

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

TRAÇOS DE IDENTIDADE E INSÓLITAS MEMÓRIAS
EM *BOM DIA CAMARADAS* E *QUANTAS MADRUGADAS TEM A NOITE,*
DE ONDJAKI

Anna Maria Claus Motta

Belo Horizonte
2010

Anna Maria Claus Motta

**TRAÇOS DE IDENTIDADE E INSÓLITAS MEMÓRIAS
EM *BOM DIA CAMARADAS* E *QUANTAS MADRUGADAS TEM A NOITE*,
DE ONDJAKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Nazareth Soares Fonseca

**Belo Horizonte
2010**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

M921t Motta, Anna Maria Claus
Traços de identidade e insólitas memórias em bom dia camaradas e quantas madrugadas tem a noite, de Ondjaki / Anna Maria Claus Motta. Belo Horizonte, 2010
120f. : il.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras
Bibliografia.

1. Memória na literatura. 2. Identidade. 3. Oralidade na literatura. 4. Realidade. 5. Ficção. 6. Ondjaki, 1977- I. Fonseca, Maria Nazareth Soares. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 8

Anna Maria Claus Motta

**TRAÇOS DE IDENTIDADE E INSÓLITAS MEMÓRIAS
EM *BOM DIA CAMARADAS* E *QUANTAS MADRUGADAS TEM A NOITE*,
DE ONDJAKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas
Gerais.

Prof^ª. Dr^ª. Maria Nazareth Soares Fonseca (Orientadora- PUC Minas)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)- titular

Prof^ª Dr^ª. Terezinha Taborda Moreira (PUC Minas)- titular

Prof^ª Dr^ª. Ivete Lara Camargos Walty (PUC Minas) - suplente

Belo Horizonte, 15 de abril de 2010.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela presença invisível e forte.

Ao Victor, pelo apoio incondicional e pelas tantas vezes que contou sua experiência em Angola, e o fez com o mesmo entusiasmo e invariável admiração pelo povo angolano, oferecendo, em cada oportunidade, sua visão, com o colorido da memória reinventada.

À Anna Carolina (Kaká), Anna Thereza (Teká) e Vitinho (Tô), por concordarem que só o trabalho com afinco faz-nos buscar nossas metas.

À Nazareth, sorriso franco, orientadora e mestra. Na sua simplicidade e grandeza, foi a presença visível e vigorosa que norteou este trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de estudos que me proporcionou.

Às professoras do Programa de Pós-graduação em Letras, da PUC Minas, pelos cursos que tive o prazer e a honra de frequentar.

RESUMO

A dissertação tem como objetivo analisar os componentes discursivos de relatos de memória e de busca de identidade nas obras **Bom dia Camaradas** e **Quantas madrugadas tem a noite**, de Ondjaki, além de procurar evidenciar elementos do “insólito”, do “maravilhoso”, do “real-maravilhoso” e mesmo do “fantástico”, presentes, particularmente, em **Quantas madrugadas tem a noite**. Ao abordar a questão da memória, procura-se destacar que a memória social, coletiva, constrói-se em consonância com a individual, como forma de garantir a continuidade do tempo e de delinear formas de identidades. Ao se destacar a presença do insólito em um dos romances, o estudo acentua aspectos narrativos que podem ser considerados como uma inesperada alteração da realidade, expressa por movimentos e estratégias muito próprias das narrativas orais. E, ao procurar discutir as estratégias que formatam cada um dos romances, são acentuadas as estreitas ligações entre realidade e ficção, e entre memória e identidade.

Palavras-chave: memória; identidade; oralidade; realidade; ficção; insólito

ABSTRACT

The dissertation aims to analyze the components of discursive accounts of memory and search for identity in the works “Bom dia Camaradas” and “Quantas madrugadas tem a noite” of Ondjaki, and also seeks to highlight elements of the “insólito” (unusual, eccentric), the wonderful, wonderful real and even the fantastic present, particularly in “Quantas madrugadas tem a noite”. By addressing the memory demand is worth noting that the social memory, collective one, is constructed in line with the individual, in order to ensure the continuity of time and delineate identity forms. When you highlight the presence of unusual in one of the novels, the study underlines the narrative aspects that can be considered as an unexpected change in the reality expressed by movements and strategies of its own oral narratives. And to seeking to discuss the strategies that shape each one of the novels, the close links are marked between reality and fiction, between memory and identity.

Keywords: memory; identity; oral; reality; fiction; “insólito”

LISTA DE SIGLAS

FAPLA- Forças Armadas para a Libertação de Angola
MPLA- Movimento Popular de Libertação de Angola
UNITA- União Nacional para a Independência Total de Angola

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1- Traços da memória e de identidades.....	18
CAPÍTULO 2- Dentro de nós a imaginação é mais uma viagem: estratégias do narrador.....	42
CAPÍTULO 3- O insólito e o inusitado na construção das personagens de QUANTAS MADRUGADAS TEM A NOITE	57
CAPÍTULO 4- Entrecruzamentos: diálogos entre os romances na cultura do <i>muangolê</i>	87
CONCLUSÃO	108
REFERÊNCIAS	115
ANEXOS	119
ANEXO A- Capa de Bom dia camaradas.....	119
ANEXO B- Capa de Quantas madrugadas tem a noite	120

INTRODUÇÃO

Andréas Huyssen, em **Seduzidos pela memória** (2000, p.9), observa que, nos tempos atuais, a memória tornou-se um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes. Essa valorização do passado, segundo o autor, veio contradizer os valores cultuados na primeira metade do século XX, quando a conquista da velocidade e de máquinas poderosas alimentava, na Europa, as imagens de um “novo” homem, que atendesse aos apelos da cultura modernista e/ou modernizadora. Fragilizado por duas Grandes Guerras Mundiais, esse paradigma permaneceu até a década de 1980, momento em que a geografia política do mundo deslocou-se dos “futuros-presentes” para os “passados presentes” (HUYSSSEN, 2000, p.9), encaminhando-se a passos largos para uma nova era social, política e econômica: a da globalização e mundialização.

Paralelamente ao surgimento dessas novas cartografias, na esteira “da descolonização e dos novos movimentos sociais em busca por histórias alternativas e revisionistas” (HUYSSSEN, 2000, p.10), um novo tipo de discurso da memória se fortalece. Na trilha desse processo, vários eventos e manifestações impulsionaram o interesse que já havia, por parte de alguns intelectuais e políticos ocidentais, por outras tradições diferentes da européia ou da norte americana. Os olhares dos “novos movimentos sociais” voltam-se, assim, para a busca de “outras tradições e pela tradição dos ‘outros’” (HUYSSSEN, 2000, p. 10). Conforme salienta ainda Huyssen, os interesses passam a apontar “diretamente para a presente recodificação do passado que se iniciou depois do modernismo” (HUYSSSEN, 2000, p. 10). A pergunta que instantaneamente emerge dessas constatações de mudança é: como entender a obsessão pela memória num mundo em que as coisas se desmancham com maior velocidade?

A intenção de retorno ao passado confirma a impossibilidade que o homem tem, histórica e antropológicamente, de construir o presente e o futuro, sem estar atrelado à memória e ao passado. A memória envolve intimamente o tempo e o espaço, vistos “como categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas entre si de maneira complexa” (HUYSSSEN, 2000, p.10). Portanto, ambos –tempo e espaço –evidenciam elementos indicadores que esclarecem qual a memória que o sujeito deseja evidenciar.

O desejo de lembrar e o medo de esquecer (ou de sermos esquecidos), como bem mostra Huyssen, revitalizam as discussões sobre a memória numa época em que a velocidade dos

acontecimentos descarta os “ambientes de memória” e fortalecem manifestações de um processo que o teórico denomina “memória pública midiaticizada” (HUYSSSEN, 2000, p. 19). Lamentando as velozes alterações que tensionam o medo do esquecimento e a vontade de lembrar, outros estudiosos contemporâneos debruçam-se sobre o fenômeno “memória”. Pierre Nora (1984, p. 23), ao referir-se à função da memória em seu estudo **Entre Memoire et Histoire: la problématique des lieux**, afirma: “a memória é a vida, sempre vivenciada por sociedades vivas e fundadas em seu nome; ela está em evolução permanente e aberta à dialética do lembrar e do esquecer”. Para esse estudioso, não havendo mais a memória viva, espontânea, passada de geração a geração pela experiência, criam-se os “lugares de memória”, espaços destinados à preservação dos restos, dos vestígios do que foi varrido para sempre. Assim, se a História busca a representação ou a “reconstrução” –sempre incompleta –do que já não mais existe, a memória nutre-se das recordações afetivas, particulares ou sociais, enraizando na concretude de um espaço os traços de um “fenômeno perpetuamente atual, uma unidade que nos prende ao eterno presente” (NORA, 1984, p. 24).

Halbwachs (1990, p. 26), no seu estudo **Memória coletiva**, ressalta que as “lembranças permanecem coletivas” porque podem reunir e mesclar lembranças reais com outras fictícias. A respeito desse tipo de memória, a coletiva, Nora, evocado por Le Goff, em seu livro **História e Memória** (2003), define-a como “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado” (LE GOFF, 2003, p. 467). Já o historiador Catroga (2001, p. 44), vale-se das tipologias de memória de Joël Candau (1998), que a conformam como proto-memória, memória propriamente dita e metamemória, para discutir as suas funções específicas; afirma, ainda, que todas as memórias estão conectadas “num processo estruturante do próprio *eu* [grifo do autor], mas vai além desse sujeito e abraça o social. Nesse processo socializador, Catroga ressalta a identidade como uma construção social, de certa forma “sempre em devir, no quadro de uma relação dialógica entre o *eu* e o *outro*” [grifo do autor] (CATROGA, 2001, p. 50). Nesse sentido, o autor reforça a importância do diálogo mantido entre os indivíduos, fundamentalmente, no interior do núcleo social familiar. Para Catroga, é por meio desse “diálogo que os indivíduos mantêm, dentro de um processo socializador, os valores da(s) sociedade(s) e grupo(s) em que se situam, e asseguram o modo como, à luz de seu passado, organizam seu percurso como *projecto* (2000, p.46). Portanto, assim como a memória é construída “individual” e “coletivamente”, também a “*identidade* é uma construção, de certa maneira sempre em devir, no quadro de uma

relação dialógica entre o *eu* e o *outro*” [grifo do autor] (CATROGA, 2001, p. 50).

Le Goff (2003, p.419), em seu ensaio intitulado **Memória**, debruça-se no estudo da origem da memória nas “ciências humanas”, a partir da história e da antropologia; ou seja, envolve-se o autor com a evolução da “memória social” manifestada em diferentes épocas e em diferentes culturas; valoriza dessa forma, também, a “memória coletiva”. Sublinha, ainda, que

(...) a memória é um elemento essencial do que costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje (LE GOFF, 2003, p. 469).

Rita Chaves, estudiosa das literaturas africanas, em seu livro **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários** (2005), discute a função da memória em espaços culturais que, ameaçados por um processo cruel de amnésia, vasculham o passado em busca de recompor seus traços identitários. No capítulo “A geografia da memória na ficção angolana”, Chaves traz à discussão o fato de a memória ser o componente basilar da identidade do povo angolano, ressaltando a função da literatura nesse processo. Reitera o papel fundamental da literatura produzida por Luandino Vieira, afirmando que, na obra do reconhecido escritor, a memória surge “como um espaço de reinterpretação da terra” (CHAVES, 2005, p. 81). Acrescenta, ainda, a autora que

O passado, transcrito, é ponto para reflexão, e a memória literária constitui matéria vasta [...] funciona como um lugar onde se confrontam experiências, através das quais se processam os traços de uma forma literária capaz de abordar a totalidade da vida reclamada pelo homem em sua historicidade. (CHAVES, 2005, p. 81)

Se considerarmos o trabalho com a memória que vem sendo realizado nos países africanos de colonização portuguesa, é possível deduzir que ele se evidencia como uma nova etapa de um processo violento de descolonização, que se conclui com a conquista da independência, na maioria dos países, na década de 70. Angola, pátria do escritor Ondjaki, conquistou-a em 1975, um ano depois da queda do regime ditatorial de Salazar, em Portugal. A partir dessa data, iniciou-se no país um período marcado por um outro processo de lutas, talvez ainda mais doloroso, porque desencadeado por conflitos de orientação étnico-política entre lideranças nacionais. O novo governo ajustou os diálogos com a ideologia socialista, via União Soviética e Cuba, sem que os grandes conflitos e as intensas carências de ordem social pudessem

ser, antes, resolvidas.

Para quem conhece um pouco da história de Angola, o termo “camarada”, no título de um dos romances a ser analisado neste trabalho, o **Bom dia camaradas** (2006), de Ondjaki, pode ser tomado como indicador do tempo a que os fatos rememorados no espaço narrativo remetem. Os acirrados embates da Guerra Civil que durou em torno de 27 anos e só terminaram muito recentemente, com a morte do líder da oposição, Jonas Savimbi, em 22 de fevereiro de 2002, são retomados a partir da visão de um narrador que se coloca dentro dos fatos. É desse lugar estratégico que o narrador relembra, com um tom mais próprio à criança/adolescente, os muitos conflitos que marcaram indelevelmente a história recente do país.

Partindo da força com que a literatura retoma a memória de tempos de guerra, é possível pensar que a sociedade angolana haja construído quatro amplos “tempos de memória” que estão presentes na história literária do país: a memória do tempo do antigamente, o anterior à invasão e à conquista portuguesa; a dos séculos de colonização, tempo de assimilação, mas também de intensas negociações sociais, culturais e lingüísticas, que a literatura exhibe em vários momentos; a do período relacionado com o pós-independência, marcado pela guerra civil; por último, a do tempo presente recodificado pelos diferentes passados que se mostram, de forma significativa, em obras literárias mais recentes. Em muitas das obras literárias, há, por assim dizer, a confluência de lembranças de todos esses tempos, as quais, evocadas e transformadas constante e fortemente no tempo atual, fomentam a produção literária e os esforços para que as tensões também se mostrem no uso da língua portuguesa, tornando a arte literária um importante veículo de cultura e de identidade. Esse trabalho de memória, no espaço da literatura, de certa forma confirma-se nas palavras de Rousso, para quem “a memória é um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros” (1992, p. 95).

No caso dos jovens escritores africanos, como Ondjaki, e particularmente nos romances **Bom dia camaradas** (2006) e **Quantas madrugadas tem a noite** (2005), pode-se perceber uma maneira singular e diferenciada de relatar a memória e reafirmar a identidade de seu país. Como procuraremos demonstrar, em **Quantas madrugadas tem a noite** (2005), é evocada a “tradição ancestral”, a crença na relação íntima dos homens com a natureza; a “memória” e o “respeito” ao mais-velho, cultivados pela tradição. Além dessas memórias reinventadas, tentaremos mostrar, no decorrer da dissertação, que a essas lembranças mescla-se a própria memória da atualidade do autor, que se instala como uma das vozes de um relato feito em linguagem profundamente

oralizada. A memória é tecida e alçada ao lugar afetivo por um narrador-adulto que se vale de incursões pelo maravilhoso, pelo mágico, e porque não dizer, pelo fantástico, no pleno exercício da narrativa ficcional.

O modo como a literatura angolana reverencia a memória, mostrando-se, de certa forma, como “um lugar de memória”, explica a seleção dos romances **Bom dia camaradas** (2006) e **Quantas madrugadas tem a noite** (2005), a serem trabalhados nesta dissertação. Os textos, em uma tessitura marcada pela oralidade, ressaltam questões relacionadas à memória e à construção da identidade. O jovem autor, nascido após a independência de seu país, confirma as incursões freqüentes no passado recente por sentir-se ligado a fatos e acontecimentos que, sendo de sua história pessoal, também são da cidade em que se criou e do seu país. Essa tendência é explicitada pela voz do narrador, em **Quantas madrugadas tem a noite** (2005), quando, em tom confessional, acrescenta: “gosto de estar preso na infância e sei muito mal desprender-me de lá” (ONDJAKI, 2005, p. 109).

A memória mais concreta de um período da Guerra Civil é posta em diálogo com lembranças do período de colonização portuguesa, experiência que se efetiva no romance **Bom dia camaradas** (2006). Nessa narrativa, como procuraremos evidenciar, misturam-se, na visão do narrador, lembranças de situações vividas pelo autor do romance. Quando intenta contar fatos de sua infância/adolescência, reforçam-se traços autobiográficos, sem impedir, no entanto, que a fantasia esteja sempre presente.

As vivências do autor mostram-se bastante diferenciadas das de seus compatriotas “mais-velhos”, cuja arte literária “sobreviveu” em meio à violência das guerras. A visão da história da sociedade angolana é apresentada nos romances selecionados numa perspectiva mais positiva e, aparentemente, menos dolorida, porque os cenários retratados de uma maneira particular são os da cidade de Luanda e das “excentricidades” que esse espaço ajuda a construir.

Tomando como base a discussão teórica, proposta por nós, sobre a questão da valorização da memória e a construção da identidade, por meio da arte literária, buscaremos demonstrar, no desenvolvimento do trabalho, que essas categorias estão presentes em ambos os romances selecionados. Além disso, tentaremos evidenciar o modo como o elemento insólito ajuda a construir, particularmente em **Quantas madrugadas tem a noite** (2005), uma história que se estrutura, figurativamente, como uma conversa à mesa de um bar, regada a muitas “birras” e solta à criatividade da imaginação. Nesse cenário propício à conversa solta, nascem histórias narradas e

intermediadas entre si por um eixo central. Nessas narrativas, ardilezas estratégicas deixam surgir o inusitado que quase sempre se amalgama ao cômico e, por vezes, ao grotesco.

Algumas questões fortalecem o fio com que tecemos a rede das nossas reflexões ao longo dos capítulos. Entremeando alguns pressupostos teóricos e a análise dos romances, procuramos demonstrar a proximidade dos romances com a arte da contação e, ao mesmo tempo, identificar nas narrativas as semelhanças e as diferenças significativas, atentos sobre como o narrador se posiciona frente aos fatos recuperados pela memória ou de que maneira, em cada narrativa, as questões, alçadas ao lugar afetivo por um narrador-adulto, são demonstradas. Discutiremos, ainda, de que forma as incursões feitas em outros espaços narrativos, como os das lendas, das histórias orais e da crônica, são construídas. Intentamos perceber como o escritor procura reconstruir, no espaço narrativo, o passado histórico e as feições identitárias, internalizadas a partir da infância. E, finalmente, como emergem e se entrecruzam os espaços da realidade e da ficção no trabalho com a memória. São, assim, escolhidos os fios que nos permitem vasculhar a trama dos romances **Bom dia camaradas** (2006) e **Quantas madrugadas tem a noite** (2005), de Ondjaki, conforme esclareceremos em cada capítulo.

No primeiro capítulo, procuramos mostrar como a questão da memória e da identidade é construída na obra literária, o **Bom dia camaradas** (2006). Seguindo as reflexões produzidas por Jacques Le Goff (2003), Fernando Catroga (2001), Michel Pollak (1964) e Maurice Halbwachs (1990), intentamos sustentar a análise da memória como “reconstrução psíquica e intelectual do passado” (ROUSSO, 1992, p.94). Nesse sentido, o passado que o romance evoca em tempo imperfeito “durativo” e “iterativo” (ECO, 2006, p.19) insere-se numa representação seletiva da memória que envolve o espaço familiar, social e escolar do narrador-protagonista adolescente, cuja história, com traços de testemunho, estabelece interessante jogo entre realidade e ficção. A tentativa é reconstruir, por meio de uma forma oral e linear de narrar, a história do seu país, demarcada por marcos concretos de tempo e espaço, e retomar as evocações a um tempo em que Angola era colônia lusa. Tentamos salientar, também, a maneira como o romance busca a memória dos sentidos, recurso que está muito presente no modo de o narrador trazer para o presente a natureza ancestral e determinadas formas de percepção do mundo, que condizem com as do africano. A escrita procura dar conta das lembranças de realidades evocadas a partir de cheiros, de sons, de sentimentos, enfim.

No segundo capítulo, a retomada da questão da memória e da identidade apóia-se nas

reflexões de Maurice Halbwachs (1990), Fernando Catroga (2001), Michel Pollak (1992), Amadou Hampâté Bâ (1992), Zigmunt Bauman (2001) e Pierre Nora (1984). Para trazer a lembrança individual, marca tão forte da memória do narrador-protagonista em **Quantas madrugadas tem a noite** (2005), valemo-nos das palavras de Halbwachs (1990, p. 47), quando destaca que a “arte do orador consiste talvez em dar àqueles que o ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhes foram sugeridos de fora”. Nesse sentido, buscaremos demonstrar como esse narrador, por meio da sua arte, congrega estratégias que imprimem uma maior complexidade ao texto, pois deliberadamente mescla acontecimentos pretéritos e presentes. Os eventos “factuais mesmo” realçam as qualidades do “lembrar” e do “esquecer”, além de reforçar o sentido da “metamemória”, à qual também se reporta Catroga (2001, p. 46).

Além desses aspectos relevantes que integram a trama, esse capítulo procura trazer à discussão as diferentes funções do narrador-protagonista, cuja maior complexidade é integrada por “dois sujeitos”, um deles deveras “insólito”. A discussão se vale ainda das reflexões de Oscar Tacca (1983), de Beatriz Sarlo (2007) e, ainda de Luis Alberto Santos e Silvana Oliveira (2001). Tentamos evidenciar a preferência acentuada do romance e do narrador pelo diálogo intertextual que permeia a narrativa, anunciada, desde a dedicatória inicial, pela relação que o romance mantém com outro: **João Vêncio: os seus amores**, de Luandino Vieira (2004). Buscamos destacar, ainda, a importância do local onde se montam as conversas entre os interlocutores: a mesa de um bar. Aí se instala um espaço híbrido em que a contação dialoga com a narrativa, valendo-se de estratégias que envolvem a deliberada utilização do registro coloquial. Elucida-nos para tanto as palavras de Hampaté Bâ (1982, p. 215), quando o autor diz: “o evento está lá, restituído. O passado se torna presente”. Esse passado presente aparece instituído na narrativa num emaranhado de pensamentos expressos pelo narrador-protagonista a respeito dos personagens e suas histórias particulares, e do desvelamento gradual e contínuo da história do próprio narrador.

No terceiro capítulo, buscamos, primeiramente, ainda com auxílio do pensamento de Nora (1984, p. 204), evidenciar que a temática da memória relaciona-se aos “lugares de memórias”; que estes se apresentam “híbridos, mistos, mutantes, unidos intimamente à morte e à vida, emaranhadas no coletivo e no individual”. Pollak (1992, p. 204) ajuda-nos a perceber e a caracterizar o espaço onde o narrador constrói um tipo de negociação que caracteriza a

“identidade”, como um “fenômeno” que se produz em referência a outros. As reflexões de Hampaté Bâ auxiliam-nos na busca pelo entendimento das questões filosóficas inerentes ao homem e à sua origem, que perpassam a fala do narrador, que age como um retornado de viagens. Esse fato é importante na montagem do romance, pois segue de perto as reflexões de Bâ (1982, p. 211), quando o autor afirma que “o homem que viaja descobre e vive outras iniciações, registra diferenças”.

Recorremos ao amparo de reflexões de Alejo Carpentier (1966), Tzvetan Todorov (2007) e Irlemar Chiampi (2008), no uso dos conceitos de maravilhoso, estranho, insólito e fantástico, que contribuíram para as discussões que ressaltam a presença desses elementos no romance **Quantas madrugadas tem a noite** (2005). Esses conceitos fortalecem as reflexões com que intentamos demonstrar a complexidade que envolve a caracterização e a análise dos personagens considerados por nós como “extravagantes”, “excêntricos” e “insólitos”, bem como suas histórias, igualmente inusitadas e estranhas. A intenção é buscar desenhá-los, o mais possível, em suas individualidades e demonstrar que, ao participarem da história central, os personagens ajudam a criar a “maka da confusão”, o labirinto de extraordinárias e insólitas histórias que acabam por possibilitar a “inesperada alteração da realidade” aludida por Carpentier (1948), ou por explicitar características de um espaço cultural que, como salientam Chiampi (2008, p. 135) e Todorov, pode ser percebido como um “fenômeno desconhecido” (2007, p. 59). Adiantamos não ser nossa intenção classificar **Quantas madrugadas tem a noite** como fantástico, maravilhoso ou real-maravilhoso, mas, sim, discutir os recursos narrativos de que se vale o escritor para contar uma história que, sendo comum, é, sem dúvida, insólita e extraordinária.

Diante da complexidade do romance **Quantas madrugadas tem a noite**, optamos por acrescentar ao projeto inicial um quarto capítulo, com a intenção de ressaltar alguns traços peculiares que, nas duas narrativas, se apresentam em semelhança e, quase sempre, em diferença. Ressaltamos que as análises comparativas seguem ordem idêntica à dos objetivos, com a finalidade de clarificar, o quanto possível, as particularidades que se mostram semelhantes ou dessemelhantes, em ambas as narrativas. As dessemelhanças, convém ressaltar, também se evidenciam nos formatos dos capítulos, que se apresentam desiguais quanto ao número de páginas; neles, as discussões seguem em conformidade com a exigência da análise, sem perder, entretanto, uma organicidade que nos parece necessária.

No quarto e último capítulo, a intenção é ressaltar os diálogos entre **Bom dia camaradas** e **Quantas madrugadas tem a noite**, discutindo seus paratextos e acentuando aspectos que, conforme acreditamos, podem ajudar a entender a maneira como, nos romances, a questão da memória, da identidade e o apelo a estratégias específicas da contação são trabalhados. Tentamos destacar as estreitas ligações entre realidade e ficção e discutir aspectos que, presentes nas narrativas orais, na contação, são apropriadas pelo romance. Considerações sobre o maravilhoso, o real-maravilhoso e mesmo sobre o fantástico acentuam características específicas do romance **Quantas madrugadas tem a noite**, em contraposição ao **Bom dia camaradas**. Intentamos, ainda, nesse capítulo, ressaltar as estratégias do diálogo intertextual que os romances exibem.

Assumindo como pano de fundo a cidade de Luanda, os narradores se encarregam de evocar o relato de casos vividos, acontecidos ou inventados, e são os responsáveis por aliviar o peso dos anos de tragédia, drama e perdas de uma realidade impossível de se esquecer. A presença do humor, da sátira, da farsa e do lirismo, entremeados nos romances, indica que, como afirma Huyssen, “nem sempre é fácil traçar uma linha de separação inteligente entre passado mítico e passado real” (2000, p. 16). Ondjaki, entretanto, parece inaugurar tempos de “vanguarda” na construção de textos “quase testemunha”, nos quais se instala uma perspectiva positiva da memória, e se elegem situações inusitadas. Ao serem trazidas para o presente e alçadas a lugar de destaque, as lembranças mais anteriores e outras mais recentes reforçam e reinstalam nos romances a questão da identidade.

Esperamos conseguir demonstrar que a memória é o forte traço que une os dois romances de Ondjaki, nome destacado da nova geração de escritores angolanos. O aspecto humanista presente em suas narrativas sobressai-se nesse jogo tensionado entre a percepção da diferença e o desejo de convivência, evidenciando que o comum, na regra moral estabelecida, é reforçar aspectos essencialmente humanos que estão nos casos miúdos, nos restos que a memória traz à cena. A humanidade está presente nas *makas* da conversa, nos dois romances, e reforça valores como afeto, amizade, solidariedade, cumplicidade, bondade, fascínio ao outro, ainda quando o imperativo é fazer de estranhezas e de absurdos estratégias de sobrevivência e impulso à caminhada em busca dos brilhos das madrugadas.

CAPÍTULO 1- Traços da memória e de identidades

“Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”
(Halbwachs, 1990, p. 51)

“Infância é um antigamente que sempre volta”. (Ondjaki)

“Toda memória é, por definição, ‘coletiva’”. (Halbwachs)

O título **Bom dia camaradas** (2006) parece convidar o leitor para uma conversa informal, ao mesmo tempo em que lhe possibilita inferir sobre o tempo em que se passam os eventos narrados. Para quem conhece um pouco da história de Angola, o termo “camarada” pode ser tomado como indicador do tempo a que os fatos remetem: a pós-independência e o período em que o novo governo ajusta os diálogos com a ideologia socialista, via Rússia e Cuba. O leitor, pelo título, pensa em alguém que, simultaneamente ao ato resoluto de abrir de modo repentino a porta, anuncia-se com um alegre, alto e sonoro “Bom dia, camaradas”!

Como acentua Umberto Eco (2006, p.12), “num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo”. A partir desse cumprimento, é possível imaginarmos duas maneiras de o leitor relacionar-se com a história: ou entende o que o enunciado propõe dizer: _Eis-me aqui de retorno, adulto, apenas chegado de um passeio pelas recordações de minha/nossa vivência no período em que ainda freqüentava a escola, da qual selecionei uma significativa fração para lhes contar; ou percebe o narrador como uma personagem adolescente que vive a construção da própria memória.

Após a saudação do título, a dedicatória inicial confirma o olhar voltado para as lembranças da realidade infanto-juvenil dos anos 80. O autor anuncia ser o romance uma homenagem aos ex-professores cubanos e aos colegas do tempo de escola. Todos, tornados personagens, compartilharam desse passado referido. Vejamos a dedicatória:

ao camarada António e todos os camaradas cubanos; também para meus incríveis companheiros escolares: bruno b., romina, petra, romena, catarina, aina, luaia, kalí, filomeno, cláudio, afrik, kiesse, helder, bruno “viola”, murtala, iko, tandu, fernando, márcia, carla “scooby”, enouch, mobutu, felisberto, eliezer, guigui, filipe, manú, vanuza, hélio, dele, “sérgio cabeleira”, e todos os outros que estão incluídos nestas vivências, mas cujos nomes o tempo me roubou [e os nomes verdadeiros que deixei nesta história são para vos homenagear, só isso]. (ONDJAKI, 2006, p. 5)

Ao registrar os nomes, alcunhas e diminutivos de pessoas que “de fato existiram”, e outras mais distantes, cujos nomes o tempo apagou da lembrança, Ondjaki traz à tona questões que podem ser discutidas a partir de reflexões sobre a memória afetiva com que evoca os amigos “romena”, “filipe”, “iko”, “luaia”, “manú”, “bruno viola”, “afrik”, “guigui”, “tandu”, como a dizer: “olhando para trás ainda os vejo como antigamente”. A opção por registrar todos os nomes em letra minúscula sugere segredar ao leitor que memórias não são propriamente as “verdades verdadeiras”, que se apagam ou se distorcem no caminho em direção ao futuro. Ao desmanchar a legitimidade do nome próprio, o escritor assume os amigos do passado já como ficção, reforçando, também, o caráter ficcional de uma obra que tem muita proximidade com o testemunho, mas, ao mesmo tempo, tem fortes marcas de invenção. Sobre o distanciamento da memória dos fatos evocados, concordamos com Rousso (1992, p.94) quando afirma que:

[...] a memória é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. Portanto, toda memória é, por definição, “coletiva”, como sugeriu Maurice Halbwachs [...].

Nesse sentido, o passado evocado no romance insere-se numa representação seletiva, e envolve o espaço social e escolar do grupo homenageado. Uma outra característica que se torna possível ao leitor é perceber a sutileza com que o autor intercala, na dedicatória, a evocação de nomes amigos de várias origens, permitindo a percepção da riqueza de uma cultura formada fundamentalmente a partir de duas diferentes matrizes: a africana-angolana e a portuguesa.

Como num jogo intercambiável entre realidade e ficção, Ondjaki, ao mesmo tempo em que acena estar plantado na concretude dos acontecimentos históricos e factuais do período escolhido para rememorar, sela o pacto da “verdade” ficcional entre narrador e narratário, rasurando os compromissos com a realidade. De outra parte, o autor permite que a narrativa ficcional assumira também uma dimensão quase real, ao selecionar referentes de um tempo histórico e entidades não ficcionais que permitem a construção do relato. Os fatos lembrados

são, todavia, publicados em obra literária, logo as pessoas ganham estatuto de personagens e os dados de um tempo real são transformados em matéria de ficção, já que somente o escritor pode, sobre eles, dizer: eu sou testemunha desse tempo vivido.

Para se entender esse mundo ficcional narrado, concordamos com Compagnon (2006, p.34), quando afirma que a “[...] referência pressupõe a existência; alguma coisa deve existir para que a linguagem possa referir-se a ela”. Por isso, o recorte é sempre uma fração, nunca é o absoluto, e porque, diz-nos Eco (2006, p. 9), que “[...] ao construir um mundo que inclui muitos acontecimentos e personagens, não é possível dizer tudo sobre esse mundo [...]”. Por outro lado, como salienta Nora (1984, p. 23-25), “uma narrativa que se anuncia referindo-se à memória é [...] a representação do passado. É a vida vivenciada, sempre em evolução. É afetiva, mágica e seletiva segundo as necessidades [...]”.

O livro **Bom dia camaradas** é uma narrativa curta. Com apenas cento e vinte páginas, divide-se em duas partes: a primeira contém cinco capítulos não numerados. O primeiro inicia-se na página dezessete, com um diálogo entre o protagonista-personagem, que assume a seu tempo a voz do narrador, e António, o cozinheiro da família, e termina com uma reflexão nostálgica do narrador sobre a inevitável separação de alguns amigos ao final de mais um ano escolar, e a saudade antecipada desse tempo adolescente, quando podiam dizer impensadamente “disparates em sala de aula com os professores cubanos. [...] Isso de ser mais velho deve ser masé dar muito trabalho” (ONDJAKI, 2006, p.95).

A segunda parte, formada por quatro capítulos, inicia-se na página noventa e nove, com memórias do narrador sobre a véspera do retorno de sua tia a Portugal, quando ambos conversavam na varanda da casa sobre sua temporada de férias, em Luanda. Essa cena, para o narrador, vem intimamente associada aos sentidos. O escritor a descreve valendo-se de sinestésias, da aproximação de percepções olfativas e auditivas. Assim, a noite da despedida da tia é relembrada por seu “cheiro quente”, pelas rosas muito encarnadas, barulho de grilos, lesmas, gafanhotos e cigarras. Ao retomar essas lembranças, o narrador-protagonista afirma que a “noite tem cheiro, sim” (ONDJAKI, 2006, p.99), salientando um processo de memorização que capta, por vezes, mais as sensações do que o fato em si.

