

MOMENTOS DE AQUI, DE ONDJAKI, DA TRADIÇÃO ORAL AO CONTO ESCRITO¹

ONDJAKI'S MOMENTOS DE AQUI, FROM ORAL TRADITION TO WRITTEN SHORT STORY

Agnès Levécot

Maître de Conférence Sorbonne Nouvelle, Paris 3

RESUMO:

Ondjaki faz parte de uma nova geração de artistas angolanos. Autor de várias antologias de contos, de romances, distingue-se pela prática de formas artísticas diversas como, além da escrita, as artes plásticas e o cinema. Nos contos que nos propomos analisar – a primeira parte da antologia *Momentos de aqui* –, encontramos ecos da tradição africana ao lado de marcas da modernidade que pouco a pouco vai modificando a paisagem social do país de origem do escritor, dando dessa paisagem uma imagem híbrida em que antigo e moderno, real e fantástico se fundem, ilustrando os primícios da demanda dum povo em busca duma identidade em (re)construção, após o período colonial e os dramáticos conflitos que, a seguir, assolaram o país. Num primeiro tempo, questionamos o conceito de conto, perguntando em que medida estes textos de Ondjaki pertencem a esta categoria literária. Mostramos a seguir como se processa a passagem da oralidade tradicional para a literatura escrita, dum ponto de vista estrutural e temático. Por fim, realçamos a dimensão crítica e alegórica destes contos.

PALAVRAS-CHAVE: conto, tradição oral, identidade angolana

ABSTRACT:

*Ondjaki is part of the newest generation of Angolan artists. Author of several anthologies of short stories and novels, he distinguishes himself by the use of different artistic forms, such as plastic arts and film. In the short stories we'll consider here – the first part of the anthology *Momentos de aqui* –, we find echoes of the African tradition along with some features of the modern period, which slowly transforms the social scenario of the author's native country. Thus, those tales depict a hybrid image of this scenario in which the old and the new, the real and the fantastic, conjoin and illustrate both the origin of the exigencies of a people that pursue the (re)construction of its identity in the postcolonial period and the dramatic conflicts that devastated the country. First, we investigate the notion of short story, wondering in which extent the texts by Ondjaki belong to this literary category. Then, we adopt a structural and thematic standpoint to show how traditional orality unfolds into written literature. Finally, we stress the critical and allegorical dimension of those tales.*

KEYWORDS: Angolan literature, postcolonial, short story, allegory.

Le conte, c'est un voyage d'exploration et d'inventaire de l'invisible, c'est le désir de la découverte et peut-être de la convoitise, c'est aussi et en même temps la description d'un mouvement calculé, chiffré d'une opération, d'un jeu de calcul (DE LA SALLE, 2004, p. 159).²

Ondjaki, cujo nome de registro é Ndalú de Almeida, nascido em 1977, faz parte de uma nova geração de artistas angolanos. Autor de várias antologias de contos, de romances, distingue-se pela prática de formas artísticas diversas como, além da escrita, as artes plásticas e o cinema. A dimensão plural das suas atividades coaduna-se tanto com o respeito pelas formas tradicionais de literatura africana como pelos meios mais modernos de expressão que ele teve oportunidade de praticar em vários continentes e diversos países, principalmente Angola, Brasil e Portugal, dando à sua obra um carácter múltiplo: tradicional e nacional, ao mesmo tempo que cosmopolita. Neste sentido, Ondjaki segue o caminho aberto pelas correntes literárias pós-coloniais a partir dos anos oitenta, correntes que tentam recontextualizar as narrativas num horizonte contemporâneo, movimento de retorno consequente à dinâmica da tradição que se acomoda na cultura em que é produzida. O contador de hoje recebe nas suas histórias o quotidiano da nossa época – o que, aliás, sempre fez, mas nem forçosamente do mesmo modo.

Não é de estranhar, portanto, que, nos contos que nos propomos analisar, encontremos ecos da tradição africana, ao lado de marcas da modernidade que, pouco a pouco, vai modificando a paisagem social do país de origem do escritor, dando dessa paisagem uma imagem híbrida em que antigo e moderno, real e fantástico se fundem, ilustrando os primícios da demanda dum povo em busca duma identidade em (re)construção, após o período colonial e os dramáticos conflitos que, a seguir, assolaram o país.

Para analisar o processo de transferência da textualidade oral para a textualidade escrita na obra de Ondjaki, debruçar-nos-emos primeiro sobre questões de gênero, questionando o conceito de conto e perguntando em que medida estes textos de Ondjaki pertencem a esta categoria literária, tanto do ponto de vista genérico como do ponto de vista mais especificamente africano, analisando-os à luz de várias classificações já existentes. Numa segunda parte, mostraremos como, nesta antologia de contos, se processa a passagem da oralidade tradicional para a literatura escrita, dum ponto de vista tão estrutural como temático, analisando como a oralidade é integrada ao texto escrito e como a questão da transmissão dos valores da geração anterior para as seguintes é revezada pela dimensão autobiográfica do conjunto textual e pelo tratamento de temas idênticos que evoluem no sentido da modernização da sociedade angolana. Por fim, realçaremos a

dimensão crítica e alegórica destes contos que, como o exige o gênero, se esconde sob a superfície de carácter anedótico, real ou imaginário, e por vezes fantástico, da estória.

Do conto como gênero

Dizer que o conto é um relato pouco extenso e que tem, por isso, uma temporalidade e um número de personagens igualmente restrito não basta para podermos afirmar que os textos de Ondjaki pertencem a este gênero. Teremos de demonstrar que, sendo geralmente narrativas que comportam uma unidade dramática, espacial e temporal, contêm de fato uma vertente tradicional de transmissão e expressão oral, que se centra em situações narrativas simples, enraizadas em tradições culturais, e que transformam o relato em fator de sedução e aglutinação comunitária.

Para isso recorreremos ao teórico russo Vladimir Propp, cujo estudo esclarece acerca das principais características da categoria genérica do conto, assim como a estudiosos que se debruçaram sobre a literatura oral africana e mais especificamente angolana: Heli Chatelain, Henrique Junod e Denise Paulme.

V. Propp atribui aos contos tradicionais dois tipos principais de funções. Por um lado, as funções antropológicas, indispensáveis à sociedade humana, que são três: cosmogônicas, institucionais e criativas. Por outro lado, as funções de categoria narrativa correspondem à ação da personagem definida do ponto de vista da sua significação no desenrolar da intriga. Para o teórico, trinta e uma destas “funções” corresponderiam às principais ações e aos acontecimentos narrados: afastamento, interdição, transgressão, interrogação, engano, etc. (PROPP, 2000, p. 21). Sendo difícil distinguir todas estas funções narrativas nos contos de Ondjaki, podemos, no entanto, realçar pelo menos duas funções antropológicas: a institucional e a criativa. A primeira refere-se ao modo de apropriação concreta do mundo, tendo em conta a diversidade sócio-econômico-cultural das sociedades humanas e neste caso a diversidade da sociedade angolana. A segunda define-se pela própria dimensão criativa com que o escritor Ondjaki passa da oralidade tradicional para o texto escrito moderno, numa tentativa de, segundo as palavras de Laura Padilha, “desmobilizar a escrita, [n]um afã de capturar a ‘matéria viva, palpitante da vida’³, tal como se apresenta na trama da oralidade” (PADILHA, 2002, p. 245).

No entanto, será através da categorização dos outros três estudiosos que tentaremos estabelecer uma classificação dos contos de Ondjaki: enquanto as categorizações de Henrique Junod (JUNOD, 1974, pp. 199-200) e de Chatelain (CHATELAIN, 1964, pp. 101-103) são de ordem temática, a categorização de Denise Paulme (PAULME, 1976, pp. 26-69) é simultaneamente estrutural e temática. O primeiro crítico distingue seis categorias temáticas distintas dos contos nas culturas bantas: os contos animalistas (1)⁴; os contos que ilustram como os seres humanos, as crianças, os miseráveis e os desprezados triunfam sempre sobre os mais velhos e todos aqueles que os odeiam (2); os contos dos Ogros (3); os contos morais (4); os contos que parecem ser baseados em fatos reais (5); os contos estrangeiros (6). Antes dele, Heli Chatelain estabeleceu, nas narrativas populares e restantes materiais da tradição oral angolana, uma distinção entre cinco categorias: as histórias tradicionais de ficção, compreendendo as fábulas em que os animais são personificados, chamadas *mi-soso*; as histórias verdadeiras ou reputadas verdadeiras, vulgarmente designadas anedotas e chamadas *makas*; as narrativas históricas ou as crônicas das tribos ou nações, geralmente consideradas segredos de Estado, chamadas malundas ou *mi-sendu*; os provérbios ou *ji-sabu*; e as adivinhas chamadas *ji-nongonongo*. Denise Paulme, por seu lado, diferencia narrativas ascendentes, descendentes, cíclicas, em espiral, em espelho, em ampulheta, glorificantes, desqualificantes, mais outras tantas categorias derivadas e menores.

