

PARA TECER A MANHÃ EM RISOS ÚMIDOS E AZUIS
FOR WEAVING THE MORNING IN WET AND BLUE LAUGHS

Isabel Bellezia dos Santos Mallet

Mestre pela UFRJ

RESUMO:

Este ensaio tem por objetivo a análise do romance *Bom dia camaradas* (2000), de autoria de Ondjaki. A leitura tem como fio condutor a investigação da relação que parece haver entre o riso e o desejo de resistir ao desânimo que, muitas vezes, se faz presente em território angolano. Para tanto, considerou-se que o humor, a partir do que se observou em estudos desenvolvidos por Pirandello e Freud, parece delinear-se enquanto recurso crítico de denúncia social que sugere a recomposição de um trajeto de esperança, do qual a sociedade angolana vê-se afastada desde o período pós-independência. Tais suposições sinalizam, pois, o desejo de preservação de resquícios utópicos, reveladores de uma teimosia e uma rebeldia contra a ordem vigente.

PALAVRAS-CHAVE:

riso; humor; linguagem; esperança

ABSTRACT:

This essay aims at analyzing Ondjaki's novel Bom dia camaradas (2000). Its thread is the investigation of the relationship that seems to exist between the laughter and the desire to resist the discouragement that is often present in Angola. To this end, it was considered that humor, from what was observed in studies by Pirandello and Freud, seems to present itself as a critical feature of social protest, a critical feature that suggests the reconstruction of a path of hope from which the Angolan society is departed since its post-independence period. These assumptions indicate, therefore, the desire to preserve utopian traces, disclosers of stubbornness and rebellion against the established order.

KEYWORDS:

laughter; humor; language; hope

O presente ensaio tem por objetivo observar de que forma o sorriso e o riso, observados em *Bom dia camaradas* (2000), romance de Ondjaki, configuram-se como importantes manifestações de um desejo de leveza que não se desvia do desejo de contestação e de confrontação entre um presente sabidamente problemático e um passado em que se almejavam, antes, ideais revolucionários, ainda em vias de concretização. Para tanto, julga-se relevante esclarecer que este ensaio é fruto de questões suscitadas durante o percurso de escrita da dissertação *De como cresce em segredo a esperança*, apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano em curso. A partir dela, buscou-se trazer à baila aspectos que nos sugerem que a obra em

análise, bem como outras de autoria de Ondjaki, sinaliza um anseio de recompor um trajeto de esperança, do qual a sociedade angolana vê-se afastada desde o período pós-independência. Lembra-se, de início, que o contexto histórico e político, reconstruído em *Bom dia camaradas*, refere-se ao cenário de guerra civil, instalado em Angola, a partir de 1975, fato que nos leva a supor que o tempo da narrativa varia entre as décadas de 80 e 90, fase marcada pela presença de cubanos e soviéticos em solo angolano.

O espaço literário escolhido para palco da narrativa é a cidade literária de Luanda que, como bem ressalta Tania Macêdo, vinha sendo discursivamente representada como o “palco da destruição e do medo” (MACÊDO, 2008, p.205), em obras tais como *Estação das chuvas* (1996), de Eduardo Agualusa, e *O desejo de Kianda* (1995), de Pepetela. A construção espacial, em *Bom dia camaradas*, no entanto, dá-se sob uma ótica predominantemente bem humorada, talvez, como reação ao caos babélico que traveste as ruas de Luanda. O desvelamento desse centro urbano é conduzido, assim, por recursos pertencentes ao domínio do riso que, ao que parece, é a resposta encontrada para o momento de crise que se vê instalado em Angola, momento em que se tem assistido à corrosão das esperanças utópicas. É nesse contexto que a memória vem condicionar a leitura da cidade, livrando-a do esquecimento, por meio de um movimento inventariante de revisitação, uma vez que torná-la discursiva significa necessariamente ficcionalizá-la.

Por ora, importa-nos notar que o riso parece, no romance em questão, afastar-se, ainda que parcialmente, de uma veia excessivamente ácida, que caracteriza a ironia, assumindo, no mais das vezes, uma doçura que não se desvincula, em absoluto, de uma tentativa de resistir ao desânimo que, muitas vezes, tem-se revelado presente em algumas esferas nacionais. Dessa forma, acredita-se, desde o início, que estudar o riso, em *Bom dia camaradas*, significa não se deixar afastar demasiadamente da esperança citada outrora, vinculada, nesse momento, a recursos críticos de denúncia social, tal qual o humor. Entende-se, portanto, que o riso apresenta-se, nesse contexto, em desacordo com a definição dada por Bergson, em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*:

O riso nada teria, pois, de benevolente. Ele causaria, sobretudo, o mal para o mal. O riso é antes de tudo um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingava-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se

carregasse a marca da solidariedade e da bondade. (BERGSON, 1983, pp.98-100)

Percebe-se, pois, que, ao contrário do que sinaliza o estudioso, o texto literário em análise responde com humor às situações de adversidade que se lhe impõem. Acredita-se, portanto, que, em consonância com o que já nos disse Freud a respeito do recurso humorístico, trata-se, sobretudo, da efetivação do princípio de prazer e da rejeição das reivindicações da realidade, rejeição que caminha em direção ao desvio da possibilidade de sofrimento.

