmente, esse espaço surge como instituição cultural e socioeconômica, fonte de inspiração para os textos literários que denunciavam os abusos do regime colonial, já que ali concentravam-se as pessoas e as histórias atingidas pela colonização.

Até o início da década de 40 a oposição entre cidade e musseque não se apresentava tão forte, pois a fronteira do asfalto ainda não havia surgido. Não obstante, a chegada do asfalto inviabiliza o diálogo entre esses espaços, momento que é apresentado em muitos textos africanos de expressão portuguesa, nos quais a infância surge como uma fase caracterizada pela despreocupação com as questões raciais e sociais.

Para Trigo, “a infância é, sem dúvida, um dos temas que, nas literaturas africanas de expressão portuguesa, mais evidencia a sua origem urbana. Com efeito, quase todos os poetas e ficcionistas dessas literaturas glosam o binômio cidade-infância, como plataforma para uma escrita denunciativa e insubmissa” (TRIGO, 1985, p.57). A literatura angolana, assim como outras literaturas africanas de expressão portuguesa, nasceram do conflito humano, econômico e cultural da cidade com o musseque, sendo, portanto, um fenômeno do urbanismo colonial.

Ao comparar os musseques de Luanda com as favelas brasileiras, Simone Pereira Schmidt (2010), nota que “musseques e favelas são lugares concretos, porém com uma forte carga simbólica nas culturas angolana e brasileira, já que remetem a posições que transitam do sentido geográfico e espacial às questões identitárias ligadas a aspectos sociais e raciais” (SCHMIDT, 2010, p. 207).

Tecidas essas considerações acerca de presença de Luanda na literatura angolana passaremos à análise dos contos, lembrando o que afirma Ecléa Bosi (1994), que nos dá o mote para as próximas discussões e que retoma a análise Tania Macêdo sobre as representações literárias de Luanda: “cada geração tem, de sua cidade, a memória dos

acontecimentos que permanecem como pontos de demarcação em sua história” (BOSI, 2001, p.418).

2.2 O espaço em narrativas de Luandino e Ondjaki

No subcapítulo anterior buscamos construir o entendimento sobre as representações literárias da cidade de Luanda, que, sendo a imagem símbolo de Angola e repleta de contrastes, é o espaço das estórias dos contos de Luandino Vieira e Ondjaki. Devido à distância temporal entre as escritas dos dois livros, a representação de Luanda em cada um deles permitirá perceber aspectos de uma Luanda em transformação geográfica, política, econômica, social em cada época retratada.

Assim sendo, buscaremos compreender a forma como Luanda é representada nos dois livros, sendo que no primeiro, *A cidade e a infância*, temos a Luanda anterior ao período da guerra de libertação, e no segundo, *Os da minha rua*, nos deparamos com a Luanda que vive o período da Segunda Guerra de Libertação, a guerra civil. Neste momento, será importante a análise da interação entre espaço e tempo nos contos.

Além disso, analisaremos os outros espaços descritos nas estórias: o espaço da escola, o espaço da casa, os espaços públicos e o espaço da prisão. Com a compreensão da forma como cada um desses espaços é retratado, tentaremos estabelecer as aproximações e distanciamentos entre as estórias dos dois autores.

Um texto narrativo é constituído por diversos elementos – foco narrativo, personagem, tempo, espaço – que formam a obra. O espaço, por ser o elemento que situa a ação narrada, é essencial à narrativa e, ao analisá-lo, três aspectos devem ser considerados: a relação entre os lugares apresentados na narrativa, o modo como esses lugares são descritos e percebidos pelos narradores e personagens e o modo como esses elementos são percebidos pelo leitor. Para a análise do espaço de Luanda nas narrativas de Luandino e Ondjaki utilizaremos os pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin (2010), Gaston Bachelard (1988), Osman Lins (1976) e Roberto DaMatta (1997).

O primeiro traço de semelhança entre os contos que compõem as obras estudadas é a ligação entre espaço e tempo, entre o espaço da cidade de Luanda e a infância. Sobre a questão espaço-tempo, o crítico russo Mikhail Bakhtin (2010) estabelece

a definição de *cronotopo*, termo que significa tempo-espaço, e que corresponde, em literatura, ao processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real neles revelado.

O termo *cronotopo* é einsteiniano, fundamentado na teoria da relatividade e utilizado nas ciências matemáticas. Segundo Bakhtin, a transplantação deste termo para a crítica literária ocorre quase como metáfora. Para a crítica literária, devemos entender *cronotopo* como uma categoria conteudístico-formal, que estabelece a indissolubilidade de espaço e de tempo, e que configura o “tempo como a quarta dimensão do espaço” (BAKHTIN, 2010, p. 211). O *cronotopo* artístico-literário abarca a fusão entre os indícios temporais e os indícios espaciais, gerando um todo “compreensivo e concreto”, como percebemos nas palavras de Bakhtin:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o *cronotopo* artístico (BAKHTIN, 2010, p. 211).

Ainda segundo o teórico, o *cronotopo*, que na literatura tem como fio condutor o tempo, determina de maneira significativa a imagem – essencialmente cronotópica – do indivíduo na literatura.

Além do espaço da cidade, o espaço da casa também está presente em algumas das narrativas analisadas. Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço* (1988), analisa pela vertente fenomenológica e através da topoanálise – que significa “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” – o espaço romanesco. O objeto central dessa análise é a casa, que com sua unidade e sua complexidade, fornece diversas imagens, e que sendo “nosso canto do mundo”, é um “verdadeiro cosmos” (p.112). Bachelard, em seu percurso através dos espaços íntimos e seus significados, entende que

é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios. (...) No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (BACHELARD, 1988, p. 114).

Se o espaço retém o tempo comprimido e se as lembranças são mais claras quando temos em mente o espaço onde aconteceram, encontramos novamente a relação espaço-tempo, de que nos fala Bakhtin (2010).

O escritor brasileiro Osman Lins, em sua tese intitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), analisa a construção do espaço na obra do escritor brasileiro, por meio da interação narrador/personagem/mundo narrado. Para o autor, espaço e ambientação são aspectos diferentes. O espaço é denotado, sendo necessária a integração do leitor com a literatura, a fim de perceber, nesse espaço, aspectos mais complexos, fornecidos pela ambientação, que é conotada, conforme explicita:

Espaço no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas com a sua individualidade tendendo para zero. (LINS, 1976, p.72).

Por outro lado, a ambientação implica a percepção de elementos que completam a descrição do espaço, sendo

o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p.77).

A ambientação pode ser classificada em três tipos – franca, reflexa e dissimulada – sendo cada uma introduzida por um elemento diverso da narrativa. A ambientação franca “se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (LINS, 1976, p.79), possui caráter descritivo, é permeada pelo discurso avaliatório, e pode algumas vezes ser mediada por um ou mais personagens. A ambientação reflexa é característica de narrativas em terceira pessoa e mantém em foco a personagem. A ambientação dissimulada, também chamada de oblíqua, é a mais difícil de ser observada e surge através dos atos da personagem que “vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos” (LINS, 1976, p. 84). Osman Lins afirma que,

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente

identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade. Com a ambientação dissimulada (ou oblíqua), sucede o contrário. A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação. A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação (LINS, 1976, p.83).

Como veremos adiante, nas estórias analisadas, o espaço é a cidade de Luanda, algumas vezes claramente definida pelo narrador e, em outras, definida pelas descrições ou menções a espaços dessa cidade. Nas narrativas de Ondjaki, o leitor muitas vezes infere que o espaço do narrado seja a cidade de Luanda. Isso ocorre pois, como veremos adiante, todos os contos possuem o mesmo narrador, o menino Ndalú, e constituem-se como lembranças de episódios da infância e adolescência da personagem.

A ambientação, como especificada por Osman Lins, também é importante em todas as narrativas, pois é ela que molda a noção espacial e permite a visualização dos diversos ambientes presentes nas mesmas. É a ambientação que torna possível a percepção de que nem sempre casa e rua são sinônimos de proteção e perigo, respectivamente, como discutiremos a seguir.

Osman Lins afirma ainda, assim como Bakhtin (2010) e Bachelard (1988), que, em uma narrativa, tempo e espaço são instâncias indissociáveis, sendo viável aprofundar-se o estudo dessa interação, na tentativa de compreender sua importância e a função que representa.

O sociólogo Roberto DaMatta (1997), por sua vez, analisa o espaço, em diferentes sociedades, através de suas dicotomias: centro e periferia, dentro e fora, casa e rua, que são observadas em suas relações de contato e afastamento. Sobre a dicotomia casa e rua, DaMatta afirma que a casa representa o espaço de calma e hospitalidade, de nossas ideias de sentimentos como amor e carinho enquanto a rua é o espaço do governo e do povo, é um local perigoso, de constante movimento (DAMATTA, 1997, p. 52-53), afirmando, ainda, sobre a relação espaço-tempo:

O fato é que tempo e espaço constroem e, ao mesmo tempo, são construídos pela sociedade dos homens. Sobretudo o tempo, que *é* e simultaneamente *passa*, confundindo a nossa sensibilidade e, ao mesmo tempo, obrigando a sua elaboração sociológica. Por tudo isso, não há sistema social onde não exista uma noção de tempo e outra de espaço. E mais: em muitas sociedades, os dois conceitos se confundem e operam dentro de uma gradação complexa. (DAMATTA, 1997, p.31, grifos do autor).

O sociólogo analisa ainda a forma como cada sociedade trata e compreende seu espaço e afirma que

Cada sociedade tem uma gramática de espaços e temporalidades para poder existir como um todo articulado, e isso depende fundamentalmente de atividades que se ordenam também em oposições diferenciadas, permitindo lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização. (DAMATTA, 1997, p.31).

Roberto DaMatta estuda a existência de espaços tidos como “eternos e transitórios, legais e mágicos, individualizados e coletivos” (idem, p.40) e afirma que, em nossa sociedade e, conseqüentemente, em nossas cidades, tudo que se refere ao poder político é representado como eterno, por meio de monumentos, palácios, igrejas, praças e quartéis. Para o sociólogo, esse foi o modelo em que surgiram algumas cidades brasileiras, que cresceram “como um monumento à vontade do colonizador e só mais raramente como uma decorrência direta de trocas comerciais” (ibidem, p.41). Exemplos desse fenômeno são as cidades do Rio de Janeiro e de Lisboa, que cresceram a partir do largo do Paço.

Além desse espaço do poder, o espaço do “centro”, DaMatta chama a atenção para espaços nem sempre marcados pela eternidade, “espaços transitórios e problemáticos que recebem um tratamento muito diferente” (ibidem, p.42). São as regiões periféricas, pobres ou de meretrício, que “jamais são concebidas como espaços permanentes ou estruturalmente complementares às áreas mais nobres da mesma cidade” (ibidem, p.42).

Por meios dos argumentos de DaMatta e fundamentados no fato de que Luanda é uma cidade que viveu a colonização portuguesa, da mesma forma que o Rio de Janeiro, entendemos que, historicamente, a cidade angolana constituiu-se de um centro, a Baixa, com suas igrejas, suas fortalezas e seus prédios da administração colonial, e a periferia, constituída pelos musseques para onde se deslocou a população expulsa da cidade pelas ações de urbanização levadas a cabo pela administração colonial.

A distância entre centro e periferia, entre a Baixa e os musseques, é clara nos contos de Luandino Vieira, já que o momento de produção e publicação dos mesmos é a década de 1950, período em que se concretiza na cidade de Luanda, as mudanças orquestradas pelo Alto Comissário Norton de Matos, representante do governo português em Lisboa nos períodos de 1912-1915 e 1921-1924, como trataremos adiante. Já nos contos de Ondjaki, que, tendo sido escritos após o término da Segunda Guerra de Libertação, retratam o período em que em Angola se trava uma guerra entre partidos pelo

poder, sendo possível encontrar mais referências ao centro ou a símbolos de poder, como a construção do Mausoléu de Agostinho Neto, localizado na Praia do Bispo, em Luanda, além do Largo 1º de Maio e do Hospital Militar.

Nos contos analisados, a casa e a rua nem sempre possuem as conotações a elas atribuídas por Roberto DaMatta. Na maioria dos contos a casa é espaço de proteção, o espaço familiar. No entanto, podemos destacar os contos “O despertar” e “Marcelina”, de Luandino Vieira, que apresentam uma imagem dupla da casa, sendo concomitantemente local de proteção e local de perigo. No conto “O despertar”, a personagem principal é expulsa de casa pelo pai e muda-se para um quarto, onde passa a viver sozinho, e do qual será tirado pelos amigos:

Era uma história triste. Ou alegre. Ou simplesmente uma história. No momento podia ter sido algo triste. Mas não irremediavelmente triste, porque havia a alegria da novidade. Quando o pai o não quis mais em casa ele continuou no mesmo emprego. A cabeça estava cheia de bons conceitos.

O choque com o mundo amedrontou-o um pouco. A pouca experiência fê-lo duvidar das suas possibilidades. Mas venceu e instalou-se na Vida. Tinha trabalho.

Habitava um quarto simples com a janela voltada para o sol-nascente que todos os dias brincava nas lombadas azuis, amarelas e vermelhas de seus livros. Uma cama, uma secretária de leilão e uma cadeira. Muitos sonhos. Sentiu o prazer e o amargor da solidão. Sentiu a felicidade da liberdade. (VIEIRA, 2007, p.21).

No conto “Marcelina”, o narrador observa a casa da personagem principal, uma moça que se prostitui para sobreviver e que tem uma filha de uma relação com um branco: “Fiquei a olhar o aspecto sujo e pobre de tudo aquilo. Ali onde a criança dormia, a cama da mãe. A cama da sua vida de mãe-prostituta” (idem, p.72).

Esses contos possuem imagens ambíguas da casa, o primeiro por apresentar um jovem expulso da casa dos pais, por motivos não expressos no conto, que consegue encontrar seu espaço e sua individualidade em outra casa. No entanto, será dessa segunda casa, expressa como espaço de segurança, que ele será levado pelos amigos para o conhecimento da vida na rua. Já o segundo conto descortina o espaço da casa como lugar de proteção para Marcelina, mas ainda mais para sua filha, ao mesmo tempo em que o retrata como um espaço degradado, por ser um espaço de exploração.

O espaço da rua, por sua vez, na maior parte dos contos é um espaço de liberdade e de amizade, não apresentando os traços delineados por DaMatta no que se refere ao perigo. No entanto, do conjunto dos contos destaca-se “A fronteira do asfalto”, de Luandino Vieira, no qual o menino Ricardo, após atravessar a fronteira do asfalto que

dividia o seu mundo do de sua amiga de infância, Marina, é surpreendido por policiais e, ao cair do muro e bater a cabeça no passeio, morre:

Estava um luar azul de aço. A lua cruel mostrava-se bem. De pé, o polícia caqui desnudava com a luz da lanterna o corpo caído. Ricardo, estendido do lado de cá da fronteira, sobre as flores violeta das árvores do passeio. (ibidem, p.440).

Em seguida, após estas primeiras considerações, analisaremos a fusão entre espaço e tempo nas narrativas estudadas neste trabalho.

2.2.1 A cidade e a infância: um *cronotopo*

A obra de Luandino Vieira apresenta como espaço predominante, a cidade de Luanda que, além de ser o espaço geográfico, é local de mescla, e também de ruptura. Vários têm sido os críticos que se detiveram no estudo do aspecto espacial das estórias por ele criadas. Essa característica da obra de Luandino chamou a atenção de pesquisadores desde o início dos estudos sobre a literatura angolana empreendidos no Brasil e em Portugal. Críticos como Russell Hamilton (1975), Manuel Ferreira (1974, 1984), Fernando Mourão (1978), Salvato Trigo (1981, 1985) e Maria Aparecida Santilli (1985) analisaram, desde a década de 1970, a proeminência do espaço de Luanda na obra do escritor angolano.

Salvato Trigo (1985), um dos principais estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa, nota que a literatura angolana surge como fenômeno do urbanismo. Ainda segundo o crítico, Luandino Vieira lançou a busca da cidade aliada da infância, que o urbanismo colonial fez desaparecer. As mudanças provocadas na cidade, e as rupturas provocadas pela fronteira do asfalto, empurraram luandenses para o musseque. Esse homem, vivendo essa nova realidade,

empurrado para a periferia, geográfica e social da língua de dominação, vingar-se-ia dela, forçando-a a africanizar-se para dizer, através da literatura, a mensagem libertadora inspirada na tradição e apontada para a revolução. O escritor africano de expressão portuguesa, senhor desta nova fala que o urbanismo gerou nos muceques, conseguia, assim, ultrapassar, em parte, o exílio das suas personagens, através duma escrita que virava contra o colonizador a sua própria língua. (TRIGO, 1985, p. 59).

Também sobre esse momento de migração da população para os musseques, Manuel Ferreira afirma que

tudo isso se alterou com a hegemonia e a arrogância da presença branca, criando a “fronteira do asfalto”. De um lado os europeus, do outro as gentes dos musseques, habitados por negros, mestiços e alguns brancos desprotegidos. Cresce a marginalização social, agrava-se a segregação racial. De cidade mista, Luanda se transforma em cidade bipartida e bivalente. A uma mudança física correspondeu uma mudança social (racial). (FERREIRA, 2007, pp.119-120).

Russel Hamilton, em seu importante estudo *Literatura africana, literatura necessária* (1975) considera já que em sua obra a cidade de Luanda surge quase como uma personagem e que especificamente *A cidade e a infância* “é um tipo de hino à cidade crioulo-africana” (p.131).

A professora Maria Aparecida Santilli (1985), em seu fundamental estudo para a disseminação das literaturas africanas de língua portuguesa entre os brasileiros, já notava que

o espaço das estórias de Luandino é, por excelência, o dos musseques, bairros proletários fora do perímetro urbanizado da cidade. Sem as condições mínimas de salubridade ou conforto, tornam-se, portanto, indicadores da faixa social mais discriminada ou desfavorecida, de que é muito típica sua gente, retratada desde os primeiros contos, os de *A cidade e a infância* e de *Luuanda*, até os últimos, de *Macandumba* e de *Laurentino Dona Antonia de Souza Neto e eu*, assim como nas narrativas *Nós, os do Mukulusu*, e *João Vêncio e seus amores*. Esse é um espaço de amplo espectro para a aprendizagem da vida – a infância que se reconstitui do nevoeiro da memória. (SANTILLI, 1985, p. 17).

Desse modo, é pelo espaço dos becos dos musseques da cidade que transitam os personagens criados pelo escritor, que são, em sua maioria, os pequenos trabalhadores à margem da sociedade, ideia que a professora Rita Chaves, recupera de seus artigos basilares para as pesquisas sobre a obra de Luandino:

Pelas ruas que ele [Luandino] desenha circulam os trabalhadores explorados, sapateiros, alfaiates, quitandeiras, vendedores de loteria, representantes da população pobre da periferia de Luanda (...) os malandros, os desempregados, os pequenos ladrões, pobres diabos que usam o expediente para escapar à fome de cada dia. A esses vem juntar-se as mulheres e as crianças, personagens atuantes, às vezes decisivos nos enredos com que tematiza a vida dos musseques (CHAVES, 2005, p.29).

Essa proeminência de Luanda na prosa luandina é perceptível em *A cidade e a infância*. No livro, nove dos dez contos têm como espaço a cidade de Luanda, em um tempo de diferenças, preconceitos e injustiças, mas anterior à guerra, sendo, portanto, um tempo também de liberdade e de boas lembranças. Manuel Ferreira, em texto publicado como prefácio à segunda edição do livro, publicada em 1977, afirma que “ao longo do texto ou dos vários textos somos introduzidos assim num espaço social e humano angolano, específico, inserido num espaço geográfico concreto e bem determinado: Luanda e, ocasionalmente, Huambo (ex-Nova Lisboa)” (FERREIRA, 2007, p.119).

Mesmo quando o nome da cidade não é mencionado, algumas passagens, que em sua maior parte se referem aos musseques e às suas ruas de terra vermelha, são responsáveis por situar o leitor no espaço de Luanda. A cidade imprime sua presença no livro desde à dedicatória, na qual Luandino escreve: “Para ti LUANDA / Para vocês COMPANHEIROS DE INFÂNCIA” (VIEIRA, 2007).

O último conto do livro, “Companheiros”, é o único que não se passa em Luanda, tendo como cenário a cidade de Nova Lisboa, atual Huambo, está claro na seguinte passagem “Nova Lisboa, companheira. Alegre e triste. Aberta de noite ao luar, ao sol de dia. [...] Nova Lisboa amante abraçando-os, esmagando-os e repelindo-os. Possuída de manhã à noite e sempre jovem” (ibidem, p.93).

Os contos de *A cidade e a infância*, apresentam uma infância definitivamente ligada à cidade, que remete às suas lembranças. Dessa forma, nas estórias que compõem o livro, cidade e infância surgem como um cronotopo, para utilizarmos a expressão cunhada por Mikhail Bakhtin (2010). Nos nove contos do livro analisados nesse trabalho percebemos, como observou Salvato Trigo, uma comunhão entre as duas instâncias e a tentativa de resgate, por meio da infância, de uma Luanda que não existe mais. No entanto, mais do que a ligação da infância com a cidade, é essencial a relação desse período da vida com os musseques, que são espaço dos nove contos analisados.

No primeiro conto de *A cidade e a infância*, “Encontro de acaso”, o narrador deambula pelo musseque, onde encontra um amigo de infância, e relembra a “meninice descuidada” vivida na “Grande Floresta e o Clube Kinaxixi refúgio de bandidos” (VIEIRA, 2007, p.11). O Largo do Kinaxixi, ainda hoje existente na região central de Luanda, contava com uma lagoa, a Lagoa do Kinaxixi, que foi aterrada para a construção de um edifício, ainda no período colonial. Neste conto, prevalece a ambientação franca, já que o leitor passa a conhecer o espaço das aventuras infantis pelas descrições do narrador:

Ah! Aquelas rifas... Como eu tenho saudades delas. Nos degraus da casa grande, à entrada para a mercearia, com a *Guerra Ilustrada*, *Neptuno* e outras revistas de guerra que o consulado nos dava, armávamos as grandes rifas anuais. Aparos velhos. Tinteiros com água e tinta. Sabonetes de cinco tostões. Com a capa e a folha do meio a cores, de uma revista, duas revistas. E sempre o prêmio bom com o número bem à vista, mas que nunca estava na rifa. (idem, p.13).

O encontro do narrador com o amigo de infância é responsável por fazer ressurgir, na memória do primeiro, os lugares que foram palco das brincadeiras de criança. As recordações da infância que ficou perdida no tempo, juntamente com a amizade, surgem dolorosas e marcadas pelo espaço de Luanda. O narrador afirma:

Como são dolorosas as recordações! Oh, quem me dera outra vez mergulhar o corpo na água suja e ter a alma limpa como nos tempos em que ele, eu, o Mimi, o Fernando Silva, o João Maluco, o Margaret e tantos outros, éramos os reis da Grande Floresta.
Mas tudo se modificou e só a ferida feita pela memória persiste ainda. (ibidem, p.12).

E relembra ainda a Luanda daquela época, onde

Por detrás da Agricultura existia a Grande Floresta. Grande Floresta para nós miúdos de oito anos que fizemos dela o centro do mundo, a sede do nosso grupo de “cobóis” Mafumeiras gigantes, cheias de picos, habitadas por sardões, plim-plaus, picas, celestes, rabos-de-junco. (ibidem, p.11).