O confronto destas diferentes classificações permite-nos enquadrar os contos integrados na primeira parte de *Momentos de aqui* da seguinte maneira:

| Título do conto de Ondjaki | Junod | Heli Chatelain | Denise Paulme |
|---|---|-----------------------|---------------------------------|
| <i>O Padre, o Mar e o Faroleiro</i> | O conto que ilustra como os seres humanos, as crianças, os miseráveis e os desprezados triunfam sempre sobre os mais velhos e todos aqueles que os odeiam (2) | maka | <i>Ascendente</i> ⁵ |
| <i>O autoclismo da Tia Fatucha</i> | contos que parecem ser baseados em fatos reais (5) | maka | <i>Cíclico</i> ⁶ |
| <i>A desmorte de Mamborrô</i> | conto moral (4) | maka | <i>Descendente</i> ⁷ |
| <i>O Múrio mau tomador de comprimidos</i> | conto que ilustra como os seres humanos... (2) | maka | <i>Cíclico</i> |
| <i>Barnabé Vinagre e as irmãs</i> | conto que ilustra como os seres humanos... (2) | mi-soso | <i>Empulheta</i> ⁸ |

| | | | |
|---|---|----------------------------------|--|
| <i>Matabicho</i> | | | |
| <i>Comé Josefo, o mô mambo?</i> | conto moral (4) | mi-soso história de ficção | <i>Descendente</i> |
| <i>Uma barriga natural mesmo</i> | parece baseado em fatos reais (5) | maka | <i>Cíclico</i> |
| <i>A oficina da Avó Ménha</i> | conto que ilustra como os seres humanos ... (2) | mi-soso | <i>Complexo</i> ⁹ |
| <i>Padre Inácio o Mata Anjos</i> | conto de ogros (3) | maka | <i>Desqualificante</i> ¹⁰ |
| <i>Depois do funeral triste de Nasser</i> | parece baseado em fatos reais (5) | maka | <i>em espiral</i> ¹¹ cruzamento tema com estrutura |
| <i>As muitas visitas da Avó Catarina</i> | conto moral (4) | mi-soso | <i>Glorificante</i> ¹² (à Avó Catarina) |

Cruzando as categorias propostas por esses estudiosos do conto africano, e constatando que muitos dos contos referidos se integram numa ou várias delas, podemos então afirmar que, embora mais ou menos aparentemente afastados da ideia a que uma aproximação ao conto africano dito tradicional, demasiado superficial, poderia levar, os textos de Ondjaki pertencem, sem dúvida, ao gênero do conto.

O poeta-crítico português Nuno Júdice oferece-nos mais um argumento a favor dessa tese, afirmando que, de maneira geral, nos contos contemporâneos, “é possível reconstituir muito do que terá sido a experiência do autor, efectiva no instante de criação do texto” (JÚDICE, 2005, p. 28). Isto é, a narrativa apoia-se tanto sobre o real como sobre o ficcional, duas vertentes que, nos contos de Ondjaki, se ladeiam, se entrecruzam, ecoam dentro e fora do próprio texto. Imaginário e realidade articulam-se, complementando-se, exemplificando-se um ao outro. Nascendo da realidade, as narrativas são dela dependentes, inclusive nos momentos em que se recusam a ela. Por isso, a estrutura dos contos nunca é absurda, é sempre lógica, sempre adaptada às circunstâncias e à situação.

Por outro lado, Eno Belinga, afirmando que a “literatura oral é o reflexo da consciência que os povos africanos se dão de si próprios e do mundo”¹³ (BELINGA, 1978, p. 21), mostra como a tradição oral permite a ligação, sem rupturas abruptas, entre a ancestralidade e a modernidade. Este ponto de vista é confirmado e ampliado por Ana Mafalda Leite que evoca o carácter inovador das novas literaturas africanas de língua portuguesa:

As literaturas africanas emergentes recorrem à sua própria tradição cultural, periférica em relação a um centro, em busca do “material poético nativo, passado

e presente (e sujeito a descrição e re-orientação), que lhes garanta a “invenção” de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros (LEITE, 2003, p. 28).

Resumindo: por um lado, recuperando a oralidade pela escrita, as novas escritas desconstruem a colonização que sempre esteve presente pela escrita. Simultaneamente, inspirando-se na oralidade tradicional e integrando elementos alheios a essa cultura e ligados à modernidade, elas obram no sentido de uma construção identitária de povos por muito tempo reduzidos à imagem voluntariamente redutora espelhada pelos colonizadores.

Da oratura à escritura

A reversão da tradição oral no contar por escrito se faz através de uma voz narrativa que, em traços autobiográficos, acentua a religação entre memória tradicional e memória presente. Este processo em Ondjaki faz-se tanto em nível estrutural, como temático: não só os seus textos poderiam ser contados oralmente como se fazia antigamente, como também integram estórias contadas pelas próprias personagens, principalmente pelos mais velhos tradicionalmente detentores da sabedoria. Por isso, encontramos nos seus contos as tradicionais tensões temáticas entre vida e morte, entre infância e velhice (as visitas da Avó Catarina fazendo a ligação entre os mortos e as crianças, símbolos de vida), assim como o respeito pelos antepassados e pela natureza onde vivem os espíritos, tensões que introduzem o jogo entre real e irreal, entre concreto e abstrato, entre realidade e mito, embora os contos de Ondjaki sejam mais virados para o concreto e o real do que propriamente para o fantástico, que pouco aparece nesta primeira parte da antologia.

O autor de *Momentos de aqui*, conforme as suas próprias afirmações, vai buscar os seus temas à infância vivida em Luanda: “Luanda, a cidade em que nasci, está cheia de estórias e, como tal, muito do que escrevo está ancorado na minha infância e adolescência” (ONDJAKI, 2004b, p. 16). Aliás, a dedicatória inicial do volume não deixa margem para dúvidas: apresenta uma longa lista de nomes que sabemos referirem-se a familiares como a avó Agnette, de quem diz noutra entrevista (ONDJAKI, 2008, p. 18) que ela é a Avó Dezanove de outro livro epônimo – e que aparece em muitos contos dele, por vezes implicitamente, ou nas crônicas que escreve para o *Jornal de Letras e Ideias*, em que reafirma regularmente o seu

apego à terra natal. Assim, o escritor confirma as palavras de Philippe Lejeune, para quem o texto autobiográfico pode ser “um texto de ficção do qual o leitor pode supor, a partir das semelhanças que ele crê existir, que há identidade entre o autor e o personagem, ainda que o autor tenha optado por negar essa identidade ou, ao menos, por não afirmá-la” (LEJEUNE, 1996, p. 25).

No entanto, o jovem escritor quer deixar bem claro que, no seu caso, de maneira nenhuma se trata de uma demanda saudosa dum passado perdido, mas sim de um testemunhar da vida real através da celebração dum passado positivo e criativo. Na primeira entrevista já referida declara ele:

Penso que a escrita tem de ser essencialmente literária. Contar histórias, transmitir sonhos, exercer algumas necessidades artísticas e estéticas. Se a vida real serve para alimentar a literatura, pois muito bem, esse é um dos caminhos. Não quero reencontrar o tempo perdido, apenas quero celebrá-lo, intimamente ou através do que vai virando literatura (ONDJAKI, 2008, p. 18).