O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. (...) O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio de prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais. (FREUD, 1996, pp.166-167)

A rejeição e a contestação, das quais se falou acima, podem, assim, ser observadas, desde o momento da inauguração do romance, quando, avesso à rigidez das normas gramaticais, passa a ser introduzido pela conjunção adversativa “mas”, elemento sintático que, semântica e estruturalmente, pretende estabelecer uma relação de contraste entre dois enunciados. Aqui, no entanto, a ausência de um enunciado explícito, permite-nos supor que aquela palavra inaugural pretende, desde o início, reafirmar o domínio da imaginação sobre o princípio de realidade vigente. Poder-se-ia igualmente supor que o elemento lexical em questão vislumbra verdadeiramente a contestação de algo que é anterior à palavra poética: a realidade. O “mas”, em maiúscula na publicação brasileira, é recurso meramente editorial, porque se repete ao início de cada novo capítulo; representa o desejo - esse verdadeiramente maiúsculo - de contestação de um passado que, ao prolongar-se no tempo presente, confirma-se como expressão maior de uma insatisfação que perpassa todo o período moderno angolano, insatisfação que se deseja dissipar, ora por meio do riso, ora por meio do escárnio.

Nesse espaço especular criado pela literatura, ora com riso e cumplicidade, ora com amargor e escárnio, no entanto, há uma mesma pulsão de preservação e denúncia. Em certa medida, preserva-se o lugar da esperança utópica em um futuro que, apesar de difícil, ainda ganha certas cores luminosas. (PADILHA, 2007, p.37)

A conjunção destacada anteriormente assinala, ainda, a presença de uma memória literária, essa sob domínio do autor, memória capaz de pôr em diálogo uma diversidade de textos que revelam que o conhecimento, muitas vezes, se dá discursivamente. Assim, para além das demais relações intertextuais que o romance estabelece, nesse momento, pretendemos ressaltar a coincidência entre o início de *Bom dia camaradas* e de *A geração da utopia*, de Pepetela. Nesta obra, de 1992, o autor benguelense, ao começar sua escrita pela conjunção coordenativa conclusiva “portanto”, assinala a continuação dos ciclos que, ao que parece, é a condição primeira para a constante renovação da palavra poética, entremeada sempre por tantas outras palavras já ditas ou escritas: “Portanto, só os ciclos eram eternos” (PEPETELA, 1999, p.9). A relação intertextual, já assinalada, parece sugerir que os ciclos, pelos quais passam a história do território angolano, determinam, inevitavelmente, o nascimento de novos projetos utópicos, uma vez que onde há homens, há dor e, onde há dor, há o desejo de mudança. Pôr em diálogo os romances *A geração da utopia* e *Bom dia camaradas* talvez signifique admitir que, com os devidos contornos históricos, todas as gerações guardam em si substratos utópicos. Assim, inserido no contexto histórico já exposto, o jovem narrador assume uma ótica infanto-juvenil, trazendo, para a cena poética, elementos que denunciam as preocupações vividas por Angola, naquele tempo:

“*Mas*, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?”, eu gostava de fazer essa pergunta quando entrava na cozinha. Abria a geleira, tirava a garrafa de água. Antes de chegar aos copos, já o camarada António me passava um. As mãos dele deixavam no vidro umas dedadas de gordura, mas eu não tinha coragem para recusar aquele gesto. Servia-me, bebia um golo, dois, e ficava à espera da resposta dele. (ONDJAKI, 2006, p.17 [grifo nosso])

O desejo de contestação, observado na passagem acima, dá-se, entre outras maneiras, a partir da desautomatização da linguagem promovida pelo protagonista, desautomatização essa que nos permite esvaziar os signos do cotidiano de sua referencialidade imediata, atribuindo-lhes um “frescor original”, arrancando de nós, leitores, um riso que já vem acompanhado de doçura. A referida desautomatização parte, assim, de um olhar inaugural, que se empenha em subverter, por exemplo, o sentido irônico, negativo e já desgastado da expressão “camarada”, que recupera, no

romance, “seus primeiros sentidos de simpatia e amizade” (SALGADO, 2008, p.309). Alcança-se, assim, uma democracia verbal que, em estado de graça, faz todos passarem a camaradas, por mais carregados de sagrado que a história os tenha feito: “Ouvimos as sirenes, os mercedes a chegarem lá ao longe, agora sim, era o *camarada presidente*” (ONDJAKI, 2006, p.84 [grifos nossos]).