No entanto, esse espaço relebrado não existe mais pois,

Tractores invejosos a soldo de bandos de inimigos desconhecidos invadiram-nos a floresta e derrubaram as árvores. Fugiram os sardões e as pica-flores. As celestes e os plim-plaus. Planos maquiavélicos de engenheiros bem pagos libertaram as chuvas. E nunca mais houve ataques ao Kinaxixi. (ibidem, p. 12).

Esse trecho, que descreve as mudanças impostas à cidade pela administração colonial, mostra que as brincadeiras acabaram devido a essas modificações. A cidade se modifica e a infância chega ao fim, a vida separa os amigos. O encontro é capaz de trazer as lembranças daquela época, juntamente com a dor e a angústia de não se poder voltar àquele tempo.

No segundo conto, “O despertar”, o espaço é indicado por menções à cidade, da “confusão do bairro” (ibidem, p.19), do momento em que os amigos “o arrancaram do bairro tranquilo de ruas de barro vermelho”, (ibidem, p.21), de um “bar à beira-mar”

(ibidem, p.22), das “quitadeiras que deixavam no ar um cheiro a peixe fresco” (ibidem, p.23). A personagem principal, que acaba de sair da prisão, rememora, no espaço da sua casa, os caminhos que o levaram até ali. Relembra a infância, a escola, o abandono, as decepções, as amizades por interesse, a prisão, o aprendizado e, agora, a liberdade. Nesse conto não há menção às mudanças na cidade, mas a decisão da personagem de viver a vida da forma mais simples se confunde com a visão que, da sua janela, ele tem do musseque:

Toda a lição da vida fora bem estudada. Agora sairia de sorriso nos lábios com o sol a brincar nos seus cabelos e procuraria emprego. Um emprego manual. Seguiria com a vida. Devia vivê-la.
 Seguiria e com as mãos pequenas, agora calosas das grades da prisão, trabalharia. Tinha a Vida à sua frente. Tinha mãos para a possuir!
 E continuaria a sorrir para o sol a entrar pela janela. Pela janela voltada para os muxixeiros enquanto lá em baixo, na rua de barro vermelho, o aroma do café aguado dos negros da Câmara subia como fumo... (ibidem, p.24).

No terceiro conto, “O nascer do sol”, novamente encontramos o cenário sugerido somente por imagens, sem referência ao nome de Luanda. O espaço é descrito pelo silêncio que havia “[...] entre cubatas à sombra de mulembas. Pelo caminho de areia, por detrás da fábrica de gelo, passando pelo sapateiro da esquina [...]” (ibidem, p.29)”. Outras referências são o Liceu, a praia e o bairro onde se desenvolvem as ações da narrativa, a Quinta dos Amores. O tempo é descrito na seguinte passagem:

Naquele tempo já os meninos iam para a escola, lavados, na manhã lavada, de meias altas de escocês e sacolas de juta.
 Era o tempo dos catetes no capim e das fogueiras no cacimbo. Da celestes e viúvas em gaiolas de bordão à porta de casas de pau-a-pique. As buganvílias floriam e havia no céu um azul tão arrogante que não se podia olhar.
 Era o tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas. (ibidem, p.29).

O conto narra a chegada da menina da bicicleta à Quinta dos Amores, que modifica a rotina e o comportamento dos meninos da vizinhança que, agora, paravam de brincar às quatro horas para vê-la passar. A passagem temporal é marcada: “Mas o sol nasceu várias vezes e as goiabas amadureceram nos quintais. As buganvílias refloriram. Buços mal desenhados apareceram sobre os lábios dos mais velhos” (ibidem, p.31). Também as mudanças no espaço são narradas, com a construção do primeiro edifício no bairro que antes só possuía casas: “O prédio, há meses ainda em alicerces, onde se

brincava às escondidas, levantava agora, contra a Quinta dos Amores de casas antigas de mangueira e goiabeiras nos quintais, o orgulho do seu primeiro andar” (ibidem, p.33).

O quarto conto do livro, “A fronteira de asfalto”, narra a amizade de uma menina branca, Marina, e um menino negro, Ricardo, que, ao alcançarem a juventude, devem afastar-se, pois, segundo as convenções sociais, o racismo vigente, e a fronteira de asfalto, a amizade entre eles só poderia existir durante a infância. Nesse conto, assim como nos outros, a descrição da cidade acontece por meio do musseque, que era o mundo da personagem Ricardo, onde não havia rua asfaltada nem passeio, “nem árvores de flores violeta”, onde “a terra era vermelha” (ibidem, p.40).

O título do conto dá conta da fronteira existente entre o mundo de Marina e o mundo de Ricardo, fronteira essa determinada pelo asfalto, que foi responsável pela separação dos mundos e que surge no conto como uma imagem que demonstra a impossibilidade da amizade entre o menino negro e a menina branca. Temos nesse conto, de forma clara, a oposição entre cidade e musseque de que fala Salvato Trigo (1985). O mundo das personagens surgem em oposição, pois de um lado temos a casa de Ricardo no musseque, de outro temos a casa de Marina na cidade, no asfalto. Ricardo é consciente de que a fronteira de asfalto introduziu uma segregação que não se pode mais transpor: “E lembrava-se do tempo em que não havia perguntas, respostas, explicações. Quando ainda não havia a fronteira de asfalto” (ibidem, p.41).

No próximo conto, “A cidade e a infância”, é possível encontrar referências mais claras ao espaço de Luanda, como a Fortaleza de São Miguel, o Futebol Club de Luanda, o *Diário de Luanda*, a Cidade Alta e os musseques do Makulusu e do Braga, que se transformou no Bairro do Café. Nesse conto, dividido em cinco quadros, é narrado o período de doença de Zito, que está cercado pela família. Ao longo dos quadros, impossibilitado de falar, episódios da infância vêm à mente do menino.

Estão presentes no conto as referências às mudanças em Luanda, que modificaram os musseques do Makulusu, onde “hoje muitos edifícios foram construídos. As casas de pau-a-pique e zinco foram substituídas por prédios de ferro e cimento, a areia vermelha coberta pelo asfalto negro e a rua deixou de ser a Rua do Lima. Deram-lhe outro nome” (ibidem, p.49), e do Braga, que cedeu espaço ao “luminoso e limpo Bairro do Café” (ibidem, p.49).

No momento do narrado a guerra de libertação ainda não havia tido início. A palavra guerra é mencionada uma única vez, apresentada nas páginas de um jornal, sendo a

primeira palavra que o menino Zito aprendeu a ler, ensinado pelo pai. Relembrando o passado, o menino vê a imagem dele e dos amigos, “livres ao sol, nus da cintura para cima e dos joelhos para baixo, correndo aquele mundo deles que hoje tratores vão alisando e alicerces vão desventrando, para onde desce o Bairro do Café, sucessor moderno daquele Braga da infância de todos eles” (ibidem, p.58).

No delírio febril, através das lembranças da infância, descortina-se a transformação de um menino em adulto. Em sua memória, “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” (VIEIRA, 2007, p.58), mais uma vez demonstrando a identidade entre a antiga Luanda e a infância.

Os contos a seguir, “Bebiana”, “Marcelina”, “Faustino” e “Quinzinho” não se detêm sobre as mudanças da cidade, a não ser por uma passagem do primeiro, segundo a qual Don’Ana contava para seus convidados histórias da Luanda antiga, da cidade que já viveu nos musseques do Makulusu e do Braga. Por outro lado, todos esses contos são percorridos, assim como em “A fronteira de asfalto”, pela oposição entre a cidade e o musseque, através das marcas da discrepância social.

Em “Bebiana”, o espaço surge logo no início, no momento em que o narrador diz que Don’Ana dava baile em sua casa aos sábados e contava “histórias muito antigas, de Luanda antiga, esta cidade que já morou no Makulusu e no Braga. A Luanda da sua vida de quitandeira” (ibidem, p.61).

Em “Marcelina”, a referência à Luanda vem pelos musseques e pela menção à Igreja do Carmo, cujo nome é Igreja de Nossa Senhora do Carmo, além do momento em que Marcelina diz, “o meu pai é um grande lá na baixa” (ibidem, p.75), sendo “baixa” a cidade colonial, o centro político e administrativo de Luanda naquele período. O conto é ainda dedicado ao Sambizanga, “o mais cantado dos musseques” (ibidem, p.69).

O conto “Faustino” apresenta referência ao musseque novamente, bem como à cubata onde a personagem vive, na seguinte passagem: “O quarto das crianças! Mas em casa dele os irmãos – são dois que passam o dia a comer areia nas ruas dos musseques onde brincam – dormem todos juntos com a irmã e a mãe!” (ibidem, p.80).

No conto “Quinzinho”, o nome da cidade de Luanda surge quando o narrador se lembra do amigo morto, “a tua amizade que eu sentia quando tu e eu nos encontrávamos, à beira-mar, ou quando naqueles dias à noite atravessávamos os dois a baía das águas sem fim. A nossa baía de Luanda” (ibidem, p.88).

Nas estórias de *A cidade e a infância* não existe a presença constante e ameaçadora da guerra. No entanto, todas as narrativas possuem indícios do sistema colonial, das divisões que ele provocou e dos sonhos que ele destruiu. Busca-se expô-lo que era e já não é, devido às injustiças e às mudanças que ocorreram na cidade de Luanda e na sociedade angolana. Perpassa pelas narrativas de *A cidade e a infância*, a contraposição do tempo passado, o tempo do narrado, ao tempo presente que configura, para a professora Tania Macêdo, a “evocação de um tempo mais feliz e não necessariamente de um sentimento saudosista, simplesmente” (MACÊDO, 2008, p.117).

Creemos ser possível afirmar que, das nove estórias do livro, três – “Encontro de acaso”, “O nascer do sol” e “A cidade e a infância” – apresentam Luanda como o espaço da liberdade, o espaço do paraíso perdido, o tempo da infância, ao qual se quer regressar. Nesses contos, a identidade entre a cidade que não existe mais e o tempo de vivência da infância ocorre de forma mais incisiva e as imagens de ambos confundem-se.

Os contos “A fronteira de asfalto”, “Marcelina”, “Faustino”, apresentam Luanda como o espaço da segregação, de oposição entre negros e brancos, entre Baixa e Musseque, entre asfalto e caminhos de areia. O desfecho do primeiro é trágico, enquanto os dos outros dois podem ser interpretados como uma possibilidade de mudança futura, em “Marcelina” devido ao desconhecimento do rumos da vida da personagem e em “Faustino” pela revolta da personagem contra a opressão, o racismo e a falta de oportunidades.

Em “O despertar” o musseque surge como espaço de ruptura ao mesmo tempo que apresenta-se como espaço de recomeço. O caráter cíclico do conto, que se inicia e finaliza no mesmo espaço, o da casa, com a visão do bairro pela janela, demonstra a duplicidade que caracteriza o musseque. No contos “Bebiana” e “Quinzinho” não há muito destaque para a cidade, sendo que o primeiro enfoca a possibilidade de ascensão social dos mulatos através do casamento e o segundo caracteriza-se como uma homenagem à personagem título, um operário que morreu esmagado por aquilo que mais amava – a máquina.

As narrativas de *Os da minha rua* carregam em si as memórias afetivas do menino Ndalú ao lembrar sua infância e a passagem para a adolescência e constituem-se de memórias do cotidiano do narrador. O momento do narrado é a década de 1990, período em que Angola vivia a Segunda Guerra de Libertação. No entanto, as referências ao conflito são escassas e sutis. Por outro lado, as referências históricas estão presentes, como quando se menciona o nome do escritor e primeiro presidente de Angola, Agostinho Neto,

quando se fala do socialismo, dos cartões de abastecimento, dos desfiles de 1º de maio, ou quando se relembra a festa de celebração pela saída dos sul-africanos que ocupavam Angola.

Os contos de *Os da minha rua* desenvolvem-se, em sua maioria, em Luanda, ainda que o nome da cidade não seja referido em todos os contos. Mesmo quando o nome de Luanda não é expresso, sabemos que ela é o espaço da ação, dada a característica episódica dos contos, que apresentam momentos dispersos da infância de Ndalú, o que pode ser comprovado pela recorrência de nomes, pessoas importantes naquele momento da vida do menino.

Das 22 histórias que constituem o livro, somente uma não possui como espaço a cidade de Luanda, “A ida ao Namibe”, que narra a viagem da família de Ndalú a outra província angolana:

Fomos num avião bem pequenino. Íamos passar 15 dias noutra província. Era o sítio onde tinha nascido meu pai: chama-se Namibe. O meu avô disse-me que se chamava Moçâmedes.

Para mim os nomes não interessavam muito. O que me deixava mais curioso é que me disseram que lá havia um deserto, e eu já tinha aprendido na escola que era a província de Angola que tinha avestruzes que corriam bué rápido, tinha gazelas e a famosa *Welwitschia mirabilis*, a planta mais bonita de todos os desertos do mundo. (ONDJAKI, 2007, p.47).

Nas outras 21 narrativas o espaço é a cidade de Luanda. Entretanto, como dito anteriormente, não existem muitas descrições da cidade, sendo possível perceber maior enfoque no espaço escolar e no espaço doméstico, da vizinhança. As descrições que dizem respeito à cidade ocorrem por meio da menção a monumentos e espaços públicos, como por exemplo no conto “Jerri Quan e os beijinhos na boca”, em que Ndalú descreve uma caminhada pela cidade: “Saímos os três. A pé. Ainda não estava muito escuro, subimos pela zona verde, demos encontro com a maternidade onde eu nasci, depois o Hospital Militar e o largo 1º de Maio” (idem, p. 32).

O contexto histórico das narrativas surge através de pequenas descrições do cotidiano da cidade e do país. Ainda que de forma diferente do que ocorre nas histórias de Luandino, nas narrativas de Ondjaki, a cidade tem o importante papel de atuar como o espaço do afeto e da saudade, pois há identidade entre cidade e infância. Entretanto, o espaço doméstico e o espaço escolar alternam-se como espaços primordiais, sobrepondo-se ao espaço urbano. Por meio de passagens dos contos, buscamos demonstrar a maneira

como este espaço é retratado nas narrativas de Ondjaki, bem como é descrita a existência de um conflito bélico.

No conto “A televisão mais bonita do mundo”, Ndalú lembra o dia em que viu na casa do Lima, amigo do tio Chico e da tia Rosa, uma televisão nova e teve “a certeza de que aquela era mesmo a televisão mais bonita do mundo” (ibidem, p25). O encantamento tinha motivo, pois “naquela altura, em Luanda, não apareciam muitos brinquedos nem coisas assim novas. Então nós, as crianças, tínhamos sempre o radar ligado para qualquer coisa nova” (ibidem, p.24).

O conto “Os quedes vermelhos da Tchi” narra o comício no Largo 1º de Maio, por ocasião do Dia Internacional do Trabalhador. Os estudantes uniformizados se concentravam em suas escolas e marchavam, cantando o hino, até o Largo 1º de Maio, onde, na tribuna, os esperava o camarada presidente. Ndalú descreve a cerimônia, realizada em um espaço público, um símbolo do poder e do coletivo, concomitantemente:

[...] Às vezes penso que o camarada presidente, lá em cima e tão longe, não devia ver o povo muito bem.
 Chegou a nossa vez. Um camarada também aí num microfone tipo escondido aquecia a multidão:
 “Pioneiros de Agostinho Neto, na construção do socialismo...”
 e nós gritávamos, suados, contentes, meio a rir meio a berrar
 “Tudo pelo Povo!”
 ele continuava
 “Um só Povo, uma só...?”
 nós de novo
 “Nação!” (ibidem, pp.76 e 77)

Outro fato que descreve o momento vivido em Luanda é a construção do mausoléu do Presidente Agostinho Neto, construído por soviéticos, já que a URSS cooperava com Angola, da mesma forma que Cuba, que enviava professores para lecionar nas escolas do país. Os olhos de Ndalú observam os operários que saem da obra do mausoléu, após um dia de trabalho:

O sol ainda quase não tinha ido embora. Ali, mesmo em frente à casa da avó Nhé, havia muita poeira dos camiões com trabalhadores soviéticos. Todos saíam do trabalho com fatos azuis e capacetes amarelos. Eram as obras do mausoléu que estavam a construir para o camarada presidente Neto. O mausoléu que nós chamávamos de “foguetão” pois parecia um foguetão que ia mesmo voar. (ibidem, p.78).

No último conto do livro, “Palavras para o velho abacateiro”, Ndalu afirma que “os guardas da casa ao lado vieram a correr buscar as akás que estavam encostadas no muro” (ibidem, p.137), o que mostra novamente a presença soviética em Angola, devido à menção aos AK-47, armas produzidas na União Soviética, bem como caracteriza, ainda que sutilmente, o estado de guerra do país.

Esse conto, no conjunto, é o que descortina a passagem da infância para a idade adulta e o momento em que o narrador se dá conta desse fato, com a difícil decisão de deixar a casa dos pais para estudar em outro país. Essa descoberta é descrita de forma extremamente emotiva e deixa transparecer, novamente, a fusão entre a cidade, representada pela imagem da rua, e a infância:

(...) senti que despedir-me da minha casa era despedir-me dos meus pais, das minhas irmãs, da avó e era despedir-me de todos os outros: os da minha rua, senti que rua não era um conjunto de casas mas uma multidão de abraços, a minha rua, que sempre se chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância (ONDJAKI, 2007, p.145).

A passagem acima é um exemplo do papel desempenhado pela cidade de Luanda nas histórias de Ondjaki, o espaço do afeto, o espaço onde vivem as lembranças da infância e das pessoas que a marcaram, como o tio Chico, a tia Rosa e os professores cubanos. A noção temporal das crianças é também recorrente nas narrativas do escritor, como é possível perceber no conto “O último carnaval da Vitória”:

A vida às vezes é como um jogo brincado na rua: estamos no último minuto de uma brincadeira bem quente e não sabemos que a qualquer momento pode chegar um mais-velho a avisar que a brincadeira já acabou e está na hora de jantar. A vida afinal acontece muito de repente – nunca ninguém nos avisou que aquele era mesmo o último Carnaval da Vitória. O Carnaval também chegava sempre de repente. Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade. (ibidem, p.59).

Na seguinte passagem, um exemplo da percepção de que, para as crianças os dias especiais passam rápido, como o Carnaval da Vitória, que demorava a chegar, “mas quando acontecia era um dia rápido, porque os dias mágicos passam depressa deixando marcas fundas na nossa memória, que alguns chamam também de coração” (ibidem, p.60).

Além do espaço urbano, são apresentados nas narrativas os espaços da casa, da escola e da prisão, dos quais trataremos no próximo subcapítulo.

2.2.2 Outros espaços, a mesma infância

Como dito anteriormente, além do espaço da cidade, outros espaços são descritos e vividos nas narrativas analisadas, pois as personagens transitam entre a cidade, o musseque, a rua, a casa e a escola.

Salvato Trigo (1985), em seu texto “Escola e prisão na escrita africana lusófona”, discorre sobre a presença dos espaços da escola e da prisão nas literaturas africanas de língua portuguesa. De acordo com o crítico, esses dois espaços atuam, nas obras mais importantes dessas literaturas, como “instituições-motifemas”, sendo que possuem presença mais marcante na literatura angolana e na literatura moçambicana. Essa predominância é explicada pelo fato de que

A Escola e a Prisão foram duas instituições de grande valimento para o regime colonial. Na escola, procurava-se dominar espiritualmente os colonizados pelo apagamento dos seus valores culturais e civilizacionais, pelo banimento da sua língua, pela niilificação da sua história. Impunham-se outros valores estranhos à África, exigindo-se, duma forma absoluta, a obediência à cultura e à civilização europeias que a escola colonial defendia e divulgava. Na prisão, pretendia-se amedontrar, pela violência física, a resistência dos que não aceitavam a opressão colonial e tinham a coragem de dizê-lo. (TRIGO, 1985, p. 148).

Entretanto, apesar da importância desses espaços para o sistema colonial português, ambos também foram bastante úteis aos colonizados, pois atuaram como espaços de desenvolvimento da consciência política e da luta pelos direitos. A escola e a prisão foram espaços de manutenção do sistema colonial português, mas foram também os espaços onde a destruição desse sistema começou a ser gerada, pois “a repressão mental e física conduzida pela escola e pela prisão era uma fonte de inspiração libertadora para os africanos colonizados” (TRIGO, 1985, p. 148).

Para Trigo, o sistema colonial português, da mesma forma que outros sistemas coloniais, não foi capaz de compreender que nenhum indivíduo e nenhuma população pode suportar indefinidamente uma situação de subjugação e de proscrição de seus direitos. Também não foi capaz de perceber que as independências das colônias francesas e inglesas gerariam uma corrente no continente africano que, cedo ou tarde, atingiria as colônias portuguesas. Nesse momento, quando deveria propor uma reforma de seu sistema colonial, Portugal refinou-o, e foi desse refinamento, dessa nova fase, que surgiram as literaturas angolana e moçambicana, como forma de expressão do colonizado e de afirmação cultural.

Trigo afirma que na obra de Luandino Vieira a escola e a prisão representam papéis importantes, sendo que em *A cidade e a infância*, esses espaços surgem como dicotomia germinadora da escrita luandina, pois “a prisão permite-lhe encontrar as condições ideais para uma escrita-memória de tendência nitidamente joyciana, onde a infância está sempre presente. A infância que não pode desligar-se da escola” (TRIGO, 1985, p.153). Além do espaço da cidade, e de suas relações com o tempo da infância, encontramos nos contos de Luandino e Ondjaki, alguns outros espaços comuns.

O primeiro desses espaços é a casa, presente, ainda que simplesmente mencionada em uma frase, em oito dos nove contos de Luandino Vieira estudados nesse trabalho, sendo “Encontro de acaso” o único conto que não menciona esse espaço. Nos contos de *A cidade e a infância* a casa é o espaço familiar, de proteção e de representação de sentimentos como amor e amizade. No entanto, como afirmamos acima, nos contos “O despertar” e “Marcelina” esse espaço apresenta também uma significação de abandono, de ruptura e de exploração.

O conto “O despertar” apresenta uma oposição entre a casa paterna, da qual a personagem principal é expulsa, e sua própria casa, que corresponde à imagem de liberdade. Existe ainda a contraposição entre o espaço da casa e do musseque e o espaço da cidade além da fronteira do asfalto, quando “apareceram então os amigos. Os conhecimentos. Amigos que o despertaram. Que o arrancaram do bairro tranquilo de ruas de barro vermelho e o levaram para a agitação das luzes e da espuma das bebidas” (VIEIRA, 2007, p.22). Há ainda no conto a apresentação, no espaço da rua, da prostituição, diferentemente do conto Marcelina, em que essa situação está dentro do espaço da casa:

Num bar à beira-mar, com ondas a desfazerem-se em espuma nas estacas e luar testemunha de encontros na areia, ele conheceu uma mulher.

Elas viviam todas a mesma Vida. Vidas que giravam naquele universo de bebidas e venda do corpo. A luz era baça para dar ambiente. E elas eram pintadas, muito pintadas. Algumas escondiam olhos azuis no fundo de olheiras negras. Mas aceitavam tudo com naturalidade. Era tudo lógico. Tudo era apenas para ganharem pão. (idem, p.22).