Graças à sua capacidade de “recuperar o espanto e o assombro infantis” (TOPA, 2011, pp. 1-11), Ondjaki reencontra, então, através da literatura, as suas vivências, num meio luandense relativamente protegido da violência da guerra, no qual a vida familiar é declinada em momentos luminosos de felicidade infantil¹⁴, em que a tradição oral não deixa de se perpetuar. O carácter oral da transmissão da tradição é exemplificado pelo texto intitulado *As muitas visitas da Avó Catarina*. Neste conto, tradição e modernidade cruzam-se e fundem-se na memória do narrador que evoca momentos da sua infância, quando o espírito da Avó Catarina vinha visitar os seus netos, para contar-lhes histórias: “vivemos um período de riqueza da tradição oral” (ONDJAKI, 2004a, p. 85), testemunha ele. O tema da transmissão testemunhal é metatextual e explicitamente referenciado: “Foram tempos de intensa passagem de testemunhos vivenciais que a Avó Catarina não permitia que o tempo engolisse” (ONDJAKI, 2004a, p. 85). Ela perpetuar-se-á para além da credulidade das crianças, já que, quando estas deixam de acreditar nas visitas da avó, as histórias dela permanecem tão vivas dentro delas: “apercebemo-nos que ela ainda tem o poder de nos contar histórias. Nós é que temos mania de chamar a essas histórias, cinema bu” (ONDJAKI, 2004a, p. 87). Esta transmissão permite que a transição da tradição para a modernidade exista, e esta faz-se de duas maneiras. Por um lado, nem todas as personagens presentes acreditam no fenómeno, porque se trata de uma família mestiçada, constituída de elementos mais

próximos da cultura europeia, como a Avó Nhé – que se assustou quando, pela primeira vez, a visitou sua irmã: “Um dia, depois de dormirmos a sesta, ou antes de a terminarmos, acordámos com os berros da Avó Nhé. Descemos, descalços, mal acordados, assustados com os gritos.[...] ... é a Avó Catarina que esteve aí” (ONDJAKI, 2004a, pp. 82-83). Por outro lado, o tempo passando, a presença e a força dos antepassados, sem desaparecerem por completo, aos poucos se diluem e se vão apagando na rotina do quotidiano, as crianças crescendo, ao mesmo tempo que a sociedade angolana se moderniza. Não totalmente, pois, porque as estórias contadas pela Avó Catarina aos seus netos se metamorfoseiam em sessões de cinema, que eles designam por “cinema bu”, expressão explicitada logo na epígrafe do conto:

Na escuridão da varanda, esperando os pequenos rasgos de luz a que chamávamos cinema bu,¹⁵ a Madalena dizia de vez em quando: “A Avó Catarina já está aí...”

Assustados, criávamos em nós um suspense que caracterizava as sessões de cinema bu. Sem ninguém saber, nem a própria Madalena, mesmo ao nosso lado, a Avó Catarina estava de facto lá (ONDJAKI, 2004a, p. 81).

No ecrã desse “cinema bu”, a Avó Catarina faz-se representante das contadoras africanas tradicionais. “A interação do velho e do novo, nos modernos textos ficcionais, é mais que uma cena narrativa” (PADILHA, 2005, p.158), explica Laura Padilha, acrescentando: “ O velho, inscrição na pedra, busca por sua experiência e memória transmitir o saber ao novo, repondo tal saber em seu “lugar antigo” (*idem*, p.158). Não que as estórias que ela contava tivessem a ver com uma recordação saudosa do passado. Mas sim, vindas do passado, elas reenviavam para aquilo que do presente ainda está por revelar, ligação clara e evidente aos olhos das crianças: “a Avó Catarina contou-nos (em directo) estórias magníficas de um mundo que está tão perto de nós no dia-a-dia, que nem chegamos a vê-lo” (ONDJAKI, 2004a, p. 85). As intervenções da avó Catarina constituem um tipo de transmissão oral que veicula geralmente o que de mais caro existe numa comunidade, ou seja, a sua tradição. A tradição permite aos indivíduos situarem-se e assegura a compreensão de qualquer texto, pois, sendo um discurso no presente, pressupõe concepções e juízos prévios. “A própria produção e difusão dos textos de literatura oral são primordialmente condicionados pelas crenças, pelos padrões éticos, pelos usos e costumes desses mesmos grupos sociais”, lembra Victor Manuel de Aguiar e Silva (SILVA, 1982, p. 141), confirmando, assim, a observação

de Antônio Cândido: “Ela exprime [a literatura oral] representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo” (CÂNDIDO, 1980, p. 45).

Nos textos de Ondjaki encontram-se, portanto, muitos temas e problemáticas dos contos tradicionais africanos. A permanência da figura da Avó Catarina na vida dos seus netos evoca outro aspecto de muitas culturas africanas, que é a diluição da fronteira entre a morte e a vida: a vida humana relacionada com os elementos naturais e cósmicos não é senão um elo do ciclo vital, a morte sendo uma passagem obrigatória para que a vida possa renascer. Assim, no conto “A oficina da avó Ménha”, as crianças que vão ter secretamente ao quarto da avó, no dia dos seus anos, são incapazes de distinguir se a idosa ainda está viva ou se já está morta. Dela exalam cheiros¹⁶ ao mesmo tempo de vida e de morte: “era a rija Avó Ménha que numa mistura mais que mística reunia nela e na sua aura todo um mundo de cheiros deste e doutro mundo” (ONDJAKI, 2004a, p. 61). Ou porque ela esteja no fim da vida, ou porque ela tivesse morrido há pouco, as crianças, atraídas pelos cheiros da avó, duvidam da realidade física da velha mulher: “Nós questionávamo-nos: – Ela ainda está cá?” (ONDJAKI, 2004a, p. 62). No entanto, os cheiros que ela exala são “deste e do outro mundo”. É de realçar que os cheiros de vida têm a ver com as atividades tradicionais da mulher africana no seio da sua família e com o sofrimento inerente a essa vida:

Os seus cheiros deste mundo eram de certa maneira decifráveis e, nessa mistura, mesmo para um nariz infantil ou amador, era possível reconhecer o cheiro de muitos temperos acumulados, cheiros de longas caminhadas a pé, cheiro do tempo, de solidão e da dor dos que lhe tinham morrido (ONDJAKI, 2004a, p. 62).

Quanto aos cheiros do “outro mundo”, eles manifestam-se concretamente, com realização colorida e também fantásticamente, através duma aura que envolve o corpo da avó Ménha: “[...] todos vimos ao mesmo tempo, mas com olhares de ver mesmo, a aura enorme da Avó Ménha. Era um autêntico bailado de poucas cores inquietas que no seu todo formavam uma bela mancha de tom acastanhado” (ONDJAKI, 2004a, p. 63-64). Para as crianças, o mistério reside precisamente na passagem da vida para a morte: “Mas o mistério residia no todo, na mistura física da alma e do corpo, do tempo e do passado, da verdadeira ponte que ela era já entre este e o seu próximo mundo” (ONDJAKI, 2004a, p. 64).

A transição da vida para a morte ou da morte para a vida é colocada de diversas formas em vários contos. Em a “Desmorte de Mamborrô”, o movimento simbólico entre morte e vida serve à crítica social que evocaremos na última parte do nosso trabalho. Mamborrô, apresentador idolatrado pelas moças jovens, é declarado morto pela Paurlete, que cria um “mujimbo” para provocar o interesse dos outros por ela. Todo o conto é construído à volta da notícia e do desmentido da morte, e, como anuncia o neologismo do título do conto, no fim, Mamborrô “desmorre”, ou seja, regressa oficialmente à vida, cantando na rádio a música, cuja letra explica o comportamento da filha do Sr. Tuarles¹⁷: “Elas fazem tudo por tudo, para eu ser delas [...] Eu não vou nessa” (ONDJAKI, 2004a, p. 34).

A mesma temática também está presente no conto simbolicamente intitulado “Depois do Funeral Triste do Nasser”, oração que se repete três vezes, estruturando o relato em três movimentos, e em que a semântica de duas palavras patenteia dramaticamente a articulação entre ‘nascer’ e ‘morrer’. Neste conto, a morte da personagem ‘Nasser’ permite, por razões não explicitadas, que a família se recomponha e consiga voltar a uma vida ‘normal’, imagem alegórica que tentaremos interpretar mais à frente.