Percebe-se que o desgaste citado é já evidente em *Quem me dera ser onda*, obra concebida na década de 1980 por Manuel Rui. Nesse livro, o discurso, de tom predominantemente satírico, parece empenhar-se em construir consistente crítica aos valores políticos, vigentes na época, valores pautados pelo discurso socialista do MPLA desde a independência em 1975, bem como pela intervenção externa cubana. Entende-se, contudo, que, em meio às artimanhas traçadas por Zeca e Ruca, com objetivo de manterem o porco, batizado como Carnaval da Vitória, em seu apartamento sob sigilo, vemos o discurso político de cunho marxista fragilizar-se, na medida em que é denunciado um quadro de escassez e corrupção, ao qual a emancipação política, conquistada àquela altura, não foi capaz de pôr fim.

Para tanto, vemos, no decorrer da narrativa de Manuel Rui, que a palavra “camarada”, recorrente também em *Bom dia camaradas*, sustenta um tom declaradamente irônico. Seu uso remete-nos a um percurso etimológico, cuja origem espanhola (1570) refere-se a um grupo de soldados que dormem e comem juntos, passando, mais tarde, a assumir o sentido de “companheiro”. Marca, portanto, dos caminhos revolucionários socialistas, trilhados desde cedo por Angola, o termo “camarada” passa, em *Quem me dera ser onda*, a ser usado indiscriminadamente, como que a ressaltar a fragilidade de um sistema, ainda por ser implementado. Em *Bom dia camaradas*, todavia, tal vocábulo passa a integrar a fluidez de um discurso lírico infantil, discurso empenhado, desde o início, em deslocar a linguagem de uma esfera clichêrizada(?), transpondo-a para uma outra, em que vigore uma aproximação, a um só tempo, afetiva e crítica, cujos contornos parecem unir-se no recurso humorístico.

Em diálogo com Freud, portanto, lembra-se que o humorismo, tal qual Pirandello o concebe, deriva de um movimento essencialmente analítico e reflexivo, do qual parecem sobressair intensas contradições representativas do desacordo que há “ou entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e as nossas debilidades

e misérias”, cujo principal efeito é “aquela tal perplexidade entre o pranto e o riso” (PIRANDELLO, 1999, p.143). Para tanto, diz-se que o humorismo, enquanto atividade intrínseca da reflexão, parece caminhar em direção ao que Pirandello chamou de “o sentimento do contrário”, uma vez que as imagens que derivam de tal processo se apresentam em contraste, interrompendo e perturbando, assim, uma organização harmoniosa das idéias que integram a obra de arte, concebida por escritores comuns ou não-humoristas, para deixar, enfim, prevalecer associações ditas impensadas ou, se quisermos, inusitadas.

Dessa forma, os impulsos essencialmente humoristas desdobram-se em seu contrário, revelando que há, na atividade humorística, um contraste particular entre o ideal e a realidade, a partir da proposição de uma reflexão que desmonte a seriedade primeira, induzindo-nos a rir. Assim, entende-se que, diante de uma realidade débil e difícil, maior se faz a necessidade do recurso humorístico, cuja simulação de uma nova ordem é uma forma de adaptação, um hábil instrumento de luta, em que a representação da sociedade parece flutuar incessantemente entre termos contraditórios, oscilando “entre pólos opostos, como a esperança e o medo, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto e assim por diante” (*ibidem*, p.169). Ao lidar, portanto, com o “sentimento do contrário”, o recurso humorístico não pretende soar como escapismo, mas busca, sobretudo, delinear-se como atividade essencialmente crítica, cujo último fim é a contestação de uma realidade de sofrimento.

(...) sofrimento aqui lhe maltratamos male!, ele desiste de nos maltratar, muangolê então é nervoso: a chuva era uma quase calamidade?, lhe tavam a receber mesmo assim, sorrisos, novas negociatas que as águas trouxeram, aprender a nadar agora na piscina de alcatrão, ex tua rua, ex teu trajecto dos pés poeirentos. Num duvida só, era muita chuva, só que: aqui somos muitos também: A união faz o reforço? Meu: é no sofrimento que o sorriso dum povo fica todo semelhante – uma única boca sem rosto a rir na cara da desgraça, a lhe amolecer. (ONDJAKI, 2004, p.24)

