As personagens infantis na literatura angolana

Glavaš, Helena

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:024268

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Universidade de Zagreb

Faculdade de Letras

Departamento de Estudos Românicos

Cátedra de Língua Portuguesa

As personagens infantis na literatura angolana

Tese de mestrado

Estudante:

Helena Glavaš

Orientadora:

dr.sc. Majda Bojić

Zagreb, janeiro de 2021

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

Katedra za portugalski jezik i književnost

Likovi djece u angolskoj književnosti

Diplomski rad

Studentica:

Helena Glavaš

Mentorica:

dr.sc. Majda Bojić

U Zagrebu, siječanj 2021.

University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Department of Romance languages and literature

Portuguese language and literature

Children's characters in Angolan literature

Graduation Thesis

Student:

Helena Glavaš

Mentor:

dr.sc. Majda Bojić

Zagreb, january of 2021

Sažetak:

U ovom ćemo se radu baviti likovima djece u angolskoj književnosti analizirajući odabrana književna djela angolskih autora u kojima djeca imaju značajnu ulogu. U prvom dijelu rada prikazat će se teorijski naratološki okvir u kojem će se staviti naglasak na karakterizaciju i klasifikaciju likova općenito. Također će se razmotriti likovi djece u kontekstu svjetske, ali i angolske književnosti. Osim toga, ukratko će se prikazati suvremena angolska književnost. U drugom dijelu rada naglasak će biti na analizi priča s dječjim likovima suvremenih angolskih pisaca. Za ovaj smo rad odlučili analizirati sljedeća književna djela: priča *A Estória da Galinha e do Ovo*, Luandina Vieire; roman *As Aventuras de Ngunga*, Pepetele; roman *Quem me Dera Ser Onda*, Manuela Ruija te Ondjakijevu zbirku priča *Os da Minha Rua*. U posljednjem ćemo dijelu rada detaljno analizirati odabrani književni korpus, stavljajući naglasak na sljedeće aspekte: karakterizaciju dječjih likova, uloge koje im se pridaju, odnos starijih i djece, odnos pripovjedača i dječjih likova, djeca kao pripovjedači te realnost kroz vizuru djeteta.

Ključne riječi: naratologija, postkolonijalna književnost, angolska književnost, djetinjstvo, likovi djece, *A Estória da Galinha e do Ovo, As Aventuras de Ngunga, Quem me Dera Ser Onda, Os da Minha Rua*

Resumo:

Neste trabalho trataremos o tema das personagens infantis na literatura angolana, analisando obras literárias escolhidas de autores angolanos, onde as crianças desempenham um papel significativo. Na primeira parte do trabalho apresentar-se-á um marco teórico de narratologia, com ênfase na caracterização e classificação das personagens em geral. Serão também explicadas as personagens de crianças no contexto da literatura mundial e angolana. Além disso, expor-se-á brevemente o panorama da literatura angolana contemporânea. Na segunda parte da tese, o destaque vai ser dado à análise de obras com as personagens infantis. Para este trabalho, optou-se por analisar as seguintes obras literárias: o conto *A Estória da Galinha e do Ovo*, de José Luandino Vieira; o romance *As Aventuras de Ngunga*, de Pepetela; a novela *Quem me Dera Ser Onda*, de Manuel Rui e a coleção de estórias de Ondjaki, *Os da Minha Rua*. Na última parte da tese analisaremos detalhadamente o corpus literário eleito, com ênfase nos aspetos seguintes: a caracterização das personagens infantis, papéis que desempenham, a relação entre os miúdos e os mais velhos, a relação entre o narrador e as personagens infantis, as crianças como narradores, bem como a realidade observada através do olhar infantil.