A oralidade tradicional não é apenas recuperada na sua dimensão temática. Também o é na sua dimensão formal, pois ela é convidada para o texto escrito sob a forma de diálogos que tornam mais presentes certas cenas dignas de serem encenadas e representadas, cenas inspiradas pelo quotidiano luandense. Assim a cena carnavalesca, irresistivelmente cômica, em que a tia Fatucha dialoga com um polícia a quem se queixa por lhe terem roubado o carro:

Acho que me roubaram o carro... [...] / – A que horas? / – O quê? / – A que horas? – insistiu o polícia. / – Não sei... Foi há bocado... / – Então esse carro é de quem? / – É deles... / – De quem? / – Dos bandidos... / – Então e agora? – perguntou o polícia cruzando os braços e sorrindo. / – Agora, sei lá... / – Então pronto. Vamos na esquadra apresentar queixa! / – E como é que vamos? / – Vamos no carro deles! / – E podemos? – indagou, ingênua e nervosa, a Tia Fatucha. / – Então eles num levaram o seu carro? (ONDJAKI, 2004a, p. 27)

Efetivamente, as narrativas da literatura contemporânea angolana, conforme a análise de Laura Padilha que retoma aqui a expressão de Salvato Trigo, são “tributárias do griotismo”, técnica que as literaturas africanas modernas usariam e que consiste na “construção do texto literário com base no molde da literatura oral, ou seja, da oratura” (PADILHA, 2005, p. 181). Ora, imaginamos facilmente um *griot*

encenando o diálogo acima citado, mais ainda hilariante, quando aparece “o senhor dos plurais”, verdadeiro dono do primeiro carro roubado pelos gatunos, realçando o cômico de situação para captar a atenção e a adesão dos seus ouvintes:

– Este carros é da minha mulheres! – sentenciou o senhor dos plurais. / – Esta senhora é sua mulher? – apontou o polícia para a Tia Fatucha. / – Não – disse por fim a Tia Fatucha –, este carro é que é da mulher do senhor. / – Então este carro não é dos bandidos? – indagou o polícia, confuso. / Pelos vistos não! – irritou-se a Tia Fatucha. / – Bem, o melhor é irmos todos para a esquadra – concluiu o agente, labiúdo, ramelado. / – Todos não! – avisou o senhor. Eu vou buscar a minha mulheres e depois venho aqui buscar a viaturas. E a senhoras dê-me cá a chaves – terminou arrancando as chaves da mão da Tia Fatucha.(ONDJAKI, 2004a, p. 29)

A partir deste exemplo, vemos como os contos podem construir-se a partir duma anedota, talvez contada por uma tia do próprio autor: este texto é assim paradigmático da categoria das *makas* referida por H. Chatelain. Por outro lado, constatamos que a língua usada pelo escritor, embora carregada de significados múltiplos como veremos a seguir, é uma língua simples, acessível a todos, porque, explica Massaud Moisés, o “conto quer-se narrado em linguagem direta, ‘concreta’, objetiva” (MOISÉS, 1979, p. 28). Bastam dois ou três exemplos de inícios de contos para ilustrarmos este aspecto:

Diz que o Múrio era um boca do fiteiro. E nem a mãe dele, nem o Ary, achavam graça àquelas fitas. Aliás, para se tomar um comprimido não é preciso desmaiar. Nem sequer cair nessa tentação (ONDJAKI, 2004a, p. 35).

Eram mais de quarenta galinhas. Isto sem contar com os pintainhos. Com os ovos que diariamente nasciam espalhados pela capoeira transparente de arame. Logo era muito improvável que ninguém desse por falta delas das galinhas (ONDJAKI, 2004a, p. 51).

Os anos da Avó Menha eram uma festa. Lá se encontravam, para além dos bolos e das sandes e das gasosas, uns cheiros estranhíssimos e apelativos (ONDJAKI, 2004a, p. 61).

Voltando ao quadro proposto, apercebemo-nos que, dum ponto de vista estrutural, os contos de Ondjaki respondem maioritariamente à estrutura circular característica do conto africano, em que o fim da estória reenvia para o princípio, com desvios ou sem desvios (estrutura em espiral). Aliás, se tivermos em conta a análise temporal dos contos tradicionais proposta por Nuno Júdice, que distingue três tempos perfeitamente delimitados no desenrolar da narrativa – “saída deste mundo, percurso no outro mundo, e regresso a este mundo” (JÚDICE, 2005, p. 61), constatamos que a maior parte dos contos aqui estudados correspondem a este

triplo movimento indiciado logo pelo primeiro título da antologia: “O Padre, o Mar e o Faroleiro”. O triplo movimento é realçado pela presença recorrente, no corpo dos textos, do número três que, associado à estrutura circular, abre para o infinito, como que em efeito de espelhos, dando a entender a existência de significados velados. Notemos, aliás, que este procedimento de repetição aliada ao ritmo ternário, como lembra oportunamente Laura Padilha (PADILHA, 2005, p. 182), é característico dos contos de tipo *missosso*. Explica a estudiosa brasileira:

A base da armadura discursiva do *missosso* é a repetição, visto representarem as produções orais, quase sempre, técnicas especiais de memorização. Tudo se repete, desde as ações, passando pelos nomes dos personagens e chegando até mesmo à estória, com outra ou a mesma roupagem. Algumas vezes, a repetição de palavras e de ações ganha a forma de ritmo ternário, o que é ao mesmo tempo facilitador mnemônico, procedimento mágico e agilizador da dinâmica textual. (PADILHA, 1992, p. 36).

Em certos casos, basta olhar para o princípio e fim do conto para constatar esta circularidade. Assim, o conto intitulado “O Autoclismo da Tia Fatucha” começa por “A Tia Fatucha puxava o autoclismo duas vezes” (ONDJAKI, 2004a, p. 25) e acaba com uma inversão da mesma frase – “Puxou então o autoclismo pela segunda vez” (ONDJAKI, 2004a, p. 30) –, dando a entender que, entre o primeiro e o último momento, nada de relevante aconteceu. No entanto, não deixa de ser significativa qualquer estrutura circular, e é no acontecido entre estes dois momentos que está o significado do conto. Com a circularidade do tempo, caem as barreiras entre presente e passado e a anedota vira conto. Pois a metáfora da circularidade implica que, como numa circunferência, não exista nem princípio nem fim, e que, porque existe um centro, tudo fica indistinto.

Noutro conto, “Barnabé Vinagre e as Três Irmãs Matabicho”, a circularidade é marcada pela intervenção, no princípio e no fim, da mulher do ‘kota Vude’, pai das três irmãs que procura casar com o melhor partido possível. Quando a mulher dele sabe do projeto, começa por perguntar-lhe: “Mas o lago pode fugir dos peixes?” (ONDJAKI, 2004a, p. 47), repetindo no fim: “E o lago sem peixe tem onda?” (ONDJAKI, 2004a, p. 50). Através destes aforismos, o autor põe na boca da sua personagem um questionamento metafórico sobre o ciclo vital e sobre a sua gestão pelo homem. Também no conto “Depois do Funeral Triste do Nasser”, o próprio título do conto é repetido anaforicamente três vezes, marcando os três movimentos do relato. No seu trabalho sobre a narrativa poética, Jean-Yves Tadié confirma que a

repetição confere ao relato um efeito de circularidade: “O desenrolar quebrado da narrativa poética tira a sua força da utilização dos poderes da repetição, hábito do tempo, desde as palavras ou as frases-chave, até as imagens e acontecimentos, o desenrolar da narração sendo enrolamento” (TADIÉ, 1994, p.10)¹⁸.

Assim, a análise dos contos de Ondjaki acima proposta parece-nos ilustrar, evidenciando o seguinte comentário de L. Padilha: “O desejo de reangolização da dicção literária reencaminha naturalmente o ficcionista para as manifestações da tradição oral e para o modo de elaboração do texto narrativo escrito”. E porque, na nova literatura angolana, “a frequente abertura dum espaço para a contação dos velhos constitui um dos elementos por que se alimenta o imaginário de um mais novo” (PADILHA, 2005, p. 143), algumas das estórias contadas pela Avó Catarina aos seus netos estarão na origem dos contos desta antologia, pois relatos como “Comé Josefo, o Mô Mambo” têm todas as características do conto tradicional com a sua dimensão didático-moralizadora, constituinte imprescindível da literatura oral africana. São textos em que os trâmites diegéticos permitem realizar, de forma lúdica, a síntese do real e do irreal, levando o leitor para uma possível interpretação moralizante.