O fechamento dessa última parte, à página cento e trinta e sete, reporta-se também à memória olfativa do narrador, quando recorda as palavras da “professora que tinha mania que era

poeta” e que “dizia que a água é que traz todo aquele cheiro que a terra cheira depois de chover, a água é que faz crescer coisas novas na terra [...]” (ONDJAKI, 2006, p.137). Os exemplos acima mencionados referem-se a uma estratégia do narrador-protagonista para ressaltar não apenas os fatos lembrados, mas as impressões vividas no passado. O tropo “sinestesia” –uso figurado de palavra ou locução –é empregado talvez como uma forma de marcar a forte tendência de retomar as lembranças do passado, trazendo-as juntamente com os cheiros que caracterizam um objeto, uma sensação, um modo de observar característico:

[...] estava muito calor, e lembro-me de ter sentido uma vez mais aquele cheiro assim generalizado de catinga. O tipo de cheiro muitas vezes também me dizia que horas eram ... Mas aquele quente-abafado misturado com cheiro a peixe seco queria dizer, isso sim, que tinha chegado um vôo nacional. Não ia ao aeroporto muitas vezes, mas estas coisas todo mundo sabia, ou melhor, cheirava [...] (ONDJAKI, 2006, p.39)

Em outro momento, o narrador destaca o cheiro de peixe seco como um cheiro bom:

[...] do outro lado da rua havia barracas a vender peixe seco, esse sim, quanto mais ficasse ao sol melhor. Aquele cheirinho abriu-me o apetite, há quem não goste, mas eu acho que o peixe seco cheira muito bem, parece sumo concentrado de mar [...] (ONDJAKI, 2006, p.62)

Vale aqui abrir um parêntese para ressaltar que na época da infância/ adolescência do narrador-autor, o peixe seco, salgado pelos pescadores, era muito comum, apreciado e utilizado inclusive pelas classes mais abastadas. Nessa época logo após a independência, quando Angola atravessou um período de muita escassez, inclusive de alimentos, o peixe seco, produto farto, barato e de fácil conservação, pareceu uma saída lógica do “Ministério de Consumo”, pasta criada e encarregada pela distribuição de alimentos à população, sob a utilização dos “Cartões de Abastecimento”. Também por esse motivo, o peixe seco com cheiro forte parecendo “sumo concentrado de mar”, tenha possivelmente impregnado para sempre a memória sensorial das crianças da geração do narrador-autor, colaborando para a construção das lembranças do futuro.

O realce dado aos cheiros é um modo de o narrador se referir também à natureza intrinsecamente ligada ao homem africano, como se todos estivessem embebidos dela, dos seus cheiros, perfumes, aromas, gostos, sons, cores, barulhos. Com uma percepção que mistura sensibilidade, lirismo e humor, o narrador procura retomar aquilo que, no tempo lembrado,

significa a cidade de Luanda para o menino. Note-se que, ao reconstruir um tempo vivido, o narrador destaca detalhes apreendidos por uma visão alegre e muitas vezes ingênua do protagonista que, embora seja muito atento ao que se passa à sua volta, não compreende os sentidos que os adultos dão aos fatos vividos por ele. Recordo o narrador de certa tarde em que, como ele, alguns colegas e os professores cubanos foram convidados por Romina a lanchar em sua casa, pois era o aniversário do seu irmão. Nessa tarde o narrador adolescente presenciara um fato que lhe ficara guardado na memória para sempre e, naquele momento, significara apenas mais um dos muitos impregnados de humor e sátira. Somente alguns anos mais tarde, já adulto, é que ele compreende o profundo significado daquele ato que lhe parecera muito “engraçado”, protagonizado pelo professor Ángel:

[...] A mesa estava bem bonita: tinha croquetes, sandes, gasosas, fruta, bolo e torta, ficamos logo com água na boca, todos com os olhos já tão acesos que ninguém deu os parabéns ao miúdo. E quem tinha os olhos mesmo bem acesos era o camarada professor Ángel, tipo nunca tinha visto tanta comida junta, dava gosto ver-lhe atacar o pão com compota [...]. (ONDJAKI, 2006, p.45)

Elemento importante para a leitura do livro é o fato de as partes serem iniciadas por epígrafes que se tornam parte do texto e, ao mesmo tempo, antecipam o desenvolvimento da narrativa. A primeira e a segunda partes do romance iniciam-se com epígrafes de Óscar Ribas e, de certa forma, indicam a motivação do exercício de memória exigido para a construção narrativa. A epígrafe: “Tu, saudade, revives o passado, reacendes extinta felicidade” diz bem dos afetos que serão revolvidos para compor o pequeno livro, bem como também é a “saudade” a motivação da segunda: “Ó saudade, ó meiga companheira,/reavivando a sensibilidade,/ dulcificas a vivência inteira”.

Diferente do que indicam Santos e Oliveira (2001, p.71), quando demonstram ser a epígrafe um texto que pode provocar a “capacidade associativa do leitor, propor questionamentos ou estimular o leitor a exercer sua liberdade de escolhas interpretativas”, o trecho tomado ao escritor Óscar Ribas indica a intenção do autor de retomar momentos vividos, sem o objetivo de fazer um levantamento factual do período selecionado, mas, particularmente, retomá-lo a partir dos afetos e da interação viva do protagonista com as pequenas coisas que, ao serem narradas, afastam do leitor a visão quase pragmática assumida por muitos textos que retomam períodos marcados por traumas e guerras.

Retornando ao convite proposto pelo título do livro, e que estimula o leitor a iniciar a leitura, optamos por compreender o projeto narrativo de **Bom dia camaradas** através de sua intenção memorialística. Vale aqui destacar que, embora seja acentuado o aspecto memorialista presente no livro, não se pretendeu analisá-lo como ficção autobiográfica, nele ressaltando dados da vida do escritor. Buscou-se percebê-lo a partir de fios da memória que tecem um período da infância, evocada por um narrador adulto que, distante dos eventos rememorados, “pode lidar com simpatia, mas à distância” com as lembranças, como acentua a estudiosa argentina Molloy, em seu ensaio **Infância e exílio: o paraíso cubano da condessa Merlin** (2004, p.131). Portanto, essa intenção – a da rememoração – fica evidente quando o narrador recorda com saudade momentos do pretérito. Relembra-se de fatos corriqueiros do passado e em como as lembranças retomadas advêm de uma pergunta sempre pronta a ser feita aos empregados que serviam a família: “Mas camarada [...], tu não preferes que o país seja assim livre?” (ONDJAKI, 2006, p.17). Ao lembrar a pergunta, o narrador pondera: “eu gostava de fazer essa pergunta quando entrava na cozinha” (ONDJAKI, 2006, p.17). É importante atentar para o emprego do pretérito imperfeito como marca do tempo passado. O uso dessa forma verbal é comentado por Umberto Eco, que salienta poder ela atuar simultaneamente como “durativo” e “iterativo”, por ser um tempo impreciso. Afirma o autor que

[...] como durativo, nos diz que alguma coisa estava acontecendo no passado, mas não nos fornece um tempo preciso, e o início e o final da ação permanecem ignorados. Como iterativo, indica que a ação se repetia. Porém nunca sabemos ao certo quando é iterativo, ou quando são ambos [...] (ECO, 2006, p.19).

Quanto à segunda opção, a de o leitor, ao relacionar-se com a narrativa, acolher o narrador-personagem adolescente que vive a construção de uma história nascida de lembranças já transmutadas pelo tempo, notamos o seguinte: ao inaugurar a fala – em tom interrogativo e de aparente indignação, diante da impossibilidade de o interlocutor António entender sua preferência por viver em um “país livre”, -a fala do narrador se manifesta em discurso direto e no tempo presente, trazendo a memória para o momento da enunciação:

[...] MAS, CAMARADA ANTÓNIO, *tu não preferes que o país seja assim, livre?* [...], ou no pretérito perfeito: [...] *O João perguntou logo quem era e eu respondi: “é a professora Maria, ali é o bairro dos professores cubanos”* [...] (ONDJAKI, (2006, p.17-20).

Bom dia camaradas –BDC, como doravante nos referiremos à obra, é a primeira do autor editada no Brasil –não reflete uma visão amarga, própria de tantos relatos sobre a memória da guerra. A retomada de eventos acontecidos no passado é feita por meio de uma recordação doce de “lirismo”. O escritor Luiz Ruffato, no prólogo do romance, diz: “a marca que assinala e diferencia a literatura de Ondjaki, e que se encontra caracteristicamente neste belíssimo **Bom dia camaradas**, é o lirismo” (ONDJAKI, 2006, p.13).

A temática do romance é abordada pela voz do narrador em primeira pessoa, que participa dos acontecimentos narrados e, ao mesmo tempo, assume o papel de protagonista. Walter Benjamin, ao referir-se ao “narrador”, acentua que os

[...] narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica [...] (BENJAMIN, 1996. 205).

Essa segunda afirmativa iniciada por “a menos que”, conectivo que inaugura uma subordinada condicional, é a preferência do autor que, pela voz de um narrador auto-diegético, relata as lembranças de suas próprias experiências como personagem principal da história, tecendo-as todavia com a imaginação, não se deixando prender somente ao vivido na infância. Essa é ativada pela visão de mundo que se afirma a partir do ponto de vista de um personagem-protagonista que se deixa levar por aquilo que consegue recuperar do passado. O fato de a narrativa apresentar-se como texto inventivo que se mescla com dados da biografia do autor exige do leitor, por meio de “esforço de abstração, distinguir entre autor e narrador – ainda que o primeiro apareça muitas vezes por cima do ombro do segundo” (TACCA, 1983, p.65). Em **BDC**, o autor deixa-se mostrar, entre outras estratégias, através de uma reflexão de um “eu-adulto” que se apercebe, olhando pela luneta do tempo, dos momentos de sua vida infante-juvenil, em que aprendera a diferenciar determinadas noções fundamentais para a sua formação de cidadão. É o que afirma o narrador, cuja fala deixa ouvir a do autor implícito, na passagem “então percebi que, num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo” (ONDJAKI, 2006, p.28).

Devemos ressaltar que o discurso do narrador é polifônico, pois nesse “lugar” se instalam diferentes instâncias de fala: a do narrador, encarregada da narração dos eventos lembrados; a do protagonista, posição pontuada em seu discurso por marcas enunciativas, características da primeira pessoa: “Eu queria era entender aquele sorriso” (ONDJAKI, 2006, p.17); “Nós tínhamos

a aula de matemática” (ONDJAKI, 2006, p.21). A instância do narrador é ainda, por vezes, habitada pela voz do autor implícito, *persona*, sujeito ficcional, ou, como acentua ECO (2006, p.17-21), pela voz do “autor-modelo”:

[...] essa entidade empírica que escreve a história [...] terceira entidade, em geral difícil de identificar [...], uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente). [...] Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo [...].

No romance, entretanto, é o narrador que representa a síntese da memória individual e coletiva, e é através dessa voz que o leitor tem condição de conhecer aspectos da situação política, econômica, cultural e identitária do país. Pelas lembranças dos fatos vividos na infância do narrador-autor e na dos que dela fizeram parte, o livro percorre diferentes estágios da biografia e do testemunho, sem se prender a esses gêneros todavia. O período a ser lembrado pelo narrador é marcado por dois eventos históricos importantes: a inauguração de uma Angola independente (1975) e o início de uma guerra civil que durará até muito recentemente no país, mais concretamente, até o ano 2002.

No percurso da narrativa permeada de *flashbacks*, fatos passados inseridos na sua estrutura cronológica, e *flashforwards*, menções a fatos futuros, ambas as figuras, narrador e personagem-protagonista, sobrepõem-se, interpolam-se, mas não se confundem. No fragmento abaixo, perceberemos que, primeiramente, o narrador descreve, em pretérito imperfeito, o camarada João e justifica sua presença na história como motorista permanentemente alcoolizado. Logo a seguir, valendo-se do discurso direto, o narrador deixa transparecer curiosidade e reafirmação de quem já conhece antecipadamente a resposta à pergunta feita, embora precise confirmá-la sempre que perceber a possibilidade de uma nova chance.

[...] O camarada João era motorista do ministério. Como o meu pai trabalhava no ministério ele ajudava nas voltas da casa. Às vezes eu aproveitava a boleia e ia com ele para a escola. Era magro e bebia muito [...]. Um dia ele deu-me boleia para a escola e fomos a conversar.

_ Ó João, tu gostavas quando os portugueses estavam cá?
_ É o quê, menino? [...] (ONDJAKI, 2006, p.19)

O conteúdo desse questionamento, aparentemente tão contraditório e de seu interesse, serve ao protagonista para tentar arrematar conclusões próprias sobre o caráter do povo

português, sobre o tempo da colonização que não presenciara e sobre as relações sociais e políticas cíclicas dos lusitanos com os angolanos. Como ponto de partida para seu intento, o personagem se apóia nos ensinamentos que recebe na escola e na família, para inferir os motivos pelos quais essas relações coloniais foram paulatinamente se desgastando desde o passado mais distante, resultando num total desajuste entre ambas as culturas num passado mais recente.

Interessa, ainda, ao protagonista, por meio desse tipo de pergunta, entender, a seu modo, o reflexo que esse imenso conflito deixou para seu povo: uma guerra civil, que o personagem e seus pares vivenciam à distância, na capital. Participa o protagonista, possivelmente sem ainda perceber sua extensão e seus vários sentidos, desse doloroso processo de descolonização, já que faz parte da geração pioneira no país, a nascida no pós-independência. O entendimento, por isso, é evidenciado pelo narrador e buscado pelo protagonista mediante “outras vozes sociais” e outras “reservas de memórias”, como as de João e António, pessoas diferentes da sua formação e do seu âmbito social, mas ligadas à vida de sua família. Pela compreensão juvenil do passado, o personagem constrói, suavizadas e atualizadas, as próprias memórias e as de sua geração.

Se considerarmos que a memória pode ser um fenômeno individual e psicológico que tem a propriedade de manter certas informações, podemos compreender as nuances de afetividade com que as lembranças são alçadas do passado no livro. Por esse motivo, concordamos com Le Goff (2003, p.419), quando afirma que a “apreensão da memória depende do ambiente-espaco social e político do sujeito”. Assim, as vozes sociais encarnadas nos camaradas António e João – que têm idades diferentes e guardam vivências espaco-temporais também distintas, mas são atores no mesmo espaco sócio-político-econômico no presente – são significativas para a compreensão das posições, que por vezes se distanciam dos fatos, assumidas pelo narrador, ainda que ele as considere a partir do lugar do protagonista. Essas posições podem ser observadas no trecho que se segue:

[...] _ Ó João, tu gostavas quando os portugueses estavam cá? [...]
 [...] _ Sim, antes da independência, eles é que mandavam cá.
 _ Tu gostavas desse tempo?
 [...] Tu trabalhavas com portugueses, João?
 _ Sim, mas eu era muito novo ... E estive no maqui também ... [...]
 _ O camarada António é mais velho – disse o João, e eu não percebi muito bem aquilo
 [...] (ONDJAKI, 2006, p.19).

A reflexão em tom nostálgico da “desimportância” dada pelo protagonista ao camarada António – “e eu não percebi muito bem aquilo” – parece ao mesmo tempo apontar para uma busca de compreensão e para um sentimento de perda de uma parcela do passado para olhar o vivido já distanciado dele, pois o vasculha já adulto, no tempo presente. Refere-se à própria infância e ao quanto de ensinamentos e conhecimentos deixara de ouvir, devido à imaturidade própria da idade. Por outro lado, aponta para todo o peso da significação de um passado anterior, o do cozinheiro amigo, prenhe de memórias de um antigamente desconhecido pelo narrador, povoado de eventos que o empregado presenciara: as fantásticas histórias que o camarada António ouvira e não lhe contara, os fatos de uma época em que Angola ainda era colônia. Ao recordar o ambiente da casa, a relação com aqueles que viveram um tempo diferente do dele, o agora adulto não consegue fazer com que o “menino”, na época, não deixe de lamentar o que não soubera aproveitar e perdera para sempre.

A partir do presente atual, o narrador evoca as lembranças não como “mero testemunho presencial dos fatos, mas identificado com um personagem”, como afirma Tacca, ao abordar o ponto de vista do narrador (1978, p.62). Em **BDC**, o narrador-protagonista, retomando as vivências de quem fora criado e educado em ambiente pós-independência, de guerra e revolução, inscreve-se desde um lugar social privilegiado, ora tomando esse cenário como pano de fundo, ora como figura em primeiro plano. Retoma, como acentua Rousso (1992, p.94), os “acontecimentos relativamente próximos como as revoluções, os acontecimentos que deixam seqüelas e marcas duradouras”.

Nada escapa ao olhar atento e crítico do jovem narrador: o cotidiano belicoso tornado, à força, “natural” também para as crianças, é acompanhado pela família através da fala radiofônica dos acontecimentos diários, invariavelmente na ordem que se segue: “primeiro eram notícias da guerra, que não eram diferentes quase nunca”; “depois vinha o intervalo com a propaganda das FAPLA”, freqüentemente seguidas de comentários particulares dos adultos, entendidos pelo narrador como fatos já banalizados ou quase sem importância nenhuma, pois “não eram diferentes quase nunca, só se tivesse alguma batalha mais importante”. Depois dessas notícias e dessas conversas, vinha o desporto, cujos times de futebol “Petro” ou “D’Agosto” eram comentados igualmente e com idêntico humor de zombaria, como quando havia algum ataque, e o líder da oposição ao MPLA, a [...] UNITA tivesse partido uns postes. Aí já dava risa porque todo mundo ia dizer na mesa que o Savimbi era o “Robin dos postes” (ONDJAKI, 2006, p.28).

Depois havia ainda outros assuntos referentes e o noticiário terminava sempre em hora precisa: À uma e vinte, quando os pais tomavam café e desligavam o rádio.

Dessa forma, a aparente intimidade com a guerra e seus protagonistas, representados a partir do cotidiano familiar que acompanha o desenrolar das lutas, à distância, propicia que cada participante da história guarde esses acontecimentos e os compreenda de forma diferenciada para evocá-los no futuro. No caso de Ondjaki, são memórias desconstruídas, reconstruídas e deslocadas a partir da imagem cristalizada e suave de um período localizado na década de 1980. Esse tempo doloroso é recuperado com doçura pela memória, permitindo que o narrador-protagonista, ao revivê-lo, desloque os efeitos da guerra para os motivos escolares. O diálogo com Romina (Ró), sua melhor amiga, sobre o final de ano letivo escolar que se aproxima, diz bem de uma estratégia que faz com que o olhar para o passado retire somente o que é guardado pela criança que viveu o período traumático entre a família e a escola. Apesar de o período de término das aulas comumente ser o mais feliz e esperado por todos os colegas, para o protagonista parece não ter o mesmo significado. O sentimento demonstrado por ele aproxima-se bem mais da realidade social vivida por seu país, que vive pleno de expectativas e dor sobre o futuro incerto de todos. Esse sentimento decorre das mudanças ocorridas, do retorno dos professores cubanos a seu país de origem, das transferências escolares e de despedidas, ameaças, batalhas, mortes. É, pois, a expressão silenciosa do protagonista que desperta em Romina a vontade de saber a causa do semblante taciturno do amigo diante dos acontecimentos que marcam o final do período escolar:

[...] _ Mas estás com uma cara ... – ela, meiga.
 _ eu não gosto de despedidas, sabes...[...]
 _ A pensar em quê?
 _ Que as coisas sempre acabam, Ró. [...] _ eu não queria olhar para os olhos dela, tinha medo. [...]
 (ONDIJAKI, 2006, p.92-93)

Esse final de ano a que se refere o narrador, com o olhar cheio de medo, coincide, ao final do romance, com outro “fim” esperado por todos, que mostrará ser apenas uma breve interrupção naquela realidade da história angolana: era a proposta de “paz” assinada entre os dois líderes partidários mais importantes; “afinal estavam a dizer que a guerra tinha acabado, que o camarada presidente ia se encontrar com o Savimbi” (ONDIJAKI, 2006, p.135-136). Essa esperança é marcada na narrativa pela “voz do povo”, António, que em diálogo com o protagonista, deixa-a transparecer. Observamos que essa “forte vontade”, entretanto, é questionada em tom de dúvida

pelo menino, detentor que é de outras informações políticas mais realistas, provavelmente adquiridas em casa, com os pais, e com os professores mais críticos, na escola:

[...] _ Parece que é a paz que vai chegar, menino ... Ontem tavam a falar lá no bairro.
 _ Tavam a falar de quê? Da paz?
 _ Hum ... Parece que vamos ter paz ...
 _ Ó António, e tu acreditas nisso? Há quantos anos é que ouves essa conversa? [...]
 (ONDJAKI, 2006, p.120)

Esse desejo de “paz” anunciado pelo narrador em **BDC** somente se concretizará mais de duas décadas depois e, mesmo assim, causado por um acontecimento imprevisto, trágico e fatal, e sutilmente anunciado no segundo romance: **Quantas madrugadas tem a noite** (2005).

No romance em análise, o espaço da memória individual e coletiva evidencia-se primordial para o narrador, como o tempo que já não é, mas quer-se presente às vezes só pela evocação de momentos vivenciados intensamente; a “vanguarda” é, pois, o presente que possibilita revisitar esse passado, já reelaborado, no qual ele viveu como testemunha. Considere-se o que afirma Rousso (1992, p.94) sobre o processo de seleção próprio à memória: “a memória é a presença do passado, é a representação seletiva do passado”. O historiador Changeux, destacado por Le Goff (2003, p.420-422), dirá que “o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios”. Assim, como há a possibilidade de “esquecimento” a partir de uma visão particular, as manipulações conscientes ou inconscientes, o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura exercem importante influência sobre a memória individual.

Em outras palavras, ao abordar a memória comparativamente à construção da história, Nora (1984, p.25-36) reforça a memória como vida vivenciada por sociedades vivas e destaca suas qualidades primordiais: está em permanente evolução, por isso mantém-se atual; tem a capacidade de lembrar e esquecer; é afetiva, mágica e seletiva, segundo as próprias necessidades; instala a lembrança dentro do sagrado; é de natureza múltipla e específica; é coletiva, plural e individual; é absoluta, espontânea, e se enraíza no concreto: em espaços, gestos e objetos; e, além disso, preserva os fatos.

Ao considerar a memória social coletiva, entendemos que são as diferentes vozes sociais que permitem, através da narrativa, abordar os problemas e as mudanças históricas e temporais. Em **BDC**, essa mudança é lembrada pelo narrador, ao relatar o fato de que as referências

guardadas na memória pela tia que vivia em Portugal, tendo habitado em Luanda no tempo colonial, eram diferentes das suas. Em passeio, ao percorrer a cidade, passam pelo hospital de Luanda. Comenta o narrador: “minha tia pensava que se chamava Maria Pia, eu até escapei já rir, percebi que aquele devia ser o nome que os tucas davam ao hospital” (ONDJAKI, 2006, p.53). O hospital certamente era o mesmo, mas seu nome, depois da independência, passara a ser “Josina Machel”. O primeiro nome fora para homenagear D. Maria Pia de Sabóia, rainha consorte de D. Luis I, rei de Portugal, conhecida como o “Anjo da caridade”, por seu trabalho pelas causas sociais. O nome que o substituiu, Josina Machel, também fora dado em homenagem a uma outra mulher, à mulher e ativista moçambicana que se chamava, em solteira, Josina Abiatar Muthemba, esposa de Samora Machel, primeiro presidente de Moçambique. Josina Machel passou para a História como modelo de inspiração do movimento de mulheres ativistas, na África e em todo o mundo.

Ruffato, em sua apresentação ao camarada leitor brasileiro, considera que a história é narrada por um menino não nomeado (2004, p.11). O protagonista desse pequeno livro é um jovem estudante mestiço, cujo nome, Ndalú, é anunciado somente uma vez, à página 90, no percurso da narração. O seu olhar é ideologicamente construído a partir da classe social a que pertence, embora tenha intensa ligação com o do segmento social mais pobre. O lugar de onde fala Ndalú é o de quem pertence a uma classe recém-nascida e privilegiada da sociedade angolana, a classe média alta. São vários os indicadores do lugar de onde o sujeito da memória constrói o seu discurso: sua residência tem dois andares e jardim; o pai é alto funcionário do Ministério e tem direito a carro e motorista; a família emprega um cozinheiro, a mãe é professora, ele e as irmãs frequentam boas escolas públicas. O narrador-protagonista traz internalizadas as regras políticas, as práticas civis e as do funcionamento de espaços de sua cidade, pois as explica com facilidade e se comporta com a desenvoltura de quem as domina e as obedece, ciente de seu papel de cidadão. O episódio do aeroporto, na chegada da parente vinda de Portugal, é bastante significativo a esse respeito. A tia queria tirar fotos de um macaquinho gracioso e inofensivo, quando foi impedida peremptoriamente pelo sobrinho:

- _ Não podes, tia. Não podes tirar fotografias àquele macaco! [...]
- _ Não posso tirar uma fotografia àquele macaquinho tão inofensivo
- _ Não, tia, não podes
- _ E por quê? [...]
- _ Não podes tirar fotografias àquele macaco ..., por razões de segurança de Estado, tia – eu, sério. (ONDJAKI, 2006, p.41-42)

Ao recordar essa passagem ocorrida no aeroporto de Luanda –o “4 de fevereiro” –o narrador-protagonista relembra também cenas precedentes a essa vividas com a tia, no mesmo cenário em que turistas estrangeiros, enquanto tentavam interagir com o mesmo macaquinho, eram surpreendidos de maneira nada amistosa por um soldado das FAPLA. A lembrança desse episódio permite que se lembre das palavras de Paul Ricoeur, evocadas por Catroga (2001, p.45), ao afirmar que

[...] recordar é em si mesmo um acto de alteridade. Ninguém se recorda exclusivamente de si mesmo, e a exigência de fidelidade, que é inerente à recordação, incita o testemunho do “outro”; [...] E, ainda que somente os indivíduos possam recordar, a interiorização da alteridade permite invocar a existência de uma analogia – aliás, já sublinhada por Santo Agostinho – entre a estrutura subjectiva do tempo presente (presente-passado, presente-presente, presente-futuro) e a que confere direcção à vida coletiva. [...]

De acordo com as considerações de Catroga, podemos perceber que a memória coletiva anunciada na cena do aeroporto já se evidencia, no início do romance, com um diálogo interessante entre o “menino” e o camarada António. Este, com olhar marcado pela experiência vivida em outros tempos, compara a Luanda de antigamente, a do tempo dos portugueses –para ele, época de fartura –com a da cidade contemporânea. A cidade está livre, mas, a seus olhos, está também abandonada à responsabilidade dos angolanos. Esse tempo evocado corresponde ao segundo da memória angolana, isto é, ao tempo da colonização portuguesa. É trazido pelo cozinheiro em tom saudosista e de crítica velada de quem não consegue perceber ou alcançar a importância do momento histórico de seu país. O paciente cozinheiro responde apenas de sua memória pretérita ao interlocutor do presente, insistente na sua indagação:

_ Ê!, menino, mas naquele tempo a cidade estava mesmo limpa... tinha tudo, não faltava nada...tinha sempre pão na loja, os machimbombos funcionavam ... Era livre, sim, podia andar na rua e tudo... (ONDJAKI, 2006, p.18)

O projeto, que parece a princípio ser tão somente desengavetar um espaço inocente da memória, detentora de fatos singulares de um escolar, cede lugar a outro: o da cartografia da cidade natal do autor –evocada pela narrativa.

Para Butor (1964, p.43), os espaços físicos, descritos em um romance, referentes às casas, às ruas e às cidades são apenas a expressão da distância de um sujeito que escreve. Seguindo a conceituação de “lugar” e de “espaço” de Michel de Certeau (1999, p.201), o lugar escolhido

pelo autor para transformar-se em espaço-palco no qual acontece a ação narrativa é Luanda, mas são vários os outros cenários pelos quais os personagens transitam pelo espaço primeiro e principal. A cartografia da cidade é apresentada ao leitor pela voz do narrador, que a descreve por meio de um panorama local e temporal, que lhe dá vida e colorido, a partir de outro espaço: o social.

É no circuito de ir e vir pela cidade que o tecido narrativo permite o que de Certeau (1999) chama de “descritores de itinerários”, pois além de sermos apresentados à parte física da cidade, simultaneamente, podemos identificar os problemas que ela esconde. Assim, ao se deslocar de carro pelas ruas e lugares da cidade, mostrando a capital contemporânea e fazendo de certa forma o papel de cicerone para “tia Dada”, Eduarda, o protagonista, vai apresentando, com olhar crítico e frequentemente irônico, a “sua” Luanda, o ambiente social, econômico e político em que vive o povo. O olhar crítico do narrador denuncia a intromissão de outro olhar que não é o da criança, mas sim, o do adulto que recupera as lembranças de si quando criança:

[...] Alí é a piscina do Alvalade! – o camarada João começou já a rir, ele sabia o truque. [...] O carro aproximou-se da rotunda e teve que afrouxar por causa dos buracos. Havia bué de água assim a escorrer no passeio, os miúdos tomavam banho nos buracos e no sítio onde a água saía tipo a fonte luminosa da Ilha que nunca chegou a funcionar. [...] A Praia do Bispo, a avenida tinha acabado de ser arranjada porque há pouco tempo o camarada presidente tinha passado por ali, e como o camarada presidente passa sempre a zunir, com motas e tudo [...] (Ondjaki, 2006, p.52-53).

Em **BDC**, portanto, a Luanda a que se refere o narrador é um lugar relativo a seu espaço de significação e de afeto, cujo presente guarda os vestígios da cidade que fora bela, mas que as guerras ou os responsáveis por estas não a mantêm como outrora. Dessa forma, Luanda vai surgindo no decorrer da narração, sem muita pretensão:

[...] Estávamos a descer a António Barroso [...] O carro aproximou-se da rotunda e teve que afrouxar por causa dos buracos [...] passamos no Largo da Maianga [...] Depois subimos para passar no Hospital Josina Machel [...]. Descemos a Praia do Bispo...[...] (Ondjaki, 2006, p.52)

A voz da memória propriamente dita, do ponto de vista da infância/ juventude, é uma das marcas do lirismo da obra; “ênfatiza a recordação e o reconhecimento” (CATROGA, 2001, p.43), e é também a via por onde perpassam os fatos dolorosos que, apesar de desconstruídos, reais, são suavizados pelo senso de humor e pela observação, na narrativa, dos diálogos em diversos

momentos vivenciados pelo narrador-protagonista. Dessa forma, é evocada no texto, pelo narrador, a lembrança da época em que os professores cubanos foram ensinar por alguns anos nas escolas em Luanda, e mostraram também que a realidade cultural e política de Cuba era bem diferente daquela a que estavam acostumados os alunos, como observamos no fragmento a seguir, em que se destaca a voz do narrador:

[...] o professor Ángel era muito simples, muito engraçado. No primeiro dia de aulas ele viu o Cláudio com um relógio no pulso e perguntou se o relógio era dele. O Cláudio riu e disse que sim. O camarada professor disse “mira, yo trabajo desde hace muchos años y todavía no tengo uno” [...](ONDJAKI, 2006, p.21)

O estranhamento decorrente das diferenças culturais também pode ser notado nos ensinamentos ideológicos reforçados pela professora Sara que dizia ser a “caneta”, a “arma dos pioneiros” (ONDJAKI, 2006, p.30).

Outros momentos da memória coletiva são também evocados através do olhar político e crítico do protagonista, como a ocasião em que fora convidado, pela jornalista Paula, a pronunciar no programa especial da Rádio Nacional dedicado aos trabalhadores, um depoimento seu. Representaria o adolescente, na ocasião, os “pioneiros”, a geração nascida no pós-independência. Antes preocupado em escrever sua redação, o protagonista demonstra “surpresa” ao justificar à mãe que seu texto sequer fora solicitado, porque “eles tinham um papel lá da Rádio, com carimbo e tudo, já tinha lá as mensagens de cada um” (ONDJAKI, 2006, p.39).

É esse entrelaçamento da memória da história com a biografia que desenha a forma de celebração de uma data significativa para a Nação, apontada por Rousso (1992, p.94) como forma de “garantir a continuidade do tempo”, marca de identidade e de memória coletiva. Como a complementar essa afirmativa de Rousso, o narrador rememora o desfile e o comício dedicados à data comemorativa ao trabalhador –1º de maio –, com a presença do camarada presidente, muitos militares espalhados por toda parte, tribunas cheias de convidados,

[...] mamãs da OMA, os jovens da “jota”, os pios da OPA, os camaradas trabalhadores, o povo que tinha vindo assistir, aquilo tava cheio de cores e muita agitação, também porque o camarada do microfone é que ficava a aquecer as pessoas:

_ Um só povo uma só ...? – ele.

_ NAÇÃO!!! – nós berrávamos a sério, aproveitávamos sempre para berrar [...]
(ONAJAKI, 2006, p.83)

Ideologia, crítica, civismo e humor “a sério” a respeito desse evento memorável para o menino, e pela importância desse dia nacional, são narrados com detalhes em cinco páginas da história. De acordo com esse raciocínio, é certo que Ondjaki, ao pertencer à primeira geração descolonizada, torna-se detentor da memória e da identidade da atualidade, bem como o narrador protagonista de episódios de sua própria história.

Assim, como o tempo da história, percebe-se a ficção no enquadramento das pessoas, ou como elucida Rousso (1992, p.96), “nos vetores de memória imediatamente identificáveis: a política de memória do Estado, as associações de preservação da memória”. Portanto, o saber-dizer e o poder-dizer refletem-se também no querer-entender a verdade de antigamente. É quase impossível um jovem que nunca antes vivera em um lugar com regime democrático, deixar de se surpreender ao tomar conhecimento que alguém, em outro país, possa ser livre para escolher o quê e quanto comprar do que escolheu:

_ Sem cartão? E como é que controlam as pessoas? Como é que controlam, por exemplo, o peixe que tu levas? _ eu já nem lhe deixava responder. _ Como é que eles sabem que não levaste peixe a mais?” (ONDJAKI, 2006, p.49).

Da mesma forma, o narrador revela a realidade político-ideológica de Angola, através das palavras de despedida do professor Ángel aos alunos:

[...] _ muchas cosas han cambiado en su país en los últimos tiempos ... Las tentativas de acuerdos de paz, la llamada presión internacional [...] La revolución, como decía Che Guevara, tiene muchas fases, unas más fáciles y otras más difíciles. [...] la lucha, la revolución, nunca termina: la educación es una batalla [...] El hombre del mañana, el hombre del progreso no tiembla ante las investidas del imperialismo [...] (ONDJAKI, 2006, p.111-113) .

A partir desse enquadramento social e político do país, a temática da pobreza permeia todo o texto, e é abordada pelo narrador de maneira sutil e natural, pois ele a percebia no “antigamente”, como algo absolutamente normal, com sentimento de pertença, em que o pouco que havia era distribuído para toda a coletividade; e, na visão do jovem narrador, o mundo real é sempre mais transparente e simples. Muito diferente da situação sócio-econômica do protagonista, a da família do seu colega de sala –Murtala –é exposta como representação de uma outra classe social, para a qual havia falta de quase absolutamente tudo: “na casa dele, quando chove, só podem dormir sete de cada vez, os outros cinco esperam todos encostados na parede

onde há um tectozinho que lhes protege. Depois é a vez dos outros dormirem” (ONDJAKI, 2006, p.137).

