



**LEMBRANDO, DESLEMBRANDO E COMPARANDO: O NARRADOR  
INFANTIL ONDJAKIANO NO CONTEXTO DA LITERATURA  
AFRICANA**

*REMEMBERING, FORGETTING AND COMPARING: THE ONDJAKIAN  
CHILD NARRATOR IN THE CONTEXT OF AFRICAN LITERATURE*

*RECORDANDO, OLVIDANDO Y COMPARANDO: EL NARRADOR  
INFANTIL DE ONDJAKI EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA  
AFRICANA*

Sandra Sousa<sup>1</sup>

**RESUMO**

Ondjaki, prosador e poeta angolano, é, indiscutivelmente, o escritor no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa cuja obra mais pungentemente se apodera de narradores e personagens infantis. É aqui intenção abrir um caminho comparativo com outros espaços linguísticos africanos no sentido de explorar não apenas a questão do uso de crianças como veículos narrativos, mas ainda perceber como é que a obra de Ondjaki se enquadra num contexto africano mais alargado, ou seja, não delimitado ao espaço da língua portuguesa. Para tal, centrar-me-ei com mais pormenor no seu último livro de prosa, *O Livro do Deslembamento* (2020).

**PALAVRAS-CHAVE:** Ondjaki, narrador infantil, literaturas africanas

**ABSTRACT**

*In the context of African literatures in Portuguese language, Ondjaki, Angolan prosaist and poet, is arguably the writer whose body of literary works gives more prominence to child narrators and youth protagonists. The main goal of this article is to open a comparative space with other linguistic African spaces with the intention of exploring not only the use of children as narrative vehicles, but to understand how Ondjaki's literary work can be framed in a broader African literary context, i.e., not bound to the Portuguese language. In order to do so, I will examine closely his last narrative book, *O Livro do Deslembamento* (2020).*

**KEYWORDS:** *Ondjaki, child narrator, African literatures*

**RESUMEN**

*Ondjaki, prosador y poeta angoleño, es indiscutiblemente el escritor en el contexto de las literaturas africanas de habla portuguesa cuya obra se apodera de manera más conmovedora de los narradores y personajes infantiles. La intención aquí es abrir un camino comparativo con otros espacios lingüísticos africanos para examinar no solo la inscripción de los niños como vehículos narrativos, sino también comprender cómo la obra de Ondjaki se sitúa en un contexto africano más amplio, es decir, que no está circunscrito al espacio de la lengua portuguesa. Para ello, me centraré con más detalle en su último libro en prosa, *O Livro do Deslembamento* (2020).*

**PALABRAS-CLAVE:** *Ondjaki, narrador infantil, literaturas africanas.*

---

1 University of Central Florida, [sandra.sousa@ucf.edu](mailto:sandra.sousa@ucf.edu)



*Your story is a kind of water, making fluid the brittle events of your life. A story liquefies you, prepares you for more subtle transformations.* (Thomas Moore 61)

Temos Zito, Marcelina, Quinzinho em *A cidade e a infância* (1960), Zeca Santos em *Luuanda* (1964), ou o narrador de *Nosso musseque* (2003), nas obras de Luandino Vieira; Ngunga em *As aventuras de Ngunga* (1972) de Pepetela; as duas crianças em *Quem me dera ser onda* (1982), de Manuel Rui; ou ainda, o sobrinho do Geguê e Tiago nos contos de *Cada Homem é uma Raça* (1990), de Mia Couto. A lista de ficção africana de língua portuguesa na qual a narrativa é entrelaçada ou através ou à volta de uma criança é extensa. No entanto, a questão mais interessante a explorar é questionar o motivo de os escritores usarem frequentemente crianças ou como veículos da narração, ou como protagonistas principais no processo de contar histórias (ou estórias, como prefere Ondjaki). Christopher E. W. Ouma observa que a infância “apresenta um campo discursivo de memórias, tempos, lugares, espaços, heranças, legados e tradições que são motivos de experiências contemporâneas em evolução e construções de identidades”<sup>2</sup> (OUMA, 2020, p. 6, nossa tradução). O conceito de infância, apesar de não ser novo nas literaturas africanas, tem evoluído ao longo do tempo, tendo-se tornado uma preocupação temática instrutiva que gera novos modos de examinar formas de identidade em mudança. Daí que Ouma afirme que a narrativa de infância ressoe no campo contemporâneo da imaginação por três razões:

em primeiro lugar, a época da infância é dotada do potencial de experimentar um sentido de identidade fluido e em constante mutação. Em segundo lugar, a infância, um terreno de consciência aberta, mas que no passado foi o fardo da transição cultural, é agora um marcador significativo de pós-colonialidade, na esteira de experiências cada vez maiores de migrantes e diaspóricas. Em terceiro lugar, a infância é um espaço de formação de identidade contemporânea, o que complica, mas também processa outras categorias normativas de análise de identidade como género, sexualidade, raça, etnia e classe.<sup>3</sup> (OUMA, 2020, p. 7, nossa tradução).

A infância constitui-se assim como uma formação discursiva, onde novas formas identitárias estão a ser representadas e as quais são produto de fronteiras móveis, histórias, memórias e contextos autorais específicos.

---

2 “presents a discursive field of memories, times, places, spaces, heritages, legacies and traditions that are motifs of evolving contemporary experiences and constructions of identities” (OUMA, 2020, p. 6).