Da estória pedagógico-moralizante à alegoria crítica

O conto tradicional, de fato, dirige-se a todos, crianças e adultos, homens e mulheres, cada um interpretando-o, conforme a sua experiência. M. Kane confirma que o conto é “um gênero vivo que guia os primeiros passos da criança africana em que ela vai buscar as regras de uma moral prática e que lhe permite aprender a sabedoria. No adulto, reforça a experiência da vida e constitui como que um repertório de condutas a adotar ou rejeitar, e a partir das quais poderá guiar a sua vida” (KANE, 1968, p. 20). No conto “Barnabé Vinagre e as Irmãs Matabicho”, já citado, o pai das três raparigas, ‘kota Vude’, não descansa enquanto não as casa. O processo torna-se complicado pelo fato de ele querer assegurar-lhes a melhor posição social possível, exigindo primeiro que os pretendentes sejam brancos. Na falta de pedidos, ele vai reduzindo pouco a pouco as suas exigências até casar as três filhas com um único homem, negro e rejeitado pela sociedade local. As suas esperanças de renovo social são vencidas e ele acaba por morrer abandonado pelas filhas. Vemos, com este exemplo, que a moral da história ultrapassa a temática tradicional, pois a narrativa introduz valores, como o desejo de ascensão social

baseada na cor da pele, os quais, embora pertençam a uma temática universal, não deixam de referir a comportamentos contemporâneos do autor, ou seja, aos valores realçados na sociedade luandense dos anos oitenta e noventa.

Vimos como Ondjaki resgata o mundo da sua infância que invade grande parte dos seus contos, tanto como vivência inocente e despreocupada, como por meio do trabalho de memória, como tempo de transmissão da cultura tradicional através do papel importante das avós na vida das crianças. Veremos agora como, por trás da tela – do “cinema bu” –, apresentando um mundo cheio de personagens descritas e encenadas com a ternura de um olhar infantil dum indivíduo que parece ter apenas boas recordações (lembramos que tratamos unicamente da primeira parte da antologia – a segunda, “As Noites de Aqui”, debruça-se de fato sobre outra vertente da realidade), aponta o olhar adulto dum autor jocoso-humorístico que pinta, com um pincel “*bon enfant*” e afetuoso, um quadro realista e algo crítico da sociedade angolana. Efetivamente, só em aparência o registro é ingênuo; a ternura e o afeto permitindo permitirem reter, sobretudo, os aspetos positivos, ao mesmo tempo que denunciam, relativizando os aspetos negativos.

Pois, contrariamente a uma ideia preconcebida e um pouco simplista que se pode ter do conto, vendo neste gênero uma função única de distração apta a transmitir às jovens gerações os valores e a moral duma sociedade, o conto pode ser um gênero eminentemente político que traduz os conflitos em determinado momento, que pode ir até uma intervenção em favor de um grupo ou de uma comunidade. Claude Levi-Strauss já tinha notado que os contos não são geralmente construídos a partir de oposições cosmológicas, metafísicas ou naturais, como os mitos, mas sim a partir de oposições mais fracas, frequentemente locais, sociais ou morais (LEVI-STRAUSS, 1973, pp. 139-173).

No caso presente, Ondjaki denuncia humoristicamente o que ele considera como possíveis defeitos e comportamentos imaturos e/ou abusivos dos seus conterrâneos, e mais particularmente dos luandenses¹⁹. E, dum ponto de vista mais geral, os seus textos inscrevem-se na renovação do conto evocada por Geneviève Callame-Griaule, para quem, existe, nos autores modernos africanos, “uma preocupação de recontextualizar os contos no horizonte atual do país” (CALAME-GRIAULE, 1991, p. 131), sendo esta recontextualização a “consequência do regresso à dinâmica da tradição, cujo sentido evolui acomodando-se à cultura – sempre histórica – em que é produzida” (CALAME-GRIAULE, 1991, p. 131). Por

outro lado, os estudos sobre a literatura angolana oferecem-nos subsídios suficientes para discutir as relações entre o texto literário e o discurso histórico, uma vez que, desde o seu início, o sistema literário angolano mantém, e continua mantendo, uma relação intrínseca com a realidade histórico-social.

A dimensão autobiográfica destes contos de Ondjaki faz com que os fatos históricos sejam captados através das lembranças familiares que colocam os acontecimentos no centro dum palco em que os protagonistas não são intervenientes políticos, mas sim familiares da sua infância e adolescência. Os pequenos acontecimentos vividos pelo escritor, que condicionam a temática geral dos seus contos, não têm nenhuma dimensão monumental e não influíram sobre a evolução do país em nível nacional. Mas, através deles, se esboça o retrato duma sociedade, que a hibridação cultural simultaneamente enriqueceu e empobreceu: as várias influências que, historicamente, se cruzaram e se (di)fundiram na cultura angolana não conseguiram vencer os efeitos negativos dos conflitos pós-coloniais e da recente abertura ao capitalismo. Assim, a descrição do seu país por Ondjaki deixa transparecer a realidade atual do país Angola e, através dele, realidades de outros países da África pós-colonial. Pois o verdadeiro conto, explica o teórico da literatura pós-colonial, Janos Riesz, é o espaço onde “o conto tradicional e o tema político da situação atual se reúnem, é a reflexão sobre o poder, tão tradicional quanto moderno” (RIESZ, 2009, p. 348).

Assim, pelos interstícios das estórias contadas, perpassa a história de Angola dos anos 80: o multiculturalismo derivado da reação ao período colonial e do efeito de globalização, o centralismo socialista, a presença cubana e russa, a guerra. No entanto, a crítica tem globalmente um tom humorístico indulgente, confirmando as palavras de D. Lhomond: “o humorismo e o absurdo são meios que permitem religar o conto ao tempo presente, pois temos o humor do nosso tempo” (L’HOMOND, 1991, p. 167). O cômico de situação constitui uma das molas usadas pelo autor para fazer sorrir o leitor. Assim, a situação já evocada da Tia Fatucha, que, indo viajar, é duplamente assaltada a caminho do aeroporto: depois de lhe roubarem o carro, é conduzida noutra carro roubado autuado pela polícia, e, finalmente regressa a casa sem realizar a viagem. O mundo materialista em que ela está integrada funciona como consolo: “O que lhe restava a ela, [...] os anéis que trazia nos dedos, o gancho que prendia o cabelo e uns dólares que tinha escondido nas cuecas” (ONDJAKI, 2004a, p. 29), dólares esses que revelam um

comportamento desviante em relação aos valores defendidos e exortados, mas nem sempre respeitados, pela classe dirigente. Finalmente o seu regresso a casa mostra que se trata de uma situação quase normal: “Apanhou o candongueiro para casa, e, lá posta, dirigiu-se para a cozinha onde bebeu um copo de água fresca, dirigiu-se para a sala e explicou brevemente a situação aos familiares que matabichavam, e só depois se dirigiu para a casa de banho” (ONDJAKI, 2004a, p. 30). Depois de se ter aliviado de “um xixi saboroso e aliviante” (ONDJAKI, 2004a, p. 30), repetiu o gesto do princípio do relato: “Puxou então o autoclismo pela segunda vez” (ONDJAKI, 2004a, p. 30).

Nesse conto, os representantes do poder institucional não são poupados. O primeiro polícia a quem se dirige a Tia Fatucha para se queixar do roubo é um “débil agente”, cujo retrato é pouco favorecido:

Era escuro como breu, o que se afigurava uma enorme desvantagem para quem possuía lábios e ramelas²⁰ tão fluorescentes. Ele, no entanto, assobiava. Nos tons mais elevados mexia as orelhas de uma maneira estranha e ridícula que, para além disso tudo, abria o orifício do ouvido permitindo ver uma substância que ultrapassava já o conceito da cera normal de todos os ouvidos (ONDJAKI, 2004a, p. 30).

Notemos que a Tia Fatucha é descrita por focalização interna, revelando um preconceito social, talvez racial, duma mulher de nível social suficientemente alto para poder viajar de avião e suficientemente abastada para não considerar como problema maior a desistência duma viagem marcada: uma viagem a mais ou a menos não parece ter grande impacto na vida dela. Voltando ao polícia, de cujo retrato se lembra, a personagem, quando regressa a casa, ainda o distingue, e através dele, toda a instituição, pela sua incompetência: “dava ares de autoridade procurando um bloco que não estava lá” (ONDJAKI, 2004a, p. 28).