Nessa perspectiva, o universo político dos cartões de abastecimento; a constante falta de água que deixava todos os garotos fedidos sob o sol escaldante, como [...] “o Gerson e o Bruno raramente tomavam banho [...] porque se notava pelo cheiro” (ONDJAKI, 2006, p.32); a mistura do medo e atração diante do “Camião do Caixão Vazio”, terrível e “fictício” grupo de bandidos da cidade; e a presença dos camaradas professores cubanos (realidade em Angola, desde meados dos anos 1970 até o início dos 1990), fruto do apoio ostensivo dado por Cuba e pela União Soviética ao MPLA; a comum escassez dos alimentos mais básicos são, aos olhos do protagonista, realidades indubitável e absolutamente aceitas como naturais, assim como se mostrou visível a surpresa desse, causada pela eventual fartura de “batatas” e “chocolate”, como percebemos no fragmento que se segue:

[...] o peso era por causa de tanta comida que ela tinha trazido [...] muito de vez em quando, aparecia chocolate lá em casa [...] naquela quantidade de coisas [...] ela devia ter pedido a diferentes pessoas, com diferentes cartões de abastecimento [...] (ONDJAKI, 2006, p.43).

Assim, ao rememorar essa época de escassez, o narrador insere Luanda num exercício crítico e lúcido de metamemória sob a perspectiva da transfiguração da realidade. E evidencia também que ele faz parte dos quadros sociais da memória dessa cidade-capital difícil de viver e de administrar, em que há desgastes causados pelos tempos da guerra, “incidentes marcantes que não puderam deixar de acontecer” (HALBWACHS, 1990, p. 27). As conseqüências desse período, refletidas no povo e a forma como este trabalha e elabora suas dores e perdas, são ressaltadas a partir da íntima familiaridade da “casa”, expressão criada e utilizada por Damatta (1983, p.83) e entendida como as entranhas e a aparente proteção, e “da rua”, representada pela escola, através da disciplina “Educação Visual e Plástica” – EVP –, que possibilita o extravasamento da realidade da guerra, guardada escondida no mais íntimo das crianças e dos adolescentes. Essa realidade é assim narrada:

[...] toda gente desenhava coisas relacionadas com a guerra: três pessoas tinham desenhado akás, duas tinham desenhado tanques de guerra soviéticos, outros fizeram makarov's [...] Desenhar armas era normal, toda gente tinha pistolas em casa [...] (ONDJAKI, 2006, p.130).

A criação literária traz à tona também uma lembrança repleta de poesia e encantamentos vividos, de descobertas, de amadurecimento, de afetos e, principalmente, de olfatos, dos cheiros que impregnam o quintal da memória da sensibilidade do protagonista, nas mais diversas situações do seu cotidiano, como ao recordar o “camarada” António: “[...] Todos os dias ele tinha o mesmo cheiro, mesmo quando tomava banho, parecia sempre ter aqueles cheiros da cozinha” (ONDJAKI, 2006, p.18); ou lembrar o cheiro do quintal nas manhãs em que acordava cedo e “[...] entrava o cheiro da manhã ... entrava o cheiro do abacateiro, o cheiro do abacateiro que estava a acordar [...]” (ONDJAKI, 2006, p.80); ou ainda em outras circunstâncias mais tristes, como “[...] aquele cheiro de despedida [...]” (ONDJAKI, 2006, p.110); ou, por fim, o cheiro da esperança por um futuro melhor “[...] a água é que traz todo aquele cheiro que a terra cheira depois de chover [...]” (ONDJAKI, 2006, p.137).

O “tempo ficcional”, segundo Santos e Oliveira (2001, p.52),

[...] é marcado por eventos, palavras ou expressões, através de pactos com o leitor; no mesmo texto pode-se encontrar vários planos temporais. [...] Aquele que narra tem o poder de se deslocar livremente a partir de visões retrospectivas, prospectivas ou simultâneas [...].

Em **BDC**, a frase de Ondjaki “A infância é um antigamente que sempre volta” sintetiza a estratégia de usar um tema universal, a infância, para falar de seu país, da sua cidade-capital, Luanda, da história e do cotidiano peculiar de um regime socialista. O tempo que emerge é filtrado pelas vivências subjetivas do personagem-narrador, transformando ou redimensionando a “rigidez temporal da história”, nas palavras de Santos e Oliveira (2001, p. 57). Como tempo da memória, as experiências obedecem às associações mentais de um sujeito protagonista que as evoca e transforma, mesclando as passagens que envolvem o tempo vivenciado e o histórico. As suas lembranças mais caras emergem e ajudam o sujeito a compreender personagens e fatos que, uma vez “revividos”, revisitados, reconhecidos e presentificados, colaboram para a revitalização do tempo, num fluxo da consciência. Assim, percebemos no diálogo textual entre o menino e António, as reflexões do primeiro, quando o cozinheiro chega para trabalhar nas primeiras horas da manhã:

[...] _ Bom dia, menino.
 _ Bom dia, camarada António ... [...] Hoje também estavas aí muito cedo, António ...
 _ É ... eu fico mesmo aí, sentado, menino ... _ sorrindo, ele. _ A senhora já acordou?
 O camarada António fazia aquela pergunta, mas eu não sei por quê. Ele sabia que a minha mãe era sempre a primeira a acordar. Se calhar não era para eu responder, mas eu só ia perceber isso muito mais tarde [...] (ONDJAKI, 2006, p.24).

O tempo também se mostra significativo ao anunciar uma alteração na natureza e no *status quo*, pois prenuncia que algo pode não seguir a ordem prevista nesses elementos, como num certo dia nublado em que tudo parecia estar fora de lugar, e nem o pai, nem o protagonista, percebem o que está por vir:

[...] o abacateiro não se mexia, ou o céu cinzento tinha dito alguma coisa ao abacateiro que nós não sabíamos ouvir, então ele estava triste. [...] Poça ... – o meu pai olhou o relógio. – O camarada António hoje está bem figado ... – isso em linguagem de pescador, quer dizer que ele tinha ficado a dormir [...] (ONDJAKI, 2006, p.129).

No romance, a temporalidade também se apresenta marcada cronologicamente de forma lacunar e numa lógica temporal que parece determinar a apreensão da realidade concebida como necessidade para a memória não se perder. Essa memória evocada pelo narrador-protagonista a partir do presente relembra o camarada António a deslocar-se metodicamente pela cozinha da casa arrumando os objetos, numa seqüência ordenada de gestos, num tempo medido e ordenado; maneira peculiar com que o cozinheiro demonstra contar o tempo:

[...] abria a geleira, tirava a garrafa de água. Antes de chegar aos copos ... O camarada António respirava primeiro. Fechava a torneira depois. Limpava as mãos, mexia no fogo [...] (ONDJAKI, 2006, p.17)
 [...] _ Vinte minuto, menino ...vinte minuto [...] _ nem faz vinte minuto, menino ... (ONDJAKI, 2006, p.24-25)
 [...] O camarada António ... ele começava a arrumar melhor os copos, mudava os pratos de sítio, abria a geleira e espreitava, abria a janela da cozinha [...] (ONDJAKI, 2006, p.51)

O ritmo temporal mostra-se, ainda, nos hábitos da mãe do protagonista, quando retorna à casa vinda do trabalho, e mantém idêntica a seqüência de seus atos ao entrar e “fiscalizar” as tarefas de todos: “[...] Primeiro vai à cozinha, depois é que vai pendurar as chaves, vai subir, perguntar-me se tenho os deveres, e vai tomar banho [...]” (ONDJAKI, 2006, p.25). Buscamos, mais uma vez, através de um diálogo entre tia Dada e o protagonista, para exemplificar uma forma adverbial

textual, uma marca da temporalidade que presentifica o passado: “[...] _ Mas antigamente não era este blindado que estava aqui ... _ Ali havia uma estátua [...]” (ONDJAKI, 2006, p.63).

Narrador e protagonista se intercalam no desenrolar da narrativa, mantendo um ritmo contínuo do início ao fim, onde as reflexões memoriais do primeiro vão sendo confirmadas, por meio da forma dialogal, pelo segundo, um “miúdo” angolano descobrindo-se entre seus colegas de classe. É o personagem-protagonista que permanece até quase o final do romance com a identidade escondida. “Menino”, ou menos freqüentemente, “filho”, ou “meu querido”, são as únicas formas que seus interlocutores usam para dialogarem com ele. É também o “menino” que vivencia sentimentos contraditórios, conhecimentos e fatos mesmo cotidianos do seu país, que ainda não entende muito bem; estes, entretanto, sempre são atentamente comparados a cada situação-surpresa, como a troca de informações com a tia Dada sobre o significado de ser “presidente” no seu país e no que a tia mora, e a forma diferente como ambos os presidentes se deslocam pelas ruas da cidade: “[...] _ mas sempre que o presidente passa vocês tem que ficar em sentido? – ela estava mesmo espantada. [...]” (ONDJAKI, 2006, p.55). O “menino” também tem emoções doces como quando da visita dessa tia trazendo “prendas para todos”; passa o estudante por momentos difíceis de suspense e expectativa, que requerem ação e correria, como o presumível surgimento do “camião do Caixão Vazio”, malfeitores inventados que invadem as escolas, “[...] gamam mochilas, te chinam, violam miúdas e tudo, são bué eles, e nem a polícia vai lá, Che, também tem medo ... [...]” (ONDJAKI, 2006, p.31), e até deixam avisos escritos na parede “[...] Caixão Vaziu pasará por aqui, hogi, ás cuatro da tarde!” (ONADJAKI, 2006, p.66); o “menino” ainda ouve e analisa relatos verdadeiros, mescla-os com os imaginados e narra-os em história de uma maneira lírica, sutil e agradável.

Utilizando-se da contação pela via do humor, despretensiosamente e quase sem se fazer notar, por entre o jogo da narração-rememoração sobre a fuga dos estudantes com medo do camião do Caixão Vazio, finalmente o protagonista se anuncia escondido nas falas do “Ndalú” (ONDJAKI, 2006, p.90), nome que identifica o narrador e indica ser o romance um projeto literário construído com traços biográficos, os quais, no jogo ficcional, faz a visão do narrador assumir a que se marca pelo nome próprio do autor. Em acordo com Molloy (2004,p.19) deve-se considerar que “a autobiografia é sempre uma re-presentação, ou seja, um tornar a contar [...] A autobiografia não depende de acontecimentos, mas de articulação desses eventos armazenados na memória e reproduzidos através da rememoração e verbalização”. Nesse sentido, da mediação do

anonimato, o narrador, ao se assumir como Ndalú, emerge “nomeado” uma única vez, quando repassa, em tom divertido, os fatos presenciados na véspera, juntamente com Romina, dando destaque à corrida desesperada e indescritível da professora de Inglês:

[...] Ela ultrapassou-me a mim e a Romina com uma tal velocidade que quando eu olhei ela já tava a saltar o muro ela saltou o muro sem tocar no muro, só pôs uma perna assim para o lado e com a mão pegou na perna aleijada e recolheu assim do tipo que estava a coçar a coxa, se não acreditam perguntem na Romina que também viu [...] (ONDJAKI, 2006, p.90); [...] eu nunca vou me esquecer daquela perna fininha a dar duas voltas de balanço ou de avanço, enquanto a perna boa tocava no chão e lhe fazia correr [...] (ONDJAKI, 2006, p.74)

[...] As falas da Romina: _ “Eu saí da sala com ele ... nós távamos a correr na direção do buraco do canto da escola, quando a camarada-professora-foguete passou por nós, aquilo não dá bem para explicar, ontem já conversamos sobre isso (ONDJAKI, 2006, p.76).

A presença de testemunhas com seus depoimentos confirmam o sentimento de pertencimento, que Halbwachs (1990, p.109) reforça como “identificação de um grupo pela convivência”, “vivências comuns e pensamentos semelhantes”. Agente de resolução do *pathos*, Bruno, o colega da escola, negocia com Ndalú uma “gasosa” e alguns minutos mais de ansiedade, em troca da verdade. O colega, de maneira divertida, desmistifica para Ndalú o horror vivido intensamente na fantasia do Caixão Vazio:

[...] _ Ê uê! E era o Caixão Vazio?
_ Nada ... Tu não vais acreditar...!
_ Era quem? Fala Bruno...!
_ Era então o camarada inspetor !!!...
Desatamos numa gargalhada que até assustou os mosquitos (ONDJAKI, 2006, p.105).

A partir daí o desfecho do romance se precipita com várias perdas importantes e “cheiros de despedida” que ficarão para sempre na memória do protagonista: tia Dada retorna a Portugal; aproveitando o lanche na casa de Romina, os professores cubanos Ángel e Maria despedem-se dos alunos, encerram o longo período de cooperação com Angola, e retornam a Cuba:

[...] “Bueno,... lo que les tengo que decir es que dentro de muy poco tiempo, yo, la camarada profesora Maria, el camarada profesor de Química y tantos otros cubanos que se encuentran aquí, van a regresar a Cuba” [...] (ONDJAKI, 2006, p.112).

Bruno irá com a família morar em Portugal, e o ano letivo se encerra com uma fogueira de livros na própria escola. O “fogo”, personificado pela voz de Murtala: [...] _ “Epá... deixa a

fogueira respirar’! E ela respirava, sim, livre [...]” (ONDJAKI, 2006, p.133), prenuncia o desejo de uma outra mudança de estado, o “ar de liberdade” que vai inundar o país, e que o protagonista, utiliza-se da metáfora, dessa vez personificada pela voz da professora-poeta (ONDJAKI, 2006, p.137): “[...] a água é [...] que faz crescer coisas novas [...]”, e completada com o desejo de Ndalú, que quer também um “novo ciclo”, possivelmente de paz para a sua Angola.

A morte repentina do fiel camarada António deixa o “Menino Ndalú” às voltas com a fantasia e o faz-de-conta, estratégias para elaborações internas:

[...] _ Camarada António, passa-me só o jindungo, faz favor ... _ e como ele não disse nada, provoqueei-lhe: _ Vês, António, aqui em Angola, agora já vamos ter eleições!, no tempo do tuga havia eleições? _ mas ele não disse nada mesmo [...] (ONDJAKI, 2006, p.136).

A melhor notícia de todas e pela qual António tanto ansiava, mas já não mais ouviria: era que “[...] afinal estavam a dizer que a guerra tinha acabado [...]” (ONDJAKI, 2006, p.135). Teria sido emoção demais e o coração do cozinheiro, cansado de carregar a pesada carga com tantas vivências, segredos, histórias e contra-histórias, já não suportara mais essa? A resposta efetiva dos *mujimbo*s sobre o final da guerra, o que dela restou, quem dela sobreviveu, fatos significativos do período e os re-inícios, fatos inusitados acontecidos e relatados nos pormenores, especulados ou confirmados, “estórias puramente verídicas ou inventadas”,

[...] aumentadas ou não aumentadas, em Luanda era possível acontecerem coisas destas [...]. Ê! Aqui em Luanda, não se pode duvidar das estórias, há muita coisa que pode acontecer e há muita coisa que, se não pode, arranja-se uma maneira de ela acontecer. Porra, aqui em Angola já não dá pra duvidar que uma coisa vai acontecer ... [...] (ONDJAKI, 2006, p.108).

Essas histórias são levantadas por meio da voz memorial do narrador em **Bom dia camaradas** (2005). A morte do camarada António vem acompanhada de um tempo de muita chuva, “aquela tanta água” (ONDJAKI, 2006, p.137) que deixa na lembrança do narrador uma brecha, espaço para futuras associações que envolvem o fenômeno da natureza que se manifesta tão forte na época das chuvas, em Angola, e a morte de pessoas consideradas importantes para o narrador-personagem. Ao mesmo tempo, a água serve de metáfora para o percurso de “início e fim” de todas as coisas, pois ambas, morte e água, permitem “[...] nascer coisas novas [...]”, “eclodir um novo ciclo” (ONDJAKI, 2006, p.137) desde que o ciclo anterior se feche, como em

acordo com um retorno à tradição ancestral africana. Uma vez que o romance termina com uma indagação – “E se chovesse aqui em Angola toda?” – fica a cargo do leitor indagar se haverá na seqüência um novo projeto literário de Ondjaki. De nossa parte, optamos por resposta afirmativa, pois os fenômenos “morte” e “água”, coincidência ou não, também envolvem o início e o fim do projeto literário anunciado em **Quantas madrugadas tem a noite** (2005).

CAPÍTULO 2- Dentro de nós a imaginação é mais uma viagem: estratégias do narrador

[...] não mais a vida, porém ainda não a morte, como as conchas que aparecem na praia quando o mar da memória viva já recuou. (Pierre Nora)

No primeiro capítulo, privilegiamos trabalhar com a memória, tema presente nos livros de Ondjaki. No segundo, não desprezaremos a questão da memória, sempre presente na visão do protagonista: “Mais das vezes acaricio lembranças, nuvens esbranquiçadas nas chuvadas da minha memória _ avô, avó, e os bichos da rua” (ONDJAKI, 2005, p.109), embora procuremos salientar outros aspectos importantes da estrutura narrativa. Traremos à discussão as diferentes funções do narrador e a questão da identidade, além de salientar alguns aspectos da relação que **Quantas madrugadas tem a noite** (2005) mantém com o romance **João Vêncio: os seus amores** (2004), de Luandino Vieira.

O romance **Quantas madrugadas tem a noite** (2005) é um projeto narrativo cujo título parece incitar a imaginação do leitor que, sentindo-se desafiado por uma inflexão de voz alegre e de interrogação, é chamado a responder à pergunta: “Quantas madrugadas tem a noite?”. Ondjaki, porquanto, ao estabelecer esse pacto com o leitor, antecipa-lhe nesse acordo a possibilidade de participar de uma conversa que se mostra, desde o princípio, marcadamente dialogal. É importante considerar que o projeto da capa (Anexo B) também acentua esse aspecto. Dialogando com o texto, o desenho da capa parece um rascunho de idéias e sugere o uso da caricatura. Destaca-se o perfil do rosto de um homem, no qual o desenhista realça a representação dos “órgãos dos sentidos humanos”: audição, paladar/gustação, olfato e tato que, interconectados, constituem as funções que propiciam o relacionamento do homem com o ambiente em que vive. O “emaranhado frontal” desenhado acima do “olho atento” leva-nos a imaginar a representação da integração do pensamento, atenção e memória. A convocação dos sentidos por meio da figura reforça a idéia de que esses elementos mostrar-se-ão fundamentais na narrativa. Dessa forma, a proposta da capa assume a do título e convida o leitor a preparar seu imaginário para o que virá: uma história que lhe exigirá esforço e concentração integral, pois qualquer desatenção

poderá resultar em erro ou equívoco, obrigando-o sempre a retroceder na leitura, pois “há que descobrir as coisas no devagar das coisas” (ONDJAKI, 2005, p.19).

O que se segue de imediato é a dedicatória da obra que Ondjaki, em letra minúscula e de modo singelo, oferece: “*esta estória é muito pra ti, João Vêncio*”. Assim, em tom segredo de intimidade, o escritor denota expressar, ao mesmo tempo, seu respeito a Luandino Vieira, autor de sua afeição e os vínculos propositais do seu romance com o personagem-protagonista que nomeia o romance **João Vêncio: os seus amores**, de Vieira, com o qual o de Ondjaki se propõe dialogar. Assim, Ondjaki inaugura, desde a epígrafe, um dos muitos exercícios de intertextualidade que integram a construção do romance. A homenagem a esse personagem estimula também a curiosidade do leitor e o chama para a busca. Por que a dedicatória ao personagem João Vêncio? Trinta anos separam a data de publicação da obra homenageada, 1974, do ano de publicação do romance **Quantas madrugadas tem a noite**, 2004.

Em ambos os projetos narrativos, o de Ondjaki e o de Luandino Vieira, encontramos similaridades que os aproximam: a valorização da memória e da identidade; a presença de personagens-protagonistas com características semelhantes, já que ambos são contadores de estória(s). A diferença entre ambos evidencia-se, a princípio, na escolha de seus interlocutores: o de João Vêncio é mudo; o segundo, silencioso. Os romances são também semelhantes na organização das idéias para a contação do enredo. Em **João Vêncio: os seus amores**, a trama desenvolve-se a partir de uma demorada confissão do protagonista, que se encontra na cadeia. No romance de Ondjaki, há, de certo modo, uma confissão das peripécias de quem também passou por uma situação semelhante: esteve preso como cadáver, como um corpo inanimado, sem ter consciência de estar na *quionga* (VIEIRA, 1987, p. 13). Coincidente em ambas as narrativas é a invenção de novas palavras, a ruptura com a linguagem formal, institucional, resultando numa construção marcante de expressividade; em um e outro romance, é forte a marca da oralidade. Se antes levantamos a possibilidade de um diálogo intertextual entre os romances, como justificativa apenas para entender o porquê da dedicatória, estamos certos, agora, de que a curiosidade foi satisfeita e o objetivo atingido.

Nossa proposta de leitura, entretanto, está interessada em deslindar a pergunta posta pelo protagonista, no nosso entendimento, desde o título, e concretamente ressaltada à

página 110, quando o narrador pergunta: “Uma noite, quantas madrugadas tem?” (ONDJAKI, 2005, p. 110). É o narrador mesmo quem responde: “_Uma noite tem bué de madrugadas; cada uma dessas madrugadas tem bué de brilhos” (ONDAJAKI, 2005, p. 110), conforme o leitor saberá bem mais à frente, nas divagações do narrador quando propõe: “me deixar estar aqui, sentado dentro de mim, abismático” (ONDJAKI, 2005, p. 110), logo após a metade da contação das “estórias”, no capítulo intitulado “Nos brilhos da madrugada” (ONDJAKI, 2005, p. 109).

Convém, no entanto, discutir um pouco mais sobre a organização do romance e destacar nela a questão espacial. No romance em estudo, essa questão está representada tanto na estrutura da obra, formada por oito partes distribuídas de forma quase semelhante, quanto no número de páginas, que variam entre vinte e vinte e oito, somando um total de cento e noventa e seis. Cada capítulo tem um título próprio e epígrafe significativa. O conjunto dos capítulos revela a trajetória do protagonista, que se mostra também ser o narrador do que se conta ao longo do enredo. As epígrafes constroem outro campo de significação por meio de fragmentos de textos de autores africanos e internacionais. O segundo capítulo, por exemplo, homenageia o escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho, em **Observação directa**:

“ama-se aquilo com que se cruza, mulher, paisagem, caminho, ou porque evoca emoções sabidas ou porque é novo e vem casar com a busca, com o que se adivinha, e é pressentido a sós, e é só talvez assim” (ONDJAKI, 2005, p. 33).

Outros capítulos homenageiam escritores como Adélia Prado (ONDJAKI, 2005, p. 185), Kazantzaki (ONDJAKI, 2005, p. 59), teóricos como Pierre Bourdieu (ONDJAKI, 2005, p.137), bem como retomam dois provérbios kimbundu, no primeiro capítulo e no penúltimo: “As primeiras ngalas” e “Morte matada, de cão”.

O “cenário, lugar de pertencimento dos sujeitos” (BRANDÃO, 2008, p. 126) que acolhe desde o início a narrativa é o urbano, o da cidade de Luanda: “estórias de Luanda – minha Luanda do mô coração, môs sangues aqui derramados” (ONDJAKI, 2005, p. 32). O *locus* no qual se desenvolve a história é presumidamente a mesa de um bar, em lugar privilegiado da capital angolana.

Ao referir-se à “lembrança individual como limite das interferências coletivas”, Halbwachs (1990, p. 47) destaca que:

Toda a arte do orador consiste talvez em dar àqueles que o ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhes foram sugeridos de fora; que eles nasceram deles mesmos, que ele somente adivinhou o que se elaborava no segredo de suas consciências e não lhes emprestou mais que sua voz (HALBWACHS, 1990, p. 47).

A partir dessa observação sobre a da arte do orador, podemos observar que o personagem-protagonista de **QMTN**, como nos reportaremos à obra a partir deste momento, busca convencer seu interlocutor de que a(s) “verdade(s)” e os sentimentos articulados na narração são decorrentes de sua própria compreensão, ou mesmo de desatenção e esquecimento seus. Seu interlocutor, entretanto, porque não detém os eventos guardados pela memória do protagonista, parece não haver registrado nenhum dos fatos importantes ocorridos ultimamente. Alguns deles marcaram a história do país, como o da “morte do man Mbimbi” (ONDJAKI, 2005, p. 22-23), como era chamado pelo povo o temido líder, Jonas Savimbi, considerado “feiticeiro” e “alma” da UNITA, conforme já informado no primeiro capítulo desta dissertação, quando analisamos o romance **Bom dia camaradas (BDC)**. O interlocutor também parece desconhecer os desastres naturais acontecidos recentemente na cidade de Luanda, como a chuva ininterrupta, verdadeira calamidade pública que repercutira até internacionalmente. O desconhecimento ou desatenção do seu “mais recente amigo” sobre esses fatos importantes da história do país e de Luanda dá margem a que o indignado protagonista aproveite a oportunidade de rememorar fatos e acontecimentos, com voz e fala autorizadas:

[...] nós aqui mesmo, nosso país, nossas guerras essa chuvada toda que eu tou ta por, deixa só te dizer: a tua memória é uma merda. Num fica ofendido então, porra, verdade é pra te ofender? (ONDJAKI, 2005, p. 34)

Aproveitando-se dessa situação, o narrador-protagonista ressaltará, no decorrer da narrativa, outros acontecimentos ainda mais anteriores, já que uma estória puxa a outra: “pura estória daquelas do peso de antigamente” (ONDJAKI, 2005, p. 13), prometendo só se remeter a acontecimentos factuais mesmo. Por isso, o protagonista alerta: “não vale a pena te espantares já, guarda pra mais tarde então, vem aí coisa de muito mais, mais-mais, o muito-mesmo” (ONDJAKI, 2005, p.14). Nesse sentido, “lembrar” e “esquecer” realçam a memória sempre alerta do protagonista, que se contrapõe à de seu interlocutor. Ambas, não obstante, reforçam o sentido da “metamemória”, a que se refere Catroga (2001, p. 46), como

responsável por evocar as lembranças sociais e reforçar que a memória é sempre seletiva. Ela nunca poderá ser um mero “registro”, pois é uma “representação” afetiva, ou melhor, uma “re-presentificação”, feita a partir do presente.

Ao referir-se à instância do narrador, Tacca afirma que essa função encontra-se “neste saber e neste dizer”. E que “aquilo que se sabe pode ser explorado a partir do princípio ou a partir do fim, visto de fora ou de dentro, percorrido em infinitas direções” (TACCA, 1983, p. 62). O teórico conclui seu raciocínio esclarecendo que é o “ponto de vista” que determinará qual a voz narrativa no romance, marcando-se por dois ângulos fundamentais:

“ou” [...] o narrador está fora dos acontecimentos narrados: refere os fatos sem nenhuma alusão a si mesmo. (É o clássico relato na terceira pessoa); “ou” [...] o narrador participa dos acontecimentos narrados. Essa participação pode assumir: a) um papel protagônico; b) um papel secundário; c) o papel de mero testemunho presencial dos fatos. Nestes casos o narrador identifica-se com um personagem. (É o relato em que o narrador se situa, fala de si na primeira pessoa) [...] (TACCA, 1983, p. 62).

No romance **QMTN**, percebemos uma complexidade maior da instância narrativa que, de algum modo, extrapola a classificação oferecida por Tacca. Primeiramente, o fato a ser evocado pela memória e narrado é conhecido “simultaneamente” a partir do início e do fim. O tempo verbal que inicia o romance é o presente, indicando que o acontecido está filtrado não apenas pela memória, mas também pelos sentimentos expressos na fala do protagonista na enunciação. Isso está indicado quando se pontua: “Sabes o que é não sentir o coração” (ONDJAKI, 2005, p. 13). A ideia de que o narrado se faz a partir do já acontecido é indicada pelo fato de a história partir de peripécias acontecidas e, à altura, já solucionadas, conforme se pode inferir da fala do protagonista: “nasci de novo” (ONDJAKI, 2005, p. 13). Em segundo lugar, a história não se desenvolve de forma alternada, a partir de um ou outro ponto de vista, como sugere Tacca, mas é vista de dentro e de fora, simultaneamente. A assunção de papéis referida, isto é, o “saber” e o “dizer” são desvelados por um narrador que participa dos acontecimentos narrados e assume o papel de protagonista: “Desde candengue que ando então a ver as nuvens dançar nas peles do mar” (ONDJAKI, 2005, p. 13). Entretanto, é esse mesmo protagonista, pleno de humor, de saudosismo, de lirismo e perspicácia, que “participa de início dos acontecimentos narrados em primeira pessoa”, a fim de ambientar seu

interlocutor e, assim, principiar as estórias que quer narrar sobre “esse Adolfo, nosso camba” (ONDJAKI, 2005, p. 18).

Portanto, a partir da página 18, o protagonista passa a se identificar como o contador de um fato ocorrido com seu “outro-muadiê”; e, no desenvolvimento da maior parte do enredo, passa a se referir ao “sujeito da história” em terceira pessoa, assumindo, então, um lugar de distanciamento dos personagens e dos fatos – um deles “insólito” – que irá recordar, apesar de só percebermos por algumas pistas e muitas páginas depois, ser ele o próprio protagonista que participa de todas as ações. Dessa forma ele apresenta o “outro” a seu interlocutor:

“Antes do Cão está um outro gajo de seu nome então que dava pra ser estigado: AdolfoDido!, tas a captar? Diz só rápido ... Já captaste? Adolfo ... Dido, Adolfo ... Dido, tudo isso era a maka dos mais velhos porque iam ter que pronunciar a palavra já essa, fodido.” (ONDJAKI, 2005, p. 18)

Assim colocados e marcados, os discursos do narrador e do(s) protagonista(s) - se assim preferirmos compreendê-los - interpelam-se e se complementam no emaranhado ensurdecido de uma escrita oralizada. A respeito da narração da experiência, que é própria do narrador-protagonista do romance em análise, Sarlo (2007, p. 24-25) observa que esta

[...]está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer [...], mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.

Na leitura do romance, percebemos a presença da voz do protagonista e o seu corpo. O narrador tem, como já mencionado, um interlocutor, um outro “corpo masculino imaginário e sem voz”. Esse personagem permite que o protagonista “roube” a sua voz, nas respostas que lhe dá: “Calma, vou-te explicar tudo” (ONDJAKI, 2005, p. 14); ou quase ao final: “O quê, avilo? Não, eu num menti nada” (ONDJAKI, 2005, p.161). Estrategicamente, o narrador passa, de certa forma, a ocupar, em todo o percurso narrativo, também o lugar do ouvinte, pois este, mantido em seu silêncio, sem voz, a cada momento instiga a imaginação do leitor. Por isso, como narrador e como protagonista, prepara-se para presentificar os

acontecimentos, revivendo muitas cenas do seu passado mais remoto, o de “candengue”, criança, compartilhando suas lembranças com as do amigo, no presente, por meio de um relato muito especial de sua recordação mais recente, como se mostra em momentos memoriais relativos à kota, senhora idosa, amiga da família e do protagonista desde o antigamente:

A kota me desenrasca então uns almoços, na minha fome, minha desgraça que eu tive [...] a kota, nossa vizinha desde o tempo da barriga da minha mãe, sempre ali, casarão dela. (ONDJAKI, 2005, p. 15-16)

Dessa maneira, em tom confidencial e de aparente intimidade, o protagonista inicia os preâmbulos da estória que sabe ser longa. E quer contar, preparando também o interlocutor, marcado na instância narrativa pela função do narratário, misturando a sua história com a do outro: “De onde eu venho é muito longe [...] espanto é só aquilo que ainda nunca tínhamos vivido na nossa pele!” (ONDJAKI, 2005, p. 13). Essa confissão anunciada logo no encontro com o amigo-*muadiê* só se esclarecerá totalmente ao raiar do novo dia, o seguinte, tempo completo do discurso. Essa forma antecipa na narrativa a relação existente entre o tempo ficcional e a oralidade, e reforça as palavras de Santos e Oliveira (2001, p. 43), quando se referem à tipologia de texto marcado pela oralidade: “Em todo texto oral há variações que vão surgindo à medida que certos detalhes vão sendo acrescentados ou suprimidos pelos falantes”.

Em QMTN, as variações do discurso são demonstradas também por meio da disponibilidade de tempo e o humor despreocupado de ambos os interlocutores que se encontram ao final de certa manhã e nos remetem a uma Luanda então tranqüila e alegre. Além de barulhenta e colorida àquela altura, a capital mostra-se preparada para se refazer depois de um longo período de completa falta de garantia para a sociedade, tempo pleno de possíveis não-amanhãs. É somente mais tarde, em hora avançada, nos diálogos da madrugada, que o protagonista, em tom de provocação, pergunta: “diz lá, muadiê, aqui onde estamos na madrugada das nossas ngalas gelatinhas, aqui há alguma falta de segurança?” (ONDJAKI, 2005, p. 183).

Esse questionamento provavelmente reporta o protagonista a acontecimentos significativos ocorridos possivelmente em 2002, ano oportuno e fundamental para confabulações e decisões que auspiciavam a “paz” duradoura e projetavam progresso para

Angola, não só para o presente, mas também para o futuro. A alegria descontraída dos amigos ressalta a atmosfera propícia e adequada à ambientação, que permite ao narrador lembrar e negociar, antes de iniciar a conversa com o amigo, trocas sinceras:

Num tenho dinheiro, num vale a pena te baldar. Mas, epá, vamos só desequilibrar umas birras; sentas aí, nas calmas, eu te pago em estória, isso mesmo, uma pura estória daquelas com peso de antigamente, nada de invencionices de baixa categoria, estorietas, coisas dos artistas: pura verdade, só acontecimentos factuais mesmo. (ONDJAKI, 2005, p. 13)

O compromisso de intercambiar “estórias com peso de antigamente”, assumido pelo protagonista com seu interlocutor, vai ao encontro da afirmativa de Hampaté Bâ, quando relembra que “a tradição africana abomina a mentira” (1982, p. 189). E ainda, com o que diz Pollak (1992, p. 210), quando acentua que “a pluralidade do romance é em realidade o critério do verdadeiro no discurso sobre o social, pois que não restringe a realidade”.