No conto “O nascer do sol”, a casa é apresentada como o lugar para o qual as crianças voltam depois de um dia de aventuras, durante o qual observaram “a menina da bicicleta”. É o lugar da família, de onde grita o criado, onde o pai está zangado e a mãe briga por causa da roupa suja:

Quando a noite caía, o criado do Zito aparecia a gritar:

- Menim Zito, a senhora tá chamar.

O grupo desfazia-se. Da casa do Antoninho, o primo do Margaret, vinha o barulho do pai, zangado pela hora tardia a que chegava. Mas a culpa não era dele, era da menina da bicicleta. Que dantes, quando eles pensavam apenas em figas e caçadas a sardões e explorações pelas barrocas da Companhia Indígena, a mãe só fazia barulho pelas camisas rotas e sujas de nódoas de caju. E pelas feridas que eles cobriam de areia para cicatrizarem. (ibidem, p.31).

O quarto conto de *A cidade e a infância*, “A fronteira do asfalto”, apresenta as casas de Ricardo, o menino negro que mora no musseque, e Marina, a menina branca que mora na cidade, na outra margem da fronteira delimitada pelo asfalto. A casa de Ricardo é descrita na seguinte passagem, que trata o musseque como o mundo de Ricardo e que permite a percepção de que o asfalto dividia a mesma cidade em dois mundos diversos, completamente opostos e incomunicáveis:

Virou os olhos para o seu mundo. Do outro lado da rua asfaltada não havia passeio. Nem árvores de flores violeta. A terra era vermelha. Piteiras. Casas de pau-a-pique à sombra de mulembas. As ruas de areia eram sinuosas. Uma tênue nuvem de poeira que o vento levantava cobria tudo. A casa dele ficava ao fundo. Via-se do sítio donde estava. Amarela. Duas portas, três janelas. Um cercado de aduelas e arcos de barril. (idem, p.40).

Por outro lado, a casa de Marina é descrita através da imagem de seu quarto: “Fugiu para o quarto. Bateu com a porta. Em volta o aspecto luminoso, sorridente, o ar feliz, o calor suave das paredes cor-de-rosa” (ibidem, p.41). Além da oposição entre a casa de Ricardo e o quarto de Marina, observamos a interdição da casa da menina para Ricardo, no momento em que ele pergunta: “Achas [...] que eu posso continuar a ser teu amigo [...] Que a minha presença em tua casa... no quintal dela, poucas vezes dentro dela!, não estragará os planos da tua família a respeito das tuas relações...” (ibidem, p.40).

Dos contos de “A cidade e a infância”, o conto homônimo é o que apresenta mais destaque para o espaço da casa devido ao fato de que a personagem principal, o menino Zito, está doente e rodeado pela família. Aqui, a casa representa um espaço de proteção. Descobrimos, pelas descrições que surgem da memória do menino Zito em seu delírio febril, que na frente de sua casa existia uma sapataria, provavelmente do próprio pai, além de um quintal com uma mulemba. Descobrimos também que a família morou no musseque Makulusu, na rua do Lima, em uma “casa de blocos nus com telhado de zinco” (ibidem, p.49), à época em que a irmã mais velha de Zito já andava na escola. Foi no Makulusu que as crianças cresceram e onde o pai conseguiu o dinheiro para comprar a casa

no musseque Braga, quando Zito e os irmãos já iam à escola. A casa do musseque Braga era “de zinco com grande quintal de goiabeiras e mamoeiros. Laranjeiras e limoeiros. Muita água. Rodeado de cubatas, capim e piteiras, era assim o musseque Braga, onde hoje fica o luminoso e limpo Bairro do Café” (ibidem, p.49).

O conto “Bebiana” apresenta a casa de Don’Ana, mãe da personagem que dá nome ao conto e que aos sábados à noite dava bailes no terreiro de sua casa. Existe menção ao quarto de Don’Ana, lugar onde estavam guardados pertences de toda uma vida, de acordo com o narrador homodiegético: “Mas um dia, o baile estava fraco, ela chamou-me de lado e fez-me entrar em seu quarto. Dum saco tirou várias recordações. Fotografias dum branco. Um par de brincos de ouro. Valiosos.” (ibidem, p.63).

No conto “Marcelina”, há referências à casa da personagem principal, que era “pequena e baixa. A porta era estreita e lá dentro estava quente” (ibidem, p.72), localizada no musseque:

De dentro da casa a luz iluminava as mandioqueiras do terreiro. À porta discutiam.
Discutiam como só elas sabem discutir. Gritos e asneiras pela rua escura, sobre a areia, perdiam-se no piscar nervoso das luzes de petróleo das cubatas. (ibidem, p.71).

Há, ainda, a descrição do quarto da moça, feita pelo narrador homodiegético do conto:

Atravessei o quarto pequeno. A cama velha e uma mesa a um canto, No outro canto dormia uma criança loura e os caracóis brilhavam na obscuridade que o candeeiro de petróleo sobre a mesa não venciam.
Fiquei a olhar o aspecto sujo e pobre de tudo aquilo. Ali onde a criança dormia, a cama da mãe. A cama da sua vida de mãe-prostituta. (ibidem, p.72).

O conto “Faustino” faz referência ao espaço da casa no momento em que a personagem principal, que aproveitava todo momento livre no trabalho para estudar, estuda a lição “A Casa” em seu livro de leitura: “A casa tem muitos quartos. O quarto disto. O quarto daquilo. O quarto da costura. O quarto das crianças” (ibidem, p.80). Faustino tem dificuldade em compreender como uma casa pode ter muitos quartos, já que isso não faz parte de sua realidade, pois em sua casa as crianças, os irmãos pequenos, dormem junto com a irmã e a mãe. No conto “Quinzinho” a palavra casa é mencionada algumas vezes, com a correspondência da imagem materna, já que em todas as frases onde há a palavra casa, há também a palavra mãe: “E à noite em casa imaginavas, com essas correias,

máquinas estranhas para trazer água do chafariz para casa, para a mãe não andar naquele vaivém de lata à cabeça, máquinas para construir muitas cubatas ao mesmo tempo” (ibidem, p.89). Há uma crítica no conto, quando o narrador afirma que o discurso da escola era de que as crianças deveriam desenhar coisas pequenas, pois isso era bom para eles “desenhar flores e casinhas bonitas” (ibidem, p.88), sendo que estes elementos não correspondiam à realidade das crianças.

Em *Os da minha rua*, por sua vez, o espaço da casa é representado em diversas estórias, muito mais que o espaço da cidade, sendo possível afirmar que, em todas elas, é um espaço agradável, harmônico, de boas lembranças. Na realidade, nas estórias do livro o leitor é apresentado a três casas diversas: a casa da família do menino Ndalú, a casa da avó Agnette, a avó Nhé, e a casa da tia Rosa e do tio Chico. Existem também, apresentadas em outros contos, a casa dos professores cubanos e a casa do Lima, um amigo do tio Chico, onde Ndalú vê pela primeira vez uma televisão em cores.

A casa do menino é retratada nos contos “O voo do Jika”, que conta a história do dia em que um amigo de Ndalú, Jika, que morava na casa ao lado, veio pedir para almoçar na sua casa, como fazia frequentemente. Após o almoço, Jika inventava umas brincadeiras diferentes e até perigosas, como saltar no ar para voar com um guarda-chuva, o que faz Ndalú perceber que “a infância é uma coisa assim bonita: caímos juntos na relva, magoamo-nos um bocadinho, mas sobretudo rimos” (ONDJAKI, 2007, p.19).

No conto “Jerri Quan e os beijinhos na boca” a casa de Ndalú é o lugar onde se encontram os namorados Irene e Mateus, pois o pai da moça não permitia o namoro já que Mateus era negro. Ndalú via muitos negros na casa do pai da Irene, mas desconfia que “se calhar um rapaz negro a dar beijinhos na boca da Irene já era uma coisa diferente” (idem, p.31).

O conto “A professora Genoveva este cá” apresenta a casa da família em um sábado à tarde, um momento de descanso: “ficamos o resto da tarde na sala, a jiboiar. Era sábado e não tínhamos ido à praia” (ibidem, p.45). Já o conto “A piscina do tio Victor” apresenta a casa com o alvoroço causado pela chegada do tio Victor, que vinha de Benguela cheio de estórias fantásticas para contar às crianças. Ndalú rememora o dia em que o tio contou sobre as piscinas de Benguela, que eram de Coca-Cola com bordas de chiclete (“chuinga”, corruptela do inglês *chewing gum*) e chocolate:

Fui me deitar antes que a minha mãe me apanhasse a conversar àquela hora. No meu quarto escuro quis ver, no teto, uma água que brilhava escura e tinha

bolinhas de gás que faziam cócegas no corpo todo. Nessa noite eu pensei que o tio Victor só podia ser uma pessoa tão alegre e cheia de tantas magias porque ele vivia em Benguela, e lá eles tinham uma piscina de Coca-Cola com bué de chuinga e chocolate também. Vi, também no teto, o jeito de ele estremecer o corpo e esticar os olhos em lágrimas de tanto rir.

Foi bonito: adormeci, em Luanda, a sonhar a noite toda com a província de Benguela. (ibidem, p.71).

No conto “Os quedes vermelhos da Tchi”, o menino conta o ritual do dia 1º de maio em Luanda, quando as crianças das escolas se reuniam no Largo 1º de Maio para, com a presença do presidente de Angola, realizarem um desfile cívico. O menino lembra que no dia do desfile, tomou café da manhã na companhia do pai e do abacateiro que se espreguiçava:

O meu pai acordou-me cedo, mais cedo do que tínhamos combinado. Matabichamos juntos, nesse momento que eu adorava: o meu pai abria as portas grandes da janela da sala, e víamos o abacateiro que se espreguiçava para acordar também. Eu e o meu pai matabichávamos com todos os cheiros da manhã. (ibidem, p. 75).

No último conto do livro, “Palavras para o velho abacateiro”, a casa surge em todos os seus meandros, numa sequência de lembranças de momentos vividos naquele espaço. É o “momento que no corpo de criança um adulto começou a querer aparecer” (ibidem, p.137) e a voz da mãe lhe diz que ela e o pai concordam que ele vá estudar em outro país. Os sentimentos de medo da partida e da mudança e da dor da despedida mesclam-se ao entendimento de que, afinal, o tempo de saber que era tempo de partir estava guardado

Num espaço tão grande que afinal eram apenas duas cadeiras de tecido encarnado, uma secretária, o armário embutido, o sofá-cama que eu mesmo tinha escolhido e usado essa palavra, “encarnado”, e riram porque era uma palavra de antigamente na boca de uma criança, esse espaço, com esse sofá-cama, com esse colchão fininho, com essas molas fracas, onde eu dormi tanto tempo com a avó Agnette, onde ela me ensinou madrugadas e deu todas as estórias e o desdobrar de todos os tempos que quis dar, esse espaço enorme assim tão pequenino era apenas um quarto, com a enorme janela virada para a trepadeira [...]. (ibidem, p.145).

As lágrimas escorrem e o menino, agora adulto, compreende que despedir-se da sua casa é despedir-se da família e de todos os outros da sua rua, e que tudo isso é representado por uma palavra: infância. Ao sentar-se ao lado da avó Agnette, Ndalú lhe diz:

- 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 respirou devagar, me abraçou. – É uma coisa que se encontra. (ibidem, p.146).

Essa casa que se encontra em muitos lugares, o menino Ndalú a encontrou também na casa do tio Chico e da tia Rosa, como o leitor descobre nos contos “O homem mais magro de Luanda” e “O portão da casa da tia Rosa”. No primeiro, deparamo-nos com uma reunião dos amigos do tio Chico na casa dele, com seu quintal, a gaiola das rolas e o quartinho-geleira, onde tio Chico guardava a cerveja para tomar com os amigos, e do qual saía uma torneira que ficava com um banquinho embaixo para que o menino pudesse encher os copos. Em suas lembranças daqueles momentos Ndalú afirma que: “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” (ibidem, p.56).

No segundo conto, o narrador explica que nunca foi à creche, tendo passado várias tardes de sua infância na casa da tia Rosa, sua madrinha:

Só sei que eu nunca fui à creche. Tentaram durante uns dias, mas eu chorava o tempo todo. Quando a minha mãe ia me buscar mais cedo, encontrava-me com os olhos bem inchados. Por isso, desde bebê, eu sempre fiquei na casa da tia Rosa. Passava lá as tardes com as filhas dela a ouvir os discos do Roberto Carlos. Ela era minha madrinha, mas para mim sempre foi a “tia Rosa”. (ibidem, p.95).

Deparamo-nos então com o menino e seus pais a caminho da casa da tia Rosa e do tio Chico. O silêncio é grande, assim como a tristeza. O portão da casa estava destrancado, a gaiola aberta e sem rolas, o silêncio era enorme. As lembranças surgem, lembranças dos momentos passados naquela casa em companhia da tia Rosa, do cuidado com as rolas, dos cafunés, das cócegas, das cervejas do tio Chico. Não se explica o motivo da ausência do tio Chico e da tia Rosa, sabe-se somente que não estão mais ali e, pela tristeza da família de Ndalú, o leitor infere que os dois morreram. Por fim, a mãe de Ndalú o chama para ir embora:

Tocou-me nas costas, muito devagarinho, como se tivesse cuidado para não me sacudir muito. Acho que ela percebeu que se me sacudisse muito poderiam cair mais lágrimas.

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 de 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 longe. Se calhar elas também não gostavam de estar mais naquela gaiola sem a tia Rosa para tomar conta delas. (ibidem, pp.98-99).

A casa da avó Agnette também é espaço de duas estórias do livro: “O último Carnaval da Vitória” e “Manga verde e o sal também”. É o espaço onde Ndalú encontra os primos e as crianças da vizinhança, como fica claro nas seguintes passagens: “Éramos ainda alguns: nós, os primos, os da casa do senhor Tuarles e até o Gadinho e o Paulinho” (ibidem, p.80), e “As nossas mães faziam de propósito para nos deixar lá na casa da vó Nhé no dia do Carnaval da Vitória. Às vezes até fico a pensar que no dia do carnaval era a data em que eu via os primos todos, mais até que no Natal” (ibidem, p.61). É também um espaço de liberdade, onde as crianças viviam uma outra realidade temporal.

Na primeira estória Ndalú relembra o Carnaval da Vitória, a festa para comemorar “o dia em que as forças armadas tinham expulsado o último sul-africano de solo angolano” (ibidem, p.63). A percepção temporal das crianças é descrita na lembrança dessa data, que deixa transparecer a importância desse espaço doméstico na vida das crianças:

A vida às vezes é como um jogo brincado na rua: estamos no último minuto de uma brincadeira bem quente e não sabemos que a qualquer momento pode chegar um mais-velho a avisar que a brincadeira já acabou e está na hora de jantar. A vida afinal acontece muito de repente – nunca ninguém nos avisou que aquele era mesmo o último Carnaval da Vitória.

O carnaval também chegava sempre de repente. Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade. Para nós segunda-feira era um dia de começar a semana de aulas e sexta-feira significava que íamos ter dois dias sem aulas. Depois as datas eram assim isoladas: Carnaval da Vitória, dia do trabalhador, dia um das crianças, férias grandes, feriado da Independência e o Natal com o fim de ano também já a chegar. O carnaval tinha que ser anunciado pelos mais-velhos, como se nós, as crianças, vivêssemos numa vida distraída ao sabor da escola e da casa da avó Agnette. (ibidem, p.59).

Em outra passagem desse mesmo conto, o menino descreve o momento do lanche na casa da avó, que ilustra uma situação vivida em Angola durante os anos de guerra civil: os cartões de abastecimento, que serviam para regular a quantidade de alimentos adquirida por cada família. O lanche descrito é “magrinho”, como percebemos na passagem citada:

Ao chegar a casa se calhar a tia Maria e a avó Nhé tinham preparado um lanche magrinho, com banana, pão, umas fatias bem fininhas de bolo feito com metade da receita normal, ngonguenha para quem quisesse, quatro rebuçados durões e antigos que ninguém atacava, um pires pequeno de arroz-doce só com cheiro de canela, alguma paracuca e a gasosa “batizada”, que era uma gasosa misturada com água, de modo que uma garrafa de Fanta ou Coca-Cola, depois de batizada, desse para três ou quatro copos. (ibidem, p.61).

No conto “Manga verde e o sal também” as lembranças de momentos e sensações vivenciados na casa da avó Nhé também é relatada:

Uma pessoa quando é criança parece que tem a boca preparada para sabores bem diferentes sem serem muito picantes de arder na língua. São misturas que inventam uma poesia mastigada tipo segredos de fim da tarde. Era assim, antigamente, na casa da minha avó. No tempo da Madalena Kamussekele. (ibidem, p.79).

Além do espaço da casa, o espaço da escola também é apresentado nos dois livros. Em *A cidade e a infância*, é retratado nos contos “Encontro de acaso”, “O despertar”, “O nascer do sol”, “A fronteira do asfalto”, “A cidade e a infância”, “Bebiana”, “Faustino” e “Quinzinho”. Em *Os da minha rua*, surge nos contos “A piscina do tio Victor”, “Os quedes vermelhos da Tchi”, “Bilhete com foguetão”, “Os calções verdes do Bruno”, “O bigode do professor de Geografia”, “Um pingo de chuva”, “O Nitó que também era Sankarah” e “Nós choramos pelo cão tihoso”.

Em *A cidade e a infância*, a escola surge em oito dos nove contos estudados nesse trabalho. Em “Encontro de acaso” ela é o espaço de onde os meninos fogem para aproveitarem as brincadeiras de sua “meninice descuidada”. No conto “O despertar”, a escola está presente nas memórias da infância do protagonista e, neste período, é representada de maneira prazerosa e associada a sentimentos de felicidade. À medida que a criança cresce e conhece o mundo e as pessoas, o interesse pelo estudo diminui, o que ainda é agravado pela falta de incentivo da família:

De pequeno, sonhos de brinquedos a brincarem no coração, pasta a tiracolo, a escola. Depois o Liceu. Momentos de alegria. Mas com o tempo veio o conhecimento dos fatos e dos homens. Perdeu o interesse no estudo porque morreram as suas ilusões. A família nunca lhe vaticinara grande futuro. Não tinha qualidades de trabalho. (VIEIRA, 2007, p.20).

Entretanto, o quarto no qual o protagonista passa a viver após ser expulso da casa dos pais, possui uma secretária e alguns livros, o que caracteriza ainda certo interesse pela leitura e pelos estudos.

O conto “O nascer do sol” recupera um momento em que quase todos os meninos do bairro da Quinta dos Amores andavam no Liceu. A rotina escolar é descrita através da aparência das crianças quando iam para a escola “lavados, na manhã lavada, de meias altas de escocês e sacolas de juta” (idem, p.29). As brincadeiras que aconteciam no recreio, os desafios de futebol e jogo do eixo, as cantigas, as disputas infantis e os castigos vividos ao longo de um dia são apresentados em quadros que mostram a vida das crianças na escola. Ao fim da tarde, depois de um dia na escola, de um dia de brincadeiras, “[...] os corpos lavados da manhã vinham escuros da areia amarela e vermelha dos caminhos. As meias altas de escocês abaixadas, enrodilhadas nas pernas sujas e cheias de arranhões do futebol” (ibidem, p.30).

Em “A fronteira do asfalto”, a escola é citada como espaço de convivência entre brancos e negros, já que Ricardo e Marina, que eram amigos desde pequenos, estudavam “ambos na mesma escola, na mesma classe” (ibidem, p.41). No entanto, esse espaço de convivência também pode ser o espaço de segregação, expressa nas palavras da mãe de Marina, que aconselha a filha a se afastar de Ricardo: “– Deixa de ir com ele para o liceu, de vires com ele do liceu, de estudares com ele...” (ibidem, p.42).

No conto “A cidade e a infância”, a escola aparece como forma de determinação temporal, já que é pelo tempo de quando Zito e os irmãos andavam na escola que as lembranças de momentos da vida familiar são descritas.

O conto seguinte, “Bebiana”, apresenta a escola representada como forma de ascensão social, pois as filhas de Don’Ana, que estudaram a pedido do pai branco – “Ana, vou morrer, te deixo essa cubata e algum dinheiro, manda as minhas filhas estudar sempre” (ibidem, p.64) – tem a possibilidade de “adiantar vida” devido à educação e à beleza, o que será ainda mais fácil se casarem com brancos, uma vez que são mulatas e estão um passo à frente dos negros na sociedade.

“Faustino” talvez seja o conto em que o espaço escolar e o estudo mais têm destaque em *A cidade e a infância*. A personagem principal, que não é uma criança, mas sim “um negro porteiro que tinha a mania de estudar” (ibidem, p.83), que ria sempre, tirava o boné e se curvava para cumprimentar as senhoras do edifício, aproveita os momentos livres no trabalho para estudar: “Mas quando tem um momento livre senta-se na cadeira da

sua pequena mesa e estuda. Geometria. Geografia. Vai lendo o livro de leitura. Os olhos abrem-se com as palavras e o cérebro baralha-se com o que está escrito” (ibidem, p.80). A confusão de Faustino deve-se a certos assuntos que lê nos livros e que não correspondem à sua realidade, como, por exemplo, a casa descrita na lição, que em nada se assemelha à casa em que mora com a família, no musseque: “E os olhos mostram-lhe casas novas, casas nunca vistas no seu mundo. Nem mesmo nos bairros dos brancos. Faustino estuda para fazer exame da quarta classe” (ibidem, p.80).

O estudo de Faustino não agrada as pessoas que habitam o edifício onde trabalha nem o encarregado branco. Há ainda outros conflitos apresentados à personagem, como a existência de Belita, a menina sardenta do terceiro andar que, tendo a oportunidade, não que estudar, e que é responsável por que Faustino se lembre disso toda vez que ouve sua mãe chamá-la para estudar. A leitura abre os horizontes de Faustino, que

mergulha no mistério das leituras que lhe trazem mundos nunca imaginados. Cidades felizes. Terras bonitas. Palavras, muitas palavras. Depois a magia dos números, dos problemas de aritmética. Mas há o trabalho. (ibidem, p.81).

O trabalho o atrapalha em seu estudo, já que ele não consegue estudar tudo que precisa e, ao chegar à escola que paga como todos os outros, mas onde somente ele comparece de farda de caqui e de quedes, pois os outros “nem eram empregados de elevador” (ibidem, p.81), ouve da professora, irritada, que “quem não tem tempo não estuda!” (ibidem, p.81).

Dessa forma, Faustino divide-se entre o trabalho e a escola, ouvindo humilhações nos dois ambientes. Ao final do conto, com a raiva que cresce pelas situações de conflito e não solucionadas, Faustino despe a farda e revida aos ataques dos meninos do edifício. Vai embora, sob as ameaças do encarregado, com seu livro de Ciências, e sem grandes esperanças para o futuro.

Já no conto “Quinzinho” o espaço escolar surge como uma retomada da imagem deste espaço já apresentada no conto “A fronteira do asfalto”. Aqui, a escola é espaço de convivência, já que crianças negras e brancas dividem a mesma sala de aula, mas também é espaço de segregação, pois o negro não recebe o mesmo tratamento que o branco. No conto, Quinzinho é expulso da escola pela professora – “Não quero ladrões na aula!” (ibidem, p.89) – pelo fato de ter pegado o carrinho de um menino branco, para senti-lo seu só por um dia:

Por que é que o menino branco brincava sempre com o carro de cordas e tu não podias? O carro era dele, Quinzinho, e tu um dia escondeste-lo e quiseste levar para casa. Não era para ficar com ele, não. Só para brincar com ele um dia, senti-lo teu por um dia, abri-lo, ver bem a corda e as rodinhas que o faziam andar. Mas o menino branco não compreendeu (pois nem os mais velhos compreendem!) e fez queixa:

– Ladrão de brinquedos!