Outra autoridade tutelar, evocada repetidamente em *Momentos de aqui*, é a figura do padre. Quando, no conto “O Padre Inácio o *Mata-Anjos*”, o Sr. Tuarles descobre que o padre desvirginizou a filha, o narrador desdramatiza a situação com cenas tragicômicas, que lembram cenas de desenhos animados: o Sr. Tuarles se dirige ao bar, empunhando uma arma, embora soubesse “que amigos seus não o deixariam sair. [...] E como previa, não o deixaram sair” (ONDJAKI, 2004a, p. 68). Entretanto, “No paroxismo da sua fúria [...] as cápsulas saltaram para dentro do seu copo de cerveja, o que ainda o irritou mais” (ONDJAKI, 2004a, p. 69). O pai da

Paurlete vai então persegui-lo de arma na mão até a sua horta, derrubando o padre que “esborracha a cara nos tomates” (ONDJAKI, 2004a, p. 73).

Corroendo reiteradamente as figuras paradigmáticas como os polícias e os padres, Ondjaki faz destes representantes da autoridade personagens caricaturais. Os padres evocados são figuras ora de bondade, ora de maldade, demasiadamente fracas ou demasiadamente malignas. Figura bondosa é o eclesiástico do primeiro conto da antologia, “O Padre, o Mar e o Faroleiro”. Ele é descrito como um eclesiástico imperfeito, indolente, ou mesmo preguiçoso, mas, ao mesmo tempo, bonachão e prestável, pronto a acudir quem lhe peça ajuda, desde que este insista um pouco. Ele tem uma vida normal, vestindo como qualquer um, cultivando a sua horta: “despiu-se e pôs de seguida o seu fato macacão e as botas de jardinagem” (ONDJAKI, 2004a, p. 20). Mas o sacerdote mostra-se pouco zeloso na prática dos tradicionais rituais de que deveria dar exemplo: “Adormeceu sem rezar, como fazia tantas vezes” (ONDJAKI, 2004a, p. 18). No entanto, o homem encarregado de tirar do seu isolamento o faroleiro Adelaide Mortinho acaba por se deixar convencer pela beleza e a força maior da natureza em que o faroleiro se refugiou e de onde tira uma lição filosófica: “Compreendera de uma vez por todas que os homens eram meros instrumentos de um poder infinito. Que não compensava ir contra os acontecimentos mas antes saber aceitá-los” (ONDJAKI, 2004a, p. 24). A crítica faz-se mais acerba, quando se trata de denunciar comportamentos perversos de certos membros da Igreja que abusam do seu poder moral. É o caso do já evocado Padre Inácio, religioso mais interessado em ganhar os favores das moças do que dar o exemplo da virtude inerente à sua função. A sua perversidade é logo indiciada pelo retrato dele que confirma o ditado, segundo o qual “o hábito não faz o monge”: a “batina impecavelmente branca” não consegue disfarçar um ser “asqueroso, nojento, escorregadio” (ONDJAKI, 2004a, p. 65). O narrador não lhe atribui circunstâncias atenuantes, pois os seus crimes foram premeditados: “o padre Inácio organizou sozinho, de forma brilhantemente matemática, horários compatíveis e flexíveis, para que as raparigas da Praia do Bispo tivessem sempre uma actividade para partilhar com ele” (ONDJAKI, 2004a, p. 66). A figura deste padre constitui, portanto, a triste representação da vertente sombria da atuação da Igreja implantada em terras africanas pela colonização europeia.

Vários aspectos da sociedade luandense são assim declinados de maneira humorística, entre outros, como acabamos de ver através de dois exemplos, a

violência, violência moral e física como o roubo, o estupro. Embora a violência extrema não seja diretamente relatada, ela está sempre subjacente, nem que seja pela presença recorrente das armas que lembram o tempo da guerra civil de que são a herança simbólica, e de que o presente não consegue livrar-se. A guerra não aparece diretamente, mas tal passado não se pode apagar facilmente. Assim, logo no primeiro conto, o traumatismo transparece no comportamento da mãe do faroleiro: “a Dona Odete anda preocupada desde a última guerra e já lá vão não sei quantos anos...” (ONDJAKI, 2004a, p. 17). Por mais que queiram esquecer, a memória da violência fica, alimentada pela permanência de objetos simbólicos como as armas. O Sr. Tuarles possui uma arma AK47²¹, do tempo das lutas pela independência em que a União Soviética armou o MPLA, tempo bélico que se prolongou até 2002 com a guerra civil. Com essa arma, o pai ameaça a filha que, noutro conto, inventou a morte de Mamborrô, e que agora fraquejou frente às investidas do padre Inácio. Outra personagem possui duas armas: é o Ary, encarregado de fazer engolir os comprimidos ao Múrio. Uma é de chumbos, mas a outra é muito mais perigosa: “Ao mesmo tempo que dizia ‘Acabou a brincadeira!’, e ao mesmo tempo que atirava a arma de chumbos para cima do outro cadeirão, vi o Ary tirar da parte de trás da cintura, a sua pistola Makarov²², a que não disparava chumbos mas balas” (ONDJAKI, 2004a, p. 43). No entanto, nenhum dos dois chega a usar a arma como se quisessem mostrar que os angolanos, apesar de terem um temperamento quente, não são dados à violência a que forças externas os obrigaram. Como já vimos, as balas do Sr. Tuarles acabam no copo de cerveja ou nos tomates da sua horta, enquanto que as ameaças ao Múrio se desvanecem na desistência de Ary em ser obedecido: “Vai para casa, Múrio. Diz à tua mãe que te dê os comprimidos...” (ONDJAKI, 2004a, p. 45).

Outros tipos de guerra assolam as terras luandenses, mas esses são desdramatizados pelo autor: o roubo do carro da Tia Fatucha já referido, o suposto assassinio de Mamborrô que foi pura invenção como o indica liminarmente o título do conto: “A Desmorte de Mamborrô”. A descrição do crime, em discurso indireto, realça o carácter enganador da notícia: “Mamborrô tinha campado! [...] tinha sido chinado por uns gregos [...] havia marcas de sangue desde o sítio onde ele fora esfaqueado até à sua casa” (ONDJAKI, 2004a, p. 31). Essa estória abre uma nova vertente à crítica empreendida pelo escritor: depois da polícia e do clero, são agora objeto de chacota os meios de comunicação social. Através do fenómeno universal

do *mujimbo* (boato), denuncia-se o poder excessivo dos programas radiofônicos e televisivos e os seus consequentes efeitos negativos sobre a população: Paurlete, desejosa de se demarcar, inventa a história da morte brutal do idolatrado cantor Mamborrô supostamente presenciada pelo seu próprio pai. O questionamento colocado aqui é múltiplo. Por um lado, denuncia-se a luta pelo poder através da palavra, do discurso e das imagens, tal como é praticada pelos mídias. Por outro lado, é questionado o discurso oficial difundido pelos mesmos mídias em que não se pode acreditar, porque “em Luanda o vício dos desmentidos era demasiado rotineiro: perdera seus efeitos sociais” (ONDJAKI, 2004a, p. 31). As habituais mentiras dos dirigentes originam uma confusão absurda na mente das populações: deixaram de acreditar nos desmentidos e passaram a tomar por certas as mentiras: “O boato duplimentou-se, cheio de crescentes inverdades” (ONDJAKI, 2004a, p. 31). A denúncia do hábito de mentir e a consequente questão da verdade manifesta-se graficamente, neste texto, pelos repetidos pontos de interrogação que marcam as múltiplas perguntas do povo, ouvindo a notícia e não sabendo em que/quem acreditar:

perdera-se o jovem encantor? [...] tinha sido assim morto sem prefácio nem conclusão? E essas desmentições, eram afinal verdadeiras? [...] não constituía ele [o pai da Paurlete] a prova mais irredutível da morte do outro? Ele não era o ouvido, visto e constatado do enterro do encantador mais afamado de Luanda? (ONDJAKI, 2004a, p. 32)

Mais geralmente, todos os discursos oficiais, a palavra dos dirigentes, transmitidos pelas ondas radiofônicas ou televisivas, são aqui apontados. Noutro conto, é o discurso das instâncias policiais e administrativas que é parodiado: Barnabé é detido “por praticar o acto de peidar deliberadamente na igreja, fazendo uso de um estranho profissionalismo que resulta na eficácia sonora dos seus peidos” (ONDJAKI, 2004a, p. 49). No sentido inverso, o autor convida-nos a rirmos do uso abusivo em contexto doméstico de expressões ligadas ao processo revolucionário: “Os primos, o Tio Nelço e o Josefo, dirigiram-se para a sala a fim de empreenderem a necessária sessão de esclarecimento” (ONDJAKI, 2004a, p. 54). É assim, de certa maneira, desqualificado o carácter revolucionário do processo político que sucedeu à independência.