Palavras chave: narratologia, literatura pós-colonial, literatura angolana, infância, personagens infantis, *A Estória da Galinha e do Ovo*, *As Aventuras de Ngunga*, *Quem me Dera Ser Onda*, *Os da Minha Rua*

Índice:

1. Introdução **8**
2. Personagens **10**
2.1. Classificação de personagens 11
2.2. Caracterização de personagens 13
2.2.1. Definição direta 13
2.2.2. Apresentação indireta 14
2.3. Personagens de crianças na literatura 17
2.3.1. Representações da infância na literatura angolana 20
3. Literatura angolana contemporânea **25**
4. Histórias com as personagens infantis **29**
4.1. *A Estória da Galinha e do Ovo (Luuanda)*, de José Luandino Vieira 29
4.1.1. Sobre o autor 29
4.1.2. Resumo 29
4.1.3. Análise 30
4.2. *As Aventuras de Ngunga*, de Pepetela 32
4.2.1. Sobre o autor 32
4.2.2. Resumo 33
4.2.3. Análise 33
4.3. *Quem me Dera Ser Onda*, de Manuel Rui 37
4.3.1. Sobre o autor 37
4.3.2. Resumo 37
4.3.3. Análise 38
4.4. *Os da Minha Rua*, de Ondjaki 41
4.4.1. Sobre o autor 41
4.4.2. Resumo 42
4.4.3. Análise 43
5. Personagens de crianças na literatura angolana **48**
5.1. Caracterização – definição direta e apresentação indireta 48
5.2. Papéis que desempenham as crianças 54
5.3. Relação entre as crianças e os mais velhos 58
5.4. Relação entre as crianças e o narrador 65
5.4.1. Crianças como narradores 67
5.5. Realidade através do olhar infantil e a infância 69

6. Conclusão 78
7. Bibliografia 80

1. Introdução

O presente trabalho procura analisar as personagens de crianças na literatura angolana a partir de textos ficcionais de autores angolanos. Mais precisamente, o corpus literário deste trabalho é formado por quatro obras de autores angolanos, nomeadamente: *A Estória da Galinha e do Ovo*, de José Luandino Vieira; *As Aventuras de Ngunga*, de Pepetela; *Quem me Dera Ser Onda*, de Manuel Rui e *Os da Minha Rua*, de Ondjaki. O facto de o corpus ser constituído por estas quatro obras justifica-se uma vez que os protagonistas são crianças e os aspetos que se vão analisar estão bem visíveis nessas obras.

Ao longo da história da literatura, as personagens infantis não foram apresentadas como sujeitos ativos da sociedade, porque foram uma voz subalterna representada pelos adultos. No entanto, com a voz dada às crianças, elas começaram a enunciar um mundo diferente da ótica aparentemente apresentada pelos adultos. Começou-se também a revelar como os meninos e meninas atuavam no espaço em que estavam narrativamente inseridos, fazendo críticas e revelando os mecanismos da engrenagem social. Com efeito, muitas vezes, através das personagens infantis, o autor procura criticar a sociedade e apontar para os problemas que nesta ocorrem, mostrando-nos a realidade do certo país, neste caso, a de Angola. Igualmente, as personagens de crianças podem exemplificar as mudanças pelas quais passou o país e a própria literatura angolana nos últimos anos, na medida em que as várias denominações que elas recebem são um indício dessas transformações. Dessa maneira, de acordo com Macêdo (2007: 358), as personagens infantis vão de *monandengues*, as crianças plenas de inocência nos seus jogos nas ruas, a *pioneiros*, pequenos guerrilheiros durante a luta armada, passando por *catorzinhas*, meninas prostituídas e *roboteiros*, crianças trabalhadoras dos mercados livres, constatando que a representação das crianças de rua, dos órfãos de guerra, é a mais recorrente na produção literária dos últimos anos.

As personagens infantis das obras eleitas desempenham vários papéis. Em concreto, uns têm papel de monandengues que brincam nas ruas, outros são pioneiros. Uns representam uma infância despreocupada e feliz, outros lutam pelos seus ideais. Podemos dizer que há uma vasta gama de personagens infantis e como elas são representadas, mas, no fim, todas elas têm uma característica em comum: são esperança num futuro melhor, representando assim as «gazuas do futuro» (Laranjeira, 1995: 128).

Junto às crianças que têm um papel prometeico na literatura angolana, outras personagens, significativas para esta literatura, são os mais velhos que, com a sua sabedoria e

experiência que transmitem ao mais novos, também contribuem para uma sociedade melhor e mais justa.