A partir desse pacto de troca, proposto pelo narrador-protagonista e aceito pelo *camba*, o do pagamento em cervejas constantemente repostas e geladas pelas “estórias verdadeiras do “antigamente” e do passado recente, é que se efetivam os fios da “contação”. Como a tecedura de uma tarrafa de pesca com formato circular, os fios são tramados, torcidos e retorcidos. Como “carapinha com desfrise” (ONDJAKI, 2005, p. 13), afrouxados ou estirados, são manipulados até atingir a tensão desejada pelo narrador-pescador que, no momento exato, puxa a corda central da rede e das idéias para recolher os peixes maiores e menores ou amarrar as estórias, a principal e as secundárias, já que “aqui todas as pontas da rede são o próprio início, podes pegar de qualquer lado” (ONDJAKI, 2005, p. 18), “nas calmas”, como compete a um bom contador de estórias que, como as de “pescador” ou as dos “artistas”, são frutos de asas dadas à imaginação.

A partir de espaços privilegiados –“de dentro e de fora” –a serem inteiramente conhecidos somente no final do romance, cabe ao contador-protagonista articular-se no ato e na performance de narrar estórias memorizadas e manipuladas, tarefa e qualidade africanas confirmadas por Hampaté Bâ (1982, p. 215), quando afirma que:

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada em sua “totalidade”, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo no presente.

E “porque duma pergunta é que tudo pode começar” (ONDJAKI, 2005, p.14), ao ouvinte resta demonstrar-se um interlocutor interessante que sabe muito bem desempenhar o seu papel: o de ser paciente, manter-se atento e ouvir mais que falar; mostrar-se curioso ou rir às lágrimas; ou ainda, surpreender-se e instigar o narrador nos momentos de dúvida e permanecer quase calado. E também fazer-se indagador nas horas certas, estar sempre prestativo, aplicado e pagante das *birras* –em quantidade imprecisa –que serão consumidas vagarosamente pela tarde, noite e madrugada afora até o amanhecer, além de se mostrar consciente de estar pagando preço justo pelo privilégio do ineditismo. E, ainda, assumir-se personagem anônimo, pois que durante o prolongado diálogo, será sempre interpelado apenas como “Meu”, *Avilo*, *Muadiê* ou *Camba* e, embora sua voz não seja nunca ouvida, concretiza no imaginário do leitor o pacto estabelecido entre o narrador-protagonista e seu interlocutor. O elo da cumplicidade e da disponibilidade das horas vagas.

“Calma, vou-te explicar tudo, o tintim pelo tintin, temos a tarde toda se for preciso, tu sabes, depois da tarde vem a noite, nada de pressas que estômago não gosta disso” (ONDJAKI, 2005, p.14), antecipa o protagonista, confirmando ainda uma vez as palavras de Hampâté Bâ (1982, p: 215): “o evento está lá, restituído. O passado se torna presente. A vida não se resume jamais”. Nesse jogo, afloram as memórias, a individual e a coletiva, que assumem, conforme afirma Pollak (1992, p. 206), o enquadramento da própria memória em si, ou seja, cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, de organização.

Pelo jogo de palavras: “o tintim pelo tintim” (ONDJAKI, 2005, p.14), identifica-se o primeiro “tintim” pelo som dos copos ao brindar; e o último referindo, pelo viés metafórico, às histórias contadas detalhadamente. Com esse jogo, o protagonista inaugura e anuncia um tipo de preferência que reforça a verdade e perpassa todas as histórias, quer sejam aquelas cheias de humor e de lirismo, atravessadas e manifestas no discurso, quer as que surgem, sincopadas, no uso de ditos populares, trocadilhos ou provérbios. Esses recursos, modificados e recriados, confirmam e mantêm vivas a memória e a tradição ancestral da oralidade africana, bem como a função pedagógica desses recursos. A fim de exemplificar essa opção, além do já citado “tim-tim”, selecionamos vários ditados e jogos de palavras que registram ensinamentos da tradição, dialogando por vezes com outras culturas e, ao mesmo tempo, orientam o percurso da narrativa: “o pescador se irrita com o nó da rede”

(ONDJAKI, 2005, p. 9); “podes tirar mesmo o cabrito da chuva” (ONDJAKI, 2005, p. 14); “passa só uma de-bíers então” (ONDJAKI, 2005, p.16), jogo de palavras que sugere o nome “De Beers”, de empresa de origem sul africana/inglesa, considerada a maior do mundo na exploração e comercialização de diamantes, cuja sede principal está na África de Sul. Além desses, “olho e sheltox à espera” (ONDJAKI, 2005, p. 16); “quem mata rei, rei fica” (ONDJAKI, 2005, p. 17); “parecia era a dança rebita” (ONDJAKI, 2005, p. 17); “a vida é um mar picado e todas as praias são filhas dele” (ONDJAKI, 2005, p.19); “a vida é mesmo esse laço apertado, tem dias que lhe conhecemos os segredos - lhe desapertamos, outros dias lutamos só, nossas derrotas e lágrimas” (ONDJAKI, 2005, p. 19); “o amor não acende num fósforo sozinho” (ONDJAKI, 2005, p. 19); “[...] pra curar a ferida tens que olhar no sangue dela” (ONDJAKI, 2005, p. 19); “não é beber pra esquecer [...] beber pra lembrar” [...] (ONDJAKI, 2005, p. 19); “a vida é uma jangada de curta travessia” (ONDJAKI, 2005, ONDJAKI, 2005, p. 21); “a união faz o reforço?”(ONDJAKI, 2005, p. 24); “quem nunca andou no mar não sabe que a terra fica longe” (ONDJAKI, 2005, p. 26); “quem nunca teve dinheiro não sabe canjonjar” (ONDJAKI, 2005, p. 26); “queriam pôr café na areia da luta dele” (ONDJAKI, 2005, p. 28); “todos becos vão dar no Roque” (ONDJAKI, 2005, p. 30); “não tou a falar assim do cuspe pra fora” (ONDJAKI, 2005, p. 34); “cada um na sua cabeça num tem um mundo?” (ONDJAKI, 2005, p:41); “há muitas praias, mas um só oceano” (ONDJAKI, 2005, p. 46); “dentro de nós a imaginação é uma e mais viagens” (p. 47); “ não tinham deixado nem recado nem documento” (ONDJAKI, 2005, p. 62).

Todos esses recursos, alçados do universo da oralidade, são o narrador assumindo, como acentua Taborda (2005, p. 24), uma performance que ela caracteriza como inscrição na escrita de “práticas da oralidade primordial da cultura oral”.

Além do uso de provérbios e de comparações motivadas pela observação do cotidiano, outros recursos narrativos reforçam e permeiam a deliberada utilização do registro coloquial, que mantém a *diegese* ou nível do discurso e colaboram para a construção dos múltiplos efeitos de sentido no romance. Citam-se como exemplos a escolha do autor pela inversão, como em “Duvidas? Nem que m’apontes a cabeça na pistola” (ONDJAKI, 2005, p. 19), em vez de “que m’apontes a pistola na cabeça” e “toda hora a mesma graça perde a piada” (ONDJAKI, 2005, p. 114), em vez do contrário; o emprego de

palavras onomatopaicas na imitação dos sons como em “todas abelhas operárias e demais ao redor da kota, mesmo nenhuma picada, só *bzzz-bzzz* de respeito” (ONDJAKI, 2005, p. 17) dão mais agilidade ao relato. Considere-se ainda o uso de interferências lingüísticas das línguas africanas, como a evocação, em Kimbundu, da entidade espiritual “Kalungangombe” ou os muitos vocábulos tomados de empréstimo da língua inglesa e empregados em sua forma fonética. Esse recurso expressa a intenção de fazer com que o romance se aproxime da fala viva, das conversas, das discussões. As apropriações do inglês estão vivas em palavras como “bróda”, “dogue”, “cobói” e “bléque”, na frase: “[em] fim de tarde, o puro cenário, vais pensar que é filme, não, era realidade dura mesmo, as sirenes a tocar e tu mesmo, bléque, só podias ir no maximbombo dos bléques; se eras apanhado, chicotada!, bofa, ou cadeia mesmo” (ONDJAKI, 2005, p. 29), comenta o protagonista.

Além do compromisso com a verdade e as marcas identitárias que caracterizam o passado relembado e as formas pelas quais essas marcas são manifestadas pelo narrador, outra opção presente no romance é a do uso freqüente de preâmbulos, sempre utilizados pelo narrador-protagonista como reforço da forma enérgica com que desenvolve a narrativa. O narrador mistura, intercala, fragmenta as informações e as faz retornar às narrativas, freqüente e incessantemente, de maneira fluente e natural, quando se prontifica a rememoralas a intervalos regulares para seu interlocutor não se perder. O recurso mostra-se, por exemplo, na costura dos detalhes dados ao interlocutor: “Vai só ouvindo os nomes que te ponho, a kota, os cambas, as abelhas, a carraça e o cão” (ONDJAKI, 2005, p. 19). Esse formato da contação oral, Santos e Oliveira (2001, p. 44) entendem como “um processo circular: o futuro é, de algum modo, uma volta ao passado”. Daí a recorrência às mensagens orais como suporte privilegiado da memória e que confirmam uma vez mais a variabilidade e a transitoriedade do tempo na ficção. Já Taborda, destaca ser um recurso característico de quem prefere “contar” a “mostrar”, de quem privilegia o “panorama”, em que o narrador conta e resume os fatos e não a “cena”, em que, segundo a estudiosa, os acontecimentos são mostrados ao leitor “diretamente, sem a mediação de um narrador” (TABORDA, 2005, p. 35). Na verdade, no romance **QMTN**, “mostrar” e “contar” fazem parte de um mesmo jogo narrativo; são estratégias para prender o interlocutor (e o ouvinte?) com a corda de uma rede lançada para prender e recolher os peixes esperados.

Essa forma narrativa exige também do ouvinte-leitor cada vez mais atenção, a fim de que não se perca pelos atalhos-afluentes das muitas interrupções passageiras do enredo principal, que evolui constante e caudaloso. O relato se anuncia, fundamentalmente, de acordo com as palavras de Pollak (1992, p. 206), como o

[...] trabalho da própria memória em si. Ou seja: cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização.

Seguindo a dinamicidade do projeto literário, como o entrelaçamento dos juncos que formatam os cestos dos pescadores, cada estória já surge perpassada por outros fios, encaixando-se umas nas outras pelas vozes teatralizadas dos personagens, como um espetáculo dentro do espetáculo, recurso utilizado de maneira magistral pelo narrador:

Primeiro, lá atrás do tempo, ela (a kota) é que era a minha vizinha mais velha, onde pedíamos água gelada e telefonema, Che marido dela boa pessoa, tratava bem todos miúdos, mesmo o meu velho lhe gostava. Naquele tempo telefone dava pra estranhar, sabes o quê, ficar no muro, fazer *chiuuu* só pra ouvir telefone tocar? Nossa brincadeira – quem ouvia primeiro. Olha, esse que eu te falei, Burkina, mô camba, era um ndengue muito craque, via mais que todos à noite, tipo gato, lhe estigávamos de feiticeiro, o muadiê só ria, ouvia o telefone antes de tocar (ONDJAKI, 2005, p. 15).

Mesmo nos momentos mais dramáticos ou trágicos da narrativa, a utilização do recurso do humor inteligente, a forma leve e sensível com que o narrador apresenta as personagens e introduz suas estórias, para logo em seguida postergá-las, não interrompe o clima de surpresa e, ao mesmo tempo, de íntima conversação de causos próprios do lugar, em que ambos os amigos permanecem durante horas à mesa do bar. Diz o narrador:

O caso do cão primeiro, quer dizer, não vou poder falar do cão sem falar da dona do cão também, mas supondo: o Cão, que não era um cão, mas “o Cão”, uma besta, grande animal de mangonha e sono, todos os dias, o muadiê habitava a melhor parte do cubico então, num acredita? (ONDJAKI, 2005, p. 14)

Ao determinar a ordem da contação – primeiro, o caso do cão – o narrador deixa transparecer, conforme antecipamos, que não são poucas as estórias, e que estas não são quaisquer histórias. Por isso avisa ao *muadiê* que a sede que sente é muita: sede de *birras*, principalmente, muitas *ngalas-birras* para saciar-se, molhar a garganta e elegê-las o

combustível da sua memória, “lubrificante da locomotiva falatória” (ONDJAKI, 2005, p. 21). Como um bom contador que se inspira na linhagem de João Vêncio, de Luandino Vieira, o narrador sabe que contar estórias é uma forma prazerosa de viajar. Essa sabedoria, aprendida com os mais-velhos, é transmitida pelo uso de um provérbio que diz: “A vida é uma jangada, veículo da curta travessia, temporal... mas: mesmo a jangada afunda” (ONDJAKI, 2005, p. 21).

Percebe-se, no avançar das horas em direção à madrugada e para além dela, uma costura da estória com alinhavos de estórias – muitas. Essa costura colorida e barulhenta da contação se reforça e aflora em meio a deslocamentos: o da “emoção” indica ser sua presença densa e constante o instrumento que torna a criação possível, exposta na “Voz”, nas vozes que interagem no texto; o da “memória” pontua ser no presente que o narrador se exercita exercitando o desejo de recuperar fatos de um pretérito, ficcionalizado pelos movimentos que unem a “Estória” às estórias. Nessas, o narrador, em vez de tomar a palavra, é levado por ela, porque tudo precisa ser minuciosamente dito. O discurso se esvai veloz, consumindo o tempo na narração ininterrupta, sem barreiras entre o vivido e o reelaborado, tornado já criação dos “personagens-tipos envolvidos nas situações”. Considere-se que todos esses personagens são pessoas do povo e igualmente singulares. Sempre em trânsito, porta-vozes que são da leveza do lirismo, da farsa, do humor e do burlesco, temperam o peso do drama e da tragédia constantes, em que cada um assume seu lugar e todos são plenos de significados. Pode-se dizer que o tempo no curto prazo, a instantaneidade em relação à duração finita da narrativa, pode ser concretamente determinada em **QMTN**: do início de tarde ao final da madrugada, ao amanhecer, no “bazar devagarinho [...] malembemente –faz conta somos os cágados e as lesmas –enfrentar o nosso dia-a-dia” (ONDJAKI, 2005, p. 184). Esse exíguo espaço de tempo transforma a imortalidade criativa das idéias numa experiência única que é também um objeto de consumo imediato. A maneira como esses momentos são vividos pelo narrador-protagonista e seu interlocutor torna-os singulares para sempre.

Os deslocamentos sucessivos da memória são sugeridos a partir da conversa que flui solta à mesa de um bar, na Luanda dos dias atuais, entre dois homens que passam as horas equilibrando os corpos, sustentando-se com os causos-estórias “verdadeiros” e inventados e saciando a sede nas *birras* que fazem girar os pensamentos velozmente, num fluxo da memória do narrador. Nesse fluxo permanecerão os personagens até o clarear do dia

seguinte e da última confidência. As cervejas bebidas pelo protagonista são patrocinadas pelo amigo como pagamento e passaporte para ouvir o segredo da “verdade verdadeira” que o narrador tem para contar. A revelação de algo que é muitíssimo importante: “a maka da existência, deste mundo e do outro” (ONDJAKI, 2005, p. 14).

Pollak entende, como Pierre Nora (1984), que a memória é individual e coletiva. O teórico complementa seu pensamento referindo-se aos elementos constitutivos da memória, afirmando que, além dos “acontecimentos vividos pessoalmente”, há ainda os “vividos por tabela, isto é, pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer” (1992, p. 201).

O pensamento de Pollak ajuda-nos a ressaltar a apresentação e descrição das personagens-tipos principais que atuam no romance. Suas extraordinárias histórias e o modo como assumem a voz nos relatos quebram os silêncios do interlocutor e emprestam um colorido particular ao enredo. Muitas personagens podem ser agrupadas e formam um conjunto que chamaríamos “extravagante”. Esse grupo é formado por DonaDivina, KiBebucha, “Advogada Tipa”, JuízaMeretíssima, as prostitutas Madalena e Eva, o motorista Sete e o Sub Gadinho. Outros podem ser selecionados para o conjunto de personagens e histórias excêntricas, pois têm nomes como BurkinaFaçam, Javenhoái, e Pêcêgê; esta personagem, PCG, além de pertencer a esse grupo, integra também o seguinte. Isso possibilita reunir, no último conjunto, os personagens cujas características propiciam perceber o elemento insólito mostrando-se com maior força. São os personagens, KotaDasAbelhas, as Abelhas e o Cão; Adolfo Dido/AdolfoDido, PCG e o cego Diarabí que, por sua natureza, são seres misteriosos e inesperados.

O conjunto dessas categorias de personagens e a reunião de todos os seus eventos e histórias oferecem ao leitor, ao final, um enredo coeso e coerente; desenham um panorama que se mostra, ao mesmo tempo, como grotesco e, de certa forma, extraordinário. São personagens estranhas que negociam acontecimentos insólitos e situações inusitadas que se ajustam a relações que ilustram, na trama romanesca, o processo de fragmentação da memória. Além disso, e ao mesmo tempo, essas personagens parecem ocupar na narrativa um patamar diferenciado: o das histórias-guardiãs, encarregadas de impulsionar, proteger, resguardar ou esconder a história eleita principal, até que esta esteja completamente narrada e, nesse caso, seu protagonista é desvelado em suas máscaras. Conduzidas pelas reflexões que

emergem desses personagens e também com o intuito de relevá-los, será feita, no capítulo seguinte, a análise das feições inusitadas que muitas dessas personagens apresentam.

CAPÍTULO 3- O insólito e o inusitado na construção das personagens de QUANTAS MADRUGADAS TEM A NOITE

O maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade [...] (Carpentier)

Os dicionários Aurélio (1986, p. 951) e Houaiss (2001, p. 1625) registram a origem latina do termo “insólito” (*insolitus, a, um*), atribuindo ao termo os seguintes significados: que não é habitual, incomum, anormal, extraordinário, estranho. O termo e seus significados estão presentes em reflexões produzidas por vários estudiosos que investigam tipos de narrativas em que eventos e/ou personagens figuram “num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso” (TODOROV, 2001, p.174-75). Alejo Carpentier, no seu já famoso prólogo ao romance **El reino de este mundo** (1949) acentua que “[...] o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre) [...]”.

As considerações de Todorov e de Carpentier, a nosso ver, ao se complementarem na explicação dos conceitos de fantástico, maravilhoso e real-maravilhoso, permitem que utilizemos o termo insólito para salientar aspectos das personagens excêntricas que transitam pelos eventos narrados. A intenção não é classificar o romance QMTN, de Ondjaki, como fantástico, maravilhoso ou real-maravilhoso e, sim, considerar o modo como tais conceitos ampliam o entendimento de estratégias e recursos narrativos postos em prática nesse romance.

QMTN é uma narrativa construída como um mosaico que apresenta uma grande variedade de acontecimentos concretos, mesclados aos inventados. Personagens bizarros, situações inusitadas apresentam-se sem delimitação de fronteiras. A tessitura narrativa é minuciosamente construída e reproduzida pela voz do narrador-protagonista que, através de seu jeito particular de contar, refere-se, paradoxalmente, a um modo de ser aparentemente comum da realidade. Essa estratégia é primordial para compor o panorama de excentricidades que se exibem nesse romance de Ondjaki. Mergulhando na oralidade e nas visões de mundo que por ela transitam, o romance

apropria-se, como vem sendo discutido, de dados do vivido, do acontecido, imprimindo a eles uma aura de estranheza.

Irlemar Chiampi, ao analisar o romance **El reino de este mundo** (1949), de Alejo Carpentier, chama a atenção para peculiaridades da narração, que indicam o modo como o homem comum lida com os acontecimentos e os fenômenos ditos sobrenaturais. A personagem Ti Noël, do romance de Carpentier, é importante para acentuar as misturas entre “real” e “insólito” que integram as narrativas orais. Tais mesclas estão presentes no romance QMTN, quando se percebe, na visão do narrador, as costuras entre um fato acontecido e suas interpretações, e são ressaltadas as interferências de forças consideradas “não naturais”.

Foi durante essas chuvas que ninguém já entendia, até tavam a dizer que era por causa da morte do man Mbimbi, que era feiticeiro, e que agora essa chuva toda era por causa dele morrer assim, sem pura despedida [...] é que os ngapas precisam das cerimônias todas da despedida (ONDJAKI, 2005, p. 22-23).

Esse evento realmente ocorrido, a morte de Jonas Savimbi, man Mbimbi, é retomado pelo narrador outras vezes no percurso narrativo. O romance, dessa forma, traz para a cena um fato já transmutado pela imaginação do povo, assumindo um critério de “representatividade”, ou seja, “a capacidade do romance de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora das várias faces do real” (CHIAMPI, 2008, p.135). Por outro lado, Rodrigues Monegal, na apresentação ao livro “O Realismo maravilhoso”, de Irlemar Chiampi, destaca que não interessa definir o realismo maravilhoso apenas como movimento, [...] “mas como um tipo de discurso que permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem” (2008, p:13).

Se uma das características do realismo maravilhoso é preservar algo do humano em sua essência, no signo narrativo, é importante destacar que a narração, em QMTN, flui de maneira tão natural na voz do narrador-protagonista que parece que este está contando uma história corriqueira, imerso na contação e nesse cenário imprevisível. Quanto ao leitor, é possível que, por vezes, numa visão ingênua, chegue mesmo a se esquecer, ou a sequer perceber, que as histórias “inverossímeis” são possíveis, já que se realçam por um estatuto lógico que, por vezes, reforça o que nelas se apresenta como bizarro ou mesmo incomum. É o caso, por exemplo, das duas prostitutas amigas que, entre outros “clientes”, recebem um homem anão e outro cego; “gostavam de vez em quando de vuzar um cego, vuzar na cama” (ONDJAKI, 2005, p. 146), ou de um

funcionário-motorista que se faz de patrão, encenando seus gestos e cortesias feitas às damas, utilizando o candongueiro do patrão:

[...] *chefe, me desculpa mesmo, às vezes quando o chefe vai nas damas eu fico a fazer mesmo candonga com o carro do chefe... Uma vez também fui na Ilha passear com a minha dama, e outra vez também, quando o chefe tava doente fui até na barra do Kwanza estilar com damas [...]* [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 163).

O que as transforma em histórias ímpares são os complementos que as iluminam: no primeiro exemplo, irônica e paradoxalmente, as prostitutas são nominadas “Madalena” e “Eva”, em alusão às figuras bíblicas; pertencem ainda à liderança do “Sindicato Nacional das Prostitutas” e se organizam para participar de um congresso internacional que ocorrerá no Brasil. No caso do motorista, além de o comportamento assemelhar-se ao do patrão, o apelido pelo qual é conhecido – “Sete” – é relativo ao número de acidentes em que se envolveu. Essas histórias, quando contextualizadas na narrativa, entremeadas às demais, não apresentam mais nada de natural. Ressaltando-as em sua excentricidade, o tecido narrativo as entrelaça de tal forma que passam a colaborar e a pertencer a um cenário maior e inusitado. Todorov (2007, p. 48) considera que “quando as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, o maravilhoso desaparece e se instala o estranho”. Essa consideração dá conta de realçar os contornos de estranheza presentes no modo como casos, como o das prostitutas e o do motorista, no romance, são hiperbolicamente ampliados.

Para abordar a análise de QMTN sob a ótica do maravilhoso, escolhemos privilegiar a primeira acepção, discutida por Chiampi: a “definição lexical de maravilhoso”. Essa definição lexical de maravilhoso baseia-se na

[...] não contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito” o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis) [...] Em *mirabilia* está presente o mirar: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos (CHIAMPI, 2008, p. 48).

Em acordo com esse conceito, discutiremos a construção das personagens, vendo-as a partir da visão peculiar da “contação”; buscamos desenhá-las de maneira que possam mostrar – o

quanto possível – suas individualidades. Antecipamos, entretanto, a impossibilidade da “ortodoxia” na intenção, pois suas atuações, reforçamos, vêm confundidas com outras tantas, plenas de elementos díspares, objetos e eventos reais que desafiam e particularizam os padrões convencionais, apresentados no texto, a “maka da confusão”. Ao obedecer à ordem preferida pelo “narrador-protagonista”, discutiremos a presença do “insólito” no primeiro grupo: KotaDasAbelhas, o “cubíco”, as abelhas e o “Cão”, e Adolfo Dido. Pêcêgê, preferimos apresentá-lo integrado ao conjunto dos “excêntricos”, porque é através da contação relacionada a esse grupo que o personagem surge na narrativa. E é no trançado dessas histórias que o insólito se revela. Consideremos que tais personagens, conforme acentua Chiampi (2005, p. 61), na análise do maravilhoso, “não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito”.

A “KotaDasAbelhas”, o narrador-protagonista lembra-a, dedicando-lhe o respeito que o distanciamento – na medida da existência no tempo – entre ambos exige; e subentendemos, ainda, em obediência às regras sociais adquiridas e sedimentadas na cultura africana-angolana: na qual “mais-velho é mais-velho” (ONDJAKI, 2005, p.62). Assim referindo-se, o protagonista reforça ainda mais a submissão ao costume, ao comentar com o *camba* que lhe paga as cervejas, o fato que “o avilo dela campou cedo, depois vieram as independências” (ONDJAKI, 2005, p. 16-17). Com esse comentário casual, mas até intencional do narrador, a personagem é situada num passado histórico do qual o protagonista não fez parte – antes de 1975 – e que apenas ouvira falar, “vivera-os por tabela”.

Se por um lado, de maneira entre despretensiosa e natural, o protagonista sinaliza uma das passagens presentes da narrativa, contextualizando-a no passado memorial e identitário da kota, período significativo para o país, que assinala o fim da guerra pela independência de Angola, por outro, habilmente, o narrador a desloca para o espaço da contemporaneidade e o da ficção, privilegiando, não mais o tempo pretérito, mas o “extraordinário” e “maravilhoso” cotidiano em que ela vivencia simultaneamente dois papéis antitéticos e incomuns, “pois escapam ao curso ordinário das coisas”: ser “rainha das abelhas” e “serva do Cão”, com quem tem uma relação mais excepcional ainda, porque a personagem dialoga e se desculpa com este, como se humano fosse: “ouvi a voz dela na conversa com o Cão, que ia fazer comida e que não demorava... Meu, o Cão põe palavras na boca dele?” (ONDJAKI, 2005, p. 120), o que sinaliza também o caráter inusitado da história:

Lá dentro – quarto e reino, o Cão ladrou baixinho e a KotaDasAbelhas se despediu nas pressas da varanda de fora, e entrou, mistério doutra cara dela que ela tava a fazer, preocupação ou obediência, e que já era hora de ir atender o Cão (ONDJAKI, 2005, p. 81).

A KotaDasAbelhas, além de conviver com o Cão e lhe servir, e ser “soberana” das abelhas, “preserva o lado humano”, ou seja, na narrativa, ela é considerada “madrinha do morto” e, como tal, oferece aos amigos o único espaço disponível e neutro de sua residência-laboratório para um almoço dedicado a confabulações e decisões a respeito do futuro do “afilhado”. Ou, ainda, na situação de protetora, permite construir outro quarto para “acomodar o morto”, com fins de espécie de “pré-comba” ou velório permanente, diante da impossibilidade de incomodar ou desacomodar seu Cão.

Porque todos sabiam, embora não se falasse nisso, que a divisória melhor do cubículo tava com o Cão, que nem era pra discutir uma mudança do animal, iam partir uma parede lateral e aproveitar parte do quintal pra aumentar aquilo que ia ser então a segunda sala (ONDJAKI, 2005, p. 148).

A Kota, entretanto, apenas tem tempo de cumprir a primeira oferta, a do almoço, ocasião em que reserva “naturalmente” um lugar especial para acomodar o morto, em meio à alegria, ao “barulho de vozes e risadas [...], e onde esteve lá bem uma meia hora a lhe aplicar os méis [...] e deixou-o [...] ali, no canto da sala, enquanto eles comiam, bebiam” (ONDJAKI, 2005, p.146-147). E, ao final do encontro, da mesma forma que os demais integrantes da “festa” despediram-se e seguiram rumos próprios e previamente deliberados, a KotaDasAbelhas recolheu-se feliz para descansar e, cena dramática e irônica, esqueceu-se totalmente do morto, hóspede homenageado.

Na manhã seguinte, “quando ela entrou em casa viu as abelhas muito irriquietas e não entendeu [...] foi na varanda [...] depois [...] ouviu um zum-zum exagerado na sala do lusco-fusco, onde a boca dela do espanto se abriu ao ver a bandeira assim abandonada no chão, sem o ocupante” (ONDJAKI, 2005, p.177). O morto não está mais lá, havia “milagrosamente ressuscitado” e, não “contradizendo o natural”, andava já a caminhar para a “tarefa”. Esse fato insólito, acontecido em sua casa tão comum e tão longe de mistérios, esclarece o estranho sonho que sonhara durante a noite:

primeiro, lembro-me bem, no meu sonho havia só a imagem do mar... e mesmo que tentasse virar-me pra outros sítios, mesmo que quisesse olhar pro céu, era o mar que me inundava o sonho, mar azul [...]. Como sabem, sonhar com o mar é sonhar com as lágrimas, e não as lágrimas leves dos momentos felizes, mas as lágrimas de qualquer tristeza que está pra chegar [...] depois tudo escureceu, e ouvi passos; eram passos apressados com um barulho enorme, e então vi os sapatos [...] sonhar com sapatos é sonhar com barulheira, confusão, kazukuta!, como diz o povo [...] depois a cor azul foi desaparecendo [...] e se tornando branco [...] como o tecido das noivas [...] como um lençol de seda [...] sonhar com lençóis brancos é sonhar com os tecidos suaves que forram os interiores do caixão [...] (ONDJAKI, 2005, p. 166-167).

Dessa forma, o sonho decifrado abre espaço para a compreensão de outro evento extraordinário que a Kota “não pode impedir”, mas antecipadamente sabe, e “que tinha sonhado nessa noite e foi só assim nos caminhos do corredor pra divisória do Cão” (ONDJAKI, 2005, p. 177), onde ainda assiste, sem nada poder fazer, que se cumpra a “morte matada” do Cão.

O “cúbico” – lugar misterioso, inabitual, residência estranha e endereço comercial da KotaDasAbelhas, e que, conforme Chiampi (2008, p.48), pode ser considerado como “o espaço que contém [...] coisas admiráveis (belas ou execráveis, boas ou horríveis)”. Esse lugar serve de cenário privilegiado, até o final do enredo, e como referencial do passado e do presente. Essa habitação abriga histórias do real ficcionado e da própria ficção, entrecruzando-se o passado histórico identitário angolano com a infância do protagonista que, desde candengue, ia “lá pedir águas, mas em missão de espreitar” (o Cão) (ONDJAKI, 2005, p.120), para em seguida compartilhar com os companheiros suas descobertas plenas de fantasias. A funcionalidade e a *mirabilia* do *cúbico*, entretanto, não se encerram aí. Acompanharão principalmente o narrador-protagonista nos seus momentos mais decisivos de “vida-morte-vida”, e lhe farão às vezes de “descanso-mortuário e pausa-provisória”, de âncora e porto seguro para a lembrança do “acontecimento-chave” a ser narrado aos poucos, “no prolongamento das coisas” (ONDJAKI, 2005, p.18).

As “Abelhas”, das quais derivam o nome reconhecido – KotaDasAbelhas – e sua atividade: o fabrico e o comércio do mel, produto famoso utilizado por suas propriedades “alcoólicas”, degustativas, medicinais, curativas e cosméticas. A “velhice dela (da Kota) não se via mesmo por causa do mel que ela bebia e do mel que ela punha na pele” (ONDJAKI, 2005, p. 81), formas variadas desse produto que era vendido pela Kota, e consumido e utilizado por todas as classes sociais da capital, principalmente pelos estrangeiros. Abelhas e colméia vivem na varanda do *cúbico* e, extraordinariamente, comportam-se como “escravas” da Kota, bastando um sinal para esta ser atendida de pronto, como relata o protagonista a seu interlocutor: “assobiou nas abelhas e

elas se foram _ obediência, uí? [...] são as exigências máximas, ser rainha é tudo isso mesmo [...]" (ONDJAKI, 2005, p.44). É possível entender nesse cenário a relação incomum, realidade maravilhosa existente entre a Kota e as abelhas, por analogia, como a relação a que se refere Chiampi (2008, p. 37), quando define o real maravilhoso como o que é constituído pela relação entre o signo narrativo e o referente extralingüístico.

Esses insetos obedientes e misteriosamente treinados mostram-se, à distância, no real cotidiano, objeto de indagação ou ironia dos curiosos: "Já viste varanda virar business? Ah, pois!" (ONDJAKI, 2005, p. 17). Mas, primordialmente, é o mel fabricado pelas abelhas e preparado como líquido estimulante pela Kota que serve "insolitamente" para "besuntar e conservar" – evitando a decomposição – o corpo que fora humano. São ainda as abelhas que, ao final da narrativa, presenciam o "ressuscitar do morto" e, sem ninguém lhes ordenar, cumprem a missão de "lhes limpem [...] em serviço de limpezas corporais [...] se já sabem que o gajo tá vivo, limpam só o muadiê" (ONDJAKI, 2005, p. 173). Depois, em movimento na sala, um "zum-zum exagerado" (ONDJAKI, 2005, p. 177), maneira de anunciar à Kota o "movimento do ex- morto" no cubíco; e, "insolitamente" colocam-se "já a limpem o mel da bandeira [...] pelas camaradas abelhas da limpeza" (ONDJAKI, 2005, p. 177), completando a tarefa. Esse comportamento "natural" dos insetos que "sabem a quem obedecer e o seu trabalho", explica a "dimensão de beleza e de perfeição" do real maravilhoso, além de, nas palavras de Todorov, não provocar

qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (TODOROV, 2007, p. 59-60).

Indissociável da Kota, o "insólito" Cão desafia a razão. A reflexão de Chiampi a respeito do personagem maravilhoso na literatura torna possível entendê-lo como "simplesmente extraordinário", ou acentuar que nele a [...] "extraordinariedade se constitui da freqüência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas" (CHIAMPI, 2008, 48). Ou o maravilhoso, na criação literária, é criado pela [...] "intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, anjos, demônio, gênios, fadas)" [...]. O "maravilhoso" é [...] "identificado, muitas vezes, pelo efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento)" (CHIAMPI, 2008, p. 49).

No caso desse "personagem-ausente e presente", o Cão e sua estranheza parecem estar sempre a rondar a imaginação dos curiosos, já que o "animal" jamais se mostrou ou foi visto.

Especulavam que “seus olhos eram a janela do diabo” (ONDJAKI, 2005, p. 19). Esse temido Cão assemelhado com um “ser de outro mundo”, mesmo quando não é evocado, assume um lugar constante na narrativa. A estratégia fortalece, assim, o “critério de significação” e ajuda a construir a “verdade” de um discurso narrativo que, como acentua Chiampi (2008, p. 164) se propõe na medida da sua construção.