O desmanche desse processo e a desestruturação da sociedade angolana também é patente nos vícios que parecem generalizar-se como, por exemplo, o

alcoolismo: as bebidas alcoólicas fazem parte do cenário de vários contos e pelo menos duas personagens, o Sr. Tuarles e a Avó Ménha, são apresentadas como pessoas dadas à bebida. “Aprendemos em criança que a escola é nossa segunda casa; Sr. Tuarles se auto-instruiu: ‘o bar é minha primeira casa!’” (ONDJAKI, 2004a, p. 33). Quanto à Avó Ménha, as crianças brincavam à espera que ela “bebesse e bebesse um pouco mais e que, lá para as seis ou seis e meia (ou mais tardar), ela se pusesse finalmente a dormir, a exalar o cheiro que nos haveria de atrair e assustar” (ONDJAKI, 2004a, p. 62). Esses cheiros atraentes são os “da antiguidade acumulada, uma malcheirosa mistela de queijos e vinhos possivelmente portugueses [que] misturados com a kitaba e a cerveja” (ONDJAKI, 2004a, p. 64), resultados de um tempo passado, em que as culturas europeia e africana se mesclaram para dar um resultado mal digerido pelos mais velhos e ainda mal definido e misterioso para os mais novos.

Esses exemplos mostram que os contos de Ondjaki ultrapassam a dimensão anedótica e autobiográfica evocada acima: o receptor da estória pode ver neles um retrato da sociedade luandense dos anos 1980-90, e fazer destes contos uma leitura alegórica que revela outros significados subjacentes ao que foi explicitamente dito. Cabe ao leitor, confirma Laura Padilha a propósito do mestre angolano Luandino Vieira, “descobrir a pele dessas palavras, descacá-las, para provar sua macia carne, seu sumo, seu mel, seus cheiros, deitando-se à sua boa sombra” (PADILHA, 2005, p. 201).

Pelo menos três contos da primeira parte de *Momentos de aqui* poderão ser lidos como *permixta apertis allegoria*, alegorias “imperfeitas”, em que pelo menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente ao nível do sentido próprio. É o caso do conto já referido *A Desmorte de Mamborô* que, a partir dum *fait-divers* (que pode ter tido uma origem real ou não), o autor denuncia a perda dos valores tradicionais, a falta de credibilidade das instâncias governativas e informativas e, mais geralmente, os efeitos negativos da modernização e da globalização. Um segundo conto aproxima-se da *tota allegoria*, alegoria “perfeita”, não fosse a presença de uma arma de origem soviética, único elemento que reenvia para a realidade angolana: trata-se de “O Múrio, Enquanto Mau Tomador de Comprimidos”. Mas o texto mais alegórico desta primeira parte da antologia é, sem dúvida, o conto intitulado “*Depois du Funeral Triste do Nasser*”. Sob a aparência de um relato descritivo da vida pacata de uma família, esconde-se a evocação da evolução socio-

política de Angola. O jogo a partir do nome da personagem central que morreu, Nasser/nascer, indicia logo uma possível dupla interpretação. O funeral desse menino, “ainda tão pequeno” (ONDJAKI, 2004a, p. 79), constitui um marco histórico na vida da família: existe um antes e um depois dessa morte. A focalização interna de um narrador-criança dá-nos uma visão ingênua e objetiva da cena. A criança observa: “a Avó Nela tinha vindo de Portugal para este encontro [...] A casa acabava de ser recuperada/os fins-de-semana na casa do Mussulo do Tio Xexo tornaram-se mais festivos” (ONDJAKI, 2004a, p. 77). Mas o nascimento de Nasser desencadeou uma série de acontecimentos aparentemente familiares lembrados por um narrador já adulto, em analepse marcada pelo uso do futuro do pretérito:

os sinais psicológicos e físicos da sua aparição, do Nasser, eram anúncios não perceptíveis de toda uma gama de desvios pessoais e colectivos que se haveriam de processar na sua família, desvios que começariam no casamento do Vaz com a Céu – seus pais, que passariam pelo nascimento da Sú – sua irmã, e que terminariam, agora entendo, com a sua própria morte (ONDJAKI, 2004a, p. 78).

Num primeiro plano, este relato pode evocar um caso de adultério que teria abalado o equilíbrio familiar, opondo o Tio Xexo ao Mofor que acabou por morrer (ser morto?): “O Mofor não mais almoçou na casa do Tio Xexo porque nem a própria morte do Nasser criou a possibilidade de as pessoas voltarem do reino da morte” (ONDJAKI, 2004a, p. 78). Morta também a criança objeto do conflito, e não se sabe como, “as coisas, de maneira certa, mas triste, voltaram aos seus lugares” (ONDJAKI, 2004a, p. 78). A vida familiar reentra nos seus eixos, contudo a criança questiona-se:

observando um pouco de longe um pouco de perto, eu perguntava-me em espaçados intervalos se teria sido preciso o Nasser nascer, se teria sido preciso ele viver e crescer e ter sido tão importante para nós, e se teria sido preciso [...] ele morrer para que todas as coisas que desde o seu nascimento se alteraram, pudessem finalmente e a que preço, voltar aos seus antigos e próprios eixos (ONDJAKI, 2004a, p. 79).

Ora, se equacionarmos esses diversos elementos, podemos considerar a seguinte fórmula e relacioná-la com a realidade angolana: antes-depois / da guerra + nascimento-morte / da esperança na descolonização => família de Nasser = povo angolano. Depois dos dois conflitos, guerra de independência e guerra civil, a sociedade angolana parece ter voltado ao ponto de partida (inclusive com o regresso de Portugal na figura da Avó Nela), com uma diferença: as pessoas

abandonaram a luta, conformaram-se, acomodando-se com as novas regras sociais, políticas e econômicas, por vezes integrando-as totalmente como o Dório, que passou a ser representante duma multinacional do setor de automóvel, ou o Tio Xexo, que tem segunda casa na ilha onde uma aparelhagem moderna lhe permite projetar filmes sobre o passado revoluto. Ambas as personagens constituem símbolos do materialismo exacerbado que se apoderou do povo luandense. Os idealismos desvaneceram, a esperança morreu e, finalmente, “Depois do funeral de Nasser, e na ausência dele, nada parecia ser a mesma coisa” (ONDJAKI, 2004a, p. 80).

Através das situações descritas nestas cenas mais ou menos anedóticas, é todo um tempo que nos é revelado. A paisagem social luandense, descrita por Ondjaki, fundamenta uma ética numa perspectiva induzida pela percepção do mundo circunstante. O meio em que se passam as histórias é uma paisagem definida pelo ponto de vista de um sujeito sobre o mundo, que pode ser qualificada de “tropológica”, na medida em que, segundo a definição de Jean Nimis, ela acaba sendo um “lugar” literário beneficiando de uma utilização retórica de conotação sócio-cultural (NIMIS, 2011, pp. 328-329).

No entanto, a construção alegórica, constituindo o objeto na sua historicidade, simultaneamente, o arranca ao tempo e, nos seus contos, Ondjaki não só revela a realidade contemporânea de Angola, como demonstra que a palavra é o testemunho da memória da própria existência humana, do poder ontológico da fala que, ao nomear, faz existir, e da transmissão dos valores e interditos que regulam as sociedades. Esta dimensão universalizante reenvia à dimensão moralizante do conto tradicional: abrindo o conto tradicional à realidade presente, o autor reenvia para um questionamento axiológico e filosófico sobre a natureza humana, fazendo dos seus contos não uma crônica temporalmente marcada, mas sim um discurso válido para todos os tempos e todos os humanos. Concluindo por nós, Mia Couto, o mestre moçambicano de Ondjaki, afirma, no prefácio à segunda edição de *Momentos de aqui*, que “ele cria uma história para a nossa própria vida [...] percorre[r] as diferentes fabulações de nós mesmos, conta[r] essas maravilhações aos outros [...] desengaiola[r] sentimentos”, fazendo descobrir que “todos voam, não havendo pequenos nem grandes” (COUTO, 2004b, p. 16)

REFERÊNCIAS:

¹ Edição de referência: *Momentos de aqui*. 2. Ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

² *O conto é uma viagem de exploração e de inventário do invisível, é o desejo de descoberta e, talvez, de cobiça, é também e, ao mesmo tempo, a descrição de um movimento calculado, cifrado, de uma operação, de um jogo de cálculo* (DE LA SALLE, 2004, p. 159). (tradução livre)

³ Citação de Makhily Gassama, texto de abertura da antologia *Kuma*. Dakar-Abidjan:Le Nouvelles Editions Africaines, 1978, p. 22.