Antes de examinar as obras do nosso corpus literário, a primeira parte do presente trabalho oferece um marco teórico da narratologia, no qual nos centraremos na classificação de personagens, bem como na sua caracterização, pondo em destaque a definição direta e a apresentação indireta. Na primeira parte, também se descrevem personagens infantis na literatura em geral, com ênfase nas representações de crianças na literatura angolana. No capítulo seguinte explicamos as circunstâncias históricas do desenvolvimento da literatura angolana. Tratando, no capítulo que segue, com mais detalhe, os textos ficcionais escolhidos e uma breve análise dos livros que compõem o corpus literário.

A última parte do trabalho vai tentar esclarecer os aspetos relacionados com as personagens infantis, como por exemplo, a caracterização das personagens de crianças, a partir da teoria da narratologia, os papéis que representam as crianças, a relação entre as personagens infantis e os mais velhos, bem como a relação entre as crianças e o narrador, centrando-nos nas crianças como narradores e na focalização desde a perspetiva infantil. Também se procura expor a visão da realidade a partir do olhar infantil, presente nessas obras, que se relaciona com o cenário bélico, seja durante a guerra, seja depois, e que revela os problemas frequentes em Angola.

2. Personagens

As personagens são aquele elemento do texto narrativo que mais sugere aos leitores a comparação com a realidade, procurando conexões entre os heróis literários e as pessoas ao seu redor, seus amigos e vizinhos, mas também consigo mesmos. Grdešić (2015: 61) e Jannidis (2009: 14) acrescentam que as personagens nos oferecem a possibilidade de nos identificarmos com elas, mas também oferecem a recusa dessa identificação. Elas provocam em nós um sentimento de simpatia e antipatia, de amor e ódio, de divertimento e aborrecimento, e nalguns casos, um sentimento de paixão. Comparamos as pessoas que conhecemos nas nossas vidas cotidianas com as personagens literárias e nas personagens reconhecemos as pessoas ao nosso redor. Como afirma Grdešić (2015: 61), nós avaliamo-los moralmente, especulamos sobre o seu passado e o seu futuro, presumimos sobre as motivações inconscientes dos seus atos e almejamos saber como vai continuar a história dessa personagem. Embora os leitores vejam as personagens como pessoas reais, a teoria de narratologia quer desencorajar essa abordagem e Barthes (1992, In: Grdešić, 2015: 62) explica que a personagem é sempre só uma racionalização crítica imposta pela nossa época, sendo considerada a portadora da ação narrativa.

Dentro da narratologia estruturalista, Silva (2011: 687) sustenta que a personagem constitui um elemento estrutural imprescindível da narrativa, acrescentando que sem personagem não existe uma verdadeiramente narrativa. O mesmo acha Reis (2015: 360), explicando que a personagem é o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza «a economia do relato» (Reis, 2015: 360). A personagem, segundo Reis (2015: 361), pode-se localizar e identificar pelo nome próprio, pela caracterização, pelos discursos que enuncia, etc. Tudo isso permite associá-la «a sentidos temático-ideológicos confirmados» (Reis, 2015: 361) e conectá-la com outras personagens da mesma narrativa e até estabelecer ligações intratextuais com personagens de outras narrativas. Ora, falando sobre o conceito de personagem, Grdešić (2015: 32) e Silva (2011: 687) comentam que Greimas propôs substituir o conceito e o termo de personagem pelo conceito e pelo termo de actante. Greimas (1989, In: Grdešić, 2015: 62) construiu um modelo actancial muito mais abstrato e universal que se pode aplicar a todos os textos narrativos e que é composto por seis actantes: sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante e opositor. Segundo Silva (2011), «a análise actancial conduz a um reducionismo muito forte da complexidade psicológica, ética e religiosa das personagens dos textos narrativos literários, em particular do romance, [...]» (Silva, 2011: 692). As personagens implicam um certo número de propriedades psicológicas, socioculturais e morais, preexistentes à ação narrativa. Como afirma Silva (2011: 694), elas nunca são formas vazias ou «puros operadores» (Silva, 2011: 694), mas elas expõem sempre um determinado

horizonte de valores e uma determinada ideologia**.** Rimmon-Kenan (2002: 32) acredita que é possível observar as personagens ao mesmo tempo como pessoas e como as partes da estrutura se aceitarmos que essas duas posições extremas em realidade pertencem a aspetos diferentes dos textos narrativos: à história e ao discurso. Quando se trata do discurso, as personagens são o eixo da estrutura verbal e não podem ser extraídos da sua textualidade. Por outro lado, quando se fala na história, as personagens são abstrações não-verbais e pré-verbais, não sendo, de forma alguma, pessoas reais. Grdešić (2015: 64) conclui que quando analisamos a história, ocupamo-nos de personagens e da sua classificação, e quando analisamos o discurso, enfrentamo-nos com o processo de caracterização.