3 “firstly, the time of childhood is endowed with the potential to experiment with a constantly shifting and fluid sense of identity. Secondly, childhood, a terrain of open consciousness but which has in the past been the burden of cultural transition, is now a significant marker of postcoloniality, in the wake of increasing migrant and diasporic experiences. Thirdly, childhood is a space of contemporary identity formation, which complicates but also processes other normative categories of the analysis of identity like gender, sexuality, race, ethnicity and class. (OUMA, 2020, p. 7)

Ondjaki, prosador e poeta angolano, é, indiscutivelmente, o escritor no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa cuja obra mais pungentemente se apodera de narradores e personagens infantis. É aqui intenção abrir um caminho comparativo com outros espaços linguísticos africanos no sentido de explorar não apenas a questão do uso de crianças como veículos narrativos, mas ainda perceber como é que a obra de Ondjaki se enquadra num contexto africano mais alargado, ou seja, não delimitado ao espaço da língua portuguesa. Para tal, centrar-me-ei em mais pormenor no seu último livro de prosa, *O Livro do Deslembamento* (2020).

Tendo em conta a presença significativa de narradores e personagens crianças nos livros de Ondjaki, não é de espantar que esse aspecto não tenha passado despercebido à crítica literária académica que se dedica ao estudo do autor e sua obra. A infância e a memória no escritor angolano são temas centrais ou periféricos da maioria dos artigos e teses de mestrado e doutoramento que nele se centram. A título de exemplo, Fernanda Coutinho e Marlúcia Nogueira do Nascimento leem em conjunto os livros *Bom dia camaradas* (2001), *Há prendisajens com o xão* (2002), *Momentos de aqui* (2001), entre outros textos do escritor, através de uma perspectiva pós-colonial em que Ondjaki romperia “com os limites impostos à voz do colonizado, driblando as verdades estabelecidas por meio da fala desautorizada, mas persistente, de um infante angolano” (2014, p. 103). Nestas obras, onde se inclui ainda *Materiais para a construção de um espanador de tristezas* (2009), as estudiosas percebem “uma escritura que reelabora o espaço e o tempo por meio da perspectiva silenciosa, e plena de astúcia, do olhar infantil, que ecoa no adulto, intelectual e artista da linguagem,” admitindo na literatura de Ondjaki “uma convergência entre o ético e o estético, como forma de pensamento e expressão da pós-colonialidade angolana, cuja identidade, assim como a própria escrita de Ondjaki, permanece em devir” (2014, p. 103-104). Tal abordagem segue a linha anteriormente proposta por Tania Macêdo que, no seu livro *Luanda, cidade e literatura*, assinalara que “talvez poucas personagens como as infantis possam exemplificar as transformações pelas quais passou o país e a literatura de Angola nos últimos cinquenta anos” (2008, p. 143). Numa dissertação de mestrado intitulada “Ondjaki e os ‘Anos 80’: ficção, infância e memória em *AvóDezanove e o segredo do soviético*,” Cláudia Carvalho Neves demonstra como esta obra se encontra inscrita num projecto mais abrangente do autor que, por meio da memória da infância, oferece elementos que levam à reflexão sobre a história de Angola pós-colonial. Como a mesma refere, “(...) em *AvóDezanove* a memória não é apenas uma estratégia usada pelo autor para compor a narrativa, mas está também presente no tema central da obra” (2015, p. 62). Segundo Neves, o olhar do narrador-criança é um olhar livre de convenções sociais, repleto de espontaneidade, mas capaz de captar com objectividade a realidade que o circunda. É essa espontaneidade, geradora de efeitos irónicos, que, de acordo com a estudiosa, é capaz de “desvelar sentidos e construir críticas ao contexto social e político da Angola pós-independente” (2015, p. 89). Neves conclui que esta narrativa de Ondjaki se entrelaça “a outras narrativas que a antecederam,

que têm como uma de suas principais características o compromisso com a ficcionalização de aspectos da história do país e a construção de uma identidade nacional” (2015, p. 130). Numa anterior tese de mestrado, intitulada “As crianças na narrativa de Ondjaki,” Helena Maria Martins Faria centra-se na representação do universo infantil nas obras *Bom Dia Camaradas*, *Os da Minha Rua*, *Avódezaneve e o Segredo do Soviético* e *A Bicicleta Que Tinha Bigodes*. A estudiosa analisa igualmente como “através de um exercício de memória, o narrador, quase sempre o protagonista, nos dá uma descrição desinibida e humorística das aventuras do seu quotidiano numa cidade marcada por décadas de guerra civil” (2012, p. 3). Tal como os críticos que aqui tenho vindo a referir, Faria conclui que o ponto de vista infantil usado nas obras de Ondjaki permite uma visão crítica da sociedade angolana no período pós-independência. Nas suas palavras, “E é no jardim da infância que Ondjaki vai colher as memórias, resgatando os camaradas que com ele partilharam as ruas tranquilas dos bairros periféricos de Luanda” (2012, p. 106). Tendo em conta este curto corpus exemplificativo, pode ser afirmado que, de acordo com a crítica literária académica que se debruça sobre a obra do escritor angolano, é ponto assente que nesta se estabelece uma relação entre literatura e o contexto social e a formação da identidade nacional tendo como base a memória individual e colectiva. Entre eles, destaca-se a voz de Rita Chaves na sua análise de *Bom dia camaradas*:

Guardando a saudável distância do discurso oficial, fato expresso na abordagem de problemas que o país enfrenta e na revelação de medidas autoritárias que refletem o clima político daquele momento, a voz do narrador coloca o seu passado à disposição de um projeto de memória coletiva, oferecendo elementos para a discussão de um processo identitário. (2010, p. 88)

A discussão em torno de um posicionamento mais alargado no contexto das literaturas africanas da obra de Ondjaki e da sua preferência por narradores e personagens infantis é, fundamentalmente, ainda incipiente. Dado o escopo limitado deste artigo, tentarei apenas lançar algumas linhas para futuro aprofundamento, aludindo a obras de autores africanos de língua inglesa e língua francesa que, tal como o escritor angolano, fazem uso, nas suas obras, de narradores e personagens infantis ou adolescentes, para que, deste modo, convergências e divergências se possam estabelecer a um nível mais amplo.