E chegaste a chorar. E nunca mais voltaste à escola”. (ibidem, p.89).

Assim como Faustino estudava assuntos que não faziam parte de seu mundo, nem de mundos que ele podia observar, em “Quinzinho” os alunos são incentivados a desenhar “flores e casinhas bonitas” (ibidem, p.88), que certamente não fazem parte do cotidiano das crianças que vivem nos musseques.

Em *Os da minha rua*, a escola é o espaço de vários contos, com a narração de episódios da vida de Ndalú que aconteceram naquele ambiente, e certamente vividos por qualquer criança que frequente a escola. Diversos eventos que podem ocorrer na vida escolar de um indivíduo estão descritos nestes contos.

O espaço escolar é mencionado pela primeira vez, brevemente, no conto “A piscina do tio Victor”, pois as crianças, quando o tio Victor chegava de Benguela, “até ficavam com vontade de fugir à escola só para ir lhe buscar no aeroporto dos voos das províncias” (ONDJAKI, 2007, p.67). No conto “Os quedes vermelhos da Tchi”, a escola surge como instituição oficial, que organiza o desfile das crianças que participam do comício do Dia Internacional do Trabalhador, com a presença do camarada presidente:

Nem era obrigatório, a camarada professora disse que só ia quem quisesse, mas eu adorava os comícios naquela altura. Nem sei explicar bem porquê. Era tudo especial, acordarmos cedo, fazermos formação, cantarmos o hino, e irmos juntos, mais ou menos organizados, até ao largo 1º de Maio, sim, o largo chamava-se mesmo 1º de Maio. (idem, p.75).

Os contos “Bilhete com foguetão” e “Os calções verdes do Bruno” têm em comum, além do espaço escolar, o fato de que são narrativas sobre o encantamento, a descoberta do primeiro amor. No primeiro conto, Ndalú escreve um bilhete para Petra, uma amiga da escola, de “pele tipo mousse de chocolate e uns olhos que, de longe, pareciam duas borboletas quietas e brilhantes” (ibidem, p.87). O bilhete é interceptado por uma colega de classe e pela delegada da turma, e lido em voz alta para todos os colegas. A vergonha de Ndalú é grande mas os colegas são simpáticos e não fazem troça da situação e a Petra vai embora sem dizer nada. É nesse conto que a palavra “guerra” aparece, como modelo de comparação do menino para a palavra “foguetão”.

No segundo conto, Ndalú narra a mudança de comportamento de Bruno, colega de classe que está apaixonado por Romina. A paixão se manifesta na mudança de comportamento, de vestuário e de hábitos de higiene. Bruno também escreve uma carta para Romina. Essa carta, escrita na inocência da infância, é considerada a mais sincera: “Romina: nos últimos dias já não consigo lanchar pão com marmelada e manteiga, e mesmo que a minha mãe faça batatas fritas nunca tenho apetite de comer. Ainda por cima de noite só sonho com os caracóis dos teus cabelos tipo cacho de uva...” (ibidem, p.102). A mudança de Bruno dura só um dia, mas permanecem o entendimento e a ternura entre ele e Romina.

O conto “O bigode do professor de Geografia” é marcado pelo humor, já que os alunos fazem troça do professor de geografia, que tem uma reação inesperada e deixa as crianças assustadas:

Pensam que a merda do salário que me pagam aqui é suficiente para vos aturar?
Ahn? E não vale a pena irem fazer queixinhas nos vossos pais.
Fez uma pausa terrível de filme de suspense.
– Vocês tenham muito cuidado... Muito cuidado mesmo.
Nós a tremer. O tempo não queria passar.
– Se um dia destes lerem no jornal que o professor de tal matou umas pessoas..., não tenham dúvidas: sou eu mesmo! Ouviram bem, seus filhos-da-puta? (ibidem, p.107).

O conto “Um pingo de chuva” narra o momento em que Ndalú e os amigos da escola reúnem-se para se despedir dos professores cubanos Ángel e María, que estavam trabalhando em Angola em uma missão de cooperação entre os dois países. A escola estava vazia e Ndalú a imagina repleta das pessoas que fizeram parte de sua infância, numa espécie de devaneio:

Como num filme, sempre me acontecia isso: eu olhava as coisas e imaginava uma música triste; depois quase consegui ver os espaços vazios encherem-se de pessoas que fizeram parte da minha infância. De repente um jogo de futebol podia iniciar ali, a bola e tudo em câmara lenta, um dia vou a um médico porque eu devo ter esse problema de sempre imaginar as coisas em câmara lenta e ter vergonha de me dar uma vontade de lágrimas ali ao pé dos meus amigos. A escola enchia-se de crianças e até de professores, pessoas que tinham sido da minha segunda classe, da terceira, até lembrava de repente o exame da quarta classe com o texto “Oriana e o peixe”. Quando alguém me tocava no ombro, as imagens todas desapareciam, o mundo ganhava cores reais, sons fortes e a poeira também. (ibidem, p.120).

O momento da despedida, que percorre todo o conto, é doloroso tanto para os alunos quanto para os professores:

Era uma tarde quase bonita numa cor amarela e castanha que o Sol tinha posto dentro do apartamento pequeno deles. Serviram chá para nós, um chá aguado mas doce, cheio de ternura. Quase ninguém tinha palavras de falar – nem eles, nem nós. Depois o camarada professor Ángel explicou-nos, com palavras um bocadinho difíceis, que a missão deles em Angola tinha terminado e que se iam embora muito em breve. O Bruno coçava a garganta e olha para a janela, também impressionado com as cores daquele amarelo-sol. A Petra, a Romina e eu vimos a camarada professora María chorar escondida na cozinha e tivemos de fazer força para parar as lágrimas. O camarada professor Ángel continuava a falar e, sem querer, dizia coisas que nos emocionavam muito. Nas despedias acontece isso: a ternura toca a alegria, a alegria traz uma saudade quase triste, a saudade semeia lágrimas, e nós, as crianças, não sabemos arrumar essas coisas dentro do nosso coração. (ibidem, p.122).

Em “O Nitó que também era Sankarah”, Ndalú narra a necessidade de mudar de escola, já que na escola Juventude em Luta as aulas não começavam mais. Por intermédio de um primo, a mãe de Ndalú consegue vaga em outra escola. O conto, assim como o anterior, enfoca a separação e a despedida, dessa vez dos amigos de escola, já que cada um dos colegas da escola antiga foram para escolas diferentes:

O Bruno já tinha desaparecido. Muita gente com medo do atraso no início das aulas já tinha mudado os filhos para outras escolas. A minha turma quase sempre junta desde a terceira classe tinha começado a desfazer-se toda tipo uma onda rebentada nas calemas brutas de agosto. (ibidem, p.125).

A despeito da confiança e do orgulho por ter o primo trabalhando na nova escola, Mutu Ya Kevela, e da recepção calorosa dos novos colegas, Ndalú sentia falta da escola antiga e dos colegas da Juventude em Luta: “Mas eu estava só a pensar nos meus colegas todos da Juventude em Luta. Quase uma vontade de lágrimas me queria aparecer nos olhos, e eu não podia bandeirar” (ibidem, p.128).

O conto “Nós choramos pelo cão tihoso” narra o momento, “no tempo da oitava classe, na aula de português” (ibidem, p.131) em que Ndalú e os colegas leem o conto “Nós matamos o Cão Tihoso” (1964), do escritor moçambicano Luis Bernardo Honwana. Esse conto também é narrado por uma personagem infantil, um menino moçambicano negro, chamado Ginho. A história gira em torno de um cão doente, abandonado e perto da morte, por quem Ginho desenvolve empatia. O menino é então alvo de troça por alguns colegas da escola. Quando os meninos são persuadidos pelo senhor Duarte a matar o cão, Ginho não aceita participar, mas, ainda assim, carrega o sentimento de culpa por não ter podido evitar o fato.

Segundo Ndalú, “o texto era duro de ler. Mas nunca pensei que umas lágrimas pudessem ficar tão pesadas dentro de uma pessoa” (ibidem, p.132). Ele justifica seu medo pelo fato de que, com a leitura do texto, todos os acontecimentos ali narrados aconteceriam mais uma vez, a Isaura iria chorar, o Cão Tinhoso iria sofrer e os outros meninos iriam rir do Ginho, que tinha medo de atirar por causa dos olhos do cão tinhoso. O sentimento de Ndalú é o mesmo de toda a turma e, à medida que o ambiente da sala de aula vai ficando pesado, o ambiente externo acompanha essa mudança, como ele afirma na seguinte passagem:

[...] se essa professora nos manda ler este texto outra vez, a Isaura vai chorar bué, o Cão Tinhoso vai sofrer mais outra vez e vão rebolar no chão a rir do Ginho, que tem medo de disparar por causa dos olhos do Cão Tinhoso.

O meu pensamento afinal não estava muito longe do que foi acontecendo na minha sala de aulas, no tempo da oitava classe, turma dois, na escola Mutu Ya Kevela, no ano de 1990: quando a Scubidú leu a segunda parte do texto, os que tinham começado a rir só para estigar os outros começaram a sentir o peso do texto. As palavras já não eram lidas com rapidez de dizer quem era o mais rápido da turma a despachar um parágrafo. Não. Uma pessoa afinal e de repente tinha medo do próximo parágrafo, escolhia bem a voz de fala a voz dos personagens, olhava para a porta da sala como se alguém fosse disparar uma pressão de ar a qualquer momento. Era assim na oitava classe: ninguém lia o texto do Cão Tinhoso sem ter medo de chegar ao fim. Ninguém admitia isso, eu sei, ninguém nunca disse, mas bastava estar atento à voz de quem lia e aos olhos de quem escutava.

O céu ficou carregado de nuvens escurecidas. Olhei lá para fora à espera de uma trovoadas que trouxesse uma chuva de meia-hora. Mas nada. (ibidem, p.134).

Ndalú evita que as lágrimas caiam para não ser motivo de troça de seus colegas de escola, assim como Ginho foi, pelo sentimento em relação ao Cão Tinhoso. O conto permite que se perceba um entendimento, por parte das crianças, da literatura como representação. Ndalú é o último da sala a ler, e ele diz:

Um peso me atrapalhava a voz e eu nem podia só fazer uma pausa de olhar as nuvens porque tinha que prestar atenção ao texto e às lágrimas.

Os olhos do Ginho. Os olhos da Isaura. A mira da pressão de ar nos olhos do Cão Tinhoso com as feridas dele penduradas. Os olhos do Olavo. Os olhos da camarada professora nos meus olhos. Os meus olhos nos olhos da Isaura nos olhos do Cão Tinhoso.

Houve um silêncio como se tivessem disparado bué de tiros dentro da sala de aulas. Fechei o livro.

Olhei as nuvens.

Na oitava classe, era proibido chorar à frente dos outros rapazes. (ibidem, pp.135 e 136).

O último espaço, o da prisão, é retratado no conto “O despertar”, de *A cidade e a infância*. O protagonista, endividado e sem poder contar com empréstimos dos amigos, rouba e é preso. O julgamento e a prisão são assim narrados:

Depois a prisão e o julgamento. Mas nada do que sucedeu lhe absorveu o pensamento. Era como se tudo se passasse fora dele. E foi com lógica e naturalidade que respondeu no julgamento. Feriu muitas pessoas com as respostas. Respondeu o que sentia. Foi condenado e os jornais falaram do caso e da impassibilidade do réu. Naturalidade do ladrão nato, perigoso para a sociedade.

A prisão foi para ele de grande utilidade. Nos longos momentos de solidão reviu o que passara e pensou muito. Acusou-se do que tinha culpas. Era a menor parte. E tirou de tudo a grande lição. (ibidem, p.23).

A grande lição era a retomada de sua vida, a procura por um trabalho manual e a alegria provocada pela possibilidade do recomeço. Percebe-se nesse conto o fato para o qual chama atenção Salvato Trigo (1985), o de que a prisão propicia as condições para uma escrita-memória que envolve a infância, inevitavelmente. Em “O despertar”, a personagem principal consegue visualizar os fatos de sua vida a partir da experiência da prisão, que não deixa somente marcas negativas, propiciando também uma chance de reiniciar, dessa vez com outra percepção dos fatos e das pessoas.

Como podemos percebermos, os contos de *A cidade e a infância* e *Os da minha rua* possuem espaços recorrentes: a cidade, a casa e a escola. Esses espaços, principalmente o da cidade, não são representados da mesma forma. Enquanto a cidade ocupa papel de destaque nas narrativas luandinas, a casa e a escola são os espaços mais importantes nas narrativas de Ondjaki. Em relação ao espaço escolar, nos contos de Ondjaki é o espaço do aprendizado e nos contos de Luandino, apesar de alguns momentos felizes, é um espaço de opressão, de segregação e de imposição de valores culturais, o que nos remete às ideias de Salvato Trigo sobre o papel que a administração colonial previa para o espaço da escola. Outra diferença está no fato de que os contos de Luandino focalizam a cidade a partir das imagens dos musseques, que se configuram com o centro da ação. Nos contos de Ondjaki, as referências à cidade dizem respeito ao espaço oficial, no qual o correm manifestações cívicas e onde estão situados monumentos que remetem ao poder. Por outro lado, em *Os da minha rua*, percebemos maior descrição e importância do espaço doméstico.

No capítulo seguinte, buscaremos compreender a representação da infância por meio das personagens e do foco narrativo.

3. AS PERSONAGENS DA INFÂNCIA LUANDENSE

Após a análise do espaço onde se desenvolvem as narrativas estudadas, passaremos ao estudo da representação da infância na literatura angolana, além de compreendermos sua relação com o espaço da cidade. Em seguida, analisaremos os narradores de cada conto, bem como as personagens que habitam cada um deles, e que se alternam entre o espaço doméstico e o espaço urbano.

Entre todos os temas que marcam a literatura angolana, a infância surge recorrentemente, pois as personagens infantis, pelo fato de representarem o sonho, a utopia, o que há de vir, e a crença de que o que há de vir há de ser melhor, atuam como agentes na busca pela identidade, bem como na tentativa de reconstrução do passado, através da memória, e na construção do futuro. A criança representa a renovação, a possibilidade de mudança e de transformação da situação vivida.

Na literatura angolana, as personagens infantis que habitam os contos e romances permitem a observação e o entendimento das dinâmicas sociais ocorridas na sociedade angolana. Por meio das suas memórias da infância, ou da descrição do cotidiano da criança, o passado do país pode ser (re)construído, em todos os seus meandros. Para compreender a importância da temática da infância na literatura angolana, tomaremos como embasamento teórico as ideias de Carlos Ervedosa (s/d), Rita Chaves (2005), Alfredo Margarido (1980), Salvato Trigo (1981), Tania Macêdo (2007), Laura Padilha (2007(a)(b)), Marilúcia Mendes Ramos (2007), Jane Tutikian (2009, 2010).

A relevância do tema da infância na literatura angolana vem desde o movimento dos *Novos Intelectuais de Angola*, quando essa temática ocupava papel de destaque na literatura do país, como nos informa Carlos Ervedosa em seu *Roteiro da Literatura Angolana* (s/d). Para o crítico angolano, as obras dos escritores desse período estão repletas de evocações à infância, em associação a sentimentos de amor à terra natal e de saudades do tempo da infância e do espaço onde ela se desenvolveu – a cidade. As obras dessa fase da literatura angolana são carregadas de saudades do paraíso perdido da infância, e do significado dessa fase da vida, que não era carregada de problemas e choques sociais.

Esta mesma ideia está implícita na afirmação de Rita Chaves (2005), de que no processo de configuração da literatura de Angola como instrumento da luta de libertação e

da afirmação da identidade angolana, a necessidade de estabelecer o passado – entendendo-se por passado o período anterior à colonização – como o tempo ideal ao qual se deveria regressar, foi responsável pela utilização de imagens e símbolos associados à natureza e a formas de cultura popular como a mulemba, o imbondeiro, as frutas da terra, as músicas, as danças e a infância. Esta última liga-se à noção de passado pelo fato de ser o período da vida em que a exclusão social se revela atenuada. Dessa maneira,

Para além da referência ao estreito contato com a mãe, matriz primordial na literatura de Angola, seja a própria, seja como metonímia da terra africana, o universo infantil é retomado como um mundo em comunhão, onde o código da cisão não tinha se projetado (CHAVES, 2005, p. 49).

Por sua vez, Alfredo Margarido (1980, pp.359-360), em artigo que trata dos temas recorrentes à literatura angolana, afirma que a unanimidade dos poetas em torno desses temas indica uma convergência de valores e juízos. Segundo ele, o primeiro elemento comum aos poetas é a infância, embora não representada de maneira homogênea. Para alguns poetas – como Aires de Almeida Santos e Mário Antônio – a infância é o lugar onde não há diferenças raciais e condições de exploração e dominação, e o mundo era constituído por crianças cujas relações com esse mundo eram igualitárias. Para o autor, essa visão ideologizada tinha como objetivo disfarçar o “peso esmagador do presente”. Por outro lado, alguns poetas – o mesmo Aires de Almeida Santos e Viriato da Cruz – tratam a aprendizagem da infância como aprendizagem do mundo e do além, criando-se a divisão entre a cidade branca e o musseque, sendo este último o autônomo espaço africano. Concluindo, Alfredo Margarido percebe que

Da infância onde as diferenças não são muito articuladas, passa-se ao mundo dos adultos, para se verificar que o que fora considerado outrora insignificante devia ser encarado como verdadeiramente premonitório, pois a evolução futura estava já em germe nos comportamentos e nos físicos dos jogadores (MARGARIDO, 1980, p. 360).

A ideia de que a cidade branca e o musseque são espaços opostos também é desenvolvida por Salvato Trigo em sua tese *Luandino Vieira – o logoteta* (1981), na qual analisa a produção literária do escritor angolano. De acordo com o crítico, o título do livro de Luandino Vieira, *A cidade e a infância*, configura uma expressão “oximórica”, já que, no contexto dos contos que compõem o livro, infância surge como sinônimo de musseque.

Dessa forma, “‘infância’ e ‘cidade’ são dois conceitos sociolinguísticos que se excluem mutuamente” (1981, p.213) pois o desenvolvimento da cidade e o fato de que a mesma passa a contar com características de cidades europeias significa a destruição do musseque, o espaço da infância na cidade de Luanda, o autêntico espaço angolano. O musseque surge, ainda, como espaço marginalizado, caracterizado pela segregação “étnico-social”.

Também a professora Tania Macêdo (2007), em seu artigo “Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola” estabelece essa relação entre o espaço de Luanda e as representações da infância, que vão além de uma marcação espacial e temporal:

Se a cidade de Luanda é o espaço privilegiado trilhado pela maioria dos textos ficcionais angolanos no pré e pós-independência, talvez poucas personagens possam exemplificar as transformações pelas quais passou o país e a literatura de Angola nos últimos cinquenta anos como as infantis, na medida em que as várias denominações que elas recebem são o indício dessas modificações, assim como a sua configuração, que indica novas formas de narrar. (MACÊDO, 2007, p.358).

Nesse artigo, Tania Macêdo chama a atenção para as denominações que as personagens infantis vão recebendo na literatura de Angola. Como o título do artigo aponta, as denominações são: monandengues, ou monas, pioneiros, catorzinhas. O texto apresenta mais uma denominação: os roboteiros.

Os primeiros – monandengues – representam as crianças que habitam Angola, especialmente Luanda, nos tempos em que a guerra pela independência ainda não havia se iniciado. Estão presentes, por exemplo, nas *Estórias do musseque* (1980), de Jofre Rocha, bem como em contos de Luandino Vieira. Um exemplo é o conto “Cardoso Kamukolo, Sapateiro”, escrito em 1962, que integra o livro *Vidas Novas* (2007). Mesmo apresentando indícios da violência e da repressão à população colonizada, no primeiro e no segundo parágrafos deste conto percebemos a construção da imagem da criança como expectativa de um futuro melhor:

Se não matarem todos os monandengues da nossa terra, eles contarão mesmo para seus filhos e seus netos dos tempos bons que vêm aí. Contarão, porque os olhos ainda pequenos e burros guardarem essas confusões e conversas, os tiros das noites ficaram sempre nos corações, o pai que não apareceu mais em casa, morto no areal, o irmão mais velho que lhe vieram buscar no jipe com porrada logo ali mesmo e insultos e asneias e cubatas incendiadas brilhando no escuro. Então, nessas noites calmas dos tempos novos em que as pessoas ouvem mesmo o dormir de gato dos motores elétricos das fábricas a chegar no vento, enchendo os jardins de suas casas com música nova, ou vêem a lua grande e bonita acender o candeeiro dela por cima das lavras de milho grande, mais que um homem, a mandioca a crescer verde como nunca foi, o algodão de flores branquinhas e

aquele vermelho-cereja do café pondo talvez lembranças do antigamente, mas com a mata a guardar para sempre o cheiro bom, o cheiro maluco dessas florzinhas brancas, que já foram vermelhas de sangue ou negras, queimadas nas bombas, ou torcidas no fogo, eles vão contar. (VIEIRA, 2007(b), pp.71-72).

Os pioneiros são as crianças que se ligam aos movimentos de libertação e, conseqüentemente, à guerra. São as crianças que vivem esse momento de conflito e, por esse motivo, refletem a violência da luta pela independência de Angola. A personagem Ngunga, criada por Pepetela em *As aventuras de Ngunga* (1983), escrito em 1972, é exemplo desse tipo de personagem. Tendo como espaço o interior de Angola, espaço onde se desenrola a guerra pela independência, o narrador apresenta ao leitor a personagem:

Ngunga é um órfão de treze anos. Os pais foram surpreendidos pelo inimigo, um dia nas lavras. Os colonialistas abriam fogo. O pai, que já era velho, foi morto imediatamente. A mãe tentou fugir, mas uma bala atravessou-lhe o peito. Só ficou Mussango, que foi apanhada e levada para o Posto. Passaram quatro anos, depois desse triste dia. Mas Ngunga ainda se lembra dos pais e da pequena Mussango, sua irmã, com quem brincava todo o tempo. (PEPETELA, 1983, pp. 5-6).

Ngunga, sozinho, junta-se a um grupo de guerrilheiros, passando a lutar pela independência de Angola. É maltratado por algumas pessoas do movimento, mesmo que tente sempre fazer o melhor e, de acordo com seus deslocamentos e experiências, o leitor vai conhecendo, assim como ele, os meandros da guerra e dos poderes dos chefes.

As catorzinhas e os roboteiros são as crianças de rua que sofrem as conseqüências da guerra e da desarticulação da sociedade angolana, e que surgem na literatura angolana a partir da década de 1980, pois como afirma Tania Macêdo,

Os sonhos gerados a partir da independência não se tornaram uma realidade completa e, dessa maneira, verificaremos na literatura realizada a partir dos fins dos anos 1980 a presença de personagens infantis cujo perfil é bastante diverso dos até aqui apresentado, já que elas são, sobretudo, agressivas e desligadas de suas famílias, pois são os “meninos e meninas de rua” (MACÊDO, 2007, p.367).