⁴ Numeração proposta pelo autor e retomada no quadro a seguir.

⁵ *Tipo ascendente*: parte de uma situação inicial de “falta” ou “carência”, para chegar à ausência desta privação, ao “Bem”, passando por sucessivas fases de melhoramento.

⁶ *Tipo cíclico*: caracteriza-se por uma axiologia ternária: situação normal (ou anormal) => deterioração (ou melhoramento) => situação normal (ou anormal).

⁷ *Tipo descendente*: situação normal e falta são elementos morfológicos referenciais da narrativa de tipo descendente, que inicia com um estado de equilíbrio do herói que um acontecimento qualquer vem perturbar, do que resulta o desequilíbrio que se traduz na punição que pode ir até à morte.

⁸ *Tipo empulheta*: dois actantes realizam simultaneamente diligências opostas. Seus comportamentos, ao longo de uma mesma ação, conduzem a reencontrarem-se, no fim, em situação inversa, com as suas posições iniciais significativamente alteradas.

⁹ *Tipo complexo*: narrativa formada por dois ou mais tipos diferentes, reunidos pelo narrador, num único conto, mantendo, no entanto, as mesmas personagens.

¹⁰ *Tipo desqualificante*: a figura central é uma personagem negativa, que transgredir um mando, viola um acordo previamente estabelecido, pratica uma malfeitoria, não só contra o adversário, mas, por vezes, contra os restantes elementos implicados na situação narrativa. A punição que é aplicada ao agente degradador é geralmente exercida pelo antagonista, cuja performance é, na maior parte das vezes, de natureza melhoradora.

¹¹ *Tipo em espiral*: sucessão de movimentos ascendentes e descendentes. As suas referenciais são: falta => reparação da falta =>deterioração =>novo melhoramento, sequência que se pode voltar a repetir na macrocomposição.

¹² *Tipo glorificante*: o herói da narrativa glorificante é sempre positivo e os desenvolvimentos significativos do seu comportamento são associativos e conotados euforicamente: cumpre as ordens e acordos previamente estabelecidos, luta contra a injustiça, auxilia e protege os mais fracos e desprotegidos, defende a comunidade, etc. A recompensa pode ser material (o dinheiro ou a metade do palácio) ou espiritual (o reconhecimento público ou o sentimento de alegria ou de felicidade pelo dever cumprido). As funções primárias são, portanto, a benfeitoria e a sanção remuneradora.

¹³ Tradução nossa.

¹⁴ Quando lhe perguntam como era viver em tempo de guerra, Ondjaki responde: “Era um quotidiano bom, feliz, apesar das limitações. Eu penso que, em qualquer parte do mundo, sob qualquer regime, as crianças não têm consciência do que está a acontecer – sofrem as consequências, mas não têm a real noção do que se passa. As crianças que viviam em zonas de Angola que não tinham contacto directo com a guerra eram felizes. Era uma infância de pobreza, ao nível da comida, ao nível da roupa, mas nunca foi pobre a nível do imaginário ou mesmo da oferta cultural. Íamos a festivais e íamos a concertos, mas a verdade é que essa liberdade que eu vivi, enquanto criança, não era extensiva ao resto da sociedade” (ONDJAKI, 2004, p. 16.).

¹⁵ Nota do autor à epígrafe: “Cinema bu: se não houver falta de luz, se não houver uma varanda com arvoredo por detrás, se não houver um muro onde se sentem crianças criativas, se os carros não passarem, provocando sombras na parede da varanda ... então, não há cinema bu”.

¹⁶ Convém aqui sublinhar a importância dos cheiros como manifestação física dos sentimentos e lembranças boas ou más, nos contos de Ondjaki.

¹⁷ Duas personagens que reaparecem no conto “Padre Inácio, o Mata Anjos”.

¹⁸ Tradução nossa.

¹⁹ Sabemos que a maior parte da literatura angolana contemporânea, de modo geral, e com exceção de Agualusa, está, por razões socio-históricas, presa a Luanda. Nos contos aqui analisados aparecem várias localizações espaciais que se referem diretamente à capital de Angola: a Praia do Bispo (pp.31-32, 65), Luanda (p.35), o bairro de Kinanga City (p.69), o Mussulo (p.79).

²⁰ A propósito deste pormenor, F. Topa (*op. cit.*) faz o comentário relevante: o termo “ramela” introduz a noção de fronteira “entre o eu e o mundo, entre o sono e a vigília, entre o sonho e o real, entre a noite e o dia, entre o incolor e o colorido, entre o líquido e o sólido, entre o sujo e o limpo, entre a criança e o adulto”, a fronteira podendo ser vista, à maneira de Mia Couto, como um lugar de travessia, um lugar onde se efectuam as trocas, onde se acumulam as riquezas culturais.

²¹ Arma automática de Kalashnikov, modelo de 1947.

²² Outra arma de origem soviética.

REFERÊNCIAS:

BELINGA, S. M. Eno. *Comprendre la Littérature orale africaine*. Paris: Ed. Saint-Paul, 1978.

CALAME-GRIAULE, Geneviève. *Le renouveau du conte*. Paris: Editions du CNRS, 1991.

CÂNDIDO, António. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

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

GASSAMA, Makhily. Texto de abertura da antologia *Kuma*. Dakar-Abidjan: Le Nouvelles Editions Africaines, 1978, p. 22.

JÚDICE, Nuno. *O fenómeno narrativo do conto popular à ficção contemporânea*. Lisboa: Ed. Colibri; IELT, Universidade Nova de Lisboa, 2005.

JUNOD, Henrique. *Usos e costumes dos bantos*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1974. V. II.

KANE, Mohamadou. *Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*. Dakar: Université de Dakar. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968. (Langues et Littératures, nº16).

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, Points Essais, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude. « La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp ». In : *Anthropologie structurale II*. Paris: Plon, 1973, pp. 139-173.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Ed. Colibri, 2003.

L'HOMOND, Daniel. « Le conte aujourd'hui ». In : CALAME-GRIAULE, G. (Org.). *Le renouveau du conte*. Paris: Editions du CNRS, 1991.

MOISES, Massaud. *A criação literária. Prosa*. 9. ed. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1979.

NIMIS, Jean. "Paysages allégoriques et inscription du temps chez Montale, Saba et Ungaretti". In : IMBERT, Ch. et MAUPEU, Ph. *Le paysage allégorique, entre image mentale et pays transfiguré*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.

ONDJAKI. *Momentos de aqui*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2004a.

_____. "O que enfrenta os desafios". Entrevista de Maria João Martins. *Jornal de Letras*. Lisboa, 21 de julho - 3 de agosto de 2004b, p. 16.

_____. "Infância revisitada". Entrevista de Luís Ricardo Duarte. *Jornal de Letras*. Lisboa, 21 de Maio - 3 de Junho de 2008, p. 18.

PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Lisboa: Novo Emboeiro, 2002.

_____. *Entre voz & letra*. Lisboa: Novo Emboeiro, 2005.

_____. "Ficção angolana e a força da ancestralidade". In: *Convergência Lusíada. Revista do Real Gabinete Português de Leitura*, nº9. Rio de Janeiro, 1992.

PAULME, Denise. *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris: Gallimard, 1976.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Prefácio de Adriano Duarte Rodrigues. Lisboa: Vega, 2000.

RIESZ, János. "*Astres et désastres*": *histoires et récits de vie africains de la colonie à la postcolonie*. Hildesheim; Zurich ; New York: Ed. Georg Olms Verlag, 2009.

SALLE, Bruno de la. « Conte et mémoire, entre écriture et oralité ». In : PERROT, Jean (Dir). *Les métamorphoses du conte*. Bruxelles: Peter Lang, 2004.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura V*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1982.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Tel Gallimard, 1994.

TOPA, Francisco José de Jesus. "Ondjaki, uma escrita dentro dos momentos: roteiro de leitura". In: *Nau literária: crítica e teoria de literaturas*. Revista da PPG-LET-UFRGS. Porto Alegre, v. 07, N. 02, jul/dez. 2011, pp. 1-11. <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

Texto recebido em 30 de maio de 2012, e aprovado em 06 de junho de 2012.