Ao longo da história, como nos recorda Susan Mann, pontos de vista sobre o papel das crianças nessa mesma história têm mudado dramaticamente. Desde uma versão antropológica aristotélica que as considerava como “seres humanos não desenvolvidos”, passando pela teologia Agostiniana que as via como “sinédoque da queda da natureza humana em geral,” e pela obra de Dante, na qual as crianças eram deixadas no limbo por não terem almas totalmente desenvolvidas, até ao clássico de William Golding, *Lord of the Flies* (1954), no qual se representa um grupo de rapazes passando a um estado de selvajaria, as perspectivas são flutuantes. Esta mudança de ponto de vista é característica não apenas do mundo ocidental, mas reflecte-se igualmente no mundo africano, como exemplificam as palavras de Aissata Sidikou:

Os primeiros olhares nostálgicos para o passado, com o objetivo em grande medida de abrir os olhos dos leitores ocidentais para a vida na África, o que dissiparia estereótipos negativos enraizados no início do período colonial, contrastam fortemente com as obras do final do século XX e início do século XXI de autores africanos que retratam a infância sob uma luz totalmente diferente. A mudança do paraíso primitivo para o inferno mais recente para as crianças africanas reflete mudanças não apenas nas experiências de crianças e escritores, mas também nos eventos violentos que continuam a atormentar a política de muitos países africanos, sejam eles comercializados pela experiência colonial ou de outra forma.<sup>4</sup> (2017, p. 152, nossa tradução)

Apesar de tais mudanças, a figura da criança na literatura africana tem uma tradição literária rica e cultural, continuando a ocupar uma posição crítica na ficção contemporânea. Madelain Hron refere que muitos dos textos clássicos anticoloniais tais como *L'enfant noir* (1953), do escritor guineense Camara Laye, *Une vie de boy* (1960), do camaronês Ferdinand Oyono, ou ainda *Weep Not, Child* (1964), do queniano Ngugi, “usam a perspectiva de uma criança protagonista para mostrar e resistir à violência colonial”<sup>5</sup> (2008, p. 28, nossa tradução). As literaturas africanas de língua portuguesa não fogem a este padrão, podendo ser mencionados alguns exemplos de narrativas que usam um protagonista infantil para revelar e resistir à violência como o clássico *Nós Matámos o Cão Tinroso* (1964), de Luís Bernardo Honwana, ou *As Aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, que retrata um jovem soldado na guerra de libertação de Angola que se torna um emblema de coragem e dedicação de toda uma geração. Segundo Willfried Feuser, e este aspecto é obviamente discutível, o melhor exemplo de um romance sobre a infância no contexto de uma literatura anticolonial africana tem origem em Moçambique. As suas palavras tal o revelam: “Na minha opinião, o mais fascinante e possivelmente o maior romance autobiográfico sobre a infância e a juventude jamais saído de África tem origem no único país lusófono da costa do Oceano Índico: Moçambique”<sup>6</sup> (1997, p. 112, nossa tradução). Este romance seria *Schitlangu, der Sohn des Häuptlings* (Zurique, 1950), de Eduardo Mondlane, publicado em português, em Maputo, pela editora *Cadernos tempo* apenas em 1990, com o título *Chitlango, filho de chefe*. Por esta razão e pela que se segue, Feuser não insere este livro de Mondlane no contexto da literatura africana de língua portuguesa, mas na de língua alemã. Refere o crítico,

4 “Earlier nostalgic glances into the past, aimed to a large extent at opening the eyes of Western readers to life in Africa which would dispel negative stereotypes rooted in the early colonial period, contrast sharply with late twentieth and early twenty-first century works by African authors who portray childhood in an entirely different light. The shift from the early paradise to the more recent hell for African children reflects changes not only in the experiences of children and writers but also in the violent events that continue to plague the politics of many African countries whether they are marked by the colonial experience or otherwise. (2017, p. 152)

5 “deployed the perspective of a child protagonist to showcase and resist colonial violence” (2008, p. 28)

6 “To my mind the most fascinating, and possibly the greatest autobiographical novel on childhood and youth ever to have come out of Africa originates from the only Lusophone country on the seaboard of the Indian Ocean: Mozambique” (1997, p. 112).

Mas, uma vez que nenhuma *plainte pour recherche de paternité* jamais foi movida contra o autor que mais tarde na vida sempre negou obstinadamente a gravidez indesejada, e uma vez que o livro só chegou às minhas mãos em uma tradução alemã do francês, atrevo-me a reivindicá-lo por um campo de aprendizagem até então inexplorado: *Literatura Africana em Alemão*<sup>7</sup> (1997, p. 112, tradução nossa).

Colocando à parte esta questão passível de debate, que não serve o propósito aqui em causa, o que parece incontestável é o facto de por as literaturas africanas serem, segundo Feuser, “(...) relativamente jovens, devem ter produzido na literatura principal dos jovens, para os jovens e sobre os jovens”<sup>8</sup> (1997, p. 117, nossa tradução).

Recentemente, como afirma Susan Mann, o narrador infantil “has become one of the significant telling voices of reality providing acute observations on all the textures of society,” adicionando que “[A] própria criança representa socialmente, e muitas vezes culturalmente, a folha em branco, o potencial não contaminado em um contexto que muitas vezes é carregado, orientando o leitor a avaliar a justeza de uma situação, social ou não”<sup>9</sup> (2012, p. 337, nossa tradução). Embora em muitas instâncias o uso da língua seja infantil, os problemas não o são. Mann recorda-nos ainda que as crianças que emergem da literatura pós-colonial africana raramente são inocentes. Ela oferece-nos vários exemplos da literatura sul-africana afirmando que

É esse tipo de tensão, a vulnerabilidade da criança que vê, a criança cuja inocência foi corrompida, muitas vezes destruída, a criança que simboliza a perda da inocência de um continente como um todo, um continente destruído pelo colonialismo, e mais perto de casa pelo seu parente próximo, o apartheid, que torna a leitura atraente, impregnada de ironia e nuance.<sup>10</sup> (2012, p. 337-338, nossa tradução)

A capacidade da criança de “ver” de usar a imaginação com liberdade e talento, de criar realidades possíveis, é um artifício narrativo de inestimável valor para o escritor. Na literatura sul-africana temos, deste modo, vários escritores que usam narradores ou personagens infantis

7 “But since no *plainte pour recherche de paternité* has ever been filed against the author who later in life always stubbornly denied the unwanted pregnancy, and since the book has only come into my possession in a German translation from French, I make bold to claim it for a hitherto uncharted field of learning: *African Literature in German*” (1997, p. 112).