As primeiras – as catorzinhas – são as meninas obrigadas a se prostituir e a expressão que as nomeia se refere à idade média das mesmas. João Melo, em *Filhos da Pátria* (2008), publicado em 2001, apresenta o conto “O feto”, narrativa em 1ª pessoa, na qual a personagem, uma catorzinha, confessa ser seu o feto encontrado no lixo pela polícia. O conto se concentra nos fatos que levaram àquele desfecho, desde a guerra, a loucura do

pai, o êxodo para Luanda, a pobreza e a prostituição. Em um trecho a personagem questiona:

(...) o feto é esse mesmo sim senhor, lhe joguei no lixo ontem mesmo de noite, não queria que me vissem, quem é que descobriu, o que é que a rádio e a televisão estão a fazer aqui se a morte de um feto não é notícia, sobretudo tratando-se de um feto angolano, pois como está a vida em Angola é melhor morrer dentro da placenta do que sobreviver e ter de sofrer como eu e a minha mãe estamos a sofrer. (MELO, 2008, pp. 153-154).

Outro conto do livro, “Tio, mi dá só cem”, também uma narrativa em 1ª pessoa, concentra-se nos mesmos problemas do conto acima. No entanto, aqui, apesar da prostituição presente, a personagem é um menino que ao dizer a frase que dá título ao conto, “Tio, mi dá só cem”, desencadeia a violência que aumenta à medida que relembra os fatos de sua vida.

Já os roboteiros, são os meninos que trabalham nos mercados populares de Luanda, como o *Roque Santeiro*. Acreditamos que um exemplo desses personagens seja Zeca Santos, personagem do conto “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, do livro *Luuanda* (1963; 2006), de José Luandino Vieira, obrigado a se sujeitar a humilhações e trabalhos subumanos, na tentativa de driblar a fome e a miséria. Zeca Santos, personagem do conto “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” do livro *Luuanda* (2006), de Luandino Vieira, publicado em 1963, é um roboteiro. A narrativa descortina a impotência do menino e da avó face à fome e à miséria. Zeca Santos tem, ainda, a vaidade que lhe faz dizer aos outros que não precisa de ajuda, além de dificultar que encontre um trabalho, e o que consegue, afinal,

era pesado, pega sete horas, despega seis horas e todo o dia é aguentar os sacos de cimento nas costas, carregar as camionetas, descansar só mesmo para uma sandes de peixe frito. E depois o pior é esse pó toda a hora, ainda que põe lenço na boca, ele entra na mesma. (VIEIRA, 2006, p.31-32)

Jane Tutikian, em seu artigo “Morada memória: contos angolanos dos anos 1960 aos anos 2000” (2010), traça um panorama do conto angolano ao longo de quatro décadas como forma de recompor, através da memória, a história individual e coletiva. Situando em pontos opostos os escritores que estudamos nesta dissertação – Luandino Vieira e Ondjaki – e percorrendo um caminho que nos apresenta Arnaldo Santos, Boaventura Cardoso e João Melo, a autora estabelece as semelhanças entre dois escritores

que, retratando duas épocas e uma cidade – Luanda – que se modifica ao longo deste período, tratam de um mesmo tempo – a infância. A autora conclui que o percurso do conto angolano aponta duas situações que se complementam na medida em que compartilham a mesma matéria-prima: a memória.

Luandino Vieira e Ondjaki escrevem sobre a infância, cada um em sua época e em uma Luanda diferente. Essa escrita, de memórias individuais, é permeada por indivíduos que marcaram a infância relembada. Por outro lado, escritores como Arnaldo Santos, Boaventura Cardoso, Jofre Rocha e João Melo escrevem sobre a memória coletiva, a tradição, o resgate de símbolos e representações. Para a autora, o conto angolano, a partir de qualquer uma dessas situações, “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” (2010, p.204). É ainda Jane Tutikian quem afirma:

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. (2009, p. 107)

Essa memória íntima, capaz de recompor a história individual mas, também, a história coletiva, está muito presente nas histórias que compõe os livros de Luandino Vieira e Ondjaki. No caso das histórias aqui estudadas, essa memória individual auxilia na recuperação da memória coletiva e, conseqüentemente, do cotidiano do povo angolano.

A professora Laura Padilha (2007(a), p.178) afirma que, para redescobrir este cotidiano em todos os seus meandros, os textos ficcionais modernos buscaram representações simbólicas que evidenciam a confiança no futuro. Dessa maneira, o fio temático da infância destaca-se entre essas representações, pois surge tanto como o “passado perdido”, quanto como a possibilidade de se construir o “futuro sonhado”. Dessa maneira, se, em referência ao passado, a infância retoma um tempo de prazer, em que as diferenças de classe e raça não se sobressaíam, por outro lado, ao estabelecer-se como metáfora do futuro, representa a confiança na reconstrução do passado e no pacto da transformação das estruturas políticas e sociais. A infância atua como elo entre as duas pontas que se quer ligar, entre o que foi e o que será.

A professora discute também, assim como Alfredo Margarido (1980), a mudança que surge na concepção de infância. Inicialmente vista como um “tempo paradisíaco”, a infância passa a ser retratada como um tempo segmentado pela

discriminação, marcado pela ordem repressora. Essa mudança de perspectiva gera o aprendizado às crianças angolanas que, através da segregação, descobrem o caminho da resistência e da luta. Podemos inferir que essa mudança do significado de infância indicia a mudança nos rumos do país, o início da guerra pela independência. Da infância dos monandengues passa-se à infância dos pioneiros, dos roboteiros e das catorzinhas.

A professora Marilúcia Mendes Ramos, que em sua tese de doutoramento discutiu a recuperação do *proprium* angolano na literatura escrita, como forma de reconstrução da identidade nacional na obra do escritor Uanhenga Xitu (1996), salienta a importância dos registros do cotidiano nas obras angolanas pré-independência para o conhecimento do angolano e suas práticas culturais, sociais e religiosas. Utilizando esse mesmo modo de ver/entender a literatura de Angola, a professora estuda o livro *Estórias do musseque*, de Jofre Rocha (1980), e afirma que

A literatura angolana que tem como cenário os tempos de dominação colonial traz em sua tessitura um pouco de história e de cotidiano, num posicionamento político e ideológico de revelar o *proprium* angolano, ignorado pelos colonizadores em sua versão da História. (RAMOS, 2007, p.277).

Nesse artigo, a professora argumenta que, no livro do escritor angolano, as estórias estão situadas no período que vai do início da década de 1960 aos primeiros anos da década de 1970, precisamente o momento de recrudescimento da luta armada pela independência de Angola, e tem como cenário os musseques, “bairros proletários distantes da área mais urbanizada de Luanda” (RAMOS, 2007, p.282). As estórias, assim como as que estudaremos nos próximos capítulos, são marcadas pela memória de fatos do cotidiano, dos resultados da política assimilacionista e da segregação engendrada pelas mudanças realizadas na cidade. As personagens principais nas estórias são os velhos, as crianças e as mulheres. Enquanto os primeiros representam o elo com o passado, as crianças representam uma nova realidade. Todas essas personagens habitam um ambiente degradado e desestruturado. As crianças, ou

Os miúdos, presos nos espaços dos musseques, onde há medo, perigos, sem entenderem a amplitude da situação desfavorável que os envolve, brincam e fazem travessuras, como fariam nas sanzalas, algumas entretanto com sérias consequências, mas abrandadas ou “perdoadas” pela memória do narrador, que não os condena em razão do sofrimento que lhes foi impingido pelo processo de dominação, prevalecendo a imagem da inocência dos meninos que saem a comprar bala e doces com o dinheiro conseguido a partir de suas traquinagens (RAMOS, 2007, p.284).

É possível visualizar nas características das estórias de Jofre Rocha certas semelhanças com as estórias de Luandino e Ondjaki, como a presença da temática da infância, da cidade de Luanda com suas mudanças e a retomada de fatos do cotidiano, que surgem por meio da memória. A utilização do espaço dos musseques de Luanda como cenário das estórias que narram situações do cotidiano da população que ali vive busca concretizar uma visão da identidade angolana e deixa transparecer a função da literatura como instrumento para reconstrução histórica e construção de identidade.

Infância, memória e cotidiano são, portanto, temas importantes para uma literatura que busca auxiliar na construção de uma identidade e uma nação angolanas, por meio da valorização do *proprium* angolano. Nas estórias de Luandino Vieira e Ondjaki, estudadas nesse trabalho, a infância é o *leitmotiv* responsável por despertar na memória dos narradores um tempo e um espaço que ficaram pra trás, além da lembrança de fatos cotidianos. É por meio das lembranças de momentos dispersos da infância vivida em Luanda que a história dessa cidade e de Angola são recontadas, ou contadas por um outro ponto de vista.

Os escritores responsáveis pela transformação da literatura angolana em instrumento de libertação e de construção da identidade – muitos dos quais lutaram na guerra pela independência – valeram-se da temática da infância como marco da divisão que queriam provocar. A infância seria o referencial, o tempo e o espaço ideais, pois a Angola que desejavam construir assemelhava-se à Angola do passado, quando a infância era o tempo da igualdade, quando a inocência era possível.

Dessa forma, é a memória que atua para tornar possível esse retorno, essa reconstrução. A memória, conforme as palavras de Laura Padilha (2007(b), p.56), é a “mátria”, é o núcleo de onde é gerada a matéria para a reconstrução do passado e para a construção do futuro. No entendimento de Tania Macêdo, “a memória ocupa o centro da cena literária contemporânea, buscando resgatar a história, em um esforço de reconstruir um passado a partir de quadros sociais do presente e, sob esse particular, de iluminar uma memória coletiva” (2010, p.351).

Antes de partirmos para a análise dos narradores dos contos analisados, convém tomarmos como base algumas teorias sobre o foco narrativo, uma vez que, no conjunto de uma narrativa, o narrador desempenha papel essencial, sendo o responsável pela mediação entre os fatos narrados e o leitor. Quem narra, narra o que viu, viveu ou testemunhou, mas também o que imaginou, sonhou e desejou.

Para analisarmos a posição do narrador nos contos estudados, tomaremos como base a teoria de Norman Friedman, publicada em seu ensaio *O ponto de vista na ficção* (1955), no qual o crítico, partindo da distinção entre narrar (sumário narrativo) e mostrar (cena imediata), analisa os graus da presença do narrador na narrativa, desde a presença total até seu desaparecimento. Para Friedman, o sumário narrativo “é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar” e a cena imediata “emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer” (FRIEDMAN, 2002, p. 172). Para o crítico (2002, p.169), a ficção deve produzir uma ilusão de realidade e a figura do narrador deve ser cada vez mais sutil em uma narrativa, de modo que não haja obstáculos entre a ilusão de realidade e o leitor.

Friedman se vale de alguns questionamentos para estabelecer “uma definição concreta e coerente” das partes do foco narrativo e de suas relações: quem fala ao leitor; de que posição (ângulo) em relação à história ele a conta; que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor; que distância ele coloca o leitor da história.

Dessa forma, respondendo àquelas questões, Friedman estabelece a seguinte tipologia: a) autor onisciente intruso, b) narrador onisciente neutro, c) “eu” como testemunha, d) narrador protagonista, e) onisciência seletiva múltipla, f) onisciência seletiva, g) modo dramático, h) câmera.

O autor onisciente intruso é caracterizado pela tendência ao sumário narrativo, ainda que a cena possa surgir. A onisciência do narrador é responsável por um ponto de vista ilimitado e os canais de informação são suas próprias palavras, pensamentos e percepções. A intromissão é a marca característica e torna-se perceptível através da “presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão” (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

O narrador onisciente neutro diferencia-se do autor onisciente intruso pela ausência de intromissões e comentários gerais, ainda que sua presença entre o leitor e a história seja notável. É caracterizado pela narração em 3ª pessoa e tende ao sumário, embora o uso da cena seja frequente nos momentos de diálogo e ação. As personagens são caracterizadas pelo narrador, que as descreve e explica, e seus comportamentos são

analisados sem julgamentos. Os canais de informação são suas próprias palavras, pensamentos e percepções do narrador.

A categoria “Eu” como testemunha impede qualquer voz direta do autor sobre os acontecimentos. O narrador-testemunha faz uso da 1ª pessoa para falar de si e da 3ª pessoa para falar de outras personagens e contar a história da personagem principal. Utiliza tanto o sumário quanto a cena. A distância do leitor é variável, pois o narrador tanto sumariza a narrativa quanto a apresenta em cenas. O ângulo de visão é limitado, já que o narrador narra o que vê, da periferia dos acontecimentos, e levantando hipóteses sobre o que se passa na cabeça de outras personagens.

O narrador-protagonista utiliza 1ª pessoa para falar de si e 3ª pessoa para os outros. Este narrador utiliza o sumário e a cena e seu ângulo de visão é limitado, de centro fixo. Este narrador está limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções, narra o que sente e levanta hipóteses sobre as outras personagens. Nas palavras de Friedman, o narrador-protagonista “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimento e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Já na onisciência seletiva múltipla não há propriamente narrador, pois a história surge através da mente das personagens. Há o predomínio quase absoluto da cena e do discurso indireto livre, com tendência à proximidade narrativa. O autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens. O ângulo de visão de cada personagem é limitado, no entanto, em conjunto, esses ângulos tornam-se ilimitados.

A onisciência seletiva é semelhante à onisciência seletiva múltipla, com a diferença que, aqui, a história surge da mente de uma personagem refletora. O ângulo é de centro fixo, limitado aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, mostrados diretamente.

Finalmente, no modo dramático, ocorre a eliminação do autor e do narrador. Há a predominância da 1ª pessoa, que ocorre pela voz das personagens. As informações são limitadas ao que os personagens fazem ou falam. O ângulo é frontal, fixo e limitado ao saber das personagens que dialogam. A distância entre a história e o leitor pequena, já que o texto se faz por sucessão de cenas, e ao último cabe deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens. Já na categoria câmera não há narrador, mas

apenas um observador neutro. O ângulo de visão é extremamente limitado e faz-se uso de descrições e análises externas.

Por sua vez, Gérard Genette, em *O discurso da narrativa*, constrói uma teoria, baseada nas categorias de ordem, duração, frequência, modo e voz, para fundamentar sua análise da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Em sua teoria, ao tratar da instância do foco narrativo, propõe uma distinção entre as categorias de modo e voz, ou seja, entre quem vê e quem fala. Para o crítico, a categoria modo refere-se à questão de qual personagem orienta a perspectiva da narrativa, sendo aquele que vê. Por outro lado, a categoria voz refere-se à questão de quem é o narrador, quem fala. Ao tratar da posição do narrador, da categoria voz, Genette não considera diferenças entre vozes autorais. O teórico francês estabelece a denominação do narrador de acordo com seu nível narrativo e por sua relação com a história.

No que se refere aos níveis narrativos, Genette estabelece as denominações conforme a presença ou ausência do narrador na diegese. Se o narrador não participa da história narrada, ele é um narrador heterodiegético. Por outro lado, se ele participa da história, pode ser um narrador homodiegético, se narra a história de outra personagem, ou autodiegético, se narra sua própria história. Além dessa classificação, Genette discorre ainda sobre a posição do narrador em relação ao nível da narração. Neste aspecto, o narrador pode ser considerado intradiegético, se encontra-se dentro do nível da narração, ou extradiegético, se encontra-se fora do mesmo.

Já em relação à categoria modo, que diz respeito à perspectiva da narrativa, à orientação do ponto de vista, e que pode ser tanto a do narrador quanto a de outra personagem, Genette distingue três tipos: focalização zero, focalização interna e focalização externa. Na focalização zero, o narrador possui um saber maior que o da personagem e controla, dessa forma, o andamento da narrativa. Na focalização interna, uma personagem atua como refletor e é através dela que o narrador conduz a história. Finalizando, na focalização externa, o narrador se concentra no que pode ser narrado pela observação do exterior. A teoria de Genette mantém o narrador com o controle do que está sendo narrado, ainda que a visão que possui dos fatos esteja refletida pela mente de um personagem.

As narrativas possuem narradores, mas também personagens que interagem com os mesmos. No contexto narrativo, estas personagens podem ser mais ou menos desenvolvidas, desempenhando papéis mais ou menos importantes.

Sobre a personagem de ficção, E. M. Forster, em *Aspectos do Romance* (2004), divide as personagens em planas e redondas. As personagens planas são construídas a partir de uma ideia ou um traço simples, e não possuem profundidade psicológica. Forster as subdivide em “tipo” ou “caricatura”. A personagem “tipo” pode atingir alto grau de peculiaridade enquanto a personagem “caricatura”, ao ter esse grau de peculiaridade levado ao extremo, atinge a deformação. As personagens redondas são complexas e apresentam múltiplas características. Por serem dinâmicas, constituem imagens totais e, ao mesmo tempo, particulares, do ser humano.

Para Antonio Candido a personagem deve ser considerada no contexto da obra, e em sua relação com os outros elementos da narrativa,

Os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “ideias”, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), esses três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 2009, p. 54).

O crítico afirma que o romance, ao apresentar as personagens de modo fragmentário, propicia a representação da forma insatisfatória e incompleta com que encaramos nossos semelhantes pois, “neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes (CANDIDO, 2009, p. 67).

Em sua análise, Candido elenca os vários tipos de personagens que surgem de dois modelos maiores: os personagens reproduzidos e os personagens inventados. Citando François Mauriac, afirma que “o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas” (CANDIDO, 2009, p.67). Dentre os tipos de personagem discutidos por Candido, é importante ressaltar o primeiro, “as personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista de maneira direta, – seja interior, seja exterior” (CANDIDO, 2009, p.71).

Por sua vez, Philippe Hamon (1976), analisando a construção da personagem sob uma perspectiva semiológica, como um signo que compõe um conjunto de signos e

não baseado na figura humana, estabelece a seguinte tipologia de personagens: 1) personagens-referenciais, que são personagens históricas e remetem a um sentido pleno e fixo; 2) personagens-embraiadores, são as personagens intimamente ligadas aos outros elementos do texto, responsáveis por fazer a história seguir adiante; 3) personagens-anáforas, personagens com função organizadora, que “tecem no enunciado uma rede de apelos e lembranças” (HAMON, 1976, p.97). Nas narrativas de *A cidade e a infância* e de *Os da minha rua* encontramos personagens planas e redondas, personagens transpostas, personagens-embraiadores e personagens-anáforas.

Os narradores dos contos de *A cidade e a infância* são diversos. O primeiro conto do livro, *Encontro de acaso*, apresenta um narrador autodiegético que encontra um amigo de infância, o chefe dos miúdos de oito anos que faziam da Grande Floresta o centro do mundo. O narrador, branco, encontra esse amigo, negro, em uma taberna do musseque, alterado pelo álcool e dançando ao som de uma harmônica. O amigo reconhece o narrador, se aproxima dele e pergunta “Olá, pá, não pagas nada?” (VIEIRA, 2007, p.14). É esse reconhecimento que permite a conversa entre os amigos de infância.

A partir da memória deste narrador-protagonista, para utilizarmos a terminologia de Norman Friedman, o conto é marcado pelo ir e vir temporal, através da utilização de uma prolepse e uma analepse, promovendo a alternância entre a situação presente, a do encontro dos antigos companheiros de infância, a longa analepse que volta ao momento da infância, e a prolepse que introduz o conto, já que a frase “Olá, pá, não pagas nada?”, dita pelo chefe dos miúdos no momento do encontro na taberna, serve de introdução à narrativa.

A vida separou os amigos de infância, “cada um com a sua cela nesta imensa prisão” (VIEIRA, 2007, p.11), mas a simples frase “Olá, pá, não pagas nada?” (VIEIRA, 2007, p.11), serve de estopim para que as lembranças da infância, de momentos vividos em companhia deste amigo e de outras crianças, venham à tona. Nas palavras do narrador: “Ele despertava em mim todas as imagens da minha infância” (VIEIRA, 2007, p.14). Dessa forma, entendemos que a personagem do chefe do bando, é capaz de materializar as lembranças da infância. No entanto, é somente por meio das palavras, mais especificamente da frase “Olá, pá, não pagas nada?”, que essas lembranças desfilam como em um filme, pois sabemos, através do narrador, que aquele encontro não foi o primeiro. Os amigos já tinham se encontrado outras vezes, sem contato verbal.

O narrador, de quem não conhecemos o nome, afirma que este encontro é “um encontro de acaso. Um encontro cruel que me lembrou a meninice descuidada. Ele, eu e os outros. A Grande Floresta e o Clube Kinaxixi refúgio de bandidos. Os sardões e os pássaros. As fugas da escola.” (VIEIRA, 2007, p.11). O narrador diz “Como são dolorosas as recordações” (TRIGO, 1981, p. 12), pois deixam transparecer os rumos diferentes seguidos pelos amigos, além das mudanças na cidade de Luanda. A personagem do amigo do narrador ocupa o papel de um personagem-embraiador, de acordo com a teoria de Hamon, pois ao despertar lembranças de uma época da vida do narrador, faz com que a narrativa siga adiante. De acordo como o próprio narrador, o amigo despertava no mesmo todas as imagens da infância, em uma sucessão de lembranças que emergem como consequências umas das outras. Por outro lado, as duas personagens do conto, o narrador e o amigo, são personagens planas, já que não se desenvolvem no decorrer do conto.

O crítico Salvato Trigo (1981) aponta o predomínio da parataxe neste conto, já que o mesmo é constituído de frases curtas, simples, muitas vezes sem a utilização de conjunções, assim como em outros contos desse livro e da obra de Luandino. Segundo Trigo (1981, p.222), a utilização da parataxe caracteriza o *griotismo* no qual a escrita de Luandino está situada, já que este é o processo de sintaxe textual que melhor convém a uma escrita que pretenda se enquadrar na oratura africana. Isso se dá pelo fato de que a parataxe possibilita uma escrita “imediatista, impressionista, espontânea”, em que a transição de um momento narrativo para outro não sofre interferência de relações discursivas complicadas. Ainda segundo Salvato Trigo, este conto, assim como outros contos do livro, não é compreensível em sua totalidade, a não ser para quem viveu o espaço e o tempo ali retratados. Esse aspecto demanda do leitor a inferência de certas passagens do conto como, por exemplo, quando o narrador fala de pontos da cidade de Luanda.

O segundo conto, *O despertar*, apresenta um narrador heterodiegético que narra a história do protagonista que, no início do conto, observa a cidade pela janela do quarto de um bairro popular onde vive desde criança, quando pai não o quis mais em casa e foi obrigado a trabalhar para sobreviver. Neste momento, o momento do abandono e também da independência, “a cabeça estava cheia de bons conceitos” (idem, p.21). No entanto, com o tempo, surgiram amigos que o levaram para a cidade, “amigos que o despertaram” (idem, p.21).

Esse despertar provoca o amadurecimento da personagem. Foi o despertar que fez com que gastasse mais do que ganhava, com que desacreditasse de pessoas que considerava modelos de conduta, e com que conhecesse uma mulher que o desejou, mas de quem se afastou ao descobrir que ela estava grávida de outro homem. Devendo a muitas pessoas, os amigos que temiam seus pedidos de empréstimo se afastaram, e ele roubou. Foi julgado e preso. A prisão o fez refletir e tirar a grande lição de suas atitudes. Ao ser libertado, voltou para o mesmo quarto de onde havia saído, para recomeçar e viver a vida, em uma espécie de duplo amadurecimento.