No romance, o “insólito personagem” passa a despertar no ouvinte-leitor, paulatinamente e em cada situação relatada, curiosidade “natural” e se faz fonte de inúmeros questionamentos e/ou diálogos internos, alternativas que vão compondo no plano da linguagem, com o narrador, uma “(im)possível” história para o Cão. Quem é, verdadeiramente, o Cão? Pode-se perguntar, ainda, se o Cão passou a habitar o cubículo da Kota imediatamente após a morte do marido, e nenhum vizinho nunca soube sua origem e, “cão, que eu saiba, num é filho de parede com abelha” (ONDJAKI, 2005, p. 120), existe a probabilidade de – como nos “contos de fadas” – o homem ter sido “transformado” num animal-cão, como castigo? Poderia ter sido ele, o marido, metaforicamente, um “cão” em vida para a Kota, e ninguém nunca percebera? Quando, ou em qual capítulo da narrativa esse mistério será desvendado, se é que vai sê-lo? O que o Cão representou e representa na vida da Kota, presentemente? E, ainda, é possível considerar como estratégia narrativa a referência à “licantropia”, isto é, a transformação do homem apaixonado no Cão, a fim de, mesmo no corpo de um animal, continuar zelando ferozmente pela integridade da mulher, objeto de seu amor, e controlando, ainda que não sendo mais humano, a sua vida?

Por meio do trabalho com a linguagem, no decorrer da narrativa, algumas pistas são oferecidas pelo narrador e permitem alargar a imaginação e o fortalecimento de um pacto com o interlocutor-leitor:

*Surpresa nossa, não sabíamos, o Cão era o dominante *tou vos a pôr avilos, espaço só dele, sala de televisão, o maior quarto do cubículo. Aliás, aquilo é sala, só que foi transformada no quarto do Cão. Todos mambos: sofá, cobertor, comida com hora marcada, o puro mel e tudo*” (ONDJAKI, 2005, p. 20).*

Para além das incontáveis possibilidades de especulações e fantasias formadas na mente do ouvinte-leitor, a respeito da origem e características do “Cão”, que, como no maravilhoso “aparece como produto da percepção deformadora do sujeito, de outro modo aparece como um componente da realidade” (CHIAMPI, 2008, p. 33-34), este protagoniza, ao início e ao final da narrativa, acontecimentos trágicos nos quais é agente. Primeiramente, o “extraordinário” Cão

participa e, ao mesmo tempo, amplia o enigmático mote que surge da pergunta inicial do protagonista “Porra, deixa te perguntar ainda: uma carraça pode matar um gajo?” (ONDJAKI, 2005, p. 14). A explicação da resposta sobre a origem, a transmissão da carraça e a conseqüente “morte” do homem Adolfo Dido por essa causa, é que desencadeará o percurso narrativo e o enigma da história. O segundo fato é dissimuladamente anunciado pelo narrador e se reporta ao preciso e silencioso “matador que trucidava o menino de rua, PCG: “O único que não tinha bebido era o puto PCG, que andava a circular pela casa sempre a tentar encontrar o quarto do Cão” (ONDJAKI, 2005, p. 149).

Real-irreal, humano não-humano, entre outros fatos coincidentes e insólitos, o Cão revela-se uma sombra estranha que envolve o ambiente, a Kota e mistérios. O “estado-limite” ou “extraordinário” do qual faz parte, ao mesmo tempo em que o revela como a origem e o motivo da morte de Adolfo Dido – pela transmissão da carraça – iluminam-no como o objeto maior da ação e do natural enfrentamento do

descomum morto voltado mais aqui no reino dos vivos [...] mão dele quente-quente mas firme na makarov só duma bala muito única, aí tava então o nervo do combate, avilo, não podia haver falhas nenhuma! [...] altas tensões? Era assim só – os dois a se olharem no confronto aberto, o Cão pronto para saltar e o Adolfo só parado, olhos nos olhos do Cão besta, nenhuns movimentos [...] até o derradeiro salto do Cão mor [...] quase vindo do outro lado da sala, que era grande, até pular por cima da mesa de centro e querer chegar, patas e dentes caninos afiadíssimos, na garganta do ex-morto, e o tiro se ouviu no ar, seco como o barulho da morte quando está a levar um alguém (ONDJAKI, 2005, p. 178-179).

A “morte matada de cão”, cuja baba não podia ser tocada “*não toque nessa baba [...]* o homem da pistola avisou (a Kota) no berro” (ONDJAKI, 2005, p. 179), parece sinalizar ou ampliar a permissão, a liberdade para a Kota reconstruir sua vida amorosa.

No ar, como forma de suspensão do fôlego da narrativa, permanece ainda a pergunta que o ouvinte-leitor se fez durante o percurso, e se interroga até o final: sobre a “insólita” relação que existia entre a Kota e o Cão, pois “enquanto o Cão cessava as respirações e ela vinha pelo outro lado lhe abraçar, assim só fez e ficou, enquanto o ex-morto ficava ali a querer entender aquele abraço” (p. 179). Dessa forma, o narrador aponta outra estratégia que aguça a imaginação do leitor: o abraço da Kota de despedida do Cão pode ser entendido como de “gratidão” ou “quebra de feitiço”? Ficam as conjecturas, uma vez que outro ato inusitado da velha surpreende o leitor

quando “sem ninguém pra ver a Kota chorar e apanhar, no canto do olho do Cão, a ramela que foi pôr na varanda, na colméia, antes de sair de casa” (p. 179).

Seguindo a ordem de apresentação, o personagem seguinte integrante desse grupo e sua “verdadeira” e “extraordinária” estória é Adolfo Dido, que, ao final da narrativa, mostra ser o próprio narrador-protagonista, logo o sujeito da contação. A construção desse personagem e os eventos “insólitos” que o envolvem vêm intimamente entrelaçados com a de seus dois casamentos e ampliada, direta ou indiretamente, pelas demais. Juntas, e em conformidade com o “natural”, incorporam o tempo que durou a morte do personagem e compõem o cenário de (ir)realidades da narrativa.

Contrapontando com a ficção, a “busca de autenticidade” é pontuada pela intenção de lançar mão de eventos ocorridos na história angolana, muitas vezes para acentuar a fatalidade como a reiteração da “morte matada de repente” de Jonas Savimbi, popularmente nomeado, em QMTN, como man Mbimbi. Essa personalidade da realidade política de Angola, que, indubitavelmente, deveria ser o objeto de todas as atenções sociais, midiáticas e político-nacionais e internacionais, e que, como acentua a fala do narrador, requereria velório e enterro com as pompas que a cultura exige, pois “que os ngapas precisam de cerimônias todas da despedida” (ONDJAKI, 2005, p.23), na narrativa, perde estatuto para o personagem Adolfo Dido.

Adolfo Dido é assim caracterizado: estilo simples de um homem, até então comum, de desfrutar a vida social: tranqüila e anonimamente. Entretanto, a partir de um evento “insólito”, sua “inusitada morte”, é atribuída a ele, e não ao Outro, a fama de um ilustre. Seu falecimento coincide com a estranheza de uma chuva intermitente que promove uma calamidade pública ocorrida em todo o país, consequência das forças da natureza: “as costuras do céu tinham rebentado e o costureiro-anjo tava de férias – e nós aqui a agüentar as aquáticas consequências” (ONDJAKI, 2005, p. 23). Essa chuva intensa colabora tanto para dificultar os trânsitos dos envolvidos com o morto, quanto para projetar internacionalmente o país, mais comumente conhecido pelas suas guerras e misérias.

Diante de um cenário “inusitado”, pintado com as tintas fortes da estranheza e do absurdo, o “defunto” passa a ser alvo e objeto de inúmeras confusões e manipulações que, rememoradas de maneira ímpar pelo narrador-protagonista, dão à narrativa uma velocidade progressiva e incessante, própria da oralidade, em irônica contraposição ao descanso horizontal e inerte de um corpo morto. A contação da pós-morte do personagem, as peripécias ocorridas em meio aos

deslocamentos do “corpo” e narradas até o final do último capítulo, à página 188, mostram-se a espinha dorsal da narração. Flexível, a coluna permite a evocação de lembranças e a articulação com outras histórias que a todo instante desviam a atenção, alertam, surpreendem e também divertem naturalmente o leitor, construindo uma incomum linearidade que sustenta o romance até o final. Conforme sinaliza Chiampi (2008, p. 39), é “inútil reivindicar qualquer valor referencial para o real maravilhoso”.

Como história isolada e “comum”, Adolfo Dido – personagem que protagoniza a narração – o mais “antigo e assíduo” frequentador do *cubículo* da KotaDasAbelhas, sempre fora alvo de todas as chacotas dos *cambas* em torno a seu nome. Acostumara-se a ouvi-lo pronunciado sempre unido, com ênfase e de uma só vez: AdolfoDido, nome [...] que lhe ia besuntar toda a vida de gente a lhe foder toda hora, tipo quarra mesmo, um gajo de azar na pele, fazer mais como então! (ONDJAKI, 2005, p. 18). AdolfoDido apreciava seu passado, memórias que ele afirmava serem fruto de [...] *estórias bem verídicas* (grifo do autor), como ele gostava de dizer (ONDJAKI, 2005, p. 21).

Em vida, Adolfo manteve poucos, mas fiéis amigos; na adolescência, passou a ser admirado por estes, principalmente por um, Burkina Façam. Adolfo salvara-lhe a vida, quando mergulhavam no mar:

e o muadiê não agüentou a estiga de não saber nadar. Quer dizer se atirou só assim na água, bom mergulho mesmo, nós até ficamos admirados, nossas bocas abertas à espera que ele voltasse. [...] quem ia pinar pra lhe buscar? Sabes? AdolfoDido (ONDJAKI, 2005, p.21).

Desde então, passou também a ser respeitado por todos, “ele nos ficou adulto” (ONDJAKI, 2005, p.22), um dos motivos pelos quais seus companheiros não o abandonaram nem na “outra” vida, quando todos os sinais levam a crer na sua “morte”.

Adolfo tivera duas mulheres: a primeira – DonaDivina – com quem fora casado oficialmente; a segunda – KiBebucha – convivera, apenas. Jovem casada, DonaDivina não tinha boa reputação, o matrimônio durou pouco tempo e, nesse período, não angariara nem o apreço dos amigos mais próximos do marido, como revela criticamente o protagonista:

Kota chata, meu [...]. Andou no mato, cagou no mato, num sei se deu tiro ou não, mas dormiu no chão com os bichos, já passou fome, já comeu comida de lata pra cão [...] sempre a t'abusar, a te falar mal nos outros kotas, depois sabes como é, dizem também que ela anda a dar umas curvas, que essa lanchonete dela num apareceu à toa” (ONDJAKI, 2005, p. 25-26).

KiBebucha era considerada por Adolfo Dido a sua “segunda dama”, “dama atarrachada da Ilha, gosta de bater então” (ONDJAKI, 2005, p. 27). A causa da separação do casal foram as constantes traições amorosas do “marido”, entretanto continuaram a se encontrar pelos mesmos motivos. Numa dessas “visitas urgentes e necessitadas” KiBebucha depara-se com a tragédia: Adolfo Dido só, em casa, repentinamente morto. A princípio assustada, telefona aos “cambas dela”, que decidem transportar o corpo ao hospital, não sem antes saquear a residência do ex-amante e levar como carga, além do morto: “tv, geleira, [...] e o carro cheio, cheinho, seguiu no hospital” (ONDJAKI, 2005, p. 36). Esse fato não só passa a problematizar a realidade, mas inaugura a seqüência extraordinária de eventos.

No “Hospital Josina Machel”, para onde Adolfo é levado, um fato considerado rotineiro para um médico legista transforma-se em estranha constatação: ao efetuar a autópsia do corpo, o especialista vê-se impedido de emitir o laudo, declara apenas que “apesar de morto”, o homem apresenta uma “*sintomatologia interessante* [grifos do autor], e traços de não sei quê mais lá que ele disse” (ONDJAKI, 2005, p:36), e registra uma observação para a “causa mortis”: “*autópsia inconclusiva*”... [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 39).

Esse documento incompleto determina que o corpo deva permanecer disponível na “morgue”, local apropriado, para uma “segunda autópsia”. Na construção narrativa, parece tão comum o fato de um defunto “chupar duas tópsias”, que o leitor nem se indaga sobre a impossibilidade de um médico treinado “porreiro, endinheirado mesmo e tudo mais inda tá dar horas no hospital, hum!” (ONDJAKI, 2005, p. 36), não conseguir identificar numa autópsia a causa da morte de alguém que realmente está morto. Narrando dessa forma, o narrador, atravessado pela voz do autor implícito, parece oferecer ao leitor uma pista deixada como isca e anzol para as “pescarias-surpresas” mais adiante. O laudo “autópsia “inconclusiva” confirma o ineditismo da “morte-incompleta ou não-morte” de AdolfoDido e prenuncia a impossibilidade que, incorporada ao “extraordinário”, permite que os acontecimentos “sobrenaturais” de vida-morte-vida, possam vir a acontecer.

Todas as estórias mesclam situações inusitadas com uma visão perpassada por um tom de ironia e sátira e, a partir desse episódio, escapam ao curso ordinário das coisas e passam a

acontecer com e/ou em torno do corpo inerte de AdolfoDido. São os demais personagens que participam da ação, através da construção narrativa e voz do narrador-protagonista, que exigem atenção extra do ouvinte/leitor para a construção e a exposição do cenário extraordinário. Assim, Jaí, que esperava lidar com um enterro nos parâmetros da normalidade, dor sincera pela morte do amigo, “pôs as mãos na cabeça e aproveitou pra limpar as lágrimas dele, porque queria só despachar o assunto” (ONDJAKI, 2005, p.39). DonaDivina e KiBebucha discutem para decidir qual das duas é a esposa “mais oficial”, até a intervenção indignada de Jaí: “mas agora vão lutar aqui por causa do morto? Que falta de respeito é essa?” (ONDJAKI, 2005, p. 27).

O objetivo da disputa entre ambas vai além do direito de permitir e assinar as autópsias ou enterrar o morto. A imprensa divulgara ser Adolfo “ex-combatente do Estado”, “maka antiga, com direito a ministério e tudo” (ONDJAKI, 2005, p. 76). As mulheres “eram espertas: viúva que comprovasse viuvez mesmo pura, nos laços com o ex-combatente, ia receber a pensão do gajo” (ONDJAKI, 2005, p. 76). Se por um lado DonaDivina se esforça para representar de maneira chorosa e teatral seus sentimentos, “o meu marido, o meu marido” (ONDJAKI, 2005, p. 39), por outro, é a segunda dama que, oficiosamente, não só autoriza a primeira autópsia do ex-amante, e reconhece “posso ir presa [...] e quem vai acreditar que ele me amava, se eu mesmo nem sei se me amava assim, desse lado das responsabilidades todas, a morte” (ONDJAKI, 2005, p. 37). Os amigos suspeitam que algo estranho, escondido e vergonhoso aconteceu, sabem que o morto

nem tinha idade nem passado de *combatente*, quanto mais *antigo*, foi então que KiBebucha tirou todos os pontos dos is: que era plano deles, na dificuldade dos dinheiros que tinham, ou melhor, que não tinham, e que ouviram dizer num camba governamental que tavam a preparar essas coisas dos apoios pros antigos combatentes, casas, carros, cumbús [...] trataram das falsas papeladas, falsas testemunhas e tudo, foram inscrever o puro Adolfo como antigo combatente” [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 90-91).

Dessa forma, simplesmente, é denunciado o caráter do morto e sua ex-dama.

Esses fatos possíveis de acontecer nessa realidade surgem heterogêneos, mesclados a outros não tanto, mas que dão vida e naturalidade à narrativa: os tristes traslados do corpo, aos solavancos, sempre em trânsito, como “ex-combatente e de responsabilidade do Estado”, colaboram para construir o raro ambiente de drama, zombaria e ineditismo que acompanhará o corpo que, por motivos excepcionais – não pode ser enterrado. As suas muitas faltas de sorte, como a retirada de seu corpo do necrotério, promovida por DonaDivina acompanhada de “um

carro militar veio aqui, tinha papel oficial e tudo, o corpo foi no carro!” (ONDJAKI, 2005, p. 56); além do carro oficial, “um camba dela aí de alta patente” (ONDJAKI, 2005, p. 66); a interferência da justiça e de uma “advogada-tipa”, e a conseqüente e inusitada “prisão do corpo” pela polícia, a fim de “averiguações”; a designação do SubGadinho, responsável pelo corpo e a estranha nomeação de uma “JuízaMeretíssima para acompanhar o caso”, além das tentativas inúteis e possíveis para resolver o problema que não dão certo, tornam a narrativa mais complicada para o ouvinte/leitor.

A lembrança da agonia e a indecisão dos amigos Jáí, KotaDasAbelhas e BurkinaFaçam, que desejam apenas enterrar o morto, são intercaladas pelas demais estórias, fatos ocorridos no passado, que despertam no interlocutor, cada vez mais, interesse e curiosidades naturais. A cerveja, servida em forma de rodízio, é a bebida que alimenta o narrador-protagonista e seu interlocutor e faz às vezes de linha e de alinhavo para emendar as estórias e entender o embaraço inédito da contação.

Adolfo Dido, já considerado um morto “incomum”, pois ninguém conseguia enterrá-lo, passa a sê-lo ainda mais, pois o corpo – milagrosamente – não cheira mal, não incha, nem se decompõe; é conservado apenas com os “méis” especiais da Kota. Completa esse cenário caótico, insólito e, ao mesmo tempo, “natural”, a extraordinariedade do cortejo esdrúxulo que o acompanha: um albino-professor e comunista, um anão “posterado” amigo das prostitutas Eva e Madalena e presidente do Sindicato Nacional das Prostitutas, um moleque de rua aleijado – “Pisa-com-gêto” – destemido ou “enfeitiçado pelo olhar do Cão”, uma “JuízaMeretíssima” vestida de “luto oficial”, uma “advogada-tipa” soberba e entendida de leis, um motorista desconhecido e abusado “nas damas”, duas viúvas-falsas e suas enganadoras estórias, um Sub Gadinho ou SubGadinho atrapalhado e orgulhoso, cujo nome em sua forma diminutiva sugere subserviência, e, ainda, funcionários oficiais e oficiosos – atuais e de antigamente –, jornalistas contadores e inventores de estórias, e outros mais, bem como suas respectivas confidências, lembranças, estratégias, críticas, indagações e especulações, que o narrador-protagonista não esquece e faz jus ao próprio talento, humor e memória privilegiada, pois esclarece tudo ao *muadiê*: “Meu, eu num esqueço nada, até agora pelo menos inda num esqueci nada, tou ta pôr as coisas como eu sei, no ritmo dessas nossas ngalas aqui da madrugada” (ONDJAKI, 2005, p. 171).

AdolfoDido, cansado de ser deslocado – “esse morto num tinha paz nenhuma, nunca tinha sido enterrado [...] houve um grande filipanço, aí?!, você pensa quiê, morto também filipa [...]”

(ONDJAKI, 2005, p. 172), protagoniza o fato sobrenatural, a concretização do insólito, do estranho: o corpo morto – legal e sobrenaturalmente autorizado – “naturalmente” ressuscita do “outro mundo e tudo mais” (ONDJAKI, 2005, p. 185), levanta, deixa caída no chão a bandeira nacional que o cobria e se dirige para o quarto do Cão para cumprir seu destino

filipado mesmo de arma na mão e tudo, só a se olhar assim no corpo dele besuntado daquele mel estranho [...] porque assim já autorizado a circular no mundo dos vivos, não tava precisar mais daquelas bezuntices dos méis [...] assim, parado na rua! Fardamento de morto dele bem bangão [...] ele tava a se reabilitar de pensar, sentir outra vez as circulações sanguíneas [...] o sol a lhe perturbar as vistas habitadas na escuridão dos últimos dias e, num te conto, muadiê: a chuva tava só a parar e o sol voltou a brilhar assim tipo queimadura viva! (ONDJAKI, 2005, p. 173-174).

Dessa forma, como acentua Chiampi (2008, p. 138), afloram feições inusitadas que, no entanto, deixam evidente que “[...] os elementos básicos da diégese (ao nível do enunciado: acontecimentos e esferas de ação) se constroem sobre *isotopias*, ou efeitos de sentido, que asseguram a coesão do texto e tornam, portanto, possível a leitura uniforme do relato”.

É essa estratégia, construída com acentos do insólito e do grotesco, que permite ao ex-morto contar a causa de sua morte:

uma carraça filha da puta que habitava lá no cubíco do Cão, e não sabe como lhe mordeu assim com as fúrias da baba dela [...] dores [...] febres [...] alucinações várias [...] até que um aclarão lhe visitou os olhos [...] era um manto quente sem ser de febre, um arrepio congelado sem ser de vento, um adormecer duro (ONDJAKI, 2005, p. 186).

A “passagem” de AdolfoDido para a “outra margem” leva-o mais tarde, “retornado” ao mundo dos vivos, a considerar junto a seu interlocutor aspectos do espaço para onde fora (e)levado após a morte:

o diabo é mesmo feio [...] é dado só a bons perfumes [...] só francês mesmo!, o gajo passa o dia a tomar banho, verdade aqui com sangue de Cristo!, nenhuma catinguices no inferno (ONDJAKI, 2005, p. 187); “*O céu é um sítio malaico; muadiê, num se faz nada lá*” (ONDJAKI, 2005, p. 185); [...] exagera nas belezas, só outras dimensões que ainda não sabemos imaginar aqui, mais luzes que lugares, mais sensação que movimentos (ONDJAKI, 2005, p. 188).

Assim, um acontecimento simples e corriqueiro, a transmissão da doença, contraída através da picada de uma “carraça”, curável e própria, comum dos animais *vacuns*, passa a pertencer a uma outra esfera “sobrenatural” de compreensão e, de certa forma, “escapa ao curso ordinário das

coisas e dos humanos”, como explica Chiampi (2005, p. 48), e que nos permite acentuar a presença de elementos do maravilhoso (do real maravilhoso), em QMTN, ainda que delineados com o forte tom da sátira e da irreverência. Um tom mais afeito às conversas despreocupadas em torno de uma mesa de bar, *locus* privilegiado para o surgimento de excentricidades, pois são regadas a *birra*.

Do conjunto coeso de “personagens” que acompanham o cortejo de Adolfo enquanto morto, destacamos, pelos papéis que desempenham no percurso narrativo, os excêntricos Jaí, BurkinaFaçam e Pêcêgê. Suas histórias, apesar de comuns, a partir de um fato tornam-se singulares e contribuem para formar o cenário que anunciamos. Os personagens são apresentados ao leitor pelo narrador-protagonista com lirismo, sátira, humor. O fato comum do primeiro e do segundo personagens é haverem tido uma infância e juventude como colegas e amigos do narrador-protagonista e da KotaDasAbelhas, motivo pelo qual se unem para acompanhar e tentar oferecer ao amigo AdolfoDido velório e enterro dignos. Além desses dois personagens que pertencem à memória construída, vivida e rememorada pelo narrador-protagonista, há os “amigos por tabela” que passam a acompanhá-lo nos seus vários e necessários deslocamentos: o motorista Sete, a cuja história já nos reportamos, e “Pisa com gêto” que complementa a caracterização do grupo e, ao mesmo tempo, se distingue.

“Jaí” ou “Venho já aí” – a origem do nome simplificado vem do tempo de “candengue” escolar, quando o personagem, por ser “albino”, não aceitava participar com os amigos dos jogos de futebol, em hora de sol forte – arranjava sempre um jeito de afastar-se da brincadeira, não sem antes avisar, gritando _ “venho já aí”!, “Mambos de pele, makas que nós desconhecemos” (ONDJAKI, 2005, p. 18), e ia abrigar-se à primeira sombra disponível. Ser “albino e negro”, ou um “negro-albino”, era motivo de chacota, “estiga” dos camaradas. “[...] Ahahah!, cara do albino num dá pra te pôr [...] só o vivido ou fotografado [...] o albino tava a ficar vermelho, mas vermelho como então se bléque não fica corado e no afinal das contas, albino é mesmo bléque?” (ONDJAKI, 2005, p. 106).

O que torna sua história singular são os eventos que a compõem. Devido a sua aparência, Jaí protagoniza um acontecimento tragicômico ao atravessar um mercado na capital, Luanda. O albino sofre “kibídi”, perseguição pela população que queria matá-lo somente para extrair da sua cabeça os “líquidos internos, tavam a valer muitos dodós” (ONDJAKI, 2005, p. 30). Essa quase tragédia, inexplicável, misto de discriminação e ignorância da população, “quando tavam a caçar

albinos para curar sida” (ONDJAKI, 2005, p. 28), é narrada pelo protagonista a seu interlocutor não só com fino humor, mas, também, com forte tom de denúncia. Na narrativa, é o fato da fuga e perseguição, inclusive da polícia, que reaproxima ainda mais Jaí do amigo BurkinaFaçam. Ao perceber que ele se encontra em perigo, Burkina salva Jaí das mãos da multidão em fúria: “o anão Burkina passou no candongueiro dele, sem parar, porta nas costas do polícia, pistola no chão e os gritos já ‘ _ entra, entra, entra porra!’” (ONDJAKI, 2005, p. 31).

Outro evento que imprime uma característica bizarra à narrativa é o negro-albino Jaí comparecer a uma reunião, na qual é apresentado como *Al Bino Javenho*, – como os árabes – “representante do governo junto da massa prostituente” (ONDJAKI, 2005, p. 105), no Sindicato Nacional das Prostitutas (SNP). Na ocasião, discursa sem muita convicção e promete pleitear às prostitutas o reconhecimento da profissão e, ainda, aposentadoria, saúde, creches e melhoria nas condições de trabalho. Essa nova falsa-função de Jaí, no SNP, contraria a moral da sua profissão efetiva, que é o magistério público,

[...] compromisso social [...] antigas coerências dele dos camaradismos, deve ser ele é um desses poucos que levavam aquela merda a sério [...] a orquestra comunista a tocar bem alto dentro dele [...] (ONDJAKI, 2005, p. 170); e, pela classe ser muito mal remunerada, é sempre alvo de brincadeiras jocosas: [...] coitado, salário dele [...] tão cochêro que só dá pra duas estigas. (ONDJAKI, 2005, p. 26).

Mais um acontecimento que a narrativa constrói sugerindo a visão de um quadro entre lírico e surreal, e que a voz do narrador-protagonista ilumina a *mirabilia*, e do qual Jaí integra como figura é o

espetáculo bonito [...] quase duas da manhã, verão e noite sem sonho, toda realidade _ bué de albinos aí na praia da Ilha, lua cheia, e eu tava a passar de carro até pensei que tava grosso. Susto? Fantasmaria!, foi o que pensei, seres das novelas todas, cravo na canela do antigamente e Roque Santeiro dos lobisomens cantantes, feitiços pra kianda ou quê?, tudo isso pensei, mas parei nas bermas da estrada [...] olhei: bué de albinos mesmo, ao pé do mar, uns passeavam, outros banhavam. Meu! Espetáculo de corpos acendidos na luz da lua (ONDJAKI, 2005, p. 61).

Na narrativa, é Jaí quem primeiramente toma conhecimento da tragédia: a morte do amigo Adolfo Dido, através de “só assim, mujimbos de boca-em-boca...” (ONDJAKI, 2005, p. 22), que logo se confirmam pelos jornais. Elege-se responsável por encontrar o corpo do amigo e lidera sua inenarrável busca. Cabe também a ele encontrar e reconhecer o corpo:

lágrimas dele da amizade e do espanto, que encontrou o corpo quieto e o sorriso na boca do Adolfo Dido, parecia tava só a dormir inda nem tinha campado, mas a morte é assim mesmo (ONDJAKI, 2005, p. 38-39).

A esse respeito, comenta entre sério e irônico o narrador:

Morrer é maka dos outros – nunca do morto [...] maka do Jaí, gajo sério, quer resolver as coisas da maneira que deve ser e vai-se esfolar até ao fim pra tudo se dar nas vias da normalidade, mas ele já começou a pressentir que não vai dar (ONDJAKI, 2005, p. 40).

Além de participar ativamente do destino do morto, Jaí acompanha-o no “candongueiro” de Burkina em todos os deslocamentos oficiais, determinados pela justiça, e officiosos, decididos por todos; ajuda na organização da missa de “corpo ausente” e participa das confabulações sobre o futuro do amigo; visita amiúde a KotaDasAbelhas para aconselhar-se e provar dos méis “especiais”. São os efeitos maravilhosos desses méis que o conduzem e a Kota a se apaixonarem. O amor é mantido pelo alimento especial de todas as espécies. É esse personagem que oferece naturalmente ao leitor a primeira possibilidade de não-morte de Adolfo Dido, através da descrição da serenidade da fisionomia e do “sorriso do morto” que o impressiona.

“BurkinaFaçam” – anão “potente nas damas” – “esse nome a origem dele é a preguiça [...] preguicite aguda” (ONDJAKI, 2005, p. 16), é assim conhecido desde a infância. Apesar da origem do nome, o personagem sempre foi repleto de iniciativas e projetos, como esse que apresenta a Jaí:

*Jaí, epá, eu tenho uma idéia, meu, mas preciso que m'ajudes [...] foi assim que começou a falinha bem mansa do anão BurkinaFaçam que o Jaí já sabia que vinham chumbos grossos dali, mas tinha que lhe ouvir.
Meu, tu sabes aquelas miúdas, a Madalena e a Eva, boas miúdas, de vez em quando dou lá uma curva, epá, eu gosto de ver aquelas miúdas felizes então de vez em quando lhes enfio uma balda [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 78-79).*

Assim, apenas para proporcionar “esperança” às amigas, e estas se sentirem mais valorizadas na profissão, organiza o sindicato e nomeia-se o mentor imaginário do Sindicato Nacional das Prostitutas – SNP. Como empresário e proprietário de carros-lotação, Burkina mantém o “póster” no seu particular,

candongueiro puramente artilhado, pura aparelhagem de se ouvir Kassav [...] matrícula própria *Burkina-2000*, e ar *concionado* [...] só anda de motorista, porque ele vai de lado, na cadeira especial dele [...] pôster de gajo que ele arranjou pra se fazer nas damas mesmo de dentro da viatura (ONDJAKI, 2005, p. 42),

e fingir que não é anão. Além de fazer esses fretes especiais e freqüentar assiduamente o prostíbulo das miúdas, o anão “tem um grupo musical, chama-se *Burkina e Sus muchachos*, é homenagem nos cambas dele cubanos” (ONDJAKI, 2005, p. 67). São os *muchachos* do conjunto que ajudam o emocionado Burkina a compor uma “keta” – com refrão e tudo – logo após este ser comunicado da morte de Adolfo: “*AdolfoDidooooo, mô grande amigoooo/já num tás vivooooo/vou t’enterrar, tá decididooooo ...*” [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 140).

Sua ligação com Adolfo Dido é antiga. Na adolescência, fora por ele, salvo, por isso sente-se na obrigação de aproveitar a ocasião e “devolver-lhe o favor”, proporcionando-lhe “paz”. Na narrativa, ainda mais fortemente que Jaí, esse personagem é desenhado como uma figura caricatural, hiperbólica, satírica e dramática, assim evidenciados: com temperamento explosivo, é Burkina que se mostra irritado quando preciso; adianta-se sempre para defender o morto, toda vez que este é diretamente alcunhado de “Sr. Fodido”, ou quando pronunciam ironicamente seu nome – AdolfoDido – acentuando-lhe o significado da segunda parte do nome:

vieram ver novamente o senhor Fodido, ah digo!, desculpe, o senhor AdolfoDido? [grifos do autor [...] o Burkina filipou só com o olhar, a Kota logo a pedir desculpas [...] (ONDJAKI, 2005, p. 55). [...] Ó caracoles!, outra vez a mesma maka de sempre, o nome dele, as pessoas pensavam que era brincadeira-provocação (ONDJAKI, 2005, p.38).

A principal função de Burkina é trasladar em seu confortável “candongueiro” o corpo de AdolfoDido – bezuntado de mel-conservante – e a “JuízaMeretíssima”, mulher a quem passa a admirar as “tracinhas” no cabelo e a desejar em seus devaneios. Nessas ocasiões, ironicamente, Burkina faz rodar no cassete música clássica, usa oficialmente uma sirene sobre seu carro e exhibe uma lousa improvisada com o aviso “defunto a bordo”. Num desses dias de “irevir” seu motorista atropela um moleque de rua, “Pisa com Gêto” – PCG. Burkina afeiçoa-se ao garoto e o adota temporariamente; resolve oferecer-lhe uma vida fora das ruas, por isso “não quis deixar o putto no *castelo*, coração dele a se abrir” [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 51). O cenário formado é apresentado com lente ampliada ao leitor: o anão, o menino de rua capenga, o motorista Sete e o albino *Javenhoai*, que passam a compor um inédito quarteto que percorrerá as ruas encharcadas e

esburacadas de Luanda, quase sempre ouvindo, com o som ligado nas alturas, “cassete de cu duro”.

Burkina, por sua característica de esperteza e vivência “nas damas”, é quem primeiro percebe o clima de romance que envolve o amigo Jaí e a KotaDasAbelhas, pensa

dentro da cabeça dele [...] que o Jaí tava masé não a chupar mel, nem dedo, mas a pensar na KotaDasAbelhas no modo que os homens pensam nas mulheres que lhes ensinam o gosto escorregadio do mel (ONDJAKI, 2005, p. 68).

Personagem emotivo e alegorista, é dessa forma que externa seus sentimentos em qualquer circunstância: tanto ao demonstrar raiva com a ignorância do motorista Sete, “*vai pro carro e não liguês o ar concionado, pode ser que o calor derreta a merda toda que tens dentro da cabeça e passes a usar o cérebro pra pensar!, foda-se...!*” (ONDJAKI, 2005, p. 153), quanto para externar a dor sincera pela morte do amigo “[...] *onde já se viu morrer assim? [...]*” [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 154).

E discursa na missa de corpo ausente,

todo encabulado se chegou na cadeira mais próxima que havia ali e subiu nela [...] o Burkina já ali em cima da cadeira, de garganta entalada no silêncio que as pessoas fizeram para lhe ouvir, só lhe saiu essa triste frase de se dizer dentro da igreja *coitado do mô camba AdolfoDido, nunca mais lhe enterram... nunca mais lhe deixam em paz... Este mundo tá fodido!* [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 157).

É Burkina, ainda, que, não só percebe o sumiço de PCG no dia seguinte ao almoço, como pressente que algo de ruim pode ter acontecido com o moleque na casa da Kota:

perceber em que altura tinha então o PCG desaparecido assim sem dizer nada... E concluíram: a última vez foi quando ele foi mijar *só se ele saiu e num demos conta, chefe*
Pôs o Sete, mas o Burkina disse que não, porque *a sala era muito pequena e ele num ia passar por ali sem ninguém lhe ver* [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 162).