8 “relatively young, they must have produced in the main literature by the young, for the young and about the young” (1997, p. 117).

9 “[t]he child itself represents the socially, and often culturally, blank slate, the uncontaminated potential in a context that is often loaded, guiding the reader to gauge the justness of a situation, social or otherwise” (2012, p. 337).

10 “It is this kind of tension, the vulnerability of the child that sees, the child whose innocence has been corrupted, often destroyed, the child that symbolizes the loss of innocence of a continent on the whole, a continent destroyed by colonialism, and closer to home by its close relative apartheid, that makes for compelling reading, steeped in irony and nuance” (2012, p. 337-338).

para dar conta das complexidades do país. Um exemplo seria *Boyhood* (1997), de J.M. Coetzee, que conta as dificuldades da sua própria experiência como criança na África do Sul. O narrador infantil, mas com o discernimento de um adulto, permite-lhe abordar assuntos de identidade, religião, sentido de alienação e discriminação. O livro de contos de Mary Watson, intitulado *Moss* (2004), seria um outro exemplo de uma narrativa cuja voz de um protagonista infantil revela em histórias quase míticas as tensões entre bem e mal, pureza e contaminação, desejo e religião. Temas como abuso sexual, sodomia e pedofilia fazem parte deste conjunto de contos em que o narrador infantil serve uma dupla intenção. Por um lado, segundo Mann, “dá uma visão imediata da natureza do personagem que conta a história,”<sup>11</sup> por outro, “é engraçado e irônico na informação que ‘aparentemente’ inocentemente fornece ao leitor”<sup>12</sup> (2012, p. 339, nossa tradução). Supostamente, o narrador criança não é suficientemente complexo ou sofisticado para esconder nada, contando ao leitor como as coisas são de forma inocente e livre. Outros exemplos poderiam ser dados, como o romance *Gem Squash Tokoloshe* (2005), de Rachel Zadok, ou *Karoon Boy* (2005), de Troy Blacklaws, ou ainda *One Tongue Singing* (2005) de Susan Mann, em que os narradores infantis aparentam ter perdido a sua inocência, espelhando assim a perda de inocência de uma nação. O ideal da criança “divina” não parece ter presença na literatura sul-africana uma vez que estes narradores infantis se servem de temas como incesto, sodomia, pedofilia, violação e homicídios para metaforizar a corrupção nacional.

Na mesma linha dos escritores sul-africanos, também os escritores nigerianos, especialmente os de terceira geração, estão bebendo da tradição literária e cultural do seu país – tenha-se como exemplo *Things Fall Apart* (1958), de Chinua Achebe, e a trilogia *The Famished Road* (1991), *Songs of Enchantment* (1993), e *Infinite Riches* (1998), de Ben Okri – ao adotarem a figura da criança nos seus textos. Chimamanda Ngozi Adichie é um dos casos mais ilustrativos devido em parte à popularidade e reconhecimento internacional que tem vindo a receber. Dois dos seus romances mais aclamados, *Purple Hibiscus* (2003) e *Half of a Yellow Sun* (2006), têm como protagonistas crianças ou adolescentes. Em *Purple Hibiscus*, o narrador de primeira pessoa é Kambili, que reconta o seu recente passado, de quando tinha quinze anos e vivia sob a alçada de um pai que podemos classificar em alguns momentos da narrativa de tirano, que lhe incute uma educação repleta de preconceitos derivados da sua obsessão católica: “‘I’m fine, Aunty,’ I said. I wondered why I didn’t not tell her that all my skirts stopped well past my knees, that I did not own any trousers because it was sinful for a woman to wear trousers” (ADICHIE, 2012, p. 80). Kambili sofre, durante o espaço de três anos, um rito de passagem ao compreender que o seu pai, figura que ela venera e, ao mesmo tempo, teme, e cuja aprovação procura constantemente, não é um Deus bondoso e tolerante:

---

11 “[i]t gives immediate insight into the nature of the character telling the story” (2012, p. 339).

12 “is both funny and ironic in the information that it ‘apparently’ innocently provides for the reader” (2012, p. 339).

I wanted to make Papa proud, to do as well as he had done. I needed him to touch the back of my neck and tell me that I was fulfilling God's purpose. I needed him to hug me close and say that to whom much is given, much is also expected. I needed him to smile at me, in that way that lit up his face, that warmed something inside me. But I had come second. I was stained by failure. (ADICHIE, 2012, p. 39)