A passagem transcrita anteriormente, extraída de *Quantas madrugadas tem a noite*, romance mais recente de Ondjaki, dá-nos a ver claramente a relação não meramente opositiva, mas dialética, entre riso e choro ou, se quisermos, entre prazer e dor, relação conduzida em *Bom dia camaradas*, a partir do desvelamento de um quadro

político-social degradado, cuja denúncia é feita por um infante, o que corrobora o fazer desta obra como um manifesto entusiasmado pelo novo, pelo diferente a existir amanhã, tendo em vista a juventude como sinônimo de “movimento para frente”. O grupo de meninos assinala que as próprias épocas de mudança são os “períodos de juventude na história, isto é, estão objetivamente diante dos portões de uma nova sociedade em ascensão, assim como a juventude se sente subjetivamente no limiar de um dia de vida que até aquele momento não havia sido inaugurado” (BLOCH, 2005, p.117). Não sem razão, Laura Padilha ressalta que, quando referenciada ao passado, a infância, “via de regra, metaforiza um tempo de prazer só em parte segmentado por diferenças de classe, raça, etc. Ao plasmar-se como metáfora do futuro, ela se marca pelo dinamismo, passando a representar a confiança na reconstrução do corpo histórico fragmentado” (PADILHA, 1995, p. 142).

Para tanto, a imagem da criança, embora ressignificada, assume “um papel muito importante, de gazuas do futuro” (LARANJEIRA, 1995, p. 128), fato já evidenciado pelas palavras do camarada professor Ángel, de cujo discurso extraiu-se a passagem a seguir: “*Bueno, (...) quiero desearles felicidad y decirles de corazón, tanto mi corazón como el de la profesora María, que ustedes fueron una clase maravillosa..., que realmente los niños son las flores de la Humanidad! Nunca olviden eso...*” (ONDJAKI, 2006, p.113 [grifo nosso]).

A figura infantil mostra-se, nesse contexto, favorável ao riso, na medida em que conjuga os “sentimentos do contrário”, de que fala Pirandello, por confrontar uma realidade adversa à outra ideal. O riso, provocado por uma veia essencialmente humorística, parece, assim, conduzir um movimento de desarticulação de um cenário político-social desgastado e o esboço de outro harmonioso. Tal movimento parece, dessa forma, operar, mais uma vez, como possibilidade de crítica às mazelas que se vêem instaladas em Angola num passado recente (cenário de guerra civil) e num presente ainda problemático. Para tanto, ressalta-se que a representação imagística do riso, na obra em estudo, parece estar sempre acompanhada daquele que seria seu oposto, o choro, estabelecendo entre ambos uma relação de coexistência.

A natureza plástica da obra parece, portanto, partir de um movimento interno, uma vez que, como nos adverte Alfredo Bosi, “o olhar está enraizado na corporeidade,

enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (BOSI, 1988, p.66), sendo, portanto, a fronteira móvel entre o mundo externo e o sujeito. Trata-se, mais uma vez, de transferir, para essa realidade externa, a sensibilidade infantil, estabelecendo, em definitivo, o olho como “mediação que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma” (BOSI, 1988, p.75).

Acredita-se, portanto, haver um olhar extraviado do narrador-infante que, para além de integrar um percurso de aprendizagem, elege, para foco de seu relato, a atenção pelo detalhe, atenção essa que “deve enfrentar e vencer a angústia da pressa. A atenção mora e demora no tempo, por isso é lenta e pausada” (BOSI, 1988, p.84). O olhar da voz enunciativa, lento e astuto, a um só tempo, é, sobretudo, um olhar agente, que caracteriza a perspectiva humorística, na medida em que se confirma como possibilidade de significação ou, ainda, de ressignificação do mundo visível. Nesta obra, Ondjaki faz transcender o olho físico, pondo-nos em contato com “um mundo que desconhece a lei da morte”, já que “alcança os reinos do pretérito, vencendo, neste seu ato, os limites do presente, que é finito e mortal como todo tempo corpóreo” (*Ibidem*, p.70). Essa operação, num primeiro momento mental e, mais tarde, textual, “funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior” (CALVINO, 1990, p.102). Assim, cumpre indicar que o narrador extrai da própria rotina momentos de divertimento, como na passagem a seguir, em que o infante faz da repetição um jogo de adivinhação mental:

A minha mãe chegou. Primeiro vai à cozinha ver se o almoço está bem encaminhado, depois é que vai pendurar as chaves no chaveiro, vai subir, perguntar-me se tenho os deveres feitos e vai tomar banho. Só se eu estiver enganado, mas costuma ser assim.