2.1. Classificação de personagens

Tal como apontam Silva (2011: 709), Grdešić (2015: 65) e Culpeper (2001: 24), uma das classificações de personagens mais básicas devemos a E. M. Forster (2002: 48), que distingue as personagens em duas espécies fundamentais: as personagens *desenhadas* ou *planas (flat characters)* e as personagens *modeladas* ou *redondas (round characters)*. As personagens *desenhadas* são tipos ou caricaturas e são personagens «humorísticas», definidas apenas por um traço, por um elemento característico básico que as acompanha durante todo o texto. Elas não alteram o seu comportamento durante a ação do romance e, por isso, nenhuma reação ou nenhum ato da sua parte podem surpreender o leitor. Segundo Silva (2011: 709): «o *tipo* não evoluciona, não conhece as transformações íntimas que fariam dele uma personalidade individualizada [...]», acrescentando que a personagem *desenhada* é sempre uma *personagem-tipo*, já que não provoca nenhuma surpresa.

Em contraste, as personagens *modeladas* ou *redondas* possuem mais características e vão mudando o seu comportamento durante a ação do texto narrativo. Como salienta Silva (2011: 710), essas personagens oferecem uma complexidade muito acentuada e o romancista tem de se empenhar por caracterizá-las sob diversos aspetos. Ao traço recorrente próprio das personagens *planas*, corresponde «a multiplicidade de traços peculiar das personagens redondas» (Silva, 2011: 710). Rimmon-Kenan (2002: 41) considera que a classificação de Forster é simplificada, especialmente porque mescla dois critérios bastante diferentes: a complexidade de personagem e o seu desenvolvimento. Grande número das personagens complexas não se altera durante a ação, e muitas personagens *planas* mudam o seu comportamento. Rimmon-Kenan (2002: 61) refere-se à proposta de classificação de Joseph Ewen, que tem como a base a classificação de Forster, mas amplia-a. Ewen (1980, In Rimmon-Kenan, 2002: 61) sugere três critérios para a classificação de personagens: complexidade, desenvolvimento e vida interior. De acordo com o critério de complexidade, distingue as

personagens construídas em torno de uma característica ou de uma característica dominante e distingue as personagens complexas com várias características, geralmente contraditórias. Segundo Silva (2011: 710), por causa da complexidade destas personagens, muitas vezes o leitor fica surpreendido com as suas reações perante os acontecimentos. Silva (2011: 710) explica que através das suas aparências peculiares, das suas paixões, qualidades e imperfeições, «dos seus ideias, tormentos e conflitos, o escritor ilumina o humano e revela a vida» (Silva, 2011; 710). Em seguida, segundo o critério de desenvolvimento, as personagens podem ser estáticas e dinâmicas, ou seja, podem permanecer as mesmas do início ao fim da ação ou podem ser alteradas. No que diz respeito à perceção da sua vida interior, a consciência das personagens pode ser exibida internamente, de modo **a** que os seus pensamentos e sentimentos sejam acessíveis ao leitor, e externamente, quando os seus pensamentos permanecem desconhecidos de quem lê.