Este duplo amadurecimento reflete-se no título do conto. Podemos considerar que o “O despertar” refere-se a dois momentos da narrativa: o momento em que os amigos o despertam para a vida na cidade e o momento em que olha pela janela, momento este que inicia e termina o conto, e decide recomeçar, trabalhar e viver. O narrador do conto é onisciente neutro, pois tem conhecimento dos pensamentos da personagem, mas não emite opiniões a respeito delas. Ele apresenta as memórias da infância da personagem e seus sentimentos sobre as situações que passou a presenciar ao começar a frequentar a cidade:

De pequeno, sonhos de brinquedos a brincarem no coração, pasta a tiracolo, a escola. Depois o Liceu. Momentos de alegria. Mas com o tempo veio o conhecimento dos fatos e dos homens. Perdeu o interesse no estudo porque morreram as suas ilusões. A família nunca lhe vaticinara grande futuro. Não tinha qualidades de trabalho. (idem, p.20)

Começou a perder o respeito e a confiança nos outros. Ele encontrava, nos sítios para onde o levavam, pessoas que sempre julgara modelos. Pessoas de grandes responsabilidades. Chefes de família. Os amigos contavam-lhe histórias de fraudes e negócios escuros de quase todos os que lhe haviam mostrado como exemplos de honestidade. De moralidade. De exemplos a seguir. (idem, p.22).

O protagonista do conto é uma personagem redonda pois, ao longo da narrativa, o leitor percebe uma mudança nas atitudes e comportamento da mesma, o que é refletido pelo amadurecimento e relatos das decepções sofridas pelo rapaz. Todas as outras personagens do conto são planas, atuando somente como instrumentos de descrição das passagens da vida do protagonista.

Seguindo adiante, temos o conto *O nascer do sol*, que possui um narrador heterodiegético. Este narrador dedica cuidado especial à temporalidade, pois neste conto “o tempo do discurso é extremamente condensado em relação à duração da história” (TRIGO, 1981, p.246). As ações do conto são introduzidas pela seguinte passagem:

Naquele tempo já os meninos iam para a escola, lavados na manhã lavada, de meias altas de escocês e sacolas de juta.
 Era o tempo dos catetes no capim e das fogueiras no cacimbo. Das celestes e viúvas em gaiolas de bordão à porta de casa de pau-a-pique. As buganvílias floriam e havia no céu um azul tão arrogante que não se podia olhar.
 Era o tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas. (VIEIRA, 2007, p.29).

Pela passagem, o leitor identifica o tempo da história como o período do cacimbo, estação seca e fria em Angola, que dura do mês de maio ao mês de outubro. Na descrição desse tempo, são apresentadas as brincadeiras das crianças e as cantigas e rimas faladas durante as mesmas, como forma de contextualização daquele momento:

Sapateiro remendeiro
Come as tripas do carneiro...
 (idem, p.29)

Três
Maria Inês
 (ibidem, p.29)

Um pulinho pro chinês
Outro pro landês!
 (ibidem, p.30)

Revista geral
Ninguém me revista até findéle.
 (ibidem, p.30)

É nesse tempo da infância, que chega à Quinta dos Amores, o bairro onde os meninos moravam, a menina da bicicleta, que “trouxe atrás de si o alvoroço para os garotos” (ibidem, p.30). Essa chegada é o ponto de partida para o segundo momento da história, introduzido pela seguinte passagem: “Mas o sol nasceu várias vezes e as goiabas amadureceram nos quintais. As buganvílias refloriram. Buços mal desenhados apareceram sobre os lábios dos mais velhos. E veio a menina da bicicleta” (ibidem, p.31).

A menina da bicicleta provoca uma mudança nos hábitos dos meninos pois, “a vida absolutamente livre até ali, parava agora às quatro horas e eles sentavam-se na areia amarela que camionetas tinham trazido para a obra em construção e brincavam” (ibidem, p.31). Essa presença tem influência no comportamento dos meninos e, conseqüentemente,

em suas relações com os pais, e dura vários meses, novamente descritos em uma passagem temporal:

As folhas das goiabeiras caíram. As gajajeiras ficaram nuas. Já pelas ruas andavam quitandeiras vendendo laranjas e limões. O prédio, há meses ainda em alicerces, onde se brincava às escondidas, levantava agora, contra a Quinta dos Amores de casas antigas de mangueiras e goiabeiras nos quintais, o orgulho do seu primeiro andar. (ibidem, p.33).

No entanto, a história ainda apresenta um terceiro momento, introduzido pela oração “Foi já depois de a casa ter telhado, mas não estava ainda forrada, que sucedeu ao Zito o que os outros ainda hoje aproveitam para o irritar” (ibidem, p. 33). A partir deste ponto a personagem Zito passará a ser o focalizador da narrativa, como exemplificam as passagens transcritas abaixo.

Depois de ter sido dos primeiros a convencer-se de que a menina da bicicleta gostava dele, de começar a andar calçado por entre a galhofa dos companheiros, fica à noite sentado no muro de blocos nus a olhar o portão dela. Mas quando, para o primeiro andar da casa em que ela morava, veio instalar-se uma família numerosa, cuja filha mais velha – dezoito anos de olhos azuis prenhes de amor – andava no colégio das madres, Zito passou a olhar as janelas do primeiro andar, sob a noite luarenta e o chiar dos morcegos nas goiabeiras. (ibidem, p.33-34).

Num domingo, quando o sol convidava para a praia e os meninos iam para a missa, assobiando a sua alegria para dentro dos quintais, Zito foi para a casa, para o refúgio da sombra do telhado, espreitar a menina dos olhos azuis. (ibidem, p.34)

Finalizando o conto, deparamo-nos com mais uma passagem temporal, sugerindo uma nova fase na vida dos meninos:

Cedo nesse dia a noite caiu. Os picos das piteiras não os incomodaram. O cansaço e a excitação deram-lhes um sono profundo.
No outro dia o Sol nasceu. E havia nos olhos dos garotos a caminho das escolas, misturado com a antiga expressão ingênua, um brilho malicioso de sexualidade. (ibidem, p.35).

Neste conto, todos os meninos têm suas rotinas alteradas com a chegada da menina da bicicleta. Pela passagem “buços mal desenhado apareceram sobre os lábios dos mais velhos” (ibidem, p.31), o narrador exprime o crescimento dos meninos. Somente Zito configura-se como uma personagem redonda, pois, sendo ele o focalizador da narrativa, o leitor compreende o desenvolvimento da personagem. Entretanto, o amadurecimento de

Zito é o mesmo de todos os meninos da vizinhança, como o último parágrafo do conto, citado acima, revela: todos possuíam resquícios da antiga expressão ingênua, misturada ao brilho malicioso da sexualidade.

Salvato Trigo afirma que o conto *O nascer do sol* é o primeiro de *A cidade e a infância* em que Luandino consegue construir um discurso mais concreto, de “onde começam a despontar os primeiros sintomas da africanização da forma de expressão linguística, de onde Luandino parte para africanização da forma de expressão literária” (TRIGO, 1981, p. 245). O crítico chama atenção para as personagens femininas que atuam como peças para a metáfora que se quer construir, já que não são desenvolvidas e nem mesmo possuem nomes.

O quarto conto do livro, *A fronteira do asfalto*, possui um narrador heterodiegético, que mescla o narrar e o mostrar. Este conto é o primeiro do livro a contar com diálogos desenvolvidos. O conto narra a história da amizade entre Ricardo, um rapaz negro, e Marina, uma moça branca. Amigos desde criança, quando a mãe de Ricardo trabalhava na casa de Marina, estudam na mesma classe, e percebem a mudança na relação de amizade devido ao fato de que cresceram. A amizade entre os dois era bonita durante a infância, mas agora não podia continuar, pois, como disse a mãe de Marina: “um preto é um preto” (VIEIRA, 2007, p.42) e não convinha que Marina, moça branca, fosse vista na companhia de um rapaz negro.

Neste conto, percebe-se novamente a volta ao passado, o apego à memória, às lembranças da infância, pois Marina e Ricardo buscam meios de conservar a amizade além de compreender as mudanças que aconteceram:

- Marina, lembras-te da nossa infância? - e voltou-se subitamente para ela. Olhou-a nos olhos. A menina baixou o olhar para a biqueira dos sapatos pretos e disse:
- Quando tu fazias carros com rodas de patins e me empurravas à volta do bairro? Sim, lembro-me...
- E tu achas que está tudo como então? Como quando brincávamos à barra do lenço ou às escondidas? Quando eu era o teu amigo Ricardo, um pretinho muito limpo e educado, no dizer de tua mãe? Achas...
- E com as próprias palavras ia-se excitando. Os olhos brilhavam e o cérebro ficava vazio porque tudo o que acumulara saía numa torrente de palavras.
- ... que eu posso continuar a ser teu amigo...
- Ricardo!
- Que a minha presença em tua casa... no quintal da tua casa, poucas vezes dentro dela!, não estragará os planos da tua família a respeito das tuas relações... (idem, p.40)

Marina e Ricardo, a despeito do conflito existente no conto, surgem como personagens planas, uma vez que, no início do conto, o leitor se depara com as mesmas personagens existentes no encerramento do mesmo. Nem mesmo o conflito existente e a narração da relação anterior das personagens demonstra um desenvolvimento das mesmas.

De acordo com a análise de Salvato Trigo (1981), nesse conto, assim como no conto anterior, existe a ocidentalização da personagem feminina. Marina é branca, possui cabelos loiros e olhos azuis, o que poderia denotar uma idealização da figura feminina. No entanto, segundo o crítico, a personagem Marina é um africanismo para representar a morte, já que o nome *Marina* possui o radical *mar*, e esta palavra, para os africanos, carrega o sentido de morte e escravidão, pois foi pelo mar que os colonizadores chegaram e por ele também os africanos foram transportados como escravos.

Em seguida temos o conto *A cidade e a infância*, que empresta seu título ao livro. Neste conto, o maior do livro, dividido em cinco quadros, temos um narrador heterodiegético, para utilizar a terminologia de Genette, ou onisciência seletiva, como estabelece Norman Friedman. Ainda que os quadros acima citados narrem situações diferentes, elas se entrelaçam ao presente, através do acontecimento que desperta a memória, e entre si, pelo fato de referirem-se a memórias de infância.

Logo no início do conto, o leitor se depara com uma família reunida à volta do filho gravemente doente: Zito. Sabemos, pela descrição do narrador, que a família é constituída pelo pai, pela mãe, pelo irmão e pela irmã que chora, culpando-se antecipadamente pela morte do irmão. Neste momento de reunião familiar, um carro que apita na rua traz à tona a recordação do Zizica, um velho automóvel Chevrolet “que ao passar fazia *zizizizizizi*” (VIEIRA, 2007, p.48). A lembrança do carro traz consigo as lembranças dos vizinhos – a mulata Talamanca, o Velho Congo, o senhor Abano – e do Makulusu da infância, agora modificado pelo crescimento da cidade. É nesse momento que Zito lembra o dia em que o pai o ensinou a ler a primeira palavra: “guerra”, escrita nas páginas do jornal *A Província de Angola*.

Em seguida, iniciando o segundo quadro do conto, Zito rememora o amigo Brás, que sempre se destacava nas lutas de papagaio de papel e que, muito tempo depois “de terem deixado de fazer papagaios de papel, de deixarem de ter sonhos de papel de seda” (idem, p.50-51), que se rompem facilmente, foi envolvido no caso de um roubo e estava a cumprir pena no Forte Roçadas. A lembrança do amigo Brás traz consigo a imagem de outros amigos e dos sonhos de papel de seda que todos tiveram, “sonhos de

papel de seda, levantados contra o céu azul, com a criançada boquiaberta cá em baixo, hoje, quando ele não é mais que um papagaio de papel que se embarçou, que se rasgou nos grandes ramos da árvore da vida” (idem, p.51).

O terceiro quadro narra uma lembrança trazida pela imagem da irmã, a lembrança do primeiro amor, uma menina morena, de tranças castanhas, que adoeceu subitamente e morreu, linda como sempre fora. À morte seguiu-se sua tristeza, ainda que a vida continuasse, assim como as brincadeiras das crianças. O quadro seguinte, narra a memória das matinês que Zito frequentava, e foi trazida pelo irmão que vem pedir ao pai dinheiro para ir à matinê. Lembra-se do cinema, dos filmes e atores preferidos, da gritaria das crianças, dos assobios, dos meninos que entravam sem pagar, das doceiras que vendiam doce de coco. Lembra-se também da Celeste, que se encolhia contra ele nas cenas de espadachim e que morreu tão nova. Mais uma vez cabe ao leitor a inferência de que Celeste seja o nome da menina morena de tranças castanhas do quadro anterior. Essas lembranças “são feridas que lhe doem, feridas de celulóide, que não cicatrizam mais” (idem, p.55).

Finalmente, o último quadro traz à tona a lembrança do dia em que o grupo de crianças encontrou um caixão pequeno e branco perto do esqueleto de um cão enforcado. Lembrou-se também do negro Miguel, que lhes dava água durante suas aventuras. No fechamento do conto a doença vai embora, leva consigo a infância e deixa em seu lugar a maturidade, pois Zito

Viu a morte diante dele muito tempo. No delírio febril tudo lhe veio à memória. Tudo tinha cor e vida. Agora eram apenas recordações baças, bonecos desarticulados, mexendo-se no vácuo da imaginação.

Fizera-se homem.

A infância aparecia diluída numa cidade de casa de pau-a-pique, zinco e luandos, à sombra de frescas mulembas onde negras lavavam a roupa e a noite se entregavam. (idem. p.58).

O menino Zito, atua no conto “A cidade e a infância”, como personagem-embraiador, já que são suas lembranças, desencadeadas por palavras ouvidas durante o período de delírio, que vão dando os rumos da estória, como no momento em que se lembra do amigo Brás:

Apanhado pela Polícia, julgado, está a cumprir a pena no Forte Roçadas. Mas tudo isso sucedeu muito mais tarde, muito depois de terem deixado de fazer papagaios de papel, de deixarem de ter sonhos de papel de seda.

E hoje, os olhos a arder da febre, ele revive o amigo Brás e os outros e os sonhos de papel de seda que todos tiveram. (ibidem, pp. 51 e 52).

Zito é também uma personagem redonda, pois pela narração dos quadros de sua memória, o leitor percebe o desenvolvimento do menino. As outras personagens do conto são personagens planas, pois, do início ao fim do conto apresentam as mesmas características.

Como afirma Salvato Trigo (1981), “A cidade e infância” é composto por narrativas *mise en abîme*, pois cada um dos quadros surge como uma narrativa diegética, já que fazem parte da narrativa maior, e metadiegética, pelo fato de constituírem, cada um, uma narrativa independente. As narrativas metadieéticas, ou narrativas encaixadas, são focalizadas pelo olhar de Zito, o que configura a onisciência seletiva, pois as histórias surgem da mente dessa personagem refletora, que atua como um centro fixo, e que deixa transparecer os sentimentos, pensamentos e percepções.

Além disso, segundo o crítico, *A cidade e a infância* é o primeiro conto do livro que empreende a africanização das personagens femininas, pois Celeste, o primeiro amor de Zito, era uma menina morena de tranças castanhas, o que a afasta do padrão estético ocidental adotado em outros contos do livro, como a personagem Marina de “A fronteira do asfalto” e a menina de olhos azuis do conto “O nascer do sol”.

Os quatro próximos contos a serem analisados possuem, como título, nomes de suas personagens, gerando uma identificação imediata com as mesmas. O primeiro desses contos, *Bebiana*, possui um narrador homodieético, de quem sabemos somente ser um rapaz branco, que frequenta a casa de Don’Ana, uma quitandeira negra, que dava bailes em sua casa nos sábados à noite e que é mãe da personagem título. Segundo o narrador: “Don’Ana é uma velha já mas a sua memória está nova, lembra tudo. Mas nunca me contou a história dela” (VIEIRA, 2007, p.62). No dia em que resolve contar sua história, descobre-se que Don’Ana, ainda menina, envolveu-se com um branco, para quem trabalhava e com quem se deitava, na época em que não havia mulheres brancas em Angola. Dessa relação nasceram as duas filhas: Bebiana e Joana. As meninas, mulatas, estudaram e trabalham. O conflito do conto estabelece-se a partir do pedido que Don’Ana faz ao narrador: pedir Bebiana em casamento. O preconceito da sociedade em relação aos mulatos impede que o narrador tome a decisão sem pensar e sem recorrer ao álcool. Ao final do conto, após refletir sobre os prós e os contras da união, o pedido é feito, para alegria de todos os presentes no baile de Don’Ana.

Ainda que o título do conto seja *Bebiana*, a personagem principal é Don'Ana, pois ficamos a conhecer, através de sua voz, sua história e a esperança que deposita nas filhas. Para que a história de Don'Ana seja conhecida o narrador transfere a focalização para a personagem, característica da onisciência seletiva de Friedman. No conto, “o mulatismo é visto sob um prisma positivo” (TRIGO, 1981, p.298), já que mãe e filha não são rejeitadas pelo pai branco, e Bebiana tem a oportunidade de estudar, se casar com um branco, como queria Don'Ana, e ascender socialmente.

Passamos, em seguida, ao conto *Marcelina*, cujo narrador homodiegético vai ao musseque com os amigos e ali encontra Marcelina, uma jovem mulata, filha de um comerciante respeitado da Baixa, que se prostitui e que tem uma filha de um branco. Em *Marcelina*, o mulatismo surge representado de uma maneira diversa do que ocorre em *Bebiana* já que, aqui, o homem branco não assume os filhos oriundos da relação com a mulher negra, como afirma a própria Marcelina sobre sua situação: “Não tenho culpa. Não fui eu que quis isto. O meu pai é branco, podia ter-me ajudado. Podia ter evitado” (VIEIRA, 2007, p.75). Para Salvato Trigo (1981), *Marcelina* não possui grande valor literário, mas sim grande valor sociológico, pois surge como um discurso de repúdio ao sistema colonial português, à atitude do branco em relação ao negro.

O conto seguinte, *Faustino*, possui narrador homodiegético, que narra a história de Faustino, em parte vista por ele, em parte contada pelo próprio Faustino:

Contarei agora a história do Faustino.
Não foi a Don'Ana que me contou, não senhor. Esta história eu vi mesmo, outra parte foi ele mesmo que contou.
Faustino é o seu nome. Faustino Antônio. (VIEIRA, 2007, p.79).

Faustino é empregado de um edifício de apartamentos, que passa o dia a abrir e fechar a porta do elevador, a sorrir para as pessoas, e que tenta estudar no pouco tempo de sossego que tem. As situações cotidianas vividas pela personagem deixam transparecer o preconceito com os negros. A namorada de Faustino, que lhe levava cigarros da fábrica onde trabalhava, é demitida por insultar o encarregado que a assediou. A professora de Faustino, quando ele diz que não estudou porque não teve tempo, diz que “quem não tem tempo não estuda” (idem, p.81), mesmo que Faustino pague da mesma forma que os outros alunos e seja o único que vai às aulas de farda daqui. As crianças do prédio onde Faustino trabalha o chamam de Bóbi repetidamente, sendo este o nome do cachorro de luxo da menina sardenta do terceiro andar. São tantos os insultos e situações de opressão que

Faustino despe a farda e vai embora do emprego, ameaçado pelo encarregado que diz “Ah negro, se t’apanho! Mas não me escapas. O patrão há-de ir ao Posto e lá depois tratam-te da saúde!” (idem, p.83).

Como salienta Salvato Trigo (1981), o Posto representa a autoridade colonial, que utilizava meios violentos de repressão. Ainda segundo o crítico, Faustino, assim como Marcelina, é permeado por um valor sociológico que pode ser sintetizado na seguinte passagem, refletindo o pensamento da personagem principal ao ser insultado pelo encarregado por retirar uma flor do jardim, já que as flores, segundo o encarregado, pertenciam às senhoras do prédio:

Faustino não sorriu. Não gostava que o encarregado dissesse aquilo. Flores são flores, não são de uns nem de outros. São de todos. Nascem da terra se os brancos plantam ou se os pretos plantam. E não nascem mais bonitas por serem plantadas por brancos. (VIEIRA, 2007, p.82).

O último conto de *A cidade e a infância* a ser analisado, *Quinzinho*, é para Salvato Trigo uma monódia, pois surge como “um grande poema em que o autor lamenta a morte de um amigo, operário negro trucidado pela máquina com que trabalhava” (TRIGO, 1981, p.312). De fato, o narrador homodiegético parte da situação de morte do amigo, Quinzinho, para retratos da vida do mesmo, desde a infância. Empreendendo um texto que alterna a narrativa da vida de Quinzinho com o momento de sua morte e o que ela virá a significar para outras pessoas, o narrador imprime um sentido ideológico, e por que não sociológico, como em *Marcelina* e *Faustino*, ao texto:

Eu também aqui no meio dos teus amigos. Mas não vou triste. Não. Porque uma morte como a tua constrói liberdades futuras. E haverá outros a quem as máquinas não despedaçarão, pois as máquinas serão escravas deles, que as hão-de idealizar, construir. (VIEIRA, 2007, p.88).

Nestes últimos quatro contos, Faustino é a única personagem redonda, pois e apresenta maior caracterização, saindo de um lugar de submissão para tomar decisões importantes sobre sua vida, o que exige coragem. Por sua vez Don’Ana configura-se como um personagem-embraiador já que sua atitude de incentivar o narrador do conto a pedir a mão de sua filha Bebiana em casamento, e o fato de que conta a sua história, propicia o andamento da narrativa: “Don’Ana, que conhece os segredos das gentes novas e as histórias das gentes velhas. [...] Don’Ana conta e conta como só ela sabe contar. Simples e verdadeira. Poética. [...]”. (idem, p.61).

É interessante observar que algumas personagens são apresentadas em mais de um conto. O menino Zito é protagonista de “O nascer do sol” e “A cidade e a infância” como por exemplo Margaret, que é citado nos contos “Encontro de acaso”, “O nascer do sol” e “A cidade e a infância” e Don’Ana, presente em “Bebiana” e em “Faustino”.

As teorias de Norman Friedman e de Gerard Genette, assim como a de outros críticos que teorizaram sobre o foco narrativo, compreendem o narrador que conta sua história. É esse tipo de narrador que encontramos em *Os da minha rua*, de Ondjaki, como já explicitado anteriormente, pois todos os contos do livro são narrados pela mesma personagem, o menino Ndalú, que descreve episódios e rememora momentos de sua infância.

No entanto, há um detalhe importante em relação ao narrador de Ondjaki, já que aquele possui o mesmo nome do escritor angolano, da mesma forma que o narrador do romance *Bom dia camaradas* (2001). Esse fato indica que as narrativas de Ondjaki podem ser consideradas autobiográficas. Para analisar esse aspecto, nos deteremos brevemente na teoria de Philippe Lejeune sob o pacto autobiográfico.

Philippe Lejeune (2008) define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). Pormenorizando os elementos que devem ser levados em consideração a partir dessa definição, Lejeune elenca a forma da linguagem, o assunto tratado, a situação do autor e a posição do narrador. Assim, discutiremos esses aspectos, com a intenção de averiguar se o livro de Ondjaki pode ser considerado autobiográfico.

De acordo com o crítico, em relação à forma da linguagem, uma autobiografia deve ser uma narrativa, escrita em prosa e aqui, os contos de Ondjaki encaixam-se. Deve ainda, no que diz respeito ao assunto tratado, relatar a vida individual ou história de uma personalidade. Os contos referem-se às memórias da infância do menino Ndalú.