– Tu é que falaste com a tia Dada? – deu-me um beijinho, foi para casa de banho, abriu a torneira. (*Eu sabia!*). (ONDJAKI, 2006, p.25 [grifos nossos])

A representação imagística do riso e do choro, em *Bom dia camaradas*, parece apresentar uma natureza cíclica, evidenciando que os ciclos utópicos e distópicos ou, ainda, as noites e as manhãs que marcaram a história angolana parecem seguir em estado permanente de alternância, havendo, entre um e outro, períodos intervalares, em que se observa a passagem de um estado de acentuada desilusão a outro em que se

delineiam novos projetos e sonhos que, fermentados na madrugada, amadurecem em desejos de novas realizações. Em *Quantas madrugadas tem a noite*, romance posterior ao que temos analisado, Ondjaki parece importar-se em ressaltar que é mesmo em meio à distopia noturna que nasce o desejo de superação de um quadro de profundo mal-estar, para viabilizar, enfim, a restauração dos projetos, substituídos, no passado, pela desilusão pós-independência, dando, mais uma vez, a ver “essa maneira africana de rir na cara da guerra, de estar mesmo a cantar na hora da morte, de dançar no suor do corpo...” (ONDJAKI, 2004, p.23).

Lembra-se que a segunda parte de *Bom dia camaradas* apresenta, em larga escala, momentos de intensa dor do protagonista, sinalizadores da chegada de uma época de despedidas da infância para o ingresso numa fase madura, em que a perda de um tempo feliz vem representada pela morte do camarada António, pelo fim do ano letivo e pela partida da tia Dada. Assiste-se, portanto, à formação de uma “distopia” individual, posta aqui entre aspas por referir-se a um episódio particular da vida do protagonista, episódio que, mais tarde, acabará por entremear-se à história angolana, como que para representar, simultaneamente, o início de novo ciclo nas vidas de Angola e do narrador.

Era de noite, estávamos a conversar na varanda, a tia Dada e eu. Ela estava a contar-me como tinham sido as férias dela em Luanda, as coisas que ela tinha feito, os sítios que tinha ido enquanto eu estava nas aulas. **Ela ia-se embora no dia seguinte**, e já há alguns dias que não falávamos, então estávamos a pôr a conversa em dia, mas, claro, naquele caso era pôr a conversa na noite. (ONDJAKI, 2006, p.99 [grifos meus])

Observa-se, a partir deste capítulo, a substituição inicial da luz da manhã pela escuridão da noite e, mais tarde, pelo cinza que os dias seguintes, agora nublados, imprimiam no céu luandense para anunciar a chuva que compõe o trecho final do romance. Interessa-nos lembrar que, em *Os da minha rua*, a chuva ganha destaque especial, em um conto denominado “Um pingo de chuva”, texto em que vemos a relação intertextual que há entre esta obra e aquela selecionada para objeto deste ensaio. No referido conto, narra-se o retorno dos camaradas professores cubanos à terra natal, bem como os momentos anteriores à partida, em que as crianças deparam-se, talvez pela primeira vez, com a morte, entendida aqui como perda e caracterizada, no conto, pela

cor cinza, tom que marca, de forma expressiva, os capítulos finais de *Bom dia camaradas*: “Despedida tem cheiro de **amizade cinzenta**” (ONDJAKI, 2007, p.119 [grifos nossos]).

Passando, portanto, ao romance, cumpre destacar que, num primeiro momento, a chuva parece compor um cenário de dor e de sofrimento, visto que sua formação começa a se delinear exatamente no dia em que o grupo de amigos despede-se dos professores Ángel e María, casal que marcou decisivamente o ano letivo. Tal fase é entendida, ao longo da narrativa, como parte de um tempo predominantemente feliz, do qual o menino-narrador via-se obrigado a despedir-se, para dar as boas-vindas às mudanças previamente anunciadas. Observe-se, abaixo, um trecho de *Bom dia camaradas*, cujas semelhanças com o final de “Um pingo de chuva” são inegáveis:

O céu continuava escuro, cinzento, como se a noite quisesse chegar antes do tempo dela. Outra vez nos despedimos. Outra vez aquela imagem de cada um ir para o seu lado. Lá em cima na janela o professor Ángel tinha a mão dele no ombro da professora María, e dava-lhe beijinhos na bochecha para ela não chorar tanto. Um pingo de chuva, sozinho, caiu-me na cabeça, nessa que foi a última vez que vimos aqueles camaradas professores cubanos (ONDJAKI, 2006, p.128).