A jovem protagonista vai-se apercebendo da hipocrisia, do extremismo e abuso de seu pai que espelham práticas semelhantes da igreja e política nigerianas. Através do olhar jovem de Kambili, a autora levanta questões sobre a possibilidade de mudanças na família, na igreja e na nação, e “endossa valores como respeito, tolerância, perdão e hibridez em termos de religião, espiritualidade, cultura e papéis de género”<sup>13</sup> (STOBIE, p. 422, nossa tradução). A relação pai-filha funciona aqui como veículo para lidar com os fracassos do Estado-Nação pós-independente. Como refere Hron, “ao desenhar a figura da criança e o espaço híbrido da infância, Adichie oferece uma perspectiva complexa e multidimensional da Nigéria, que se reflete de forma semelhante em outros textos de terceira geração ambientados na Nigéria”<sup>14</sup> (2008, p. 34, nossa tradução). Como exemplos de outras narrativas nigerianas que seguem a mesma perspectiva infantil, destacam-se a obra *The Icarus Girl* (2005), de Helen Oyeyemi, os livros de Chris Abani, *Graceland* (2004) e *Becoming Abigail* (2006), *War Games* (2005), de Dulue Mbachu, ou *Beasts of No Nation* (2005), de Uzodinma Iweala. Nestas obras, segundo Hron, o espaço de infância é um espaço de hibridização. Neste espaço híbrido, a criança começa a compreender as relações de poder, o discurso social e as práticas que estes incorporam. No entanto, de várias formas, a criança encontra-se em constante negociação, questionando ou mesmo resistindo às construções sociais, mesmo que seja porque ela mesma se encontra num processo de construção própria e identitária. Apoiando-me, uma vez mais, nas palavras de Hron, “[em] textos nigerianos de terceira geração em particular, torna-se aparente que a busca da criança por uma identidade sociocultural está inextricavelmente ligada a questões decorrentes do pós-colonialismo e da globalização, muitas vezes manifestadas no contexto de repressão, violência ou exploração”<sup>15</sup> (2008, p. 29, nossa tradução). Através do olhar infantil, estes escritores convidam os leitores a reconsiderar problemas globais e, quiçá, a imaginar um mundo mais justo e ético.

A fim de dar um exemplo de literatura africana em língua francesa, o último corpus de narrativas africanas que aqui gostaria de referir localiza-se no Níger e na Costa do Marfim.

---

13 “endorses values such as respect, tolerance, forgiveness and hybridity in terms of religion, spirituality, culture and gender roles” (Stobie 422).

14 “[b]y drawing on the figure of the child and the hybrid space of childhood, Adichie offers a complex, multidimensional perspective on Nigeria, which is similarly reflected in other third-generation texts set in Nigeria” (2008, p. 34).

15 “[in] third-generation Nigerian texts in particular, it becomes apparent that the child’s quest for a sociocultural identity is inextricably linked to issues arising from postcolonialism and globalization, often manifested in the context of repression, violence or exploitation” (2008, p. 29).

Aissata Sidikou aponta para o facto de o tema da infância marcar, de várias formas, o início da literatura africana francófona, nomeadamente na poesia de Léopold Sédar Senghor (2017, p. 151). Boubou Hama, escritor nigerino, publica em 1968 o livro *Kotia-Nima*, o primeiro volume de uma trilogia. *Kotia-Nima* é um romance semiautobiográfico no qual o autor reflecte sobre a vida diária de uma criança Songhay-Zarma de nome Kotia-Nima. A vida do protagonista gira à volta da família, da relação com a terra natal, e da propagação das instituições e valores europeus, que se apresentam tanto como uma oportunidade como uma ameaça a uma criança africana crescendo no Níger dos anos vinte. Kotia-Nima é forçado pela autoridade colonial a abandonar a sua vila para ir estudar numa escola francesa e, eventualmente, deixar o seu país. No Senegal, frequenta a Ecole William Ponty, uma instituição que treinava estudantes da África Ocidental francófona para servir o governo colonial. No fim dos estudos, Kotia-Nima regressa ao Níger e torna-se professor. Também o escritor costa-marfinês Ahmadou Kourouma, no livro *Allah n'est pas obligé* (2000), retrata a história de Birahima, um rapaz malinke de doze anos que vive com sua mãe numa vila no norte da Costa do Marfim. Na sequência da morte da sua mãe devido a uma úlcera na perna, Birahima saía da escola, foge de casa e torna-se uma criança de rua uma vez que os seus avós não conseguem cuidar dele. Eventualmente, Birahima junta-se a um exército de crianças-soldados, tornando-se num ousado e sanguinário matador. Ao longo da sua odisséia pela África Ocidental, o protagonista e o seu grupo confrontam-se com os horrores da guerra na Serra da Leoa e na Libéria, ao mesmo tempo que encontram instabilidade em formas de corrupção, superstição e atrocidades resultantes dos diferentes interesses atribuídos aos diversos grupos étnicos. Sidikou comenta acerca destas duas obras que, “Em *Kotia-Nima I* and *Allah is Not Obligated*, Hama e Kourouma, ao escreverem em diferentes épocas e de diferentes perspectivas históricas, fazem uma avaliação das questões e perigos que as crianças africanas enfrentavam tanto naquela época como agora. Eles empregam a figura infantil como ligada a eventos e desenvolvimentos históricos sem precedentes, o que dá a seus escritos ímpeto como criações literárias”<sup>16</sup> (2017, p. 154, nossa tradução). Na sua análise de obras vindas da África Ocidental, Sidikou conclui que

(...) o que é mais profundo é o surgimento da voz narrativa juvenil delinquente do amadurecimento sem remorso na África Ocidental, por meio da qual a rejeição discursiva da autoridade abusiva ou negligente (colonial, paterna, materna, estrangeira, indígena, tradicional) é ao mesmo tempo uma reiteração transgressiva por meio a torção da linguagem, a repetição do ciclo da violência, em uma expressão pós-traumática de reconstituição, e uma forma de revolta vingativa (invertendo o perdão evangélico e a reconciliação humanística) que derruba o culto, a cultura, e inverte a ordem, subverte e assume o eco dessa voz autoritária ilegítima para si mesmo.<sup>17</sup> (2017, p.170, nossa tradução)

16 “In *Kotia-Nima I* and *Allah is Not Obligated*, Hama and Kourouma, by writing in different eras and from different historical perspectives, convey an assessment of the issues and dangers facing African children both then and now. They employ the child figure as tied to unprecedented historic events and developments, which give their writings their impetus as literary creations” (2017, p. 154).