Um complemento extremamente útil à teoria da personagem foi sugerido por Gajo Peleš (1999: 221) na sua obra *Tumačenje romana*. Ali, ele sugere a distinção entre três tipos de figuras narrativas: psíquica, sociêmica e ontêmica. A figura narrativa psíquica refere-se à personalidade de uma personagem e pode ser mais ou menos definida como a soma dos traços de caráter dessa personagem. O núcleo dessa figura é o seu nome próprio. O estudo da figura narrativa sociêmica, como afirma Peleš (1999: 244), é focada na relação entre o indivíduo e o grupo ao qual ele pertence, como por exemplo, família, classe, círculo social, profissão, raça, etc. A família como figura sociêmica pode-se observar no romance *Quem me Dera Ser Onda*, no exemplo da família de Diogo, aspeto que será discutido mais adiante na análise. Peleš (1999: 246) continua afirmando que uma figura sociêmica é um conceito que nos permite estabelecer uma «rede temática» ou «configuração hierárquica» de texto, na qual todos os três tipos de figuras narrativas estão reunidos. Segundo o autor (1999: 252), sem uma figura sociêmica, não seríamos capazes de discernir a riqueza de indivíduos sociais em diferentes mundos romanescos, acrescentando que ao não estabelecer figuras sociêmicas, não reconheceríamos as particularidades sociais do texto e a imagem social apresentada. Podemos concluir que a partir da figura narrativa sociêmica, penetramos na situação social do romance e nas relações sociais entre as personagens. A figura sociêmica observa-se muito bem nas obras que analisaremos neste trabalho, posto que a imagem social e as relações sociais desempenham um papel muito importante nas obras utilizadas como corpus literário. A última figura narrativa que Peleš (1999: 254) menciona é a figura ontêmica que se refere à ideia geral do texto ou aos universais concretos. Na opinião de Grdešić (2015: 67), os grupos nos quais as personagens estão organizadas são pouco abordados na teoria da narratologia. Ela acrescenta que a categoria de

figuras narrativas sociêmicas é de grande importância para a teoria da narratologia e pode ser particularmente útil para a narratologia feminista e pós-colonial, bem como para a teoria da narrativa influenciada por estudos culturais.

2.2. Caracterização de personagens

Como vimos, o leitor não tem acesso direto às personagens, mas deve reconstruí-las usando várias informações espalhadas pelo texto. Segundo Grdešić (2015: 67) e Rimmon-Kenan (2002: 36), quando se trata de personagens, o leitor junta as características da sua personalidade, tentando ver quais são as suas características constantes e estáveis e, por outro lado, quais não são traços, mas sentimentos, humores, pensamentos, motivos temporários, etc. Enquanto lemos, memorizamos e comparamos, mudamos de ideia sobre a personagem, tentando criar uma imagem mais coerente. Portanto, as propriedades das personagens são recuperadas somente através da leitura cuidadosa dos vários sinais no texto. Quanto à representação textual de personagens, Rimmon-Kenan (2002: 61) distingue dois tipos básicos de indicações textuais: definição direta e apresentação indireta. Na primeira, o narrador indica as propriedades da personagem usando um adjetivo (p.ex. 'ele foi corajoso'), um substantivo (p.ex. 'a sua bondade não tinha limites') ou uma expressão (p.ex. 'ele só se ama a si mesmo'), fornecendo informações prontas sobre o seu caráter, enquanto noutro tipo a propriedade não é mencionada diretamente, mas é apresentada e exemplificada de várias maneiras, para que o leitor decida por si mesmo de que tipo de personagem se trata.

2.2.1. Definição direta

Como aponta Rimmon-Kenan (2002: 60), a caracterização através da definição direta só é confiável se vier de um narrador extradiegético-heterodiegético que conhece as suas personagens precisamente porque as criou. Assim, por exemplo, Luandino Vieira na *Estória da Galinha e do Ovo* caracteriza o Sô Zé, representante do sector do comércio, como «zarolho e magro, com um bonito olho azul, cara cheia de rugas e buracos, feia, de riso mau, o corpo magro e torto [...]» (Laranjeira, 1995: 127). Luandino Vieira também descreve a personagem do Sô Vitalino utilizando a definição direta:

> dono de muitas cubatas, também descrito sendo feio (dentes esburacados, pequenos e amarelos), com «focinho de porco», figura torta e atrapalhada, arrastando os pés, sustentando-se numa bengala de castão de prata, vestindo um fato velho, usando um grosso capacete de caqui, à maneira colonial antiga, também grossos sapatos e um grande lenço vermelho (Laranjeira, 1995: 127).

Quando a fonte da definição direta da personagem não é o narrador omnisciente, mas alguma outra personagem, essa informação serve mais para caracterizar o falante e não aquele de quem

se fala. Segundo Rimmon-Kenan (2002: 155), os narradores na primeira pessoa tendem a não inspirar muita confiança, o que se pode manifestar, entre outras coisas, na discordância das suas definições diretas com as apresentações indiretas.