Mais tarde, em capítulo seguinte, anuncia-se uma manhã cinzenta a acompanhar o relato de novas despedidas: o fim do ano letivo e a morte do camarada António. Dessa vez, observadas as passagens que associam as despedidas à chuva, percebe-se que, em algum instante, a escuridão que antecipa um dia chuvoso parece representar inteiramente a tristeza que tais momentos sugerem, como que para deixar antever, nesses episódios, resquícios noturnos e distópicos, agora, envoltos em lágrimas de chuva ou, se quisermos, em chuva de lágrimas, para confirmar que, no decorrer da narrativa, a natureza líquida de ambas funde-se em associações semânticas responsáveis por traduzirem, em imagens, o sofrimento que advém da perda. Assim como a chuva consiste em fenômeno meteorológico, por meio do qual se observa a precipitação de gotas d’água, decorrente de um estado de saturação, as lágrimas representam, igualmente, o transbordamento ou o extravasamento de emoções difíceis de serem contidas. O caráter de extravasamento de ambos os episódios, a chuva e o choro, permite-nos inferir que o segundo parece alimentar uma natureza catártica, capaz de anunciar o desejo de libertar o indivíduo daquele sofrimento, permitindo a passagem de

um estado de saturação a outro de esvaziamento, para viabilizar, enfim, a renovação da vida em novas experiências, emoções e afetos.

O mundo tinha aquele cheiro da terra depois de chover e também o terrível cheiro das despedidas. Não gosto de despedidas porque elas têm esse cheiro de amizades que se transformam em recordações molhadas com bué de lágrimas, Não gosto de despedidas porque elas chegam dentro de mim como se fossem fantasmas mujimbeiros que dizem segredos do futuro que eu nunca pedi a ninguém para vir soprar no meu ouvido de criança (ONDJAKI, 2007, p.146).

Entende-se, contudo, que, apesar de, inicialmente, estar vinculada ao sofrimento que esta segunda parte do livro sugere, a chuva ganha, em episódio final do romance, uma dimensão outra, capaz de superar, em importância, o cenário de desprazer que, antes, a caracterizava. Lembra-se que, em parágrafo conclusivo, a chuva que cai em Luanda assume um caráter seminal, uma vez que, em alusão às palavras de certa professora, o narrador ressalta a importância deste fenômeno para a fertilização do solo, dando-nos a notar o nascimento de “novas coisas na terra”, bem como a possibilidade de alimentar as raízes antigas, revelando, pois, a necessidade de renovação deste espaço angolano como também de restauração de valores que integram a tradição. Cabe, dessa forma, destacar que a chuva parece integrar, assim como fazem a criança e a aurora, uma dimensão erótica à obra, uma vez que a natureza sensorial, que acompanhou todo percurso de aprendizagens do protagonista, acaba por culminar num momento apical, em que a chuva, enquanto substância líquida e germinal, guarda semelhanças com o gozo erótico, rompendo, pois, o quadro de frigidez que, supomos, ainda permeia a sociedade angolana.

Tal qual o gozo erótico, a chuva mostra-se, neste episódio, expansiva, uma vez que, segundo o desejo do narrador, extrapola, discursivamente, o espaço luandense para atingir, enfim, toda Angola, como que para demonstrar a natureza coletiva desta obra, sempre a reivindicar para toda a nação as mudanças necessárias a uma sociedade mais justa. No plano coletivo, ressalta-se que o fim da guerra civil, narrado ao término do romance, apesar de não se confirmar àquela altura, projeta-se para realidade de forma antecipatória, uma vez que o romance, publicado em dezembro de 2000, é anterior à paz, conquistada apenas no ano de 2002. Faz-se necessário notar que as mudanças referidas anteriormente, além de coletivas, revelam-se individuais, em certa medida, já

que a segunda parte do romance trata, sobretudo, da eclosão de um novo ciclo na vida do protagonista, cujas despedidas, citadas demasiadas vezes, não deixam de representar as boas-vindas a outras vivências. Observa-se, a seguir, o trecho final do romance, através do qual se nota a substituição das lágrimas, representadas pela chuva no decorrer de parte da narrativa, pelo sorriso de quem, ainda temeroso, aguarda ansioso pela eclosão de novos ciclos.

Ao ver aquela tanta água, lembrei-me das redacções que fazíamos sobre a chuva, o solo, a importância da água. Uma camarada professora que tinha a mania que era poeta dizia que a água é que traz todo aquele cheiro que a terra cheira depois de chover, a água é que faz crescer novas coisas na terra, embora também alimente as raízes dela, a água faz “eclodir um novo ciclo”, enfim, ela queria dizer que a água faz o chão dar folhas novas. Então pensei: “Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...?” **Depois sorri. Sorri só** (ONDJAKI, 2006, p.137 [grifos nossos]).