Esses momentos de dor, ao invés de serem narrados em tom grave, como requerem situações dessa ordem, são contados pelo narrador-protagonista através de humor, sátira e lirismo surpreendentes, conduzindo o leitor-interlocutor a construir seu cenário particular sobre “a maka da existência”.

O fato que altera e ilumina a presença do insólito na estória de Burkina é que ele e os amigos mais próximos, Jaí e Sete, não procuram mais por PCG, ou buscam saber o quê pode ter acontecido com o moleque; simplesmente não falam mais no menino, num provável motivo de sua ausência ou desaparecimento, não lembram mais dele. Ironicamente, PCG – afeição despertada de maneira tão repentina e inusitada – é esquecido. Nunca mais o buscam ou encontram, e sequer tomam conhecimento que morreu tragicamente.

Simultaneamente a esse acontecimento “misterioso” com o menino, outro mais se nos apresenta protagonizado pelos mesmos personagens BurkinaFaçam, Jaí, Sete e os demais que integram o grupo. Esses, ao tomarem conhecimento da novidade do retorno à vida, de Adolfo, e como se igualmente “habitual” fosse nessa cultura morrer e ressuscitar alguns dias após, apresentam um comportamento inédito: nenhum deles se espanta, assusta, surpreende ou atemoriza com o seu “ressuscitar”. Não questionam também sobre o inusitado e a impossibilidade de um defunto “retornar de outra vida”. Todos reagem de maneira “extraordinária”, como se ele, o ex-morto, retornasse apenas de uma “viagem quase comum”, da mesma forma que naturalmente o protagonista indaga a seu interlocutor, abandonando dissimuladamente, outra pista sobre sua identidade:

Um viajante é o quê?, num é aquele que vem de mais longe? Se você vem de longe, quantos caminhos é que você cruzou, quantas pessoas e o mundo delas, quantas visões você viu, quantas magias? (ONDJAKI, 2005, p. 165-166).

Ao que nos indica a narrativa, é possível pensar que, como Adolfo Dido morreu repentinamente, o sentimento que ficou nos amigos é o de saudade, da falta da sua companhia, mas principalmente, de vê-lo com um “copo de *birra* na mão, e sentado, à tardinha, no costumeiro bar”:

[...] curiosidades para ver o morto [...] nas lágrimas dos três a não dizerem nada e ficarem só assim a abanarem as cabeças pros lados [...] riram e foram lá pra um bar dos tempos deles, beber as primeiras e tantas de só saírem no dia seguinte (ONDJAKI, 2005, p. 181).

O “re-aparecimento” de Adolfo ao mundo dos vivos só de início apenas é sinalizado como “silencioso”; depois de “uma, duas, vinte e quatro birras seguidas sem parar” (ONDJAKI, 2005, p. 182), é Burkina o personagem que reconsidera que o amigo ter morrido não foi de tudo ruim:

“porra, estás em forma, Adolfo!, a morte fez-te bem!” (ONDJAKI, 2005, p. 182). A semântica da frase exclamativa, associada ao ambiente incomum desse palco, constitui um grupo de “objetos e eventos reais” singularizados.

Pêcêgê, ou Pisa-com-gêto!, ou só PCG é o personagem menino de rua atropelado, e penúltimo personagem relevante a ser apresentado na narrativa. Figura incomum, o nome deve-se a seu modo estranho de andar “havia uma falha das alturas [...] nome que tinham lhe posto nos outros da rua, lá onde viviam, cubíco deles, sabes o nome? *Castelo*” (ONDJAKI, 2005, p.50). Com a apresentação desse personagem, o narrador denuncia o modo de vida dramático dos moleques de rua da capital. O nome da “casa” em que mora com os companheiros de rua – Castelo – ironicamente mostra-se a antítese da semântica original:

Porra, imaginação dessas nossas crianças craques, mas não só imaginação total, eu cheguei a ver mesmo, ali onde viviam também se podia chamar castelo – os papelões sobre os papelões, os compartimentos todos, mil e uma noites da desgraça deles – esquebras de comida, as refeições, porrada dos polícias, a pura diamba. [...] guardador dos carros que vão nas compras, lavagem manual com balde e espuma se tiver [...] cenas de gamanço, piscas e retrovisores, depois vendidos no próprio dono do carro (ONDJAKI, 2005, p. 50-52).

“Pisa com gêto” é a voz que assume representar a esperteza própria dos meninos de rua. O moleque percebe, logo após o acidente e o susto, que este viera a calhar com um momento de pura comoção desses homens. A princípio não compreende bem os fatos, entretanto sente de imediato a fragilidade emocional de seu protetor, BurkinaFaçam, e sua carência de afetos familiares. “Naturalmente” e sem vacilar, PCG, apesar de jamais ter visto aquele homem-anão, aceita o convite para morar em sua casa até recuperar a saúde ou o susto.

Além disso, esse personagem estropeado, sem suscitar estranheza, surpresa ou espanto nos adultos, passa a acompanhá-los nos deslocamentos de AdolfoDido e da “JuízaMeretíssima”, ora manifestando-se como amigo “por tabela” do morto, ora assumindo-se parente do anão: “Ti Burkina, num tem cassete de cu duro?” (ONDJAKI, 2005, p. 51). É o narrador que rememora, mais adiante, no dia do almoço na casa da Kota, que o “puto PCG, só porque semi-atropelado e levado na clínica na conta da simpatia do outro, já se dava de sobrinho” (ONDJAKI, 2005, p. 145).

Se, por um lado, o moleque conquista os adultos pela desenvoltura e simpatia com que se relaciona com as pessoas que acaba de conhecer, despertando-lhes sentimento piedoso,

oportunidade que o menino aleijado aproveita para alimentar-se com fartura, passear de “candongueiro” e ser tratado como pessoa da família, até onde fosse possível, por outro, no episódio, fica acentuado que

o Burkina queria pôr ralhetes no miúdo, mas desconseguia, estórias do puto PCG, modos dele falar a vida, contos caricatos que ele pôs só desde a clínica até ali

vamos inda lanchar mais

lhe fizeram a proposta irrecusável, ele só sorrisos e adeuses nos cambas dele, fundo da Ilha no candongueiro mais dreda da city com *ar concionado*, como se diz, e a música [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 51).

É sua vivacidade e inteligência, as qualidades fundamentais que não só lhe asseguram a manutenção do lugar privilegiado em que foi colocado, como lhe facilitam o não-envolvimento afetivo direto com as pessoas, como comumente está habituado.

Esse costume ao distanciamento, aprendido provavelmente pela vivência na rua, é que permite a PCG, no desenrolar da narrativa, olhar panorâmica e descompromissadamente os fatos, e analisar e avaliar as atitudes dos demais personagens, como evidencia o narrador: “o puto agora bem calado a assistir a conversa dos mais-velhos no assunto do morto” (ONDJAKI, 2005, p. 54). Assim, na primeira oportunidade, o moleque protagoniza um acontecimento entendido como corriqueiro, se resolvido por “mais-velhos”. Contrariamente à atitude que comumente se espera das pessoas maduras – a de demonstrarem capacidade de análise, propriedade no enfrentamento dos conflitos e solução dos problemas, bem como manter uma postura de controle emocional nos momentos de indecisão ou insegurança – essa atitude presumida, por parte dos adultos, não acontece. Paradoxalmente, esse papel é desempenhado “excepcionalmente” e, ao mesmo tempo, de maneira “natural”, na narrativa, pela criança PCG “esses puto então são mais-velho embarrado” (ONDJAKI, 2005, p. 131), isso é, através dessa “voz quase desconhecida” do moleque. É ele quem coordena o grupo de adultos porque só ele é que, entre todos, “sabe o que fazer” nessas horas; é quem sugere, e todos o escutam e obedecem, como observamos na ocasião em que os amigos – ele junto – foram na “morgue” decidir sobre o amigo-campado:

espantos dos espantos foi quando abriram a gaveta comprida: o corpo não estava lá [...] mas a senhora só sabia dizer que o corpo tinha sido levado

Levado? Mas levado por quem então?

quis saber o Burkina, a kota se fazia só de estúpida, desandava, se fingia de ocupada [...] O puto então é que se lembrou

Ti Burkina, larga só a pura gasosa, a tia vai falar bem as coisas [grifos do autor]

[...] o Burkina foi no carro, trouxe as notas, chamou a kota lá fora pra fumar um cigarro. *Quem é que levou o corpo afinal?* [grifos do autor]
 Enquanto a kota via as notas lhe entrarem no bolso, olhou pra ver a grossura do maço, e falou sem makas
Foi uma daquelas senhoras que veio hoje aqui, com esse senhor albino... [...] [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 56).

Cabe também a PCG que – longe de haver “ainda” qualquer envolvimento emocional com o estranho morto, e enquanto todos vivenciam momentos de tensão e suspensão dos acontecimentos no tribunal – de seu lugar o menino percebe e avisa o fato inusitado “lá do fundo da sala o putto PCG gritou com a voz dos fantasmas da morte: “O morto mexeu! Ti Burkina, juro mesmo: o morto mexeu!” (ONDJAKI, 2005, p. 134-135). E ainda é ele que, ao contrário dos demais, no *cubíco* da KotaDasAbelhas, avisa, antecipando sua velada intenção:

Ti Burkina, eu num tenho medo desse Cão, já vi cão muito bigue, esse Cão aí de viver bem trancado nem sabe só dar kibídi... [grifos do autor] e depois da casa de banho, aí onde independentemente da hora do dia o corredor tá sempre escuro, o putto sentiu no corpo dele a respiração do Cão, o cheiro que vinha do reino com os panos todos no chão [...] desconsigui de parar – entrou. [...] Ali não ouve barulhos, nem sei: talvez um golpe de dentes tenha sido tudo – abrupto apagão (ONDJAKI, 2005, p. 150).

Diante da tragédia sugerida, anunciada e ocorrida com PCG, pois o garoto é ferido de morte pelo Cão, estranhamente, conforme já anteriormente mencionada, sua ausência não é percebida por ninguém. Mais surpreendente ainda é que ninguém dos presentes, nem mesmo a Kota, “dona” do Cão, apesar do movimento de pessoas em trânsito pela casa, “ouve” o barulho, qualquer som, ou um só rosnar do Cão que se prepara, em fúria, para atacar o moleque. O menino, natural e simplesmente, é morto pelo “animal” e “desaparece”. Estranhamente, também, não resta no *cubíco* nenhuma parte ou sinal de seu corpo ou marcas do seu sangue. É o narrador que possibilita ao leitor propor-se, ainda, uma questão: é o menino com voz grave que se oferece ao Cão, atendendo à curiosidade e seguindo ao impulso natural de um moleque destemido, ou era preciso – destino – saciar o estranho Cão “com as orelhas de parecer chifres em pé” (ONDJAKI, 2005, p. 142) com sangue humano, para que os “nós da rede se desfaçam”, encaminhando o final da trama?

Como o “critério da “representatividade” está voltado para a mensagem, e como tal é possível construí-la na ficção maravilhosa em tom de ironia e beleza, o destino desse personagem, o moleque de rua Pêcêgê – PCG, assume, na narrativa, além da atitude insólita, e

como “passagem” para o sobrenatural, o “maravilhoso”, percebido nas palavras do narrador-protagonista:

o puto PCG tá lá no céu, é verdade, puto porreiro aquele, esperto de ficares espantado [...] dá aula de estiga a Deus, e ri só na cara do muadiê quando o gajo emprega mal as estigas, outros tão a refilar que o puto num pode rir assim na cara do puro muata do céu, mas aquilo é dum gajo se atirar no chão, tas a ver Deus a estigar (ONDJAKI, 2005, p. 189).

Dessa forma, também, é o narrador-protagonista que sublinearmente deixa transparecer que a “relação de amizade” que PCG havia tido na Terra, em vida e “por tabela”, auxiliando despreocupadamente nos trânsitos com AdolfoDido, passou a ser inusitadamente “real”, pois ambos, de passagem, conheceram-se no “outro mundo” ou “outra margem”, no Céu; tempo suficiente para o protagonista saber das proezas celestiais do moleque e “trazer notícias”: que esse estava “muito bem disposto”, tal como o morto que voltou.

Complementando a análise dos personagens, vale ainda trazer à discussão o cego Diarab, que somente é partícipe da ação ao final do romance. Como uma câmera que traz do fundo um cenário e o prepara para iluminar o foco, esse personagem silencioso vem margeando a narrativa. Eventualmente lembrado pelo protagonista, é apresentado no início do romance, como o “kota Diarabí, o mais velho da nossa rua, o cego mais vijú que já conheci – em 92 lhe apanhamos a esquivar bala” (ONDJAKI, 2005, p.17). Esse fato sugere primeiramente uma (ir)realidade: um “cego” que se protege de bala; não obstante, o acontecimento “real” provavelmente reporta-se ao pesado conflito entre as forças da UNITA e as da FAPLA, auxiliadas pela população.

Essa leve evidência da cegueira mal explicada é retomada mais tarde por meio da sutil observação do protagonista “na casa do kota Diarabí, que supostamente não via nada” (ONDJAKI, 2005, p. 111); e permanecerá em suspensão até o dia do almoço na casa da Kota, quando novamente sua “deficiência” é posta em relevância por PCG, que o reconhece e se manifesta, mas não é ouvido por ninguém: “*Ché!, esse kota então vê feio, costumava a nos dar kibídi*” (ONDJAKI, 2005, p. 146).

Da mesma forma que o personagem sorrateiramente vem surgindo na narrativa, assim se aproxima a verdade sobre seu “real” estado de visão, deficiência que não é de nascença, mas acontecida em idade adulta e causada por acidente. Não obstante, será ele aquele que presencia, participa e “vê” antes de todos os eventos narrados pelo narrador-protagonista:

o gajo andar mais outra vez, e nem sei posso dizer “viu”, foi o cego Diarabí, sentado ali na casa da KotaDasAbelhas, lá fora, embaixo do imbondeiro como ele sempre ficava [...] *ai uê, mamã!, mas... voltaste mais kuombolokista kazukuteiro???* Tavas aonde então? [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 172-173).

Kota Diarabí, mais uma vez é quem, pelo viés oposto do mesmo evento que a KotaDasAbelhas, presencia o morto Adolfo Dido, “naturalmente”, retornar à vida, sair

de casa da kota duma makarov na mão inda com cheiro de pólvora, [...] e o cego, sem ajuda de nenhuma bengala e nenhum cão que ele tinha, foi só assim a andar sozinho pela casa até lá dentro, sem ouvir a primeira palavra sair da boca do primeiro morto que voltou [...] *kalungangombe... kalungangombe*” [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 173).

Esse chamamento que Kota Diarabí não chegou a ouvir, evocado por Adolfo Dido – ressuscitado – é dirigido ao “sobrenatural”, à “entidade espiritual que nas profundezas do mundo, suprime a vida, julga e pune os mortos” (ONDJAKI, 2005, p. 201). Olhando por esse vezo, e pelo tom do discurso, é possível pensar que o morto-revivido teria invocado essa entidade para agradecer. Primeiramente, por esta ter-lhe concedido a chance de “voltar à vida”; e, em segundo lugar, por ter conseguido cumprir a “missão”, apesar de haver “uma só bala na agulha”: fazer justiça e punir com a morte, o “Cão”, “e, mais em cima, no buraco-bala do entre-olhos saía sangue escuro” (ONDJAKI, 2005, p. 179) que lhe havia transmito a doença. Há, porém, ainda outra conjectura possível que convida o leitor a imaginar ser esse animal a “reencarnação do marido morto da KotaDasAbelhas” porque, apesar da tristeza, num gesto “insólito”, a kota apanhou a “ramela” no canto do olho do animal e “foi pôr na varanda, na colméia” (ONDJAKI, 2005, p. 179); isso é, junto com a “ramela da abelha rainha” que havia sido abatida com sheltox; “quem mata rei, rei fica” (ONDJAKI, 2005, p. 17). Assim, sem a presença do Cão-tinhoso, a KotaDasAbelhas pode voltar a ser a “rainha do seu cubíco-lar”.

De qualquer forma, naquele instante, é dita e revelada “*a maka da existência, da vida e da morte, mistério das dúvidas humanas e de todas as filosofias do universo, pra onde vamos?, e mais eventualmente ainda, a outra, se Deus existe!*” [grifos do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 173). Ato contínuo, o cego “vê” Adolfo sair à rua da cidade em festa, deixar-se envolver pela luz forte do sol e, “cansado de morte” (ONDJAKI, 2005, p. 179), retornar ao cubíco da Kota. Quando o

ex-morto chega, Kota Diarabí saúda-o, exclamando: “ó kazukuteiro, vucê é que trouxeste então o sol!”, e recebe das mãos do *confusionista* a pistola makarov; depois o kota

começou a juntar as nenhuma peças que ele sabia, então pensou que aquela kilunza num era qualquer kilunza, lhe tinha sido facultada pelo próprio morto, aliás, ex-morto, se calhar aquilo era mesmo um puro calubungo, e ele ia ser rival da KotaDasAbelhas num business mágico também improvisado (ONDJAKI, 2005, p. 179-180).

Assim, na narrativa, o “Dikota” Diarabí desempenha seu papel histórico, político e cultural, o de ser o “O-mais-velho da aldeia”, o Soba, cuja missão cabe participar da resolução dos conflitos. Mesmo “não enxergando”, é respeitosamente e assim considerado. Junto com a KotaDasAbelhas, a segunda “A-mais-velha”, é o “escolhido”, não só para presenciar os momentos maravilhosos e sobrenaturais do “ressuscitar” de AdolfoDido, mas, também, nessa condição de destaque, metaforicamente, ser o depositário daquela pistola-encantada-de-uma-só-bala, que certamente já havia servido antes, ou “no antigamente”, ou mesmo em 92. E, provavelmente, doravante não será mais preciso usá-la, porque os dias prenunciam de “paz”.

Ao completar a descrição e a análise das estranhas personagens-tipos principais, estamos cientes de que era preciso estudá-las, individualmente, antes. A leitura nesse formato mostrou-se essencial e necessária para auxiliar a reflexão a respeito de QMTN, pois cada personagem, a sua vez e de modo diverso, contribui para, a todo instante, desviar, envolver, mascarar, e encobrir a encenação aparentemente linear da estória central, que não podemos perder de vista. Os personagens e a forma como esses assumem as vozes nos relatos trazem à tona seus elementos insólitos; mostram-se, também, os responsáveis por deixar emergir as várias visões e iluminam o enredo delineado pela riqueza da contação oral, pelo universo da fantasia, do maravilhoso, enfim. O forte lastro de estórias inusitadas, extraordinárias e complexas, sempre entrelaçadas umas às outras, construído pela tessitura narrativa, é que permite sustentar a estória principal, insólita e simples, na sua essência. Estórias e personagens, portanto, “sem contradizer com o natural”, “escapam ao curso extraordinário das coisas” e, em algumas estórias, estão presentes a *mirabilia*, o milagre que a definição de Chiampi elucida, para estarmos diante de elementos que constituem o real maravilhoso. Entendemos, por fim, que os problemas propostos mostram-se ligados às propriedades do enunciado, bem como há inter-relação entre as partes.

No QMTN, a função da “memória”, de acordo com Nora (1984, p. 204), é marcada pelos “lugares de memórias”; estes “são mistos, híbridos, mutantes, unidos intimamente à morte e à

vida, emaranhados no coletivo e no individual”. É a partir de um desses lugares significativos e misteriosos de memória do narrador que acontece o ressuscitamento do ex-morto “vindo lá do outro lado do rio” (ONDJAKI, 2005, p. 182), e sua libertação após matar o cão tihoso: “Muadiê, confronto é nas mãos ou é nos olhares” (ONDJAKI, 2005, p. 177). Assim, é segredada ao ouvinte-leitor uma primeira revelação, mas ainda não a última. Na contação rememorada pelo narrador, ao retornar ao mundo dos vivos, Adolfo reencontra os amigos, e vão beber no bar de costume. A partir do deslocamento do mundo dos mortos para o dos vivos, o narrador constrói um tipo de negociação que, como afirma Pollak (1992, p. 204), caracteriza a “identidade”, mostrando-a como um “fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio de negociação direta com os outros”.

As questões filosóficas inerentes ao homem e a sua origem perpassam as falas do narrador, deslocando-se para as de um morto que, voltando à vida, acentua as visões de céu, “um sítio malaico, muadiê” (ONDJAKI, 2005, p. 185), de Deus, de quem são acentuados aspectos como “barbas, riso dele de ficar só sentado a ouvir os outros falarem” (ONDJAKI, 2005, p.190), do inferno e de noções como bem e mal. Tais perspectivas permitem ao protagonista construir um novo olhar, porque também participou de uma viagem que lhe permitiu descobrir novos ângulos do mundo. Conforme ressalta Hampatê Bâ (1982, p. 211), “o homem que viaja descobre e vive outras iniciações, registra diferenças e semelhanças, alarga o campo de sua compreensão”. Tais visões autorizam o narrador a registrar essa mudança de comportamento, de sentimento complacente e de compreensão, apesar de reconhecer que está “difícil viver num mundo que está bem torto de se viver nele” (ONDJAKI, 2005, p. 195), e saber-se parte e “identidade”, filho de Angola, “país das estigas violentas de pôr um gajo a chorar; de pobreza, de crianças de rua e na rua; [...] melhor é voltar a acreditar na estória de ir na pesca [...] puros mambos dos nossos muximas, laços na terra que um gajo num sabe que tem e descobre é no estar longe” (ONDJAKI, 2005, p. 195).

Essas reflexões feitas pelo narrador preparam o interlocutor e o leitor para a revelação fundamental, desde o início questionada: “uma carraça pode matar um gajo?” (ONDJAKI, 2005, p. 14), a “[...] outro mundo e tudo mais [...]” (ONDJAKI, 2005, p. 185); a última verdade, a maior de todas, e a resposta:

_ Queres a verdade toda, o círculo completo, o rabo da formiga pra passar a dor onde te piquei mesmo? Um espanto da vida? “o morto, esse morto que lhe bebemos aqui [...] tou ta pôr: esse morto sou eu!, AdolfoDido, eu mesmo! (ONDJAKI, 2005, p. 188).

O narrador-protagonista, dessa forma, confessa a seu muadiê-interlocutor ter sido “ele mesmo” o sujeito da contação, que sofrera a dramática e surpreendente passagem de “irevir” e as peripécias que lhe contara nas últimas horas, em troca das tantas “birras” que beberam juntos.

O cenário pintado para acolher essa história insólita contém algumas marcas textuais oferecidas como pistas pelo narrador no decorrer da narrativa e, das quais, selecionamos algumas que consideramos mais significativas: “De onde eu venho é muito longe, por isso, juro mesmo, nasci de novo” (ONDJAKI, 2005, p. 13); “mas, nestes presentes de agora é que tudo tem uma razão de ser contado [...] eu nem acho que é feitiço ou coisas do outro mundo” (p. 20); “porra, Deus me livre!, num quero que ninguém do outro lado do rio me pergunte, até prefiro que os mortos me esqueçam” (ONDJAKI, 2005, p. 38); “esse sorriso que tinha ficado preso nos lábios dele” (ONDJAKI, 2005, p. 47); “Muadiê, já tiveste saudades do sol? Eu Já” (ONDJAKI, 2005, p. 47); “Sede é quando não temos água” (ONDJAKI, 2005, p. 81); “mais uma sessão inconclusiva, como a tópsia, lembra?” (ONDJAKI, 2005, p. 102); “tanta coisa anda a me acontecer na minha vida [...] minhas outras lembranças [...] os assuntos são todos aqui, na minha cabeça cansada” (ONDJAKI, 2005, p. 116); “na diferença, num é que está a palavra vida?” (ONDJAKI, 2005, p. 123); “Ti Burkina, o morto mexeu! (p. 134); “AdolfoDido duro de morrer!” (ONDJAKI, 2005, p. 159); “onde na bandeira fica mesmo a Ca tana... o quê do morto... tava a se levantare” (ONDJAKI, 2005, p. 160); “mas só tinha lá a bandeira nacional no chão” (p. 164); “Um viajante é o quê?, num é aquele que vem de mais longe?”(p. 165); e “Hoje eu entendo: morrer pede paz” (ONDJAKI, 2005, p. 171).

Importante ressaltar que, dessa forma, em momento algum da narrativa o narrador-protagonista impede o prazer da busca, embora não facilite a interação com o leitor, pois sequer antecipa-lhe claramente as soluções. O emprego do *flashforward* parece ser uma das estratégias que o romance privilegia como meio de “ralentar”, transferir as possíveis conclusões para um momento futuro, numa forma de mantê-las sempre presentes na narrativa, conforme já observado: “isto tudo que eu falo é assim mesmo, a mancha da confusão, labirinto, e há que descobrir as coisas no devagar das coisas: o amor não acende num fósforo sozinho” (ONDJAKI, 2005, p. 19).

Mais uma vez mostra-se, de forma intensa, o diálogo explícito com o romance “João Vêncio: os seus amores”, de Luandino Vieira, e se acentua que a magia está presente não na interferência de seres sobrenaturais ou de ações que ocorrem fora do entendimento humano. No mundo da contação, o inusitado e o insólito fazem parte dos eventos e delineiam as possibilidades de, a partir de dados da realidade, se criarem novos mundos.

O último capítulo reservamo-lo à análise comparada do **Bom dia camaradas** e **Quantas madrugadas tem a noite**, a fim de conhecer-lhes suas semelhanças, suas diferenças, as relações que podem ser estabelecidas entre os dois. Mantém-se, na análise, a intenção de se atingir os objetivos propostos por este trabalho.

CAPÍTULO 4- Entrecruzamentos: diálogos entre os romances na cultura do muangolê

“A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução em si” (Pollak).

Optamos por construir, neste capítulo, uma comparação de aspectos dos dois romances que podem ajudar a melhor compreender o modo como, neles, a questão da memória, da identidade e o apelo a estratégias específicas de contação são trabalhados. De certa maneira, a proposta deste capítulo altera a metodologia a que nos propusemos desde o início, sem a desprezar, entretanto. O estudo das obras selecionadas, em sua individualidade, distende-se, neste capítulo, para a consideração dos dois romances, seja para ressaltar o que têm de semelhantes, seja para destacar as diferenças. De alguma forma, o capítulo procura caminhar em via oposta ao que diz o narrador de **QMTN**, quando acentua que podemos, “sem desprezar diferenças, afirmar com certeza deste e do outro mundo que isto-assim é melhor que aquilo-assado” (ONDJAKI, 2005, p. 122). Não é nossa intenção afirmar que “isto-assim seja melhor que aquilo-assado”. O que temos em mente é ampliar as reflexões apresentadas nos capítulos anteriores, destacando as estreitas ligações entre realidade e ficção e discutindo, um pouco mais, aspectos que, sendo característicos da narrativa oral, podem ser considerados com a ajuda de considerações sobre o maravilhoso, o real-maravilhoso e mesmo o fantástico. Intentamos, ainda, ressaltar, no capítulo, as estratégias do diálogo intertextual que os romances exibem.

Iniciaremos, como temos feito nos capítulos I e II, por comparar aspectos que, sendo próprios do projeto dos romances, merecem ser destacados pelo diálogo que estabelecem com o texto. Assim, o projeto de capa, os títulos e as epígrafes iniciais dos romances, os paratextos, antecipam ao leitor aspectos que seus conteúdos concretizam. A capa da edição brasileira do romance **BDC** indica, de modo singelo, que a temática envolve uma realidade infanto-juvenil: um menino a deslizar pelo corrimão da escadaria de um prédio, mergulhado em penumbra. Confirma essa suposição a pista dada pela dedicatória feita por Ondjaki aos professores cubanos, ao

camarada António, antigo cozinheiro da família e aos colegas do tempo de escola. Alguns dos antigos colegas de escola e aventuras voltam em **QMTN**. Já neste romance, chama atenção a dedicatória feita a João Vêncio, personagem ficcional de um romance paradigma da literatura africana-angolana, **João Vêncio: os seus amores**, de Luandino Vieira. Esse dado é importante para destacar o trabalho criativo desse romance de Ondjaki, como se ressaltou no capítulo anterior.

Se ambos os romances apresentam estruturas semelhantes, pois estão divididos em partes ou capítulos, Ondjaki distingue-os quanto à forma de apresentá-los. **BDC** é dividido em duas partes, e cada parte é destacada por uma epígrafe. Em **QMTN**, o autor opta por intitular os capítulos e, ainda, por iniciar cada um com epígrafes que homenageiam diferentes autores e artistas angolanos e estrangeiros, como comentado no capítulo II.

Sobre as “epígrafes”, conforme já nos referimos ao considerar os paratextos e sua importância, pensamos ser relevante abrir um parêntese para dizer que as compreendemos em acordo com a proposta de Bezerra (2007, p. 726-727), quando se refere à “colônia de gêneros introdutórios” ou “propriamente ditos, ou membros primários”, ou aos gêneros “potencialmente introdutórios ou membros secundários”. É nesse último agrupamento que as “epígrafes” estão incluídas, assim como as “dedicatórias”. De acordo com Bezerra, as epígrafes são utilizadas para referir ou ressaltar indiretamente na obra as vozes de outros autores. No caso dos romances em estudo, as dedicatórias podem ser vistas como homenagem aos mais-velhos, que ensinaram ao mais-novo a tradição da escrita, ainda que por vezes ele siga caminhos diferentes dos trilhados pelos autores de sua predileção. Por já nos termos reportado às epígrafes inaugurais das primeira e segunda partes do **BDC**, acentuaremos aqui o que essas epígrafes, ao inaugurar os capítulos, antecipam, dando relevância a partes que ainda serão apresentadas no decorrer da narrativa. Assim, exemplificamos com a epígrafe que inaugura o capítulo à página 79, extraída da reflexão do narrador-protagonista, à página 94, ao finalizar o capítulo: *às vezes numa pequena coisa pode-se encontrar todas as coisas grandes da vida,/ não é preciso explicar muito, basta olhar.*

De **QMTN**, selecionamos a epígrafe que inaugura o primeiro capítulo, “As primeiras ngalas: Uatono, mona: Ku Alunga, ku eniê kumona./Anga: Uatono, dia: Kubadikinya kîma Ki nangîê”. *Provérbio kimbundu*. Esta epígrafe somente será plenamente compreendida no decorrer da

narrativa, quando se deixa entrever que a estória que está a ser contada é singular e inusitada. Retomemos, neste ponto, o fio da análise que abordará a “intertextualidade” no romance **QMTN**.

Em **QMTN**, como também já ressaltado, a intertextualidade explícita com o romance **João Vêncio: os seus amores** vai muito além da dedicatória ao protagonista do engenhoso texto de Luandino Vieira. Percebemos igualmente, em ambos os romances, a utilização da linguagem coloquial, assumida como um sistema amplo de permutas interculturais. Em **BDC**, as lembranças do protagonista adolescente trazem à cena a sua admirada afeição pelos professores cubanos, demonstrada inclusive pela recuperação da fala viva dos professores como em: “*Dile a Bruno... [...] que aunque es un indisciplinado, es un buen chico*” (ONDJAKI, 2006, p. 127), dita pela professora Maria, ao enviar recado a seu aluno pelos colegas que a haviam visitado. Em **QMTN**, as lembranças significativas desses professores retornam reelaboradas pelo narrador amadurecido, quando este realça ao interlocutor as qualidades éticas e morais e a coerência política do amigo Jáí “a orquestra comunista a tocar bem alto dentro dele” (ONDJAKI, 2005, p. 17). O narrador ainda destaca, na conversa com seu interlocutor, que o albino, antigamente, na sua adolescência, estivera muito ligado aos cubanos. São fotografias em preto e branco que iluminam a memória do amigo e aguçam a saudade dele e dessa época, ao escutar “músicas francesas”: “fim de tarde, a olhar as fotografias dos cambas dele cubanos estes gajos não existiam [...] fotos que gostava de olhar: preto e branco das fardas e almoçadas com *los compadres*” (ONDJAKI, 2005, p. 170).

As constantes construções características do português oral, o uso do léxico das línguas umbundu, kimbundo e inglês, conformam um contexto de elasticidade de fronteiras geográficas, econômicas e culturais, entendido por nós, como produto da mundialização. Esse processo de misturas é intensamente explorado em **QMTN** no registro da língua de uso urbano, marcada em enunciados como “mesmo assim de kilunza na mão” (ONDJAKI, 2005, p. 174), referindo-se à pistola com a qual Adolfo Dido mata o Cão; ou em outro em que o protagonista explica o comportamento e os hábitos do “diabo”, no inferno, e deixa, “despreocupadamente, cair no chão, essa lágrima é que o diabo gosta, lágrima suja, já ida na terra que ele recupera e guarda... Fólô mi?” (ONDJAKI, 2005, p. 188).

Além do exercício intencional de assumir uma escrita oralizada que rasura a língua portuguesa, Ondjaki utiliza-se de outros recursos hábeis à construção de narrativas que dialogam, intencional e formalmente, com as estórias contadas e com os recursos característicos da contação. Um desses recursos, presente nas duas obras, é a criação de vocábulos, os jogos de palavras que

dialogam, as plurissemias empregadas pelo narrador-menino em **BDC**, que assumem, de certa forma, as funções pragmática e semântica (TODOROV, 2007, p. 101) ou, para Chiampi (2008, p. 136), lexical e sintática dos signos: “_ Mas não podemos ficar aqui, nesta praia [...] _ Não tia, aqui não se pode. Esta praia tão verzul é dos soviéticos [...], responde Ndalú à tia” (ONDJAKI, 2006, p. 57). Em **QMTN**, encontramos a criação inversa empregada pelo protagonista – “ressuscitado” ao confessar seu gosto preferencial, desde a infância, pelas cores, e sua visão metafórica relacionada a “outro espaço”, o sobrenatural:

_ lá em cima a visão é outra, muita coisa desaparece do teu coração, queres assim visitar as raivas e desconsegues; queres lembrar muito e só lembras pouco, tudo são só manchas se tentas mesmo espreitar os homens, as intenções, os passados e a Terra que é tão azul e verde e bonita de qualquer sítio que lhe olhas – zuliverde, como lhe vi e chamo agora, a Terra do nosso planeta mundo. Cores dela? Aguarelas aguadas dos nossos sonhos mais leves [...] (ONDJAKI, 2005, p. 191);

ou, ainda, ao referir-se ao barulho subterrâneo das “formigas e o cafucafuca a trabalhar nas grutas dele” (de Deus) (ONDJAKI, 2005, p. 190).

Outro meio de assumir uma escrita oralizada é pelo uso da “alegoria” que, na definição dada por Massaud Moisés,

[...] consiste num discurso que faz entender outro, [...] toda concretização por meio de imagens, figuras e pessoas, de idéias, qualidades ou entidades abstratas. O aspecto material funcionaria como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional (1991, p. 15-16).