17 (...) what is more profound is the emergence of the juvenile delinquent narrative voice of unapologetic

Desta viagem pelas literaturas africanas em diferentes línguas, verifica-se que a infância proporciona em todas elas uma interrogação contínua da formação da identidade. A sua natureza inconstante, móvel e experimental permite a construção de identidades que ultrapassam estruturas de referência familiares, étnicas, nacionais e continentais. Desta forma, torna-se uma categoria do discurso que começa a influenciar o modo como falamos sobre identidade e formação identitária. Os autores reflectem sobre noções de tempo, história, memória, espaço, lugar, relações familiares e, em última análise, os seus próprios sentidos diaspóricos de identidade. Como refere Richard Priebe, existe a possibilidade de formação de uma identidade transcultural na narrativa de infância: “O género [da infância] continua a ser escrito por escritores que vêm de quase todas as áreas geográficas da África, um fato que provavelmente reflete uma presença cada vez maior do tema transcultural e a probabilidade de vermos um número crescente de obras neste género também em nosso novo século”<sup>18</sup> (2006, p. 50, nossa tradução). É certo que, e de um certo ponto de vista, se poderia afirmar que a obra de Ondjaki, amplamente centrada na infância e em narradores infantis, se insere nesta tradição africana, seguindo os mesmos preceitos dos autores africanos contemporâneos em língua inglesa ou francesa. No entanto, esta seria uma visão simplista. Tendo por base a sua última obra, *O Livro do Deslembramento* (2020), tentarei aqui demonstrar como o narrador infantil ondjakiano se encaixa e, ao mesmo tempo, se afasta do tipo de produção literária levada a cabo pelos escritores acima mencionados. Parto aqui da suspeita que, não apenas a linguagem do narrador infantil do escritor angolano se reveste de elementos muito mais poéticos do que a utilizada pelos seus contemporâneos, como também é um narrador mais dissimulado na sua inocência.

Roberta Guimarães Franco afirma que nas obras de Ondjaki narradas por uma criança “os problemas são tratados de forma leve e engraçada” (2010, p. 193), sendo privilegiados os “momentos felizes, de carinhos compartilhados, de otimismo perante qualquer problema” (2010, p. 193). Acrescenta ainda que em *AvóDezanove e o segredo do soviético* “o que menos interessa são as explosões da guerra ou a do mausoléu” (Franco, 2010, p. 194), concluindo com a sugestão de que “as cores, os sons, cheiros e sentimentos explodem nas páginas do romance destacando o significado daquilo que realmente importa, os momentos felizes de uma infância bem vivida” (Franco, 2010, p. 195). Aparentemente em *O Livro do Deslembramento* seriam esses momentos da infância feliz o mais importante tal como acontece nas suas obras anteriores. Na realidade, esta é a obra do escritor em que essa descrição mais parece fazer sentido uma vez que

---

coming of age in West Africa whereby the discursive rejection of abusive or negligent authority (colonial, paternal, maternal, foreign, indigenous, traditional) is at once a transgressive reiteration through the twisting of language, repeating the cycle of violence, in a post-traumatic expression of reenactment, and a form of vengeful revolt (inverting evangelical forgiveness and humanistic reconciliation) which does overturn the cult, the culture, and inverts the order, subverts and assumes the echo of that illegitimate authoritative voice for oneself. (2017, p.170)

18 “The genre [of childhood] continues to be written by writers who come from almost every geographical area in Africa, a fact that likely reflects an increasing presence of the transcultural theme and the likelihood that we will see an increasing number of works in this genre well into our new century” (2006, p. 50).

as memórias aqui não incluem nem a presença de professores cubanos nem de soviéticos. No entanto, essa aparência de felicidade contada por uma criança serve propósitos mais sérios que estão intimamente ligados à política do país. O facto de o narrador ser uma criança serve apenas como um artifício dissimulador de uma suposta inocência. Por outro lado, esta dissimulação tem como consequência última um narrador subversivo que usa a “palavra infantil” para criar um espaço de resistência. Uma das indicações mais flagrantes desta dissimulação, que me atreveria até a qualificar, num tom mais leve, de “descarada,” revela-se na escolha do título do livro: “deslembramento,” substantivo pouco usado, derivado do verbo “deslembra,” significando o verbo mais comum, “esquecer.” E, se poderíamos pensar no livro como uma tentativa de gravar em papel memórias de infância para que não sejam deslembradas ou fiquem perdidas nalgum canto da memória, pressuponho aqui, no entanto, que existe uma intenção de reversão da acção para a qual o verbo literalmente aponta, dissimulando aquilo que na verdade é um livro não de esquecer, mas de lembrar ou relembrar o que nunca foi esquecido. Este livro de memórias traz-nos novamente o pequeno Ndalú com a sua perspicácia disfarçada de inocência infantil fazendo uso de uma intertextualidade com alguns dos seus livros e personagens anteriores, por vezes apenas através de alusões, como no caso do personagem Espuma Do Mar ou da avó Agnette. Nesta infância revestida de felicidade, damos-nos conta de vários problemas que são o reflexo de uma Angola ilusoriamente em paz, desta vez durante os anos 90, em que os acordos de Bicesse não impediram a continuação da guerra civil até 2002. Algumas carências que existem em Luanda reflectem-se também na família de Ndalú, embora numa leitura superficial possam passar despercebidas, pois a poesia da linguagem tende a encobri-las. Um dos exemplos mais óbvios é o episódio em que o narrador conta como era passado o Natal. Na sua casa, “nem árvore não tínhamos,” (ONDJAKI, 2020, p. 67) e “prenda garantida” (2020, p. 68) era apenas na casa do tio Chico, supostamente mais abastado, uma vez que no dia de Natal “todo mundo parece que gostava de visitar as consequências do natal do tio Chico” (2020, p. 68), ou seja, comer os abundantes restos. Na casa de Ndalú “se há um embrulho de prenda, é para todos” (2020, p. 70). No Natal em causa, no entanto, a mãe de Ndalú manda-o ir apanhar umas mangas e oferecê-las aos vizinhos franceses, adidos militares que vivem na casa da embaixada. A casa do casal francês deixa o narrador perplexo, questionando-se, “era de ser natal, ou aquela sala era sempre assim, como é que posso dizer, bonitíssima?” (2020, p. 73). Num misto de brincadeira, inocência e ironia, a criança-narrador descreve a sua dúvida sobre aquela casa que mais parece “museu ou fotografia dos livros” (2020, p. 73) e sobre como descrevê-la aos seus amigos que provavelmente não acreditarão nele, devido ao contraste nítido com as suas próprias casas:

eu é que fiquei de boca toda aberta a nem imaginar como é que eu ia contar aos cambas que afinal, ali mesmo, na nossa rua, havia uma sala que parecia saída de um livro de princesas, luzes que saíam de buracos na parede, dois quadros coloridos com desenhos que deviam ser do neto deles, eu vi o nome em baixo, um tal de ‘Miró,’ desculpa lá, mas até a minha prima Naima faz desenhos melhores. (2020, p. 73)

Não só os objectos da casa do casal são motivo da sua surpresa, mas também detalhes como o tipo de roupa usado pelo casal: “dumas calças cinzentas tipo veludo dos filmes, tinha uns sapatos que todos os gatunos de Luanda deviam ter inveja: eram umas pantufas de não fazer barulho nenhum, eu estava de boca, até fiquei a pensar nisso quando saímos: aquele casal era especialista em andar sem parecer que estavam a pisar no chão” (2020, p. 77). Como retribuição pelas mangas, o casal oferece-lhe uma caixa de chocolates. Pela forma como é descrita a impressão com que ficou não só Ndalú e a sua irmã, mas toda a família, deduz-se que este tipo de bens não entrava em abundância na sua casa: “com a felicidade que estava nos meus olhos a olhar a caixa de chocolate, eu não sabia se ria, se chorava ou se me mijava” (2020, p. 76). A cena da abertura da caixa em sua casa é reveladora da ausência de bens extras:

a minha mãe, na porta da sala a sorrir devagar e a fingir que não estava impressionada com o tamanho da caixa ou com a cor brilhante do laço bem encarnado

(...)

... o meu pai já nem olhou mais para a televisão  
a caixa ficou no centro da mesa e a Yala foi escolhida para abrir o laço encarnado, nós cinco concentrados a olhar o dourado da caixa tipo que iam sair dali uns diamantes todos enormes. (2020, p. 77)

É a linguagem revestida de poesia que leva o leitor mais desatento a perder de vista a crueldade da situação social e económica do país. O livro encontra-se repleto desta linguagem refinada, saturada de uma delicadeza quase embaladora, como a do exemplo seguinte, em que o leitor se deslembra da gravidade política de Angola durante os anos noventa. É ainda referente à caixa de chocolates: “dentro estava um papelão fininho também dourado e lindo que tinha de se pegar devagar para não amarrotar, quando ela levantou esse cartão eu pensei que tinham aberto a porta principal daquilo que algumas pessoas chamam de paraíso” (2020, p. 78). O paraíso para o menino Ndalú, como ele mesmo afirma, “ficava dentro daquela caixa...” (2020, 79). Imagem simples, mas poderosa.

Num outro episódio, em que a família do narrador recebe a visita do camarada Costa Andrade à hora do jantar, este vai fazendo pequenos comentários que dão, uma vez mais, “pistas” ao leitor da escassez de certos bens alimentares: “(...) o pão tinha sido comprado ao fim da tarde, ainda veio quente para a mesa, quem quisesse podia pôr um bocadinho de manteiga mas só numa fatia, uma mesmo, porque a manteiga era pouca e era só para de manhã” (2020, p. 34). A violência e a falta de segurança em Angola são igualmente transmitidas de forma subtil através de uma memória de um dia de provas de natação. Para além de mencionar os guardas que de “akás” protegem algumas casas da vizinhança (2020, p. 103), Ndalú comenta, já na piscina, que, como o Bruno lhe tinha dito um dia, embora parecesse uma cerimónia dos jogos olímpicos, “em Angola seria difícil os atletas andarem com aquela chama acesa pelas ruas” (2020, p. 115). O narrador tinha questionado essa dificuldade pois, segundo ele, “até dava, aqui

temos atletas que correm bem, correm maratona, não iam aguentar levar aquela tocha acesa até ao estádio da cidadela?” (2020, p. 115). Ao que Bruno respondeu:

- não tás a captar... primeiro: não sabemos se a tocha ia aguentar acesa o caminho todo ou se o petróleo ia acabar...
- falas à toa
- segundo, e o principal: ele nunca ia chegar ao estádio
- como assim?
- iam lhe gamar a tocha no caminho, você num brinca com Luanda! (2020, p. 115-116)

O livro encontra-se repleto destas pequenas “minudências” que caracterizam a dissimulação do narrador criança ondjakiano. O próprio alerta para a “cegueira” e “surdez” dos adultos pode ser interpretado como uma crítica velada às próprias deficiências dos leitores em lerem significados mais amplos por entre as linhas da simplicidade e da poesia: “tudo isso eram sons que uma criança escutava mas que não adiantava explicar aos mais-velhos, às vezes fico a pensar se eles serão mais surdos que as crianças, ou se é uma coisa da idade, isso de deixar de sentir os barulhos mais pequeninos do mundo” (2020, p. 192). Os barulhos, capazes de serem interpretados pelos adultos, chegam apenas no último capítulo do livro em que o rebentar da guerra se torna inconfundível pelas ruas de Luanda. A crueldade da guerra aparece quase como um elemento de surpresa para o leitor desprevenido no final da narrativa, em que o narrador confessa o medo daqueles dias, em que a aparência da infância feliz dá lugar à crueza da realidade:

(...) sem eu nunca lhe ter dito com os olhos ou com a voz dos medos que eu também tive naqueles dias, sem nunca ninguém me ter apanhado na cozinha, ou na varanda ou na casa de banho a chorar sozinho, como chorei, também preocupado com os outros todos meus de Luanda, a mana Yala, a mana Tchi, a minha mãe e o meu pai, a minha avó Agnette, coitada, que também andava assim na vida dela que tinha estreado

em mil novecentos e quinze

a atravessar tantas guerras e à espera, tantos anos, tantas vezes, em tantas lágrimas, em tantas dores e distâncias, que as guerras acabassem para ela também poder, já não digo morrer em paz, mas sim viver em paz. (2020, p. 223)

O narrador infantil ondjakiano integra-se, deste modo, numa tradição africana e contemporânea de semelhantes narradores. No entanto, ele distingue-se destes através da subtilidade com que narra o passado e da sua linguagem mais dissimulada. As injustiças sociais são-nos oferecidas por meios mais velados numa linguagem também ela mais revestida de poesia. É óbvio que, tal como os outros, não é um narrador inocente, mas a sua inocência é bastante mais trabalhada a nível poético. Ele vive nessa fronteira sombria entre o subversivo e a criatividade excepcional em que a memória, o acto de lembrar, não se sabe muito bem o que é, também ela vivendo no limbo entre o real e o fictício: “*lembramos o que podemos lembrar*;

*o que inventámos de lembrar, ou o que lembramos para poder saber viver?”* (2020, p. 209), questiona-se o narrador numa das muitas pequenas epígrafes do livro. E questionamo-nos nós, leitores, embalados nas suas palavras e apanhados, por vezes, desprevenidos.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ncozi. **Purple Hibiscus**. New York, Algonquin Books, 2012.
- CHAVES, Rita. Ondjaki e João Paulo Borges Coelho: narrativas e(m) transição. **Via Atlântica**. Nº 17, p. 83-101, 2010.
- COETZEE, J. M. **Boyhood: Scenes from Provincial Life**. New York, Penguin Book, 1998.
- COUTINHO, Fernanda e Marlúcia Nogueira do Nascimento. Territórios da Infância em Ondjaki: Uma Estética da Pós-colonialidade Angolana. **Abril**. Vol. 6, nº. 13, p. 95-104, 2014.
- COUTO, MIA. **Cada Homem é uma Raça**. Lisboa, Caminho, 2012.
- FARIA, Helena Maria Martins. **As crianças na narrativa de Ondjaki**. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2012. <Dissertação de mestrado>.
- FEUSER, Willfried. Literary representations of childhood and youth in anglophone, francophone, lusophone and Germanophone African literature. **Présence Africaine**. Nº. 155, p. 100-122, 1997.
- FRANCO, Roberta Guimarães. Explosão de cores e afetos em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, de Ondjaki. **Abril**. V. 3, nº 5, p. 191-195, 2010.
- HAMA, Boubou. **Kotia-Nima I: Rencontre avec l'Europe**. Paris: Présence Africaine, 1968.
- HONWANA, Luís Bernardo. **Nós Matámos o Cão Tinhoso**. Lisboa, Edições Cotovia, 2008.
- HRON, Madelaine. “Ora Na-AzuNwa”: The figure of the Child in Third-Generation Nigerian Novels. **Research in African Literatures**. Nº 39.2, p. 27-48, 2008.
- MANN, Susan. Out of the Mouths – Voices of Children in Contemporary South African Literature. **Trauma, Memory, and Narrative in the Contemporary South African Novel**. Ed. Ewald Mengel and Michela Borzaga. Leiden, Netherlands, Brill. Nº 153, p. 336-347, 2012.
- MONDLANE, Eduardo. **Chitlango, filho de chefe**. Maputo, Cadernos tempo, 1990.

NEVES; Cláudia Carvalho. **Ondjaki e os ‘Anos 80’: ficção infância e memória em *AvóDezanove e o segredo do soviético***. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2015.

OUMA, Christopher Ernest Werima. **Childhood in contemporary Nigerian fiction**. Tese de doutoramento. Johannesburg, University of Witwatersrand, 2011.

ONDJAKI. **O Livro do Deslembamento. AvóDezanove e o segredo do soviético**. Lisboa, Caminho, 2020.

\_\_\_\_. **Bom dia camaradas**. Rio de Janeiro, Agir, 2006.

\_\_\_\_. **Há prendisajens com o xão (o segredo húmido da lesma & outras descoisas)**. Rio de Janeiro, Pallas, 2011.

\_\_\_\_. **Materiais para confecção de um espanador de tristezas**. Lisboa, Caminho, 2009.

\_\_\_\_. **Momentos de aqui**. Lisboa, Caminho, 2001.

PEPETELA. **As aventuras de Ngunga**. Lisboa, Dom Quixote, 2014.

PRIEBE, R. Transcultural Identity in African Narratives of Childhood. **African Literature Today**. Nº. 25, p. 41-52, 2006.

KOUROUMA, Ahmadou. **Allah is Not Obligated**. New York, Anchor Books, 2007.

RUI, Manuel. **Quem me dera ser onda**. Lisboa, Editora Guerra & Paz, 2016.

SIDIKOU, Aissata. Comparing Visions and Voices of Child Narrators in *Kotia-Nima I* and *Allah is Not Obligated*. **Cahiers d'études africaines**. Nº. 225, p. 151-174, 2017.

STOBIE, Cheryl. Dethroning the infallible father: religion, patriarchy and politics in Chimamanda Ngozi Adichie's *Purple Hibiscus*. **Literature & Theology**. Nº 24.4, p. 421-435, 2010.

VIEIRA, José Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_. **Luuanda**. Lisboa, Edições 70, 2011.

\_\_\_\_. **Nosso musseque**. Lisboa, Caminho, 2003.

WATSON, Mary. **Moss**. South Africa, NB Publishers, 2010.