Entre o riso e o choro, portanto, o romance sugere uma linguagem que participa, antes, de um discurso que simula ingenuidade, mas sinaliza, ao mesmo tempo, uma aguda consciência dos problemas vividos por Angola, àquela altura. É, então que, em contato com realidades diferentes daquela por ele vivida, o narrador vê aguçar as percepções referentes à situação política de seu país. A convivência, por um curto espaço de tempo, com a tia Dada, vinda de Portugal, fê-lo, ainda, questionar a existência do cartão de abastecimento, sempre a desacreditar naquilo que a tia dizia, em momento de largo riso do leitor:

- Tia, não percebo uma coisa...
 - Diz filho.
 - Como é que tu trouxeste tantas prendas? O teu cartão dá para isso tudo?
 - Mas qual cartão? – ela **fingia** que não estava a perceber.
 - O cartão de abastecimento. Tu tens um cartão de abastecimento, não é? – **eu, a pensar que ela ia dizer a verdade.**
 - Não tenho nenhum cartão de abastecimento, em Portugal fazemos compras sem cartão.
 - 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 tu não levaste comida a mais?
 - Mas eu faço as compras que quiser, desde que tenha dinheiro, ninguém me diz que levei peixe a mais ou a menos...
 - Ninguém? – eu estava mesmo espantado, mas não muito, porque **tinha a certeza que ela estava a mentir ou a brincar.** – Nem tem um camarada na peixaria que carimba os cartões quando levantas peixe à quarta-feira?
- (ONDJAKI, 2006, pp.49-50 [grifos nossos])

Lê-se, ainda, a seguinte passagem:

- Mas porquê essa praia é dos soviéticos?
- Não sei, não sei mesmo...
- Se calhar nós também devíamos ter uma praia só de angolanos lá na União Soviética!

(ONDJAKI, 2006, p.51)

Há, no decorrer da narrativa, momentos em que a presença do terror mostra-se eminente, como no episódio do grupo terrorista Caixão Vazio, em que o “narrador-infante” oferece-nos um riso que, como Heloíse Cabral Santana assinala, em sua dissertação *Quantas alegrias tem a noite*, faz nascer o desejo “mais forte que o desejo que nasce da tristeza” (SPINOZA *apud* SANTANA, 2008, p.18). Àquela altura, embora o país fosse efetivamente vítima de violência dessa natureza, a referida ação terrorista que, mais tarde, confirma-se como lenda urbana, figura como mais um momento de riso, uma vez que, da fuga da personagem principal e de Romina, o que mais se procurou projetar foi a maneira como corria a professora de inglês que, “todo mundo sabe, era aleijada”: “A Romina estava a sorrir, acho que era porque o Caixão Vazio não tinha nos apanhado, mas eu não conseguia tirar da cabeça a imagem da professora a correr àquela velocidade, a nos ultrapassar e saltar o muro da escola sem tocar em nada” (ONDJAKI, 2006, p.75). Há, ainda, após o episódio descrito, uma insinuação de romance entre os amigos, romance que, apesar de apenas sugerido, ratifica, mais uma vez, a infância como fase de importantes descobertas:

Ficámos cada um a recordar aquele momento.
Para mim tinha sido bom, agora que tudo tinha passado, termos corrido juntos. Claro que era só um pensamento, mas de algum modo acho que essas coisas ficam assim guardadas no coração das pessoas, e se eu e Romina já éramos muito amigos, o termos fugido juntos do Caixão Vazio era uma coisa só nossa. Não falamos sobre isso, mas naquele dia, naquela tarde com o sol ali a fazer o momento a ficar ainda mais bonito, acho que ficámos muito mais amigos.

(ONDJAKI, 2006, p.76)

Em *Bom dia camaradas*, como já se procurou destacar ao longo do presente trabalho, o narrador faz de seu contar uma possibilidade de reacender a infância, já como criação e não apenas como repetição, para deslocar, enfim, o seu discurso de uma esfera autoritária e desgastada para outra afetiva e lírica. Vincula-se, dessa forma, o lirismo, que acreditamos estar na base do projeto ético/estético da obra em análise, ao

ludismo que caracteriza o discurso infantil, predominante ao longo da narrativa, expandindo-se, dessa forma, o conceito de poesia que, para além de seu aspecto estrutural, localiza-se precisamente numa esfera lúdica, semelhante, em tudo, a um jogo, cujas bases vinculam-se estreitamente ao projeto de uma linguagem que brota “na região do sonho e do encantamento, do êxtase, do riso” (HUIZINGA, 1980, p.133), distante, portanto, de um universo racional, sistemático e autoritário que parece reger a vida adulta.