No que diz respeito à situação do autor, este deve possuir identidade com o narrador que, por sua vez, deve possuir identidade com o personagem principal, estabelecendo uma perspectiva retrospectiva da narrativa. Nas palavras de Lejeune, “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15). Essa relação de identidade é marcada, geralmente, pelo uso da primeira pessoa, caracterizando a narração autodiegética, teorizada por Genette, como exemplifica a

seguinte passagem do conto “O Kazukuta”, em que Ndalú relembra o dia em que as crianças brincavam e o tio Joaquim dá banho ao cão Kazukuta:

Um dia era de tarde e vi o tio Joaquim dar banho ao Kazukuta. Um banho de demorar. Fiquei espantado: o tio Joaquim que ficava até tarde a ler na sala, o tio Joaquim que nos puxava as orelhas, o tio Joaquim silencioso, como é que ele podia ficar meia hora a dar banho ao Kazukuta?

Lembro o Kazukuta a adorar aquele banho, deve ser porque era um banho sincero, deve ser porque o tio punha devagarinho frases ao Kazukuta, e ele depois ia adormecer. Kazukuta: lembro bem os teus olhos doces a brilhar tipo um mar de sonho só porque o tio Joaquim – o tio Joaquim silencioso – veio te dar banho de mangueira e te falou palavras tranquilas num kimbundu assim com cheiros da infância dele (ONDJAKI, 2007, p.28).

Para Lejeune os problemas da autobiografia são aqueles que dizem respeito ao *nome próprio* e ao pseudônimo. O nome próprio, em geral impresso na capa do livro, resume a existência do autor, “um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes” (LEJEUNE, 2008, p. 23). Por outro lado o pseudônimo é um “nome de *autor*. Não exatamente um nome falso, mas um nome de pena, um segundo nome (...)” (LEJEUNE, 2008, p. 24). No entanto, para o teórico, o pseudônimo surge como um desdobramento do nome do autor, que não modifica a identidade entre autor, narrador e personagem.

Essa situação poderia caracterizar um problema para o entendimento de *Os da minha rua* como um livro composto por narrativas autobiográficas, já que Ondjaki é o pseudônimo de Ndalú de Almeida, sendo Ndalú o mesmo nome do menino narrador-protagonista dessas histórias. Entretanto, baseados na afirmação de Lejeune, sabemos que o uso do pseudônimo não elimina a identidade entre autor, narrador e personagem.

Além desse fato, o caráter autobiográfico do livro também transparece na dedicatória de *Os da minha rua* que, da mesma forma que a dedicatória de *A cidade e a infância*, diz muito sobre seu conteúdo. Ondjaki dedica seu livro a pessoas cujos nomes são citados nas histórias de *Os da minha rua*:

para os da minha casa.

para a tia rosa. para o tio chico.

para o avô aníbal. para a avó júlia.

para os camaradas professores ángel e maría.

para o avô mbinha. para a avó agnette.

para os da minha infância.

para a ray.

Além da dedicatória que remete a familiares e amigos do autor, a carta escrita pelo mesmo e endereçada à poetisa angolana Ana Paula Tavares, publicada como posfácio de *Os da minha rua*, exprime o sentimento do autor em relação aos contos do livro. A carta, segundo Ondjaki, é um texto-janela para que ele possa sair do antigamente ao qual regressou para lembrar e contar a infância:

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

como se tempo fosse um lugar

,
como se infância fosse um ponto cardeal eternamente possível. (ONDJAKI, 2007, p.150).

Na construção desse texto autobiográfico, é importante que se ressalte a afetividade que emerge das estórias de Ondjaki. A linguagem do escritor, marcada por um tom lírico, é importante pelo fato de revelar momentos simples, do cotidiano de uma criança. São aqueles instantes íntimos, que muitas vezes parecem não ter importância, mas que todas as pessoas possuem guardados na memória. Um exemplo desses momentos está no conto “Manga verde e o sal também”, em que Ndalú relembra o dia em que, na casa da avó, comeu manga verde com sal, junto com seus primos:

Trouxeram sal nas mãos bonitas em concha com cheiro assim numa praia secreta. O Paulinho tinha um canivete e cortou as mangas aos bocadinhos. Cada um pegava num pedacito de manga verde, misturava com o sal e comia devagar. Entre gargalhadas pequeninas, íamos dividindo o momento e a tarde, os olhares e os arrepios, os sons gulosos e a sujidade das mãos que pingavam escuras de suco para as formigas beberem. Eram risos ao fim da tarde com banda sonora dos camiões e restos de sol só possíveis de acontecer com manga verde na boca, anestesiada com o sabor salgado do sal grosso, melhor porque roubado. (idem, p.81).

Outro exemplo dessas lembranças cotidianas, com pitadas de poesia, está no conto “O último Carnaval da Vitória”:

Dei-lhe o apito e ela fez uma coisa que fazia poucas vezes: sorriu e fez-me um carinho na bochecha. Nunca disse aos meus primos porque iam me gozar, mas eu não sabia que a mão assim toda enrugadinha da avó Catarina era tão suave.

Fechei os olhos. Quando os abri, ela já não estava lá: a avó Catarina era muito rápida a desaparecer. (ibidem, p.64).

Em *Os da minha rua*, como já afirmamos anteriormente, é pelo olhar e pelas palavras do menino Ndalú que percorremos os caminhos de Luanda e as personagens das estórias. Em cada uma das estórias – constituídas como episódios de um mesmo passado e de uma mesma memória – surgem novas personagens, sempre apresentadas por meio do olhar e do afeto do narrador-personagem.

São momentos como o dia em que Jika, o amigo da vizinhança, no conto *O voo do Jika*, vem almoçar na casa de Ndalú e propõe a brincadeira de que pulem com um guarda-chuva aberto. Eles se machucam e o narrador diz: “A infância é uma coisa assim bonita: caímos juntos na relva, magoamo-nos um bocadinho, mas sobretudo rimos” (ONDJAKI, 2007, p.19).

Ou ainda o dia em que Ndalú vai à casa do Lima com o tio Chico e a Tia Rosa e vê pela primeira vez uma televisão a cores, que para ele era a televisão mais bonita do mundo. Das lembranças do Kazukuta, o cão velho e triste, e do tio Joaquim que deu banho de mangueira ao Kazukuta, dizendo “palavras tranquilas num kimbundu assim com cheiros da infância dele” (idem, 2007, p.28). Ou pela lembrança, descrita no conto *Jerri Quan e os beijinhos na boca*, da primeira vez que foi ao cinema, acompanhando Mateus e Irene, um casal de namorados, cujo namoro era prejudicado pela cor do rapaz.

Ndalú também se lembra das filhas do senhor Tuarles, que enxergavam muito mal e só tinham um óculos para ser dividido. Lembra-se ainda do sábado à tarde em que ele, a irmã e os pais ficaram em casa, a “jiboiar”, pois não tinham ido à praia, e do quintal da tia Rosa e do tio Chico com a gaiola das rolas.

A todo momento a saudade daquele tempo e o afeto que o narrador nutre por aquelas personagens são manifestados. A galeria de personagens de *Os da minha rua* é grande: existem as pessoas família – os pais, a irmã, os primos, a avó Agnette, a avó Catarina, o tio Chico, a tia Rosa, o tio Joaquim, a tia Maria e o tio Victor –, os amigos da escola – a Romina, o Bruno, a Petra –, além dos professores cubanos, Ángel e María.

Todas essas personagens são planas, pois não é possível notar mudanças nas mesmas. Além disso, essas personagens são, também, personagens transpostas, de acordo com a teoria de Antonio Candido, por serem representações literárias de pessoas reais da infância do autor, e personagens-anáforas, de acordo com a teoria de Philippe Hamon, pelo fato de propiciarem lembranças ao narrador.

Por outro lado, a personagem-narrador, Ndalú, é uma personagem redonda, pois, ao longo das narrativas, suas características e seu desenvolvimento são mostrados. Mesmo que os contos não apresentem muitas indicações temporais além daquelas em que o narrador diz que “foi no tempo da terceira classe” (ibidem, p.85), ou “foi no tempo da oitava classe, na aula de português” (ibidem, p.131), é possível perceber que as histórias vão seguindo uma certa ordem cronológica, partindo de um conto que narra uma brincadeira de criança, “O voo do Jika”, passando por contos que narram descobertas, perdas e alegrias vividas por Ndalú, até chegar ao conto “Palavras para o velho abacateiro”, onde o leitor descobre que o menino do primeiro conto transformou-se em um jovem prestes a deixar a casa paterna.

A seguir, a partir de três contos de cada um dos escritores analisados, empreenderemos uma análise que sintetize as aproximações e distanciamentos entre as representações da cidade e da infância de Luandino Vieira e Ondjaki.

3.1 A infância luandense em contos de Luandino e Ondjaki: aproximações e distanciamentos

Após a análise das representações de Luanda nas obras em questão e dos narradores e personagens dos contos, empreenderemos a análise comparativa entre três contos de *A cidade e a infância* e três contos de *Os da minha rua*, no intuito de compreender as aproximações e distanciamentos entre as obras, no que tange à representação da cidade e da infância.

Para tanto, foram escolhidos os contos “Encontro de acaso”, “O nascer do sol” e “A cidade e a infância”, de Luandino Vieira, “Os quedes vermelhos da Tchi”, “O portão da casa da tia Rosa” e “Palavras para o velho abacateiro”, de Ondjaki, por entendermos que estes contos, no conjunto das narrativas de cada um dos escritores, oferecem subsídios à análise necessária para o entendimento das representações da cidade de Luanda e da infância vivida neste espaço, em narrativas produzidas em um intervalo de meio século. Entre os contos de Luandino, “Encontro de acaso” foi escolhido por ser a única narrativa de *A cidade e a infância* narrada em primeira pessoa. Já “O nascer do sol” e “A cidade e a

infância” são contos nos quais o desenvolvimento das personagens infantis e a passagem temporal são bem estabelecidos. Em relação às narrativas de Ondjaki, foram escolhidas aquelas nas quais o espaço de Luanda é mais valorizado.

Nos três contos de Luandino Vieira selecionados, assim como nos outros contos analisados no capítulo anterior, a cidade de Luanda é descrita como o espaço de vivência da infância. Luanda é uma cidade que se modificou com o passar dos anos, devido ao processo de urbanização e às políticas engendradas pela colonização portuguesa, como vimos no primeiro capítulo, com alteração ou até mesmo o fim de alguns lugares importantes para as crianças que ali cresceram. Entretanto, essa cidade antiga permanece retida nas lembranças das personagens.

Em “Encontro de acaso”, o espaço das brincadeiras, a Grande Floresta, foi invadido por tratores, que derrubaram as árvores, expulsaram os pássaros e “libertaram as chuvas”. A consequência dessas ações foi que “nunca mais houve ataques ao Kinaxixi” (VIEIRA, 2007, p.12). Neste conto, as imagens da cidade são mais difusas, ocorrendo em breves referências a alguns pontos da cidade que fizeram parte das brincadeiras de infância do narrador e seu grupo de amigos. São lembranças da Grande Floresta, do Clube Kinaxixi, das mafumeiras gigantes repletas de pássaros.

Em “O nascer do sol”, a Quinta dos Amores, o bairro tranquilo onde os meninos viviam e brincavam, transforma-se com a construção de um prédio que “há meses ainda em alicerces, onde se brincava às escondidas, levantava agora, contra a Quinta dos Amores de casas antigas de mangueiras e goiabeiras nos quintais, o orgulho do seu primeiro andar” (idem, p.33). Também no conto “A cidade e a infância”, existem as lembranças dos musseques do Makulusu e do Braga, sendo que este, onde antes havia cubatas, muita água, laranjeiras e limoeiros, transformou-se no “luminoso e limpo Bairro do Café” (ibidem, p.49). Nestes dois contos – “O nascer do sol” e “A cidade e a infância” – Luanda surge mais completa em seus meandros, na descrição de seus musseques, cujos caminhos de areias foram substituídos por bairros de asfalto, colocando fim ao espaço da infância de Zito e seus amigos. Luanda é representada como uma personagem dos contos, um espaço sem o qual aquela infância não teria sido possível.

Em relação ao narrador, “Encontro de acaso”, com narrador em 1ª pessoa, um narrador autodiegético, diferencia-se de “O nascer do sol” e “A cidade e a infância”, que possuem narradores heterodiegéticos, assim como dos outros contos do livro, pois é o único que apresenta aquele tipo de narrador. Essa característica promove uma aproximação

deste conto de Luandino com os contos de Ondjaki, todos narrados em 1ª pessoa, e faz com que o mesmo também apresente um maior caráter de afetividade. Em “Encontro de acaso”, as memórias se revelam de uma forma apressada, com as lembranças dispersas de episódios, brincadeiras, comidas, lugares e pessoas. O fato, informado pelo narrador, de que o encontro com o amigo despertava nele todas as imagens de sua infância, sugere uma impossibilidade de controlar essas lembranças, lampejos de um tempo passado, um tempo ao qual só se volta por meio da memória:

Ele nos mandou despir a todos e meter na água, em direção ao clube e matar os bandidos. E os nossos corpos, de brancos que brincavam todo o dia nas areias vermelhas, que jogavam a bola-de-meia com rede bem feita pelo Rocha, que comiam quicuerra e açúcar preto com jinguba, metiam-se na água vermelhas e avançavam para o Kinaxixi. (ibidem, p.12).

Não, ela 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 saudade delas. Nos degraus da casa grande, à entrada para a mercearia com a *Guerra Ilustrada*, *Neptuno*, e outras revistas de guerra que o consulado nos dava, armávamos as grandes rifas anuais. Aparos velhos. Tinteiros com água e tinta. Sabonetes de cinco tostões. Com a capa e a folha do meio a cores, de uma revista, duas revistas. E sempre o prêmio bom com o número bem à vista, mas que nunca estava na rifa.

E os tamarindos melaços e mucefos que a Joana Maluca nos trazia do Bungo? (idem, p.13).

Diferentemente deste conto, em “O nascer do sol” e “A cidade e a infância” as memórias da infância são tranquilas, encadeadas em uma sequência. Isso ocorre pela mediação do narrador, que utiliza o menino Zito, nas duas narrativas, como personagem focalizador das rememorações da infância. Em “O nascer do sol”, a infância é um tempo que ficou para trás e que se quer recuperar, é o tempo descrito pelo narrador nos primeiros parágrafos do conto:

Naquele tempo já os meninos iam para a escola, lavados, na manhã lavada, de meias altas de escocês e sacolas de juta.

Era o tempo dos catetes no capim e das fogueiras no cacimbo. Das celestes e viúvas em gaiolas de bordão à porta de casas de pau-a-pique. As buganvílias floriam e havia no céu um azul tão arrogante que não se podia olhar.

Era o tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas. (ibidem, p.29).

Esse é o mesmo tempo descrito pelo narrador em “A cidade e a infância” quando, no delírio febril de Zito, “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” (ibidem, p.58). É também o tempo da meninice descuidada, relembrada pelo narrador de “Encontro de acaso” devido ao “encontro cruel” tido com o amigo de infância, tempo que o narrador descreve como aquele 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” (ibidem, p.15).

Em Luandino, temos a presença de um protagonista diverso em cada conto. Com exceção de “Encontro de acaso”, os contos são narrados em terceira pessoa sendo que, em alguns deles, a focalização recai sobre determinado personagem, o protagonista. O que percebemos nas narrativas luandinas, é a personagem adulta que, por algum motivo particular, relembra sua infância. Isso ocorre nas três narrativas selecionadas, mas também nas outras. Em “O despertar”, um jovem relembra seu amadurecimento, decorrente do abandono ocorrido ainda na infância. Em “A fronteira do asfalto”, é narrado o fim da amizade de Marina e Ricardo, devido ao fim da infância. Em “Bebiana”, a despeito do título se referir à filha de Don’Ana, a personagem principal é esta, que narra acontecimentos de um tempo que os mais jovens não conhecem. “Marcelina” é um conto em que à infância da personagem título, não reconhecida pelo pai branco, se une a infância de sua filha que, da mesma forma não é reconhecida pelo pai branco. Em “Faustino”, o leitor percebe a contraposição entre a infância do protagonista que, devido à falta de oportunidades, busca, já adulto, uma vida melhor, e à das crianças que moram no prédio no qual Faustino é porteiro. No conto “Quinzinho”, novamente a personagem principal é um jovem. No entanto, passagens de sua vida são lembradas pelo amigo narrador.

Por meio dos detalhes acima descritos, percebe-se que essa infância não é feliz em todas as narrativas. Por sua vez, a infelicidade ocorre por situações advindas da situação colonial. Mesmo naqueles contos em que é causada por motivos particulares e familiares, a fonte dos mesmos está arraigada no sistema colonial. “A fronteira do asfalto”, por exemplo, revela uma face mais triste da infância, ou do fim dela: o impedimento de uma amizade e a conseqüente morte de Ricardo.

Em relação aos contos selecionados, podemos dizer que a infância lembrada é feliz. Entre as três narrativas, “O nascer do sol” é o que possui uma atmosfera de felicidade mais intensa, com o relato das aventuras e descobertas de um grupo de meninos, com atenção especial para Zito, não havendo tristeza no conto.

“A cidade e a infância”, por outro lado, ocorre durante um momento de apreensão, o período da doença de Zito. Como em um delírio, o menino relembra passagens de sua infância, momentos felizes e momentos tristes. Em “Encontro de acaso”, a felicidade está em rememorar a infância vivida junto com o grupo de amigos, mas há o pesar por saber que existe uma distância entre dois amigos de infância, causada pela diferença de oportunidades imposta pelo sistema colonial.

A amizade é retratada em todos os contos de *A cidade e a infância*, em uma indicação da impossibilidade de se perceber a infância sem relacioná-la ao sentimento da amizade. Nos contos selecionados, a amizade é um sentimento que traz lembranças positivas. Das três narrativas, a única que reflete sobre a influência da situação colonial na amizade é “Encontro de acaso” já que, da mesma forma que ocorre em “A fronteira do asfalto”, a dissolução da amizade ou o afastamento entre os amigos ocorre pelas diferenças de caminhos e oportunidades que surgem para cada um.

Os contos de Ondjaki, assim como os de Luandino, são marcados pela presença constante da amizade, seja a dos primos, dos colegas da escola, das irmãs, dos professores cubanos. As narrativas percorrem uma ordem cronológica até o último conto, e os três contos escolhidos – “Os quedes vermelhos da Tchi”, “O portão da casa da tia Rosa” e “Palavras para o velho abacateiro” retratam momentos marcantes na vida do menino. As estórias apresentam o espaço doméstico que, assim como na maior parte das estórias de *Os da minha rua*, possui maior destaque quando comparado ao espaço urbano.

O narrador autodiegético é responsável pelo caráter de afetividade das narrativas. Em todas, há detalhes, lembranças, modos de exprimir o que se lembra, peculiares a um narrador em 1ª pessoa, que rememora momentos e pessoas que transitaram por sua infância. As lembranças trazem descrições de sons, cheiros, comidas e toques de forma sinestésica, em uma profusão de sensações:

[...] olhei as uvas na videira e, enquanto olhava o céu escuro, ainda pensei que era tão estranho aquelas uvas terem um sabor tão nítido a manga adocicada, fui fechar a portinhola da casota onde ficavam as botijas de gás e ainda recolhi duas toalhas que estavam na corda, voltei a entrar na cozinha, com o corpo a pingar de chuva e suor fresco, a *t-shirt* estava tão molhada que voltei lá fora para deixá-la já pendurada na corda, parei um pouco a deixar a chuva cair sobre a cabeça, fechando os olhos, escutando o ruído que ela fazia cá fora no mundo e dentro de mim também, queria ver quantos pensamentos eu podia inventar – e pensar – ao mesmo tempo que ouvia aquele ruído tipo música de uma orquestra bêbada [...]. (ONDJAKI, 2007, p.138).

[...] fiquei com os olhos postos nas gotas tombadas no chão, sem poder saber, nunca mais, o que era gota o que era lágrima, como se eu fosse um cego e naquele momento todos os cheiros e todas as dores da infância me pesassem no corpo [...]. (ONDJAKI, 2007, p.144).

Por sua vez, “Palavras para o velho abacateiro” pode ser entendido como o texto que sintetiza a infância representada em *Os da minha rua*, uma vez que o fluxo de consciência de Ndalú retoma momentos e personagens da infância, personagens essas que habitam a rua de Ndalú, a rua do título do livro. Este é o conto no qual a carga poética em *Os da minha rua* alcança seu ápice, revelando, de forma clara e sem volta, a transição da infância para a idade adulta.

Da mesma forma que ocorre nas narrativas luandinas, os contos de Ondjaki, se passam na cidade de Luanda e, apesar de este fato não estar expresso em vários contos, o leitor infere esta informação a partir de detalhes narrados e pelo motivo de que cada uma das narrativas constitui-se como um episódio da infância de Ndalú, narrador das mesmas, tendo em comum o espaço da capital de Angola.

Lembremos que, no momento do narrado, Luanda encontrava-se em plena guerra civil, marcada pelos destroços e pela desestruturação dos serviços básicos. No entanto, nas narrativas de Ondjaki, essas informações são apresentadas de maneira sutil, sempre pela perspectiva infantil. Misturadas à fantasia infantil, o narrador mostra ao leitor algumas situações da vida em Luanda naquele momento e que também sugerem a situação da guerra civil. Sabemos, por exemplo, que as crianças de Luanda naquela época não possuíam muitos brinquedos, que a Praia do Bispo, o bairro onde a avó Agnette morava, era poeirento devido às obras para construção do mausoléu de Agostinho Neto, que na escola Juventude em Luta, onde Ndalú estudava, “nunca mais as aulas iniciavam” (ONDJAKI, 2007, p.125), que na casa da avó Agnette o lanche era regado e que os guardas da casa ao lado usavam armamentos soviéticos, os “akás”. A palavra “guerra” é mencionada uma única vez, em uma comparação infantil com a palavra “foguetão”, que era a forma como os meninos chamavam o Mausoléu do Presidente Agostinho Neto. Na realidade, o leitor que não conheça a história de Angola, ao ler as narrativas de Ondjaki, talvez não perceba esses detalhes que, por si só, sem o conhecimento do contexto histórico, não remetem a uma situação bélica.

A “rua” mencionada no título do livro, rua que pertence ao narrador, é uma metáfora da infância da personagem, nas palavras do próprio: “a minha rua, que sempre se

chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância” (idem, p.145). Esse momento, o da despedida, não só da família, mas também da infância e de todas as pessoas que passaram por ela, está descrito na seguinte passagem:

O mundo tinha aquele cheiro da terra depois de chover e também o terrível cheiro das despedidas. Não gosto de despedidas porque elas têm esse cheiro de amizades que se transformam em recordações molhadas com bué de lágrimas. Não gosto de despedidas porque elas chegam dentro de mim como se fossem fantasmas mujimbeiros que dizem segredos do futuro que eu nunca pedi a ninguém para vir soprar no meu ouvido de criança. (ibidem, p.146).

Luanda é a cidade aonde não chegavam muitas novidades, é a cidade onde ventanias eram raras, onde estava sendo construído o mausoléu para o Presidente Agostinho Neto, onde Ndalú dorme sonhando com a província de Benguela, onde o menino participava do comício de 1º de maio e onde acontecia o Carnaval da Vitória. Para Ndalú, Luanda é, antes de tudo, a cidade que circunscrevia a casa de sua família, a casa de suas avós, a casa da tia Rosa e do tio Chico, a casa dos professores cubanos, María e Ángel, e as escolas de Ndalú. O mais importante nos contos de *Os da minha rua* não são as ruas de Luanda, o espaço físico da cidade, mas sim os espaços domésticos e afetivos, instalados na cidade, espaços por onde circulam as personagens da rua-infância de Ndalú. O espaço doméstico, em Ondjaki, abarca a concepção estabelecida por Bachelard (1988) acerca do espaço da casa, um espaço que fornece imagens e guarda lembranças.