2.2.2. Apresentação indireta

Em vez de indicar e explicar diretamente os carateres da personagem, Rimmon-Kenan (2002: 61) afirma que o narrador pode retratá-las de maneiras diferentes. Aprendemos «como é uma personagem» a partir das suas ações, fala, aparência e ambiente. A teórica divide as ações, ou seja, os atos das personagens, em duas categorias: ações não rotineiras e ações rotineiras ou hábitos.

As ações não rotineiras são realizadas uma vez pela personagem e, portanto, muitas vezes desempenham um papel decisivo no texto narrativo, como quando Raskolinkov mata a usurária e a sua irmã, em *Crime e Castigo*, ou quando Mersault mata um árabe em *O Estrangeiro*, de Camus. Tais atos pontuais e excecionais indicam um aspeto dinâmico da personagem, mas não são menos característicos para a personagem do que as ações rotineiras que revelam o seu aspeto inalterável ou estático. Em contraste, as ações rotineiras da personagem são atos repetitivos ou hábitos, como por exemplo, as compras compulsivas de Emma Bovary. Elas podem ter um efeito cómico ou irónico se as personagens mantiverem os seus hábitos num contexto alterado. Grdešić (2015: 72) dá um exemplo da personagem de Ivica Kičmanović, no romance croata *U registraturi,* que cumprimenta todos os transeuntes com um «Louvado seja Jesus!», depois de chegar à cidade, até que lhe expliquem que os costumes da cidade são diferentes dos rurais. Além disso, tanto as ações rotineiras como as não rotineiras podem pertencer a atos realizados, atos não realizados ou atos contemplados (Rimmon-Kenan, 2002: 61-63). Os atos realizados referem-se a algo que a personagem fez e todos os exemplos acima mencionados, de ações rotineiras e não rotineiras, podem ser colocados nesta categoria. Os atos não realizados, segundo Rimmon-Kenan (2002: 62), implicam «algo que uma personagem deve fazer, mas não faz», e por outra parte, os atos contemplados geralmente significam planos ou intenções não realizados da personagem. Os exemplos de atos não realizados incluem a inação de uma personagem numa situação concreta, como por exemplo, o fracasso do narrador de Camus, no romance *A Queda,* para saltar para o rio e salvar uma mulher que se estava a afogar. Tais atos não realizados muitas vezes transformam-se numa obsessão da personagem e tornam-se o interesse central do texto narrativo. Os atos contemplados estão, em regra, relacionados com a vida interior da personagem, e Rimmon-Kenan (2002: 62) menciona Hamlet como um exemplo de um herói que planeia, mas não age.

Outro componente da apresentação indireta da personagem, segundo Rimmon-Kenan (2002: 65), refere-se à fala. A fala da personagem também está ao serviço da caracterização, seja falada em voz alta como parte de um diálogo, seja um diálogo interno da personagem. O conteúdo e a forma desse discurso são, obviamente, muito importantes. O conteúdo refere-se às atitudes da personagem ou às ideias que ela representa, como as numerosas personagens de Dostoievski, descritas por Bahtin como ideólogos heroicos. Segundo Bahtin (1967, *apud* Grdešić, 2015: 73), o que uma personagem diz não pode ser separado de como ela o diz, porque o homem que fala no romance é um ideólogo e as suas palavras são ideológicas também. A linguagem da personagem, como uma linguagem específica num romance, é sempre ao mesmo tempo uma visão especial de um mundo que aspira à importância social. A palavra da personagem é «uma linguagem social» que estratifica a linguagem do romance e traz para ele uma diversidade de falas baseadas em traços profissionais, de classe, geracionais e familiares. Tal como aponta Grdešić (2015: 73-74), a fala da personagem diferencia-se de acordo com as características étnicas e de classe, e na estrutura da prosa narrativa entram jargões, dialetos e, ocasionalmente, fragmentos de línguas estrangeiras. As personagens, com a sua fala específica, são representantes de classes, profissões e regiões particulares e, portanto, de certos pensamentos do seu tempo, atrás dos quais não há motivação individual, mas social. A diversidade da linguagem social é introduzida principalmente nos textos narrativos através do discurso direto das personagens, isto é, diálogos e monólogos, mas a fala da personagem também se pode adentrar na fala do narrador (Bahtin, *apud* Grdešić, 2015: 75). Bahtin chama esse campo de ação da voz