A metáfora e a comparação são figuras que o autor privilegia para permitir que o narrador divague, particularmente em **QMTN**, sobre os “brilhos da madrugada” e seu silêncio; ou para salientar o “descansar as vozes como se fossem conchas de pousar na areia depois de lhes apanhar numa noite de lua brilhante” (ONDJAKI, 2005, p. 110). O narrador, ao falar sobre a arte de “contar histórias”, compara-a com a vida: “A vida não é um carnaval?” (ONDJAKI, 2005, p. 13), para destacar os aspectos que a figuração permite construir. Em **BDC**, o recurso da comparação faz parte do universo das crianças. O uso das figuras está presente na rememoração, pelo narrador, da tarde em que este, lanchando em casa da personagem Romina, quando, ao assistirem um filme americano de guerra, viu o assunto voltar-se para o comentário – como o artista-herói americano era “sempre o melhor, nunca acabava o carregador da metralhadora dele, não era como a aká que só tinha 30 balas” (ONDJAKI, 2006, p. 111).

Tanto em **BDC**, quanto em **QMTN**, as falas dos personagens são marcadas pelo tratamento em segunda pessoa, como na fala do protagonista: “_ António, tu não achas? [...]” (ONDJAKI, 2006, p. 18). Vê-se, nesse uso da forma “tu”, a influência marcante da cultura lusa no “muangolê”. Por outro lado, a linguagem coloquial, nos dois romances, não é a mesma e indica as preferências de registro dos narradores-protagonistas. Na primeira obra, a linearidade do discurso, as falas e diálogos a exemplo de “_ Nada... Tu não vais acreditar” (ONDJAKI, 2006, p. 105), mantêm uma organização frasal preferencialmente em ordem direta, confirmada pelo uso do travessão. Os sinais de pontuação asseguram a função de manter em ritmo regular a contação, sem pressa, e as reticências, freqüentemente empregadas, denotam a omissão voluntária ou a dúvida dos personagens em querer dizer ou entender, como no diálogo entre o protagonista e o colega Helder:

_ A professora Maria, mulher do camarada professor Ángel?
_ Sim, essa mesmo... (ONDJAKI, 2006, p. 20).

Consideremos que em **BDC** o enredo é exposto pelo narrador de forma a permitir ao leitor seguir uma seqüência ordenada, cronológica e tranqüila dos eventos, quase previsível, conforme os exemplos que seguem: “a tia Dada subiu para o quarto onde ela ia ficar, depois foi tomar banho [...] quando ela desceu para almoçar” (ONDJAKI, 2006, p. 42); ou o narrador, em atitude de distanciamento, relembra o momento da fuga da professora de inglês, com medo do Caixão Vazio: “aquilo que vou contar agora, quer acreditem quer não [...]” (ONDJAKI, 2006, p. 73). Desse modo, na narrativa, o cenário que se vai formando pela evocação das lembranças é narrado por uma visão alegre e muitas vezes infantil do protagonista, como na indagação do menino ao camarada António sobre a situação da tia que, vivendo em Portugal, fora visitar a família: “o cartão dela dá direito a tudo isso?” (ONDJAKI, 2006, p. 30). A pergunta do protagonista ressalta o uso do “Cartão de Abastecimento” que à altura, em Angola, era utilizado pelo *regimen*.

Em **QMTN**, contrariamente, o discurso também oralizado é mais livre, acompanhando a livre associação dos eventos narrados de forma não linear. As concordâncias são evidenciadas pelo protagonista adulto, também em situação dialógica com o interlocutor, e assim anunciam: “távamos a se cumprimentar” (ONDJAKI, 2005, p. 16), ao lembrar uma situação na infância; ou, em outra ocasião, no passado recente do protagonista, ao reportar-se ao tempo chuvoso, em Luanda: a “chuva, tava a falar” (ONDJAKI, 2005, p. 35), e “essa chuva que eu falo, coisa recente, mas já sei, num te lembras também” (ONDJAKI, 2005, p. 35), são maneiras de manter em acordo o léxico e a

organização frasal esperados e condizentes, pois, como avisa o protagonista, “eu num ligo nada nessas coisas de português correcto e sabes porquê? te ponho, muadiê: porque se o mundo ta torto como ta, deixa lá o português ser uns coche massacrado também” (ONDJAKI, 2005, p. 114).

Esse efeito de oralidade, ainda em **QMTN**, é reforçado pela freqüente supressão ou ausência proposital dos elementos de coesão, como as preposições e as conjunções: “Faz conta foste na pesca” (ONDJAKI, 2005, p. 13). A linguagem assim estruturada facilita o uso dos discursos indiretos ou indiretos livres; não se percebe quase espaço para o discurso direto, nem as marcações que lhe são próprias são apresentadas. A maneira escolhida pelo autor para sinalizar as falas é através da mudança na tipologia da escrita para o “*itálico*”, suprimindo o sinal de pontuação anteposta a essas, como observamos no exemplo, no qual Jaí e Burkina propõem à PCG: “*vamos inda lanchar mais* [grifos do autor]/lhe fizeram a proposta irrecusável” (ONDJAKI, 2005, p. 51).

A ausência de pontuação ou seu uso amiúde marcam a intensidade de diferentes recursos narrativos, como observamos no exemplo abaixo, em que a marcação das pausas colabora para imprimir um ritmo forte e acelerado à narrativa oralizada.

quer dizer, sorriso só não é sorriso, é principalmente pensamento, e aí no jantar, sem afastar as abelhas, porque a Kota lhe já tinha avisado que tentar afastar as abelhas era pior e elas podiam levar a mal, e depois aquilo, hum!, se um leva a mal naquela casa, tas paiado, como foi do ladrão, porque a abelha leva a mal, o Jacó começa a berrar, e o Cão acorda (ONDJAKI, 2005, p. 77).

Outra forma ainda de a pontuação ser empregada é a “expressiva”: “Ó!, mô Jaí?!” (ONDJAKI, 2005, p. 163). Esse modelo de arquitetura da linguagem facilita a “narrativa de encaixe”, sempre presente em **QMTN**. Valendo-se do recurso em que “uma história puxa a outra”, ou em que “uma se encaixa na outra”, o romance confirma-se pelo desenho apontado por Todorov (1970, p. 123) como se fosse uma Matrioshka, formato esse que, mais uma vez, aponta para agenciamentos próprios aos relatos de memória. As várias narrativas, apesar de tecidas com fragmentos, formam uma tessitura que sustenta a estória principal e sua ordenação. Esse meio de expressão característico também de estórias orais, o “encaixe”, convém ainda ressaltar, em **BDC** não ocorre em momentos de tensão. Por exemplo, a fuga dos alunos da escola é recordada linearmente, indicando que a narrativa se faz com o ajustamento de fragmentos lembrados a uma intenção que ordena uma passagem em que os detalhes do evento recordado só se justificam pela intenção do narrador de ordenar os fatos e fortalecer a impressão de que as lembranças não foram rasuradas pelo tempo: “no meio da confusão,

ouviu as vozes do Cláudio, do Murtala, do Bruno que nervoso, começou a dar as gargalhadas dele enormes, da Petra que chorava, e a mochila de alguém, não me lembro quem, que todo mundo já estava a pisar” (ONDJAKI, 2005, p. 72).

A forma oral na narrativa propicia também o emprego de palavras onomatopaicas e assonâncias que valorizam as sonoridades. Observamos que tais processos de figuração da linguagem em ambas as obras, embora menos freqüente em **BDC**, têm uma função importante quando se propõe recuperar ficcionalmente os sons característicos da casa, por exemplo. Na passagem seguinte, o narrador relembra o silêncio da sala da residência da família, à hora do “matabicho”, que lhe permitia ouvir os “barulhos” do pai, ao tomar o café da manhã: “[...] ouvia o som lá dentro da boca a mastigar a torrada, *trrrruz, trrrruz* [...]” (ONDJAKI, 2006, p. 79). Mais usadas no **QMTN**, as figuras de linguagem aparecem entremeadas à fala do protagonista ao imitar o zumbir das abelhas: “vias rápidas no labor delas, zum-zum de passagem nos ouvidos mas sem picada...” (ONDJAKI, 2005, p. 65), ou em “Saltou, mergulhou, demorou” (ONDJAKI, 2005, p. 21); ou ainda por meio de antíteses empregadas de modo seqüencial e próprio da verborragia do protagonista: “Mambos dos chineses, conheces?, tão a falar sempre nas divisões in-iangue, assim pesado-leve, cheio-vazio, claro-escuro” (ONDJAKI, 2005, p. 41).

Além disso, à diferença de **BDC**, para marcar o quase monólogo, o protagonista de **QMTN** utiliza freqüentemente a função fática da linguagem, a fim de convocar a atenção de seu interlocutor/ouvinte, referindo-se a ele, como: “muadiê”, “Meu”, “avilo”, “deixa só”, “ouve uí”, ou “vês o Jaí”, preferência entendida também como estratégia própria da criação e da contação oral. Assim, com o uso dessas intervenções lingüísticas, a uma só vez, Ondjaki, em **QMTN**, conscientemente cria, eleva a tensão do texto, distendendo-a ao limite da oralidade e da complexidade, mas preservando a estrutura gramatical da língua portuguesa. Assim, os dados do real e o cotidiano, alterados pela ficção, manifestam-se em momentos de pura poesia na observação de problemas típicos dos personagens-indivíduos encenados pelos romances e da sociedade a que pertencem. Assim destacamos deste romance: “lá foi o anão contente no coração dele como ele ficava na hora da música [...] *nós aqui num tamos a ensaiar a música perfeita nem os hinos nacionais, kota; nós tamos só a ensaiar os dedos e o coração, tas a galar?*” (ONDJAKI, 2005, p. 138-139).

O ritmo dos percursos narrativos dos romances, pelo emprego dessas formas construtivas, é um elemento que se destaca como antagônico. Se, conforme observamos, em **BDC**, a narrativa se mostra seqüencial e serena, onde as misturas entre ficção e realidade histórica aparecem de forma

sutil, mas evidente, compatíveis com a idade cronológica do narrador-adolescente, como observamos no seguinte diálogo entre o protagonista e a tia,

“ _ Então este Ngangula é um herói...

_ Pois claro que é, foi torturado, lhe deram bué de chapadas, bué de bicos, mas ele não disse onde era o acampamento dos guerrilheiros...” (ONDJAKI, 2006, p. 101), no romance **QMTN**, a intenção é outra, não há retenção do fluxo da contação. À medida que cada personagem é evocado – o que ocorre incessantemente – o narrador traz à cena os traços físicos e psicológicos dessa personagem, os cenários e as histórias em que e com quem estivera envolvido no passado, mescladas com as do presente, tendo sempre em conta que, de alguma maneira, todas as narrativas estão conectadas com o percurso principal, ainda que sejam marcados os deslocamentos com relação a ele.

É esse movimento acelerado, ora centrífugo, ora centrípeto, que imprime ritmo às narrativas. Nada escapa à memória privilegiada do narrador, e toda a contação avoluma-se, numa espécie de *tsunami* de pensamentos e palavras, característico do ritmo frenético típico da oralidade. É na ordem do discurso literário, portanto, que o autor afirma as inter-relações em que as identidades se mostram: uma *identidade*, que assume a forma da *individualidade* e do *eu*, outra que se manifesta como a da coletividade: “lá, muito antigamente, todos tinham nome” (ONDJAKI, 2005, p. 27). A escrita nesse romance mistura fatos comuns tomados à realidade com outros insólitos; assume a materialidade de acontecimentos históricos nas malhas da ficção, confundindo constantemente o leitor. Além disso, o narrador extrapola a percepção da realidade e envereda a imaginação por outra via; o texto assume formas de narrar que se montam com fortes apelos a recursos que estão presentes em textos do real maravilhoso e em narrativas em que o fantástico é compreendido como um recurso natural das narrativas orais: “ _ toma masé atenção, tou ta por é casos bem humanos, dos fenômenos que não controlamos, o que aparece de repente e nos vai mudar _ revelar” (ONDJAKI, 2005, p. 46).

Uma declaração do escritor Ondjaki, feita de forma casual e provocativa, merece ser relembrada. Ao ser indagado, em conversa com leitores brasileiros, sobre o que havia de verdade no romance **QMTN**, o escritor destacou: “A história do morto é puramente fato-verídico. Aconteceu! Vocês não imaginam... Em África e em Angola, principalmente, tudo acontece... tudo

é possível acontecer”¹. Com esse esclarecimento, o autor, de certa forma, quis marcar a veracidade dos casos contados por ele, ainda que utilizando as máscaras permitidas pela ficção. A opinião do escritor ratifica não só as reflexões feitas pelo narrador, em **BDC**, à página 108, “Ê!, aqui em Luanda, não se pode duvidar das estórias, há muita coisa que pode acontecer e há muita coisa que, se não pode, arranja-se uma maneira de ela acontecer”, como também o diálogo existente entre as obras e, ainda, outro que o autor estabelece entre **QMTN** e um outro romance de sua autoria, **Os da minha rua** (2007). Esse diálogo é explícito em alguns momentos como, em **QMTN**, quando se faz referência a personagens que também estão presentes no romance, **Os da minha rua**, publicado em 2007: “num gostava de missa vazia, e como era a primeira missa de corpo ausente, mandou avisar pessoas pra aparecerem [...] contou até com a presença do senhor Tuarles mais as filhas dele principalmente a Paurlete, agora já com um nené no colo” (ONDJAKI, 2007, p. 151-152).

A esses diálogos intertextuais com obras e autores nos reportaremos mais adiante. Dessa forma, os assuntos narrados em *miscelânea*, diferente de **BDC**, facilitam as possibilidades de representar as realidades misteriosas anunciadas pelo autor em **QMTN**, quando, deliberadamente, inicia o relato com um provérbio na língua Kimbundo:

*Uatono, mona: ku alunga, ku eniê kumona.
Anga: Uatono, dia: kubadikinya kima ki nangié*

[*Estás acordado, vê: no Além não há vistas.
Ou: estás acordado, come: o pestanejar é coisa breve.*] [grifos do autor]; (ONDJAKI, 2005, p. 13).

Como se viu nos capítulos precedentes, Ondjaki parece se comprometer com o que Huysen denomina “obsessão pela memória”, isto é, trazer para o presente as lembranças de um passado que não deve ser esquecido, conforme acentua a voz do autor implícito na fala do narrador, em **QMTN**: “gosto de estar preso na infância e sei muito mal desprender-me de lá” (ONDJAKI, 2005, p. 109-110). A lembrança desse tempo arrasta para o presente as imagens dos avôs e os momentos de ensinamentos que, vindos dos “mais-velhos”, sempre são importantes, como a lição do avô: “vai devagar pra chegares depressa!” (ONDJAKI, 2005, p.113). Da mesma

¹ Resposta do escritor Ondjaki, ao ser interrogado sobre a história do protagonista de “Quantas madrugadas tem a noite”, em encontro com professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas, realizado a convite da Prof^a. Dra. Nazareth Soares Fonseca, em outubro de 2008.

forma que uma estória “puxa a outra”, o mesmo se dá com o apelo à memória; as lembranças vêm associadas a outras que recuperam histórias de vida e divertimentos experimentados na rua sem calçamento onde moravam e brincavam as personagens. Os jogos de “ficô e bica-bidôn” (ONDJAKI, 2005, p. 170) vêm com as “helibélulas” da rua e o “gambozino dos seus sonhos”.

Ao abordar os narradores em seu livro “História oral: memória, tempo e identidade”, Delgado (2006, p. 44) considera superiores em qualidade aqueles “que deixam fluir as palavras na tessitura de um enredo que inclui lembranças, registros, observações, silêncios, análises, emoções, reflexões, testemunhos”.

Nos romances **BDC** (2006) e **QMTN** (2005), encontramos essa qualidade nos narradores. Em ambos, parece haver uma maneira singular de os narradores relatarem a memória. No primeiro, o narrador-protagonista traz para o presente sua memória anterior, busca-a na distância, em pretérito perfeito e imperfeito, como a de um dia na escola, no tempo dos anos 80: “Estava muito calor. Alguns colegas cheiravam muito a catinga, o que é normal para quem tenha vindo a pé” (ONDJAKI, 2005, p. 30), ou mesmo na recordação do cozinheiro António: “Já aqui em Luanda mesmo; eu tou aqui há muito tempo, menino... inda o menino nem era nascido” (ONDJAKI, 2005, p. 18). Em **QMTN**, a memória atual é evocada concomitantemente com a “tradição ancestral”, a crença na relação íntima dos homens com a natureza e na tendência a resgatar a sabedoria que explica, por exemplo, que “essa chuva que ninguém já entendia [...] era por causa da morte do man Mbimbi, que era feiticeiro [...]” (ONDJAKI, 2005, p. 22-23); a “memória” e o “respeito” ao mais-velho, cultivados pela tradição, da mesma forma são retomados ao explicar sobre o velho “[...] kota Diarabí, mais velho da nossa rua” (ONDJAKI, 2005, p. 17).

A essas memórias reinventadas mescla-se a “própria memória da atualidade do autor”, que se instala de maneira ímpar através do relato feito em registro profundamente oralizado nas diferentes vozes que assumem o relato, no tempo presente “Meu, o Burkina não esquece então as coisas, viste, né?” (ONDJAKI, 2005, p.93), ou no pretérito perfeito “E assim foram nos buracos da cidade” (ONDJAKI, 2005, p.71), ou, ainda, mais anteriormente, no pretérito imperfeito “Yà, nós alturávamos e o gajo nada, se male mesmo” (ONDJAKI, 2005, p. 15).

Em **BDC**, o narrador evoca lembranças de situações vividas pelo autor do romance em sua infância/adolescência, num exercício de metamemória, assumindo, por isso, traços autobiográficos, nas palavras de Catroga (2001, p.44 - 45), “a maneira como cada um se filia no

seu próprio passado e como, explicitamente, constrói a sua *identidade* e a sua *distinção* em relação aos outros [...] e o diálogo que os indivíduos mantêm, dentro de um processo socializador”.

Nesse romance, portanto, a lembrança do tempo de caos, de falta de quase tudo, inclusive de estruturas básicas para o país, como estradas, distribuição regular de água e energia elétrica, alimentos, saúde e higiene, é transposta para a narrativa sempre de modo socializado; as carências são comparadas, “lembradas” e “esquecidas”, manifestadas pelo olhar “inocente” da criança, narrador-protagonista, mas a partir de um olhar ou de um patamar mais elevado de “classe social”: a média alta. “Fechei as portas, as janelas, liguei o ar condicionado, ou ‘ar concionado’, como nós dizíamos. Senti o cheiro da comida vir da outra sala, era peixe grelhado de certeza absoluta” (ONDJAKI, 2006, p. 64). Apesar de o narrador-protagonista vivenciar um passado mais próximo, e de sua percepção e voz partirem de um ponto de vista diferente daquele representado pelo cozinheiro, o motorista, ou por alguns colegas de escola, a busca para melhor compreender detalhes do período recordado ronda com leveza e delicadeza a narrativa, fazendo-se impulso maior à trama do romance **BDC**.

São, pois, os diferentes narradores que se encarregam de assumir o relato de casos vividos, acontecidos e inventados, tornando-se os responsáveis por aliviar o peso dos anos de tragédia, drama e perdas, de uma realidade impossível de evitar: a memória da guerra pela independência e a guerra civil. A presença leve do humor, da sátira e do lirismo, particularmente no livro **BDC** (2006), indica que, como afirma Huyssen, “nem sempre é fácil traçar uma linha de separação entre passado mítico e passado real” (2000, p. 16). Ondjaki, entretanto, ao transformar em ficção fragmentos do passado real de seu país, parece inaugurar tempos de “vanguarda” na construção de textos nos quais se instala uma perspectiva positiva da memória, elegendo situações preñes de significados, sem se esquecer de trazer à vida, possibilitada pelo espaço romanesco, figuras que testemunham um tempo no passado.

No **QMTN**, a memória coletiva também se estabelece. Catroga, concordando com Pierre Nora, assim se manifesta: “A memória vivida e suportada por grupos sociais é representação afetiva, em evolução permanente, aberta à dialética entre recordação e esquecimento, inconsciente das suas deformações e vulnerável a todas manipulações” (CATROGA, 2001, p. 53). Nesse romance, a memória vivenciada coletivamente é também recurso utilizado, dessa vez por um narrador-adulto que, ao revivê-la, se vale de incursões pelo

mágico para presentificar imagens do passado, como observamos na voz do narrador, ao ressaltar que a pistola não era uma comum: “O dikota sorriu [...] pensou que aquela kilunza num era qualquer kilunza, lhe tinha sido facultada pelo próprio morto, aliás, ex-morto, se calhar aquilo era mesmo um puro calubungo e ele ia ser rival da KotaDasAbelhas num business mágico também improvisado” (ONDJAKI, 2005, p. 180).

Conforme demonstramos, em **QMTN**, eventos insólitos indicam assunção de modos de interpretação de fatos reais pelo viés do maravilhoso, pelo destaque de características de inusitados personagens. Tal recurso não se mostra em **BDC**, mesmo se considerarmos a invenção da estória do “Caixão Vazio”, tornada causa da correria de alunos e professores em busca de salvação. Essa estória, ao que parece, foi invenção de Eunice, irmã de Bruno Viola. Conta o menino ao protagonista, para escapar das reprimendas maternas:

_ Ela tinha estado com o damo dela, tinham discutido ou quê, e para a minha mãe num lhe perguntar bem as coisas, ela contou essa versão do Caixão Vazio.
_ Ahn, agora é que estou a entender ... (ONDJAKI, 2005, p. 107).

Percebemos em **QMTN** muitos dos aspectos acentuados por Todorov (2007, p. 32), principalmente no que se refere à “existência de acontecimentos de duas ordens, os do mundo natural e os do mundo sobrenatural”, inter-relacionados de maneira coesa e coerente, por meio de sua construção narrativa verbal, sintática e semântica. Tanto o defunto que volta à vida quando sente a “comichão no dedo mindinho-mindanji do pé” (ONDJAKI, 2005, p. 189), quanto o cão misterioso que ninguém jamais vê, exceto o morto e a viúva, ou a forma como o narrador conta as peripécias do PCG, acentuando as estranhezas com que se desarticulam as fronteiras entre céu e inferno, podem ser considerados apelos ao maravilhoso. Separadamente, essas ações não contradizem o “mundo natural”, mas é o seu conjunto que se mostra, desde o início, estranho; efeito construído, nesse caso, pelo fato de “não sentir o coração e sentir o coração?” (ONDJAKI, 2005, p. 13).

Essa percepção ou sensação do sujeito, cuja vida num passado muito próximo encontrava-se em estado de “suspensão” e, inesperadamente, passa a presenciar e “ouvir” seu retorno, a “própria ressurreição”, é relatada por este de maneira enigmática, “natural” e em forma de pergunta, ciente de que seu interlocutor não tem idéia sequer da experiência e, menos ainda, do que ele está, confusamente, “a falar”. Assim, o narrador introduz a contação do segredo, e mostrar-se-á ser esta uma das estratégias para o desenvolvimento da narrativa que, nesse

exemplo, só avançará com a segunda indagação: “uma carraça pode matar um gajo?” (ONDJAKI, 2005, p. 14).

De acordo com Todorov (2007, p. 32-10-32), “um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos [...]”, e acrescenta que em relação à arte, “*toda* obra modifica o conjunto dos possíveis, cada novo exemplo muda a espécie”. Expresso dessa forma, o pensamento de Todorov permite que se façam considerações sobre estratégias presentes em obras literárias como o **QMTN**, que, entretanto, não podem ser “aprimoradas” em categorizações propostas pelo teórico, ainda que mantenham características com o gênero por ele estudado ou com narrativas em que o apelo ao inusitado e ao insólito está presente. Todorov (2007, p. 32) busca recuperar algumas definições sobre a narrativa “fantástica”, como a de Luis Vax, em **L’Art et la Littérature**, publicada em 1974: “A narrativa fantástica [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável”.

Entretanto, salienta o teórico, outros elementos são necessários para evidenciar o que é chamado de narrativa fantástica. Segundo Todorov, são necessárias três condições:

[...] que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados; [...] e nos remete ao aspecto *verbal* do texto, mais exatamente, ao que chame de “visões” [...] ou visão ambígua;

que [...] esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; (leitura ingênua); [...] mais complexa, prende-se por seu aspecto *sintático*, na medida em que implica a existência de um tipo formal de unidades que se referem à apreciação feita pelas personagens sobre os acontecimentos da narrativa - “reações”, por oposição às “ações”, que formam habitualmente a trama da história. Por outro lado, ela se refere ao aspecto *semântico*, já que se trata de um tema representado, o da percepção e sua condição [...]; e

[...] é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto; tem um caráter mais geral e transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma escolha entre vários modos e níveis de leitura (TODOROV, 2007, p. 38-39) [grifos do autor].

E, ainda, concorda Todorov com P. Lovecraft (TODOROV, 2007, p. 40), quando destaca que o

[...] critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência particular do leitor; e essa experiência deve ser o medo. A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade (do fantástico) não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica [...] (TODOROV, 2007, p. 40).

Levando em conta as considerações desses teóricos, buscamos para estudo também Chiampi (2008, p. 135), em seu capítulo sobre a “forma discursiva do realismo maravilhoso”, a abordagem da “representatividade”, ou seja, “a capacidade do romance de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora das várias faces do real”. Esses autores guiaram-nos na leitura do segundo romance.

Em ambos os romances analisados, os espaços encenados são Luanda e os contornos da cidade, considerados “lugares de memória”, no sentido dado por Pierre Nora (1984, p. 22-23). A capital é o sítio onde as lembranças se escondem e se consolidam no espaço da afetividade, que se manifesta sempre em relação ao passado, além de ocupar um lugar de natureza múltipla, específica e coletiva. Chaves (2005, p. 78-80), em **Geografia da memória na ficção angolana**, refere-se à questão da identidade cultural de Luanda, por meio da literatura, realçando-a como a cidade capital e “lugar de memória”, associada à conquista da identidade. Afirma a autora que “esse novo lugar se faz numa geografia cujas dimensões ultrapassam os limites da cidade de Luanda, capital do país e espaço onde se inicia a conquista da terra e da palavra que vai modular a nova História” (CHAVES, 2005, p. 78).

Ao acentuarmos os referentes calcados na memória dos narradores-protagonistas que por vezes assumem a voz do autor implícito, destacamos alguns marcadores textuais que filtram os fatos rememorados pela ficção. O foco das narrativas em direção ao passado explica a tentativa de fazer emergir uma identidade reconstruída que se identifica com a do povo angolano, já que o individual e o coletivo, o privado e o público são agenciados para a construção desses romances de memória. O narrador, em **BDC**, além dos aspectos naturais, físicos e geográficos da cidade de Luanda, demarca a cartografia da capital com os nomes dos lugares que sabe mais importantes. Luanda surge plena em sua feição atual mesclada, em que as construções majestosas contrastam com os musseques, em sua maioria construídos com os mais variados materiais, entre esses o papelão, de que é feito o “Castelo”, morada da personagem PCG, em **QMTN**. O protagonista de **BDC** aponta, com coerente e “inocente” ironia, os problemas de uma cidade em que as ruas e avenidas somente recebem calçamento ou conservação quando estão incluídas no itinerário de passagem do Presidente, como destacada no trecho que se segue:

Praia do Bispo, a avenida tinha acabado de ser arranjada porque há pouco o camarada presidente tinha passado por ali a zunir [...] por causa disso, há muita gente que gosta que o camarada presidente passe na rua deles porque num instantinho desaparecem os buracos e às vezes até pintam os traços da estrada (ONDJAKI, 2005, p. 53).

Em **QMTN**, a cidade é mostrada em todo o percurso em meio aos buracos e “crateras”, porque “a chuva carcomia a cidade” (ONDJAKI, 2005, p. 43), mergulhada no caos total. Mas também é vista pelo narrador-protagonista com positividade, pois ele destaca as vantagens de essa situação desordenada estimular a criatividade, o modo como o povo, com humor e entusiasmo se aproveita do caos:

no largo do aeroporto, as puras profundidades já bem piscinadas, e o mona se lembrou de esvaziar uma antiga geleira no cubíco dele e montar bizness, assim mesmo, três de cada vez, faziam travessia do largo, mais rápido que ir dar a volta, na jangada que o putu tava a cobrar só 10 kwanzas pra ximbicar pessoas ousadas.

Mô kota, é puro bizness: essa chuva ta muito categórica! (ONDJAKI, 2005, p. 33).

Entre os lugares significativos de memória que ambos os narradores privilegiam está o Hospital Josina Machel. Em **BDC**, é mencionado como forma de evocar a memória do tempo dos portugueses que o construíram e, então, chamava-se Maria Pía; em **QMTN**, esse hospital pertence ao passado-presente-recente do narrador-protagonista, quando lá esteve em situação de “semi-morto”, cujo laudo registrava sua morte, “inconclusiva”.

Narradas em primeira pessoa, as obras, cada qual a seu modo, apresentam um narrador que procura resgatar o passado com um olhar de compreensão dos fatos acontecidos e de respeito às lembranças retomadas. Há, não obstante, em ambas, um distanciamento que possibilita ao narrador a crítica, embora ele se faça participante das ações retomadas. O “narrador é testemunha ocular” do que é narrado, mas, ao mesmo tempo, mostra-se distanciado, pela impossibilidade de retomar todos os contornos dos fatos lembrados ou de impedir que a distância entre a ação de narrar e os episódios acontecidos interfira no modo como registra os fatos.

Se em **BDC** a crítica surge sempre velada, coerente com o olhar da criança ingênua, como o diálogo entre o protagonista e Tia Dada sobre os lugares de memória de antigamente,

_ Uma estátua? Qual estátua?

_ estátua da Maria da Fonte [...]

_ Não sei, tia... Aqui em Luanda normalmente só temos fontes, assim mesmo a sair água com força, quando rebenta algum cano... _ o camarada João tava a rir (ONDJAKI, 2006, p. 63),

o mesmo não acontece em **QMTN**. Pela percepção do adulto atento e informado, este se encarrega de colocar em pauta, em meio à confusão dos pensamentos, críticas abertas a Angola, à “guerra gorda” que enriquece os oportunistas, à guerrilha, à fome, à pobreza, à saúde, aos interesses privados e públicos e às “chuvas das lamas dos mosquitos gordos de matar ndengues na febre das madrugadas”, à prostituição, à irresponsabilidade, à droga e ao conhecido ponto de venda, “esquina da Ilha, a dos baleisões, lá naquele largozito que as pessoas gostam de contornar a mais de setenta e depois se dão, baleizão e sangue num só” (ONDJAKI, 2005, p. 41-43).

Também são referidas crenças que consideram o líquido cerebral das pessoas albinas fundamental para a cura da AIDS: “nossa população tava nessa crença bem popular...!” (ONDJAKI, 2005, p. 30), ou o abuso de autoridade: “o polícia saca da makarov e num faz mais nada: bala na câmara na direção da cabeça do homem” (ONDJAKI, 2005, p. 31); o trabalho das “ó-éne-gês” – forma oralizada preferida pelo protagonista ao reportar-se às ONGs - e crítica à política incerta das “hipóteses todas da paz e me assustei em meus medos, entendi que tava longe mesmo” (ONDJAKI, 2005, p. 192); os golpes, propinas e subornos, como os cobrados para inscrever Adolfo Dido como ex-combatente:

A KiBebucha fez assim com os ombros, explicou que isso era antigamente, antes das cunhas, mas muito antigamente, que agora com umas notas todos se lembravam é de caras diferentes, guerras diferentes e, se fosse preciso, heróis diferentes, então eles não viam como é que num instantinho já tava o nome do Adolfo nas notícias com direito a polícia e dona JuízaMeretíssima e tudo? (ONDJAKI, 2005, p. 91).

O romance também se refere à UNAVEM – Força de Paz, da ONU em Angola, dedicada ao auxílio na resolução dos conflitos que em alguns casos transformavam-se em

maka de ngapas, tinha que se chamar os puros feiticeiros mais poderosos pra resolver aquilo, mas havia também populares que achavam que era muito simples
“É só chamar a UNAVEM quatro, num é assim que tamo a resolver os prubulema aqui na buala?”(ONDJAKI, 2005, p. 71).

O Brasil também é lembrado em vários momentos de descontração, como “os brasucas e suas ‘birras saideiras’”. Não obstante, em tom de ironia e indignação, as críticas do narrador-protagonista se dirigem ao país, à Bahia e aos baianos. Nas páginas 117, 118 e 119, reporta-se à chamada “literatura negra” e, ainda nesse tom, ao fato de um número significativo de brasileiros

dizerem “*raíziz, nossas raíziz*” [grifo do autor], sem saber sequer onde ficam Luanda ou Angola. Em outros momentos o narrador-protagonista rememora a influência das telenovelas brasileiras em Angola. Destaca, entre essas, “A sucessora” (ONDJAKI, 2005, p. 96) e “Roque Santeiro”, que deu nome ao enorme mercado popular a céu aberto, em Luanda. Na narrativa, a curtos espaços, o protagonista repete as expressões e as falas de um personagem – Odorico Paraguaçu – da telenovela “O Bem amado”, afirmando que a “aparência não é tudo, já dizia o kota Odorico, *as aparências aparudem!* [grifo do autor]” (ONDJAKI, 2005, p. 63), que tanto divertem e prendem a atenção do leitor. Nas páginas 34 e 35 há alusões à Europa e à crise da “vaca louca”. É também jocosa a consideração feita sobre os animais que precisam ser sacrificados por essa doença, na Europa. O narrador ironicamente considera que, se fossem transportados vivos para Angola, prestariam um serviço inestimável ao país. Colocados para pastagem nos campos minados, “explodiriam”; mortos, sua carne estaria disponível para o preparo do charque, saciando a fome de uma imensa população. Esses animais, diz o protagonista, se fossem enviados para Angola, evitariam o grande número de mutilações, aleijamentos e a morte de compatriotas: “Me dá raiva, meu, e não falo só praí, pros outros, eu mesmo seria o primeiro grelhador das vacas loucas, todas minas descobertas e carne pronta pra ser seca, guardada no mundo ou nos nossos estômagos” (ONDJAKI, 2005, p. 34-35).

Ainda sobre a Europa e a “tuga”, o narrador protagonista analisa a discriminação e o preconceito que diz ter sofrido:

Eu já tive nas europas, já te falei; aquilo é de mais: cor da pele, avilo? Pode te desgraçar. Sabes o que é um gajo andar assim despreocupado, mas aqui é na banda, agora chegar mesmo na tuga, tão te olhar tipo esse gato preto eu te falei, o feiticeiro? Eu mesmo ngapa agora só porque nasci escuro e um ngueta assim todo europeu, mais matumbo que eu, a me olhar do ponto das vistas racistas dele? (ONDJAKI, 2005, p. 115-116).