Entre os contos selecionados, aquele que dá um maior destaque a Luanda é “Os quedes vermelhos da Tchi”, já que ali é narrado o dia em que Ndalú participa do comício de 1º de maio, ocorrido no Largo 1º de Maio, com a presença do presidente do país, que no momento narrado já era José Eduardo dos Santos. Este conto também revela descrições do espaço doméstico, da casa da família de Ndalú.

“O portão da casa da tia Rosa” também possui, como cenário, um espaço doméstico, o da casa da tia Rosa e do tio Chico, onde Ndalú passou várias tardes de sua infância, como narrado no primeiro parágrafo do conto:

Só sei que eu nunca fui à creche. Tentaram durante uns dias, mas eu chorava o tempo todo. Quando a minha mãe ia me buscar mais cedo, encontrava-me com os olhos bem inchados. Por isso, dedes bebê, eu sempre fiquei na cada da tia Rosa. Passava lá as tardes com a filhas dela a ouvir discos do Roberto Carlos. Ela era minha madrinha, mas para mim sempre foi a “tia Rosa”. (ONDJAKI, 2007, p. 95).

Dessa forma, ainda que os contos dos dois escritores retomem o mesmo espaço geográfico – Luanda – e o mesmo período da vida – a infância –, podemos perceber, não só pelo intervalo de meio século existente entre a publicação das obras, como também pela forma de representar a infância mas, principalmente, a cidade, a distância existente entre estes escritores angolanos.

Retomando o conceito de *cronotopo*, que se refere às relações de identidade entre tempo e espaço na literatura, instituído por Bakhtin (2010), percebemos como esse fenômeno se configura na obra destes escritores angolanos, e o distanciamento entre as representações da cidade e da infância nas obras de Luandino e Ondjaki torna-se mais claro.

Em Luandino Vieira, a representação da infância vivida na Luanda dos anos 1940 é um instrumento para registrar, literariamente, um período da história angolana que não se quer esquecer, o período de Angola como colônia, antes da guerra de libertação. A memória da infância é a mesma que relembra as modificações da cidade, a destruição de locais importantes, as injustiças sociais, o conflito entre colonizadores e colonizados, amizades interrompidas, mortes precoces, humilhações. Por outro lado, é a mesma memória que relembra as amizades, os amores, as saudades, os lugares, os momentos de felicidade. Há, nas narrativas de Luandino, um sentimento saudosista em relação à cidade de Luanda, uma Luanda que não existe mais e que levou consigo a infância ali vivida. Nas histórias de Luandino, Luanda é a cidade que reteve a infância, o paraíso perdido. Nas narrativas de *A cidade e a infância*, o binômio *espaço-tempo* é sinônimo do binômio *Luanda-infância*. Existe a saudade em relação àquele tempo e àquele espaço, mas não há possibilidade de retorno à infância porque aquela Luanda não existe mais, modificou-se pela urbanização e pelo crescimento.

As histórias de Luandino atuam como forma de expressão, resistência e de crítica ao modelo colonial e suas consequências. A infância é a ferramenta para recuperar um período de Angola em que, apesar de a guerra não haver começado, existia a tensão entre colonizadores e colonizados, negros e brancos, habitantes da cidade de asfalto e dos musseques. Essa tensão está presente em todos os espaços representados: o da cidade, o da casa, o da escola e o da prisão, como veremos adiante. Nas histórias de *A cidade e a infância* percorremos, por meio das lembranças de narradores adultos, que rememoram os fatos do passado e permitem o encontro entre dois tempos distintos, o passado e o presente,

os becos dos musseques de Luanda antes do processo de urbanização que modificou a estrutura da cidade e, como consequência, a infância ali vivida.

De acordo com Salvato Trigo (1981), no livro de Luandino, que é “o antetexto de praticamente toda a escrita luandina” (TRIGO, 1981, p.210), há a saudade da infância mas não um desejo de regresso àquele tempo. O que se deseja é que o presente e o futuro pudessem ser vividos da mesma forma como o passado foi, sem que a cor da pele fosse um elemento desagregador. Para o crítico português, nesse livro a cor é um motivo literário, já que o “objetivo dos dez contos de *A cidade e a infância* é representar as rupturas causadas pela cor da pele no tecido social angolano a partir da década de 40” (TRIGO, 1981, p.211).

Por outro lado, em Ondjaki, a representação da infância vivida na Luanda dos anos 1980, com Angola já independente e durante a Segunda Guerra de Libertação, configura-se como o objetivo das narrativas. Ondjaki não tem a intenção de retratar em seus contos o período de guerra civil em Angola, ou a situação de Luanda neste momento. O que importa, para o escritor, é a representação do período da infância. Obviamente, existem nas narrativas algumas referências ao conflito, mas nada que possibilite ao leitor, somente pela leitura dos contos, um entendimento da situação vivida no país naquele momento. Por este motivo, por se aterem a um sentimento saudosista em relação à infância, as histórias do cotidiano do menino Ndalú poderiam ser as de qualquer criança em outra parte do mundo.

Em Ondjaki, o binômio *espaço-tempo* deve ser entendido como o binômio *rua-infância*, já que há destaque para os espaços domésticos, que podem ser sintetizados pela palavra “rua”, expressa no título e, como vimos acima, metáfora de infância. Assim, o binômio *rua-infância*, pode ser entendido como *infância-infância*, o que nos leva a concluir que, para Ondjaki, o importante é a representação da infância, sendo que a representação da cidade fica em segundo plano.

Nas narrativas de Ondjaki a infância também é a lente que filtra o olhar do leitor. Porém, nas narrativas de *Os da minha rua*, percebemos momentos episódicos que, muitas vezes, não apresentam conflitos, mas somente lembranças agradáveis de um período da vida, lembranças de amizade, aprendizagem e fraternidade. É também o olhar da criança o responsável pelo tom poético e mágico que permeiam as histórias. A infância representada por Ondjaki é leve e se mantém à distância dos conflitos e dos problemas sociais que marcaram Angola e Luanda nos anos de Segunda Guerra de Libertação.

Por meio dos contos selecionados, percebe-se que, nas narrativas de Luandino, as memórias da infância recuperam imagens da cidade, assim como, ao se rememorar a cidade é possível retomar os momentos da infância. Em Ondjaki, isso se dá em relação ao espaço doméstico, que recupera imagens da infância, sendo que esta possui como espaços de referência, a casa, a escola e a vizinhança.

Em comum aos escritores, está a descrição deste período da vida como uma época feliz. Para Luandino, apesar do momento histórico conflituoso e da existência desses conflitos nas narrativas, a infância é lembrada como o paraíso perdido, não por si só, mas em conjunto com o espaço urbano que também se perdeu. Já para Ondjaki, o momento de guerra de Angola não tem efeito sobre a infância de Ndalú, que, a despeito de perdas ocorridas nessa fase da vida, não perde o brilho e a alegria.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura angolana tem suas origens e sua evolução marcadas pela história social e política do país. A história de Angola, principalmente a partir do século XX, com alternância do período colonial, da guerra pela libertação e da guerra civil posterior à Independência do país, possibilitou o surgimento e consolidação de um sistema literário composto por escritores com objetivos em comum, gerando uma recorrência de temas importantes para a literatura de Angola.

Entre estes temas, o espaço de Luanda e a temática da infância ocupam lugar de destaque. A cidade de Luanda é o espaço primordial das narrativas produzidas pelos escritores angolanos, sendo que a forma de representá-la modificou-se de acordo com o momento histórico. Luanda é também o espaço habitado pelas personagens infantis, já que a temática da infância é abordada na literatura angolana desde o movimento dos *Novos Intelectuais de Angola*.

A análise das representações da cidade de Luanda e da infância ali vivida em narrativas que compõem os livros *A cidade e a infância* e *Os da minha rua*, visou compreender a forma como essas representações se relacionam com seus momentos de produção e como apresentam esses períodos da história recente de Angola.

Embora outros escritores tenham retratado a cidade de Luanda e a infância em suas obras, a escolha do *corpus* baseou-se no fato de que os escritores em questão apresentam, como uma das temáticas mais caras às suas obras, a infância. São também escritores que ocupam lugares importantes na literatura angolana. Luandino Vieira, por muitos considerado o mais importante escritor angolano, e um dos mais conhecidos escritores africanos, foi atuante nos movimentos pela libertação de Angola, fazendo de sua vida um exemplo da mescla entre literatura e história do país. Ondjaki, por sua vez, sendo um artista plural cuja obra percorre diversos caminhos, colabora na divulgação da literatura angolana em nossos dias. Além disso, Luandino e Ondjaki estão situados em momentos opostos da literatura angolana, o que possibilitou uma análise das semelhanças e diferenças na representação da cidade de Luanda e da infância em obras produzidas em um intervalo de pouco mais de cinquenta anos.

Enquanto Luandino Vieira escreveu os contos que compõem *A cidade e a infância* em uma Angola que ainda era colônia portuguesa, Ondjaki produziu as narrativas

de *Os da minha rua* em uma Angola independente, mas em tempos de guerra civil. Outra diferença referente aos contextos de produção está no fato de que, durante o período em que os contos de *A cidade e a infância* foram escritos, até o momento de sua publicação em 1957 e, posteriormente, em 1960, e a despeito da existência dos movimentos organizados para a luta pela libertação de Angola, o país ainda não havia ingressado efetivamente em um conflito bélico por sua Independência, entretanto, o clima de insatisfação e de mobilização já era perceptível. Por outro lado, no momento em que *Os da minha rua* foi publicado, em 2007, a história de Angola já contava 13 anos de Guerra de Libertação e os seguidos 27 anos da Segunda Guerra de Libertação, uma guerra civil entre o MPLA e a UNITA.

Em ambas as obras a cidade de Luanda é o espaço onde a infância se desenvolve, o que remete o leitor a uma relação entre espaço e tempo, um *cronotopo*, na definição de Mikhail Bakhtin (2010). Em *A cidade e a infância*, Luanda é a cidade onde se desenvolveram as infâncias descritas em cada um dos nove contos analisados. Sem aquela Luanda representada, a infância não teria sido a mesma. Por outro lado, as modificações ocorridas em Luanda, engendradas pela administração colonial na década de 1940, foram responsáveis pela destruição do espaço da infância, salvo do desaparecimento pelo trabalho da memória. Para Luandino a cidade descrita nos contos, com seus musseques, é o espaço do paraíso perdido, destruído pela urbanização.

Para Ondjaki, a cidade é o espaço que comporta os espaços importantes da infância da personagem Ndalú, o narrador das 22 histórias que compõem *Os da minha rua*. A palavra “rua”, presente no título do livro, surge como uma metáfora de infância no último conto. Dessa forma, se a cidade contém a rua, contém também a infância.

Inerentes ao espaço da cidade, outros espaços surgem nos contos dos livros, a casa e a escola. Nos contos de Ondjaki, o espaço doméstico não se refere somente à casa da família de Ndalú, mas também à casa de suas avós, à casa de seus tios e ao apartamento dos professores cubanos. As memórias ligadas a esses espaços são felizes, pois os mesmos representam proteção e aprendizado. Casa e escola também são espaços representados nas narrativas de Luandino, assim como em boa parte da literatura publicada principalmente na década de 1970. No entanto, diferentemente do que ocorre em *Os da minha rua*, em *A cidade e a infância* a casa nem sempre é o local de proteção, sendo em alguns contos representada como espaço de exploração, de abandono e de segregação. A escola também não é sempre um espaço harmonioso nas narrativas luandinas, já que em alguns contos são

expostas as diferenças e os conflitos entre brancos e negros no contexto escolar, assim como de situações de opressão. Além dos espaços escolar e doméstico, em uma das narrativas de Luandino há o espaço da prisão, que é apresentado como espaço de reflexão e amadurecimento.

Dessa forma, para além do distanciamento temporal, existe um distanciamento entre as obras dos dois escritores no que se refere à representação espacial já que, nas narrativas de Luandino, a cidade de Luanda é bem descrita, marcada e representada nos vários aspectos da vida humana, quando o contrário é percebido no confronto com os contos de Ondjaki, pois não se nota nas estórias, salvo por algumas referências, descrições espaciais que revelem Luanda. Por outro lado, em *Os da minha rua*, casa e escola são espaços que abarcam a felicidade, mesmo que o momento da escrita seja o de guerra civil, o que não ocorre recorrentemente em *A cidade e a infância*, onde esses espaços são representados de forma positiva em alguns contos e negativa em outros, posto que o espaço geográfico para o escritor é também político e social.

Uma aproximação existente nas obras em questão é a representação da infância como uma época feliz. Entretanto, ainda que as narrativas de Luandino permitam a percepção de momentos felizes, existem problemas que afetam esta infância e que estão relacionados ao contexto colonial e ao crescimento da cidade e, conseqüentemente, à perda do espaço da infância. Por outro lado, a infância feliz das narrativas de Ondjaki esbarra em sentimentos de perda e de despedida, comuns a qualquer ser humano. Nem mesmo a guerra civil que ocorria em Angola afeta a felicidade da infância de Ndalú. De fato, nas narrativas de Ondjaki, o acontecimento da guerra civil não tem destaque, sendo revelado em pequenos detalhes mencionados ao longo das narrativas. Entretanto, esses detalhes passam despercebidos se o leitor não possui conhecimento da história de Angola, uma vez que os fatos mencionados poderiam ocorrer em qualquer outro lugar.

Em ambas as obras, ainda que escritas em tempos distintos, a infância adquire um caráter utópico, representada como um tempo bom, ao qual se quer regressar ou, simplesmente, reter na memória, por ser uma época de felicidade, de entendimento e de possibilidade de diálogo. No entanto, como afirmamos acima, em Luandino a felicidade e o diálogo se misturam a momentos de preconceitos e segregações, que conduziram o país, poucos anos após a publicação de seu livro, à Primeira Guerra pela Libertação de Angola, protagonizada, dentre outros, pelo próprio Luandino Vieira.

Em *A cidade e a infância*, o espaço e o tempo, Luanda com seus musseques e o tempo da infância, se complementam, formando um *cronotopo*, pois a infância só foi vivida da forma narrada por ter acontecido naquela cidade, à qual não se pode retornar. Essa impossibilidade de retorno provoca um sentimento saudosista em relação à infância e, conseqüentemente, em relação à Luanda do passado. Em *Os da minha rua*, o *cronotopo* é mais frágil, pois a infância sobrepõe-se à cidade.

Outra diferença entre os contos de Luandino e Ondjaki está no fato de que, em *A cidade e a infância*, cada estória possui um narrador diverso, ao passo que, em *Os da minha rua*, a mesma personagem narra todos os contos, que se referem a fases e momentos de sua infância. Este fato é responsável por revestir os contos de Ondjaki de uma carga afetiva maior do que aquela que encontramos nas narrativas de Luandino, nas quais as memórias surgem filtradas pela visão do narrador. Além disso, a diversidade de narradores nos contos de Luandino imprime à obra um caráter de coletividade, de diversidade, de movimento. Isso não ocorre em *Os da minha rua*, por ser composto por estórias que possuem o mesmo protagonista-narrador. *A cidade e a infância* descortina uma Luanda que agregou diversas infâncias e *Os da minha rua* abarca uma infância única, saudosa, vivida em espaços íntimos.

Dessa forma, nos contos de Luandino Vieira a infância é um instrumento para representar, na literatura, um momento da história de Angola que não se quer e não se pode esquecer. Nas narrativas de *A cidade e a infância*, a infância é responsável por descortinar aos olhos do leitor um contexto histórico que já não existe. Entretanto, a forma como o escritor representa Luanda e a infância vivida nesta cidade nos anos de 1940, permite o preenchimento de uma lacuna, o conhecimento do contexto colonial e seus meandros pela voz do próprio angolano, testemunha daqueles dias que desencadearam a luta pela Independência. Por outro lado, nas narrativas de Ondjaki, a infância não é instrumento, mas sim o objeto que se quer representar. Pode-se dizer que a intenção do escritor é a representação da infância, com toda a afetividade gerada pela voz do narrador autodiegético, sem preocupação de representar o contexto de vivência desta infância e a cidade onde ela ocorreu, já que nos contos ganham importância espaços íntimos e familiares. A infância de Ndalú foi vivida em Luanda, assim como poderia ter sido vivida em qualquer outro lugar.

Essa diferença das representações pode ser pensada a partir do contexto de escrita dos contos dos dois livros. Se Luandino escreveu em um momento em que a

bandeira da resistência e da luta pela Independência de Angola estava em destaque, o que fez de sua Luanda uma metáfora da própria Angola e da necessidade da luta e da independência, Ondjaki produziu a obra em questão em um período de reconstrução de uma Angola já independente e finalmente livre do peso da guerra civil. O contexto de Luandino, mais do que propiciar, exigia uma atitude do escritor em relação à situação do país que, narrada nos contos de *A cidade e a infância* a partir do foco da infância, permite o conhecimento do histórico das primeiras décadas do século XX, em que a política assimilacionista de Portugal se delineava para a colonização de Angola, que se daria mais efetivamente a partir dos anos 40, época em que seriam mandados para Angola milhares de portugueses, os novos colonos, mas, devido ao trabalho da enunciação, aquele contexto de mudanças profundas nas relações entre portugueses e angolanos é transmitido de forma leve e sutil. Já para Ondjaki, que escreveu em uma Angola livre, o importante talvez seja mostrar que, mesmo com a guerra civil, a infância em Luanda podia ser feliz. Infere-se que o momento de produção de cada escritor exigia dos mesmos atitudes diferentes, como é possível observar nos contos analisados neste trabalho.

A infância de Luandino, idealizada, mesclada à utopia de um país livre, com igualdade entre negros e brancos descortina o posicionamento político e social do escritor. A infância de Ondjaki é saudosa, mas não traz consigo utopias e idealizações, nem mesmo lembranças do período da guerra. O escritor Ondjaki é a criança do escritor Luandino, e a criança de Ondjaki é livre, como idealizou Luandino, livre inclusive para não falar da guerra. Se os contos de Luandino são marcados pela utopia, pela expectativa de dias melhores, nota-se, nos contos de Ondjaki, o inverso, a atopia, pois não há, nas histórias de *Os da minha rua*, detalhes que permitam a percepção de um desejo de mudança. Ainda assim, pode-se pensar nesta atopia como um desejo de esquecimento da guerra, como uma maneira de seguir em frente.

Os contos de Luandino voltam ao passado como forma de relembrar uma época feliz, mas também de exprimir o que (não) se deseja para o futuro. Por outro lado, percebe-se, nos contos de Ondjaki, o retorno à época de felicidade, sem que isso remeta a um desejo para o futuro.

Creemos que o estudo das representações de Luanda e da infância, não só nas obras dos escritores estudados neste trabalho, mas também nas obras de outros escritores angolanos, é importante para o entendimento do desenvolvimento do sistema literário

angolano, uma vez que o mesmo se relaciona à história do país, sendo esta o pano de fundo de diversas narrativas produzidas em Angola.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. Reimaginando a nação. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. (Org.). *A kinda e a misanga – encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007, pp. 27-34.

ANDRADE, Fernando Costa. *Literatura angolana (opiniões)*. Lisboa: Edições 70, 1980.

ANDRADE, Mário Pinto de. Uma nova linguagem no imaginário angolano. In: LABAN, Michel (Org.). *Luandino Vieira e a sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980.

ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1988.

_____. *Os cus de Judas*. Lisboa: Editorial Vega: 1979.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BACHELARD, Gaston. Os devaneios voltados para a infância. In: *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERGAMO, Edvaldo. *Jorge Amado no além mar: política e literatura na representação da infância marginalizada*. Dissertação de Mestrado. Assis: UNESP, 1998.

BOAVIDA, Américo. *Angola: cinco séculos de exploração portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CHATELAIN, Héli. *Contos populares de Angola*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1964.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

_____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____; MACÊDO, Tania. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Angola*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAVIDSON, Basil. *Os africanos*. Uma introdução à sua história cultural. Lisboa: Edições 70, 1969.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, s/d.

FANON, Frantz. *Os condenados de terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa I*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977(a).

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa II*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977(b).

_____. A libertação do espaço agredido através da linguagem. Prefácio à 2ª edição (1977). In: VIEIRA, Luandino. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FILHO, Adonias. *Luanda Beira Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

FORSTER, E. M.. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2004.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

HAMILTON, Russell. *Literatura africana, literatura necessária*. I – Angola. Lisboa: Edições 70, 1975.

HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

LABAN, Michel (Org.). *Luandino Vieira e a sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACÊDO, Tania. *A representação literária de Luanda – uma “ponte” entre Angola, Brasil e Portugal*. São Paulo: Via Atlântica, 1997, p. 116-127. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via01/via01_11.pdf. Acesso em: 06 de julho de 2011.

_____. Caminhos da escrita de uma cidade. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 240-249, 1º sem. 2001.

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

_____. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora Unesp; Luanda: Nzila, 2008.

_____. Itinerários da memória na escrita da literatura angolana contemporânea. In: GOMES, André Luís; BÉRGAMO, Edvaldo (Org.). *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Tema especial: Literaturas e culturas africanas. Brasília: Universidade de Brasília, n. 30, v. 19, 2010, pp. 349-360.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978.

NETO, Maria da Conceição. Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX. In: *Lusotopie*, 1997, pp. 327-359. Disponível em: <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/neto97.pdf>. Acesso em: 20.07.2012.

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

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

PADILHA, Laura. A ficção angolana pós-75: processos e caminhos. In: PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, pp. 27-37.

_____. *Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007(a).

_____. Ficção e guerra angolana: a perda da inocência. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. (Org.). *A kinda e a misanga – encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007(b), pp. 55-61.

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ática, 1983.

RAMOS, Marilúcia Mendes. *Entre dois contares: o espaço da tradição na escrita de Uanhenga Xitu*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1996.

_____. Literatura, história e cotidiano nas *Estórias do Musseque*, de Jofre Rocha. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. (Org.). *A kinda e a misanga – encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007, pp. 277-291.

ROCHA, Jofre. *Estórias do musseque*. São Paulo: Ática, 1980.

ROSAS, Fernando (Org.). *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

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

SCHMIDT, Simone Pereira. Sobre favelas e musseques. In: *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 207-214, jul./dez.2010.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. *Memória d'África – a temática africana em sala de aula*. São Paulo: Cortez, 2008.

TRIGO, Salvato. *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, 1985.

_____. *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981.

TUTIKIAN, Jane. Lá onde mora a infância (um estudo dos contos de Luandino Vieira e de Ondjaki). In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel; SILVEIRA, Regina da Costa da. (Org.). *Redes e capulanas: identidade, cultura e história nas literaturas lusófonas*. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2009, pp. 107-123.

_____. Morada memória: contos angolanos dos anos 1960 aos anos 2000. In: GOMES, André Luís; BÉRGAMO, Edvaldo (Org.). *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Tema especial: Literaturas e culturas africanas. Brasília: Universidade de Brasília, n. 30, v. 19, 2010, pp. 181-204.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2011.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Vidas novas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

_____. *Nós, os do Makulusu*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1974.