Para Johan Huizinga, a natureza da criação poética continua localizada, precisamente, na esfera lúdica, ao passo que, nas formas mais complexas da vida social, “a religião, o direito, a guerra e a política vão gradualmente perdendo o contato com o jogo” (HUZINGA, 1980, p.133), uma vez que são regidas por forças civilizatórias. A *poiesis*, enquanto função lúdica, transcende os limites do juízo lógico para situar-se, enfim, naquele plano mais primitivo e originário a que pertence a criança. O ludismo invade, portanto, a linguagem do romance, dando origem a novas palavras, cujos elementos, à semelhança de um “quebra-cabeça”, revelam-se enquanto peças de um jogo de combinações inusitadas, capazes, enfim, de evidenciar, uma vez mais, a veia humorística que permeia toda a narrativa:

Continuámos em direcção às praias, o mar tava picado, um bocadinho picado, então ficava assim daquela cor que não dá para descobrir se é verde, se é azul, se é quê. “De que cor está o mar, tia?”, eu queria ver se ela ia dizer verde ou azul, porque minhas irmãs sempre viam o mar azul, nunca conseguiam ver o verde do mar. “Está escuro..., está verde...”, ela percebeu que havia truque na pergunta. “João, tu achas quê?”, mas o camarada João só riu, aí eu sabia que ele não queria participar na conversa.

– Então, vou-te dizer um segredo, tia...

– Diz lá, filho.

– O mar está *verzul!* – eu ria, ria

(ONDJAKI, 2006, p.56 [grifos nossos])

Ainda como marca de um discurso oral e propício ao riso, anedotas e estigas surgem, em *Bom dia camaradas*, para sinalizar a invasão, no cotidiano, de uma linguagem que, oriunda do jogo, traz em si aspectos culturais envoltos pelo humor. Assim, mais do que formas de ridicularizar, as estigas tomam o cenário ficcional para afirmar a linguagem do cotidiano como espaço de constante renovação para o qual se

tem a língua em estado permanente de brinquedo. Para além da natureza lúdica que caracteriza as estigas, cabe lembrar que essas são manifestações usuais da oratura na escrita angolana moderna e visam, mais uma vez, africanizar a linguagem, na qual estão inseridas.

Quando a gravação acabou, fomos lá para o pátio. Estivemos durante algum tempo a fazer troca de disparates e de estigas. Aqueles miúdos não me aguentavam nas anedotas, mas tinham estigas que podiam fazer uma pessoa chorar. Ao contrário das estigas da minha escola, aquelas eram muito curtas, muito simples, mas muito fortes. Foi com eles que aprendi aquelas: “engoliste cócega, arrotaste gargalhada, quem acorda primeiro na tua casa é que põe cueca, bebeste água de bateria começaste a dar arranque” ou a tão famosa “deste duas voltas no bacio, berraste Angola é grande!”

(ONDJAKI, 2006, p.38)

Desse modo, para tecer a manhã, em gestos e vozes de esperança, como que a repetir o movimento do galo que, um dia, João Cabral de Melo Neto cantou, o narrador-infante vem inventando gritos azuis que sabem, antes a risos, a fim de fazer da palavra poética uma fonte inesgotável de resistência ao desânimo, para que, dela, nasçam quantos outros gritos ou risos forem necessários à tessitura da aurora em “luz balão”, aquela guardada numa infância longínqua e próxima, num tempo que se sabe apenas inventado. E, como que em azulada prece, “que o céu dançante, vestido de estrelas caintes, (...) que as crianças aprendam sempre com os pássaros a secreta magia dos gritos azuis. (...) não é dessas paisagens, sobretudo, que o sonho trata...?” (ONDJAKI, 2009, p.184)

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2.

E se incorporando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(NETO, 1994, p.345)

REFERÊNCIAS:

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1983.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Volume I. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.67-148.

_____. “O humor”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.163-169.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: Jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MACEDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. Luanda: Nzila; São Paulo: Editora UNESP, 2008.

MAGNE, Augusto. *Dicionário etimológico da língua latina: famílias de palavras e derivações vernáculas (Volume I)*. Rio de Janeiro: INL, 1952.

NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ONDJAKI. *Quantas madrugadas tem a noite*. Lisboa: Caminho, 2004.

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

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

_____. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói/Rio de Janeiro: EdUFF/Pallas, 1995.

_____. “Uma literatura no espelho da modernidade”. In: *Angola Hoje*. Ano 6 - Nº 33 - Julho / Agosto de 2007. p.37.

PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Planeta, 1999.

PIRANDELLO. *Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1981.

SALGADO, Maria Teresa. “Ler e depois: *Bom dia camaradas*, de Ondjaki”. In: *Metamorfoses*. Volume 8. Rio de Janeiro: Caminho, 2008. p. 308-311.

SANTANA, Heloíse Cabral. *Quantas alegrias tem a noite*. [Dissertação de Mestrado orientada pela Dra. Carmen Tindó]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

Texto recebido em 22 de novembro de 2011 e aprovado dia 10 de dezembro de 2011.