Abordamos à temática da intertextualidade no início do capítulo. É oportuno agora voltar ao tema, cujo termo, define Kristeva (1977, p. 90), refere-se primordialmente à maneira pela qual o diálogo e a interatividade entre os textos se estabelecem. Nesse sentido, percebemos diferenças entre ambos os romances. De **BDC** não partem diálogos com outros autores ou obras, embora este deixe “aberturas” para recebê-los, como o próprio final da narrativa, em que o narrador relembra e sugere: “a água faz ‘eclodir um novo ciclo’ [...] E se chovesse aqui em Angola toda”

(ONDJAKI, 2006, p. 137). Em **QMTN**, o exercício da intertextualidade é intenso e perpassa a narrativa. Em muitos diálogos que os romances concretizam, é possível identificar a autoria dos textos conclamados, como os de Jorge Amado, Manoel de Barros e Pablo Neruda, para citar uns poucos. Além da dedicatória de **QMTN** ao protagonista do romance de Luandino Vieira, **João Vêncio: os seus amores**, este é lembrado ainda para um encontro, ao final, no penúltimo parágrafo da última página do romance, quando o narrador indaga a si e ao interlocutor se já cumpriu sua missão de narrar. Reporta-se, nessa passagem, ao protagonista do romance de Luandino Vieira e à sua capacidade de inventar estórias, misturando a memória individual com as do musseque em que viveu antes de ser preso. Metaforicamente, ser preso significa estar morto para a vida e, também, que só podem ser revividas as lembranças do que já aconteceu: “É que mô camba um dia me falou: pra contar uma estória um gajo deve morrer nela” (ONDJAKI, 2005, p. 196). Por isso, se a tarefa está cumprida, então o protagonista confirma: “Quero só saber se posso ir no mô camba Vêncio lhe dizer que eu morri tudo [...]” (ONDJAKI, 2005, p. 196). Além dos autores já nomeados, Pepetela ou Artur Pestana, no romance **QMTN**, é referido como kota Pepe, e o fragmento à página 195 dialoga com o livro **Parábola do Cágado Velho**, no qual uma tartaruga metaforiza as bases de sustentação do universo: “O mundo, eu lhe olho, eu lhe sinto: está bem torto de se viver nele, mesmo me pergunto qual será a causa dele estar assim _ avariado... Num será que o cágado do kota Pepe apanhou bitacaia numa das quatro patas e está assim coxo no caminhar, vintinovevintenta pisa com jeito?” (ONDJAKI, 2005, p. 195).

Muitas epígrafes, como já ressaltado, indicam o diálogo intencional com outros textos. Além da epígrafe tirada de livro de Ruy Duarte de Carvalho, o escritor está presente em duas páginas do romance **QMTN**, quando o narrador associa o antropólogo e escritor ao deserto do Namibe e aos pastores Kuvaes, fazendo clara alusão à obra **Vou lá visitar pastores**, ressaltando ter sido “esse kota que me apresentou esse sul do país” (ONDJAKI, 2005, p. 103-104). A escritora Paula Tavares é homenageada com temas que reportam ao seu universo literário. À página 190 são ressaltadas referências ao fazer poético da escritora: “as formigas evitam dormir, pois assim acordam mais cedo, hora do fermento do pão, massambalas da kota Tavares, hora de ir na fila pôr pedras pra num perder o lugar” (ONDJAKI, 2005, p. 190).

O escritor brasileiro, João Guimarães Rosa, ganha espaço – nos brilhos da madrugada – quando é dito que “cada caricatura é um rascunho a ser retocado sem cessar” (ONDJAKI, 2005, p. 109) e, ao final do romance, quando se refere ao conto **A terceira margem do rio**.

Lá da esquadra todos vieram rapidamente constatar essas evidências do morto que tinha voltado [...] embora todos pensassem que aquilo era pura verdade, pois a chuva tinha mesmo parado e a tristeza nos olhos da kota dizia, sem a terceira margem da dúvida [...] (ONDJAKI, 2005, p. 180).

Um espaço significativo é reservado para artistas de sua predileção, como os do conjunto musical brasileiro, Demônios da Garoa, cuja música **Trem das onze** (1965) é revivida em “como num vives em jassanã nem aqui tem nenhum comboio das onze horas” (ONDJAKI, 2005, p. 111). Também o compositor Milton Nascimento, através da música **Canção da América** (1980), que é relembada, metonimicamente, por referência ao verso “Amigo é coisa pra se guardar no lado esquerdo do peito”, com “carinhos... no órgão dele do lado esquerdo dentro do peito” (ONDJAKI, 2005, p. 192).

Os exemplos de diálogos intertextuais que enriquecem o romance **QMTN** não se esgotam com os poucos exemplos que escolhemos destacar, mas confirmam as palavras de Bauman, na obra **Modernidade líquida** (2001, p.134), quando são evocadas as palavras de Juan Goytisolo para considerar que “a intimidade e a distância criam uma situação privilegiada. Ambas são necessárias”. A afirmação ressoa nos romances analisados quando se compara o trabalho da memória com as “raízes que um gajo traz nas costas do passado e no coração do nosso presente” (ONDJAKI, 2005, p.169). Em uma e em outra narrativa, o passado surge paulatina, pontual e progressivamente, mas sem se sobrepor ao presente.

O cotidiano é, em ambos os romances, marcado por “manifestações dos sentidos”, onde os cheiros, os perfumes, os sons e as cores estão por toda parte. De **BDC**, destacamos uma situação embaraçosa de um colega guloso de Ndalú: “assim, todos distraídos, ninguém reparou que o Murtala não estava a ver o filme conosco. Começamos a ouvir uns barulhos estranhos” (ONDJAKI, 2006, p. 46).

De **QMTN**, selecionamos: “e a Madalena, a mais recatada [...] a fazer festinhas nos pés do Burkina, gesto só de carinho, parecia aquela das águas perfumadas nos pés do outro” (ONDJAKI, 2005, p. 105).

Esse cotidiano transmutado pela ficção, alterado, manifesta-se na enunciação romanesca, por meio de situações inusitadas. Os problemas dos personagens e da própria comunidade angolana são revistos numa tentativa de afirmar uma identidade, como se evidencia no trecho do **BDC**: “O tipo de cheiro... me dizia que horas eram... Mas aquele quente-abafado misturado com cheiro de peixe seco queria dizer, isso sim, que tinha chegado um vôo nacional” (ONDJAKI,

2006, p. 39); ou no romance **QMTN**, quando o narrador mostra a preferência pelo ajuntamento de pessoas sempre prontas a ajudar a transportar um morto, mesmo que desconhecido: “ouve, uí, grande confusão ali – o coitado do Adolfo mais outra vez, rebocado nos ombros desconhecidos, e o Burkina, só com pena dele, apanhou um espécie de quadro, antigamente era ardósia, lembra?, e escreveu assim *defunto a bordo!*” [grifo do autor] (ONDJAKI, 2005, p. 85).

Ainda com relação à leitura comparada dos personagens, no **BDC**, estes correspondem mais concretamente à verossimilhança, uma vez que se reportam a um período da biografia do autor: o jovem e curioso narrador-protagonista Ndalú, em primeira pessoa, é o ponto central da narrativa, cuja ponta do compasso aberto no ângulo do raio, percorre o contorno do diâmetro em circunferência, trazendo para a interlocução – um de cada vez – personagens significativas e outras vozes, como a do cozinheiro António ou a do motorista João; a dos colegas de escola e a dos professores cubanos; a da tia que, angolana, vive no exterior; a da família que lhe permite um olhar diferenciado. Todos, através de seus pontos de vista, são ímpares para a construção da resposta para a pergunta que ronda a estória do narrador-protagonista: buscar, saber, comparar e confirmar a História de seu país – Angola – no tempo dos portugueses colonizadores e o valor da Independência para seu povo ao ser governado por um angolano.

O projeto de **QMTN** opta por retrabalhar mais intensamente os dados da realidade e por criar personagens extravagantes ou estranhos, que transitam por espaços marcados por situações inusitadas. O número elevado de personagens-tipos e suas estórias singulares e incomuns colaboram – conjuntamente – para tecer o enredo com várias estórias que acompanham um eixo principal: a insólita morte de Adolfo Dido e seu retorno “natural” e “sobrenatural”, da “outra margem”, quando só então entende que

os laços na terra que tem um gajo num sabe que tem e descobre é no estar longe, águas nos olhos, assim sentado eu ficava só a me perguntar se esse meu nome AdolfoDido me tinha assim fodido tanto a vida que vocês todos aqui iam poder ver a paz chegar e eu não, só nos lá em cima do mundo (ONDJAKI, 2005, p. 193).

QMTN é contado em primeira pessoa pelo narrador-protagonista, de um só fôlego, na contação ininterrupta da oralidade. Esse personagem, no tempo compreendido entre o final e uma manhã e a madrugada do dia seguinte, na mesa de um bar, conta ao novo amigo-avilo os últimos eventos insólitos que aconteceram em sua vida. O narrador-protagonista, entretanto, narra-os por detrás de um terceiro – o seu “outro”; mantém oculta sua verdadeira identidade até quase o final

da narrativa, ao alvorecer do outro dia, quando se desvela ser ele mesmo, Adolfo Dido. “Hoje sei _ de onde eu venho é muito longe, me doem os pés da memória, tou duro no caminhar, sim” (ONDJAKI, 2005, p. 195).

Ao concluir este capítulo, acreditamos haver construído um paralelo abrangente e, ao mesmo tempo sintético entre as obras escolhidas – **Bom dia camaradas** e **Quantas madrugadas tem a noite**. Longe de esgotar a análise, buscamos evidenciar os pontos convergentes, as semelhanças, e as relações existentes entre ambos os romances, não obstante sem desgarrar dos objetivos aos quais nos propusemos e planeamos. Nesse traçado, como convergentes fundamentais, ressaltamos os componentes discursivos de relatos de “memória” e de “identidade”, detectados nas vozes dos narradores-protagonistas. Assim, a memória, percebida como o “cimento indispensável da vida individual”, de que fala Catroga (2001, p. 93), e seus elementos constitutivos, sustentados por Pollak (1992, p. 201), são acontecimentos vividos individualmente por um grupo social, uma coletividade ou, ainda, “por tabela”, que um indivíduo mantém um sentimento de pertença. Nesse sentido, os relatos evidenciaram os “lugares de memória” (NORA, 1984, p. 22), constituídos pela seleção do lembrar e do esquecer. Indissociável da memória, a “identidade”. Para Pollak (1992, p. 204), “*a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade* [grifo do autor], tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua constituição em si”.

Em ambos os romances, a “oralitura”, do francês *oraliture*, a escritura da linguagem oral, sustenta a estrutura narrativa manifestada em cada contação. E, ainda, a maneira coerente e coesa conduzida pelos narradores-protagonistas, por meio das construções lexicais e sintáticas próprias.

Luanda, em ambos os romances, é espaço e lugar de memória onde as narrativas se constroem. Além das diferenças observadas no decorrer da análise comparativa, em um e outro romance, pode-se acentuar que a singularidade e a linearidade do projeto narrativo estão em **Bom dia camaradas**. Em contraposição, a complexidade da estrutura narrativa expõe-se em **Quantas madrugadas tem a noite**. Nesse romance, as histórias lembradas fazem parte de uma tradição que é africana, mas também fortemente angolana: a das longas conversas, das makas e a de fazer desfiar casos verdadeiros, verossímeis ou inusitados, que dão mais sabor ao gosto de contar histórias.

CONCLUSÃO

Ao concluirmos esta dissertação, entendemos que a análise das obras selecionadas, **Bom dia camaradas** (2006) e **Quantas madrugadas tem a noite** (2005), sob o viés da “memória” e da “identidade”, pode ser um contributo importante para o entendimento de obras literárias angolanas que encenam as transformações intensas surgidas no país e, particularmente em Luanda, no pós-independência. São narrativas produzidas por escritores da nova geração que buscam imprimir um novo caminho à arte literária nacional e produzir um outro repertório de textos. A circunstância histórica e a exigência de engajamento político, no passado, presentes em narrativas de Pepetela, Luandino Vieira, Manuel Rui, Arnaldo Santos e em outros autores significativos da literatura angolana, revelam a “urgência histórica de um projeto ideológico” que, conforme acentua Rita Chaves (2005, p. 77), não mais existe. Ondjaki, nascido no pós-independência, como outros escritores de sua geração, vem firmando uma tradição outra, na qual as experiências de vida mesclam-se às de um tempo marcado pelas guerras internas, mas também à intenção de recolher histórias miúdas, singulares, e de narrá-las assumindo a mistura intensa de sotaques, línguas e culturas distintivamente urbanas. Embora os fatos históricos do passado sejam lembrados e até retomados, são as situações por vezes inusitadas e os tipos deveras significativos que se exibem em histórias com peso de antigamente. Com lirismo intenso, humor e apelos ao insólito, a ficção de Ondjaki traz à ribalta aspectos significativos da ambientação social, religiosa, econômica e política que vêm marcando notadamente a contemporaneidade literária de Angola a partir de anos 2000.

Na análise dos romances, demos especial atenção aos paratextos que, como procuramos destacar, são peças de um diálogo intra e intertextual que os romances estabelecem com outros textos e com diferentes contextos históricos e literários. Assim, procuramos demonstrar que os projetos da capa dos livros analisados, os títulos e as epígrafes iniciais –os paratextos –antecipam ao leitor aspectos que se desenvolvem no evento narrativo. Um desses aspectos confirma o vínculo estreito que Ondjaki demonstra manter com o passado histórico nacional, bem como com questões específicas da literatura angolana e a de outros espaços. O diálogo intertextual abre-se ao leitor, no romance **Quantas madrugadas tem a noite**, desde a dedicatória que homenageia o protagonista do romance de Luandino Vieira, **João Vêncio: os seus amores**. Outros diálogos

explicitam, nesse romance de Ondjaki, as relações intensas entre a literatura e a força da palavra falada, por meio da utilização dos recursos característicos da oralidade. O exercício intertextual, conforme demonstramos no corpo do trabalho, estende-se, em **QMTN**, às obras literárias de autores angolanos e estrangeiros, às próprias obras do autor, bem como a artistas renomados. E, em **BDC**, explicita-se na pontuação de questões específicas do tempo lembrado, bem como anunciam, pelo olhar da criança-adolescente, a relação do texto com o contexto urbano, com a cidade de Luanda mais especificamente.

Na análise dos romances, também sublinhamos as constantes construções características do português oral e do uso do léxico de outras línguas como o inglês, o umbundu e o kimbundu, que conformam um contexto de mistura e de amplitude que fragiliza as fronteiras geográficas, econômicas, sociais e culturais, mostrando-se como produto da mundialização. Esse processo de misturas é intensamente explorado em **QMTN**, no registro da língua de uso urbano e, por isso, nesse romance, as chamadas do “Glossário” mostram-se eficientes ferramentas para que o leitor possa compreender os usos de um português que é continuamente atravessado por outros acentos e línguas de uso da capital de Angola. Com o exercício intencional de assumir uma escrita oralizada, Ondjaki rasura a língua portuguesa, além de se utilizar de outros recursos engenhosos à construção de narrativas que dialogam, intencional e formalmente, com as histórias contadas e com os recursos característicos da contação, como a criação de vocábulos, os jogos de palavras e as plurissemias.

Sobre o ritmo dos enredos de ambos os romances, procuramos acentuar algumas diferenças mais significativas. A perspectiva linear e sem desvios é exposta em **BDC**, como convém a um narrador adolescente que segue uma ordem cronológica dos fatos, assim como quem deseja, sem pressa, apenas desengavetar lembranças comuns, misturas de fatos acontecidos e muito criativamente inventados de maneira sutil, as quais são organizadas na composição de uma história exemplar que guarda, como acentuamos, muita proximidade com as conversas, com as histórias que povoam o universo das recordações. Os eventos são narrados na visão alegre, tranqüila, mas só aparentemente despreocupada do protagonista. Contrariamente, em **QMTN**, a linguagem coloquial elevada a altíssimo nível literário, distendendo as barreiras entre o real reelaborado e a ficção; mostrando-se solta, já que se compromete com a fala das ruas, com as *makas* e com as muitas confusões em que se mete o narrador. Também por esse motivo, a livre associação dos eventos narrados marca-se pela grande complexidade que o romance expõe. Pode-se dizer que, ao contrário do que observa Bauman (2004, p. 188), em **QMTN** o pensamento do narrador não demanda nem pausa, nem descanso, e é

nesse ritmo que o leitor é convidado a acompanhá-lo em suas estórias, pois “afinal, não é só aquele que conta que conta: quem escuta calado também faz a estória” (ONDJAKI, 2005, p. 188). Percebemos o relato ser conduzido por um narrador hábil em guiar, de maneira autônoma, a situação garantida por uma organização textual e por formas de percepção da realidade, além de narrar fatos que se aproximam de textos do real maravilhoso e do fantástico, porque recorrem a elementos inusitados, inesperados, porque a intenção, como acentua o narrador desse romance, é “fazer castelo das areias em cima das estórias...” (ONDJAKI, 2005, p. 110). Esse narrador eloqüente não despreza, em momento algum, o apelo à irreverência, à ironia e mesmo ao grotesco; mistura a materialidade de acontecimentos históricos e a dilata para a desordem da contação.

Na análise dos romances, os diferentes narradores encarregam-se de assumir o relato de casos vividos, acontecidos e inventados. Entretanto, a maneira como as temáticas são apresentadas pelas vozes dos narradores-protagonistas denota uma forte dessemelhança. Em **BDC**, o narrador-protagonista criança-adolescente, na sua singularidade, assume-se como sujeito em primeira pessoa, participa dos eventos contados e adota uma forma narrativa que se sustenta em traços autobiográficos para relatar experiências vivenciadas de um tempo do próprio passado, a partir do presente. Em **QMTN**, há um elemento complicador: o narrador, apesar de também ser o protagonista, esconde-se de início atrás de um outro sujeito, e a ele se refere assumindo um acentuado distanciamento, exibindo um conhecimento abrangente e detalhado dos fatos. Essa estratégia lhe possibilita narrar as várias estórias, mantendo-se no domínio da atenção de seu interlocutor, até revelar-se como aquele sujeito que, nas estórias contadas, se mantém passivo e silencioso, sendo alvo de todas as chacotas. Esse modo de narrar conforma uma narrativa que se apresenta como um desenho, um tecido mais intrincado, no qual todas as estórias, embora amarradas a um fio único, seguem cada qual seu percurso narrativo. Cada uma pode ser lida com certa autonomia até o desfecho, mas, simultaneamente, todas elas são mantidas entrelaçadas e dependentes da narrativa nucleal. O conjunto sugere um teleósteo cuja cabeça liga-se à espinha dorsal com auxílio dos ossos-espínhas. Figurativamente, a história central de **QMTN** seria a espinha dorsal que liga a cabeça à cauda; as estórias paralelas, os ossos-espínhas que se conectam para formar um esqueleto perfeito de peixe.

Conforme observamos ao longo do trabalho, apesar de os narradores-protagonistas sustentarem de maneira tão díspar as formas de narrar, a temática de ambos os romances desenvolve-se a partir de lembranças e eventos que transitam diferentemente pelo vezo da

“memória” e da “identidade”. Em **BDC**, o narrador-protagonista, na construção de um texto “quase testemunha”, entre *flashbacks* e *flashforwards*, rememora cenas do passado sem se confundir nos fatos ou nos tempos. Seu esforço é por recuperar dados da memória individual e coletiva e, numa perspectiva positiva, revolve o que não deve ser esquecido. Em **QMTN**, a memória coletiva também está presente quando o narrador, com incursões pelo mágico, busca-a para presentificar imagens do passado. Essa forma de evocar as lembranças mesclando casos acontecidos a outros inventados mostra-se estratégia hábil, porque, na verdade, o que o protagonista deseja narrar são as excentricidades de uma cidade, com seus tipos extravagantes, sem perder a capacidade de rir e de ironizar. Os eventos insólitos indicam formas de reinterpretação de fatos pelo viés do maravilhoso e pelo destaque dado às características de estranhos personagens. Esses, ao transitarem por situações de um cotidiano ao mesmo tempo poético e fantástico, integram o mundo natural e, ao mesmo tempo, o sobrenatural, coerentemente interconectados por meio de recursos que exploram os níveis sintático e semântico. Nesse romance, como procuramos demonstrar, as estranhezas estão sempre presentes e, por isso, desarticulam as probabilidades de classificação nesta ou naquela categoria. Vistos em sua particularidade, a cidade e seus insólitos personagens se mostram em ações que não se contrapõem ao “mundo natural”. Observado em suas histórias singulares e nos lugares estranhos em que se mostram, tudo parece muito extraordinário, muito estranho. É nesse universo de estranhezas que o sujeito percebe sua vida retornar aos poucos, depois de um período de “inconclusiva morte”, ou de permanecer por alguns dias num estágio de “suspensão da vida” e, improvisamente, passar a presenciar e “ouvir” seu próprio retorno, sua “ressurreição” que é “relatada” pelo “ex-morto”, Adolfo Dido, de maneira enigmática e, ao mesmo tempo, natural.

Em ambos os romances analisados, os espaços encenados são os da cidade de Luanda e seus contornos, feitos, de certa maneira, “lugares de memória”, no sentido dado por Pierre Nora (1984, p. 22-23). A capital é o *locus* onde as reminiscências se escondem e se consolidam no espaço da afetividade, que se manifesta sempre em relação ao passado, ocupando um lugar de natureza múltipla, específica e coletiva. Essa capacidade de o romance conduzir o leitor pelos “casos de Luanda” se ajusta à observação de Rita Chaves (2005, p. 78-80), quando discute a questão da identidade cultural de Luanda pelo viés da literatura, realçando os vínculos entre a cidade e os olhares postos pela literatura de diferentes épocas. São esses olhares que, de certa forma, reconfiguram Luanda como um “lugar de memória”, trazendo à tona a questão da

identidade.

Ao acentuarmos os referentes calcados na memória dos narradores-protagonistas, que por vezes assumem a voz do autor implícito, destacamos alguns marcadores textuais que filtram os fatos rememorados pela ficção. O foco das narrativas em direção ao passado explica a tentativa de fazer emergir uma identidade reconstruída, na qual o individual e o coletivo, o privado e o público são agenciados. Ao assumir maneiras próprias de relatar o passado, o acontecido, ambos os narradores apresentam a “sua cidade de Luanda”, cuja cartografia é desenhada para explicitar o modo de ver de cada um. Assim, ambos os narradores apresentam, a partir de olhares distintos, as belezas e as mazelas da cidade-capital.

As obras narradas, conforme observado, apresentam um narrador que procura resgatar o passado com um olhar de compreensão dos fatos acontecidos e de respeito às lembranças retomadas. Há, não obstante, em ambas, um distanciamento que lhe possibilita a crítica, embora ele se faça participante das ações retomadas. O “narrador é testemunha ocular” do que é narrado, mas, ao mesmo tempo, mostra-se distanciado pela impossibilidade de retomar todos os contornos dos fatos lembrados, ou de impedir que a distância entre a ação de narrar e os episódios acontecidos interfira no modo como se registram os fatos. Em **BDC**, a crítica surge sempre velada, coerente com o olhar da criança “ingênua” que quer ser o narrador. Em oposição, em **QMTN**, o narrador assume um olhar atento e informado e vasculha a cidade, seus mistérios, suas excentricidades. Valendo-se de uma estratégia engenhosa de narrar, o narrador deixa evidente que tudo o que se conta é narrado por detrás de um terceiro –o seu “outro” –, mantendo oculta sua verdadeira identidade até quase o final da narrativa.

Procuramos ressaltar também que, em **BDC**, os personagens correspondem mais concretamente à verossimilhança, uma vez que se reportam a um período da biografia do autor. O jovem e curioso narrador-protagonista Ndalú é o ponto central da narrativa. O projeto de **QMTN** opta por retrabalhar mais intensamente os dados da realidade e por criar personagens extravagantes e estranhos, que transitam por espaços marcados por situações inusitadas. Opostamente a **BDC**, o número elevado de personagens-tipos e suas histórias singulares e incomuns, em **QMTN**, colaboram para tecer o enredo em torno da contação principal: a insólita morte de Adolfo Dido e seu retorno “natural” e “sobrenatural” da “outra margem”. Vale aqui ressaltar que sem a “estrutura teleóstea” e compacta das histórias, bem como sem a bizarrice e a estranheza dos inúmeros personagens e de suas histórias extraordinárias, provavelmente a

estrutura narrativa tenderia a aproximar-se mais da linearidade e menos da complexidade. Não obstante manter-se em outra direção, mais distante do estranho ou insólito, tanto **BDC**, como **QMNT**, exploram os recursos da contação oralizada. O cotidiano mostra-se, em ambos os romances, marcado por associações e por explorações sensoriais, nas quais os cheiros, os sons e as cores estão por toda parte e atravessam a narrativa. Esse cotidiano transmutado pela ficção manifesta-se na enunciação romanesca, através de situações inusitadas. Os problemas dos personagens e da própria comunidade angolana são revistos numa tentativa de afirmar uma identidade.

O aspecto temporal é também peculiar. Em **BDC**, o tempo dos acontecimentos narrados coincide com o final de ano escolar. Em **QMTN**, todavia, a ação se passa entre o início de uma tarde até a madrugada do dia seguinte. Se no primeiro romance há deslocamentos “efetivos” pela cidade, no segundo, os trânsitos se fazem nas tramas da estória. O narrador-protagonista e seu interlocutor permanecem durante todo o período da contação num mesmo lugar, sentados à mesa de um bar, onde as estórias insólitas soem acontecer, em meio às muitas, incontáveis cervejas ingeridas, que impulsionam a “locomotiva falatória” do narrador protagonista.

No decorrer da análise, tentamos responder às questões às quais nos propusemos investigar, sobre os componentes discursivos de um relato de “memória” e de busca de “identidade”, detectados nas vozes dos narradores protagonistas. Estabelecemos o entrecruzamento dos romances e distinguimos neles os discursos de identidade, da memória afetiva e os da História que estão por detrás da ficção, ainda que disfarçado por estratégias de figuração muito importantes. Ressaltamos a percepção lírica dos fatos retomados e os apelos ao trágico, ao cômico, ao maravilhoso e ao fantástico na construção do texto narrativo. Estudamos em ambas as narrativas o posicionamento do narrador frente aos fatos recuperados pela memória e a tendência a privilegiar o acolhimento afetivo dos fatos rememorados, bem como as incursões em outros espaços narrativos, como os das lendas, das histórias orais e da crônica. Identificamos, em cada uma das obras, de que maneira o escritor procurou reconstruir, no espaço da narratividade, o passado histórico e as feições identitárias, internalizados em olhares lançados ao passado.

Para concluir, salientamos que, nesse traçado, buscamos identificar os espaços da realidade e da ficção que perpassam a memória nos romances, cientes de lembrar que esse é um exercício de reconstrução seletiva, individual e coletiva, bem como elemento essencial à

construção da identidade. Rememorar é buscar no próprio interior a matéria evanescente das lembranças, vasculhar um espaço onde as defesas pessoais abaixam a guarda, já que é possível evocar e reviver qualquer circunstância num outro presente temporal. E, nesse sentido, recordar é o desafio das narrativas que se oferecem como convite à reflexão sobre cenários literários e paisagens ficcionais.

O projeto de Ondjaki, como autor “mais-novo”, retoma a experiência de outros “mais-velhos” que, a seu modo, vasculharam e ainda esquadrinham a memória e a história do seu país. E, como alguns dos escritores homenageados, particularmente em **QMTN**, o autor repete o que, antes dele, outros escritores ressaltaram para explicar a necessidade de contar histórias: “escrevo porque tenho histórias para contar”².

² Cf. texto de Vitor Rosa, publicado em <<http://www.mafua.ufsc.br/ondjaki.html>> Acessado em: 12/10/2009.

REFERÊNCIAS

Â. HAMPATÉ BÂ. A tradição viva. In: KIZERBO, J. (org.) **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

BARBOSA, Adoniran. Trem das onze. In: BARBOSA, Adoniran. **Adoniran Brabosa**. Rio de Janeiro: Odeon, 1974.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas 1: Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. In: CAIRO, Luiz Roberto (et al.) (orgs.) **Visões poéticas do espaço: Ensaio**. Assis: Ed. Da UNESP, 2008.

BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Canção da América. In: NASCIMENTO, Milton. **Sentinela**. Rio de Janeiro: Ariola, 1980.

BUTOR, Michel. **Repertoire II**. Paris: Édition Du Minuit (Coll. Critique). 1964. p.43.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Vou lá visitar pastores**. Rio de Janeiro: Ed Gryphus, 2000.

CATROGA, Fernando. Memória e História. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRS, 2001, p.43-69.

CHAVES, Rita. A geografia da memória na ficção angolana. In: **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 36, 65; 136-143.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

DELGADO, Lucilia de A. Neves. **História oral**: memória, tempo, identidade. Belo Horizonte: Autêntica. 2006.

DE CERTEAU, Michel. Relatos de espaço. In: **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

ECO, Umberto. Entrando no bosque. In: **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2006

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória individual. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. p.25-52.

HOLANDA, Aurélio Buarque. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 1986. p. 951.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001. p.1625.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004. p.9-16

KRISTEVA, Julia. **Semiótica do romance**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Arcádia, 1977.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e Memória**. Tradução de Irene Ferreira (et. al.). Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1991.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito**: a escrita autobiográfica na América hispânica. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2004.

PEPETELA. **A parábola do cágado velho**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

NORA, Pierre. (org.) La fin de l'histoire-mémoire. In: **Les Linux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984. (p:23-43)

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

_____. **Os da minha rua**. Luanda: Coleção Letras Angolanas, 2007.

_____. **Quantas madrugadas tem a noite**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
p.14.

PATRAQUIM, Luis Carlos. A cabeleira da língua. Disponível em:
<<http://ciberduvida.sapo.pt/antologia/patraquim2.html>> Acessado em: 15/07/2009.

POLLAK, Michel. Memória e Identidade social. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 200-212, 1992.

ROSA, Vitor. Breve conversa com Ondjaki. Disponível em:
<<http://www.mafua.ufsc.br/ondjaki.html>> Acessado em: 12/10/2009.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janáina. **Usos & abusos da história oral**. São Paulo: Ed. FGV, 1992. Cap. 7, p. 83-101

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, Tempo e Espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

SARLO, Beatriz. Crítica do testemunho: sujeito e experiência. In: **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Águilar. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007.

TABORDA, Terezinha Moreira. **O vão da voz**. Belo Horizonte: Ed. H.G., Editora PUCMINAS, 2005.

TACCA, Oscar. O narrador. In: **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. p. 61-103.

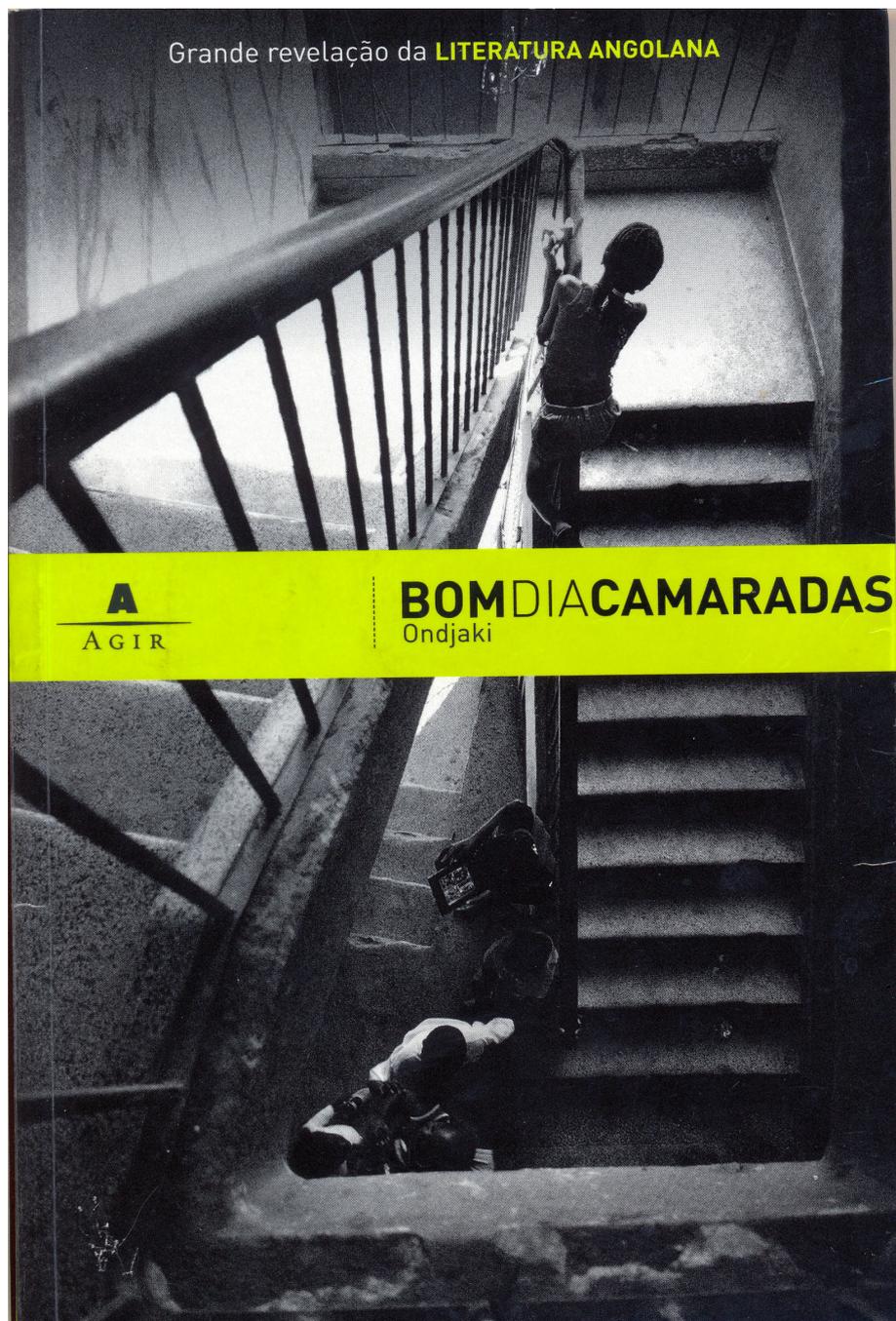
TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970

_____. Literatura e Fantástico. In: **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

VIEIRA, Luandino. **João Vêncio**: os seus amores. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

ANEXOS

ANEXO A- Capa de “Bom dia camaradas”



ANEXO B- Capa de “Quantas madrugadas tem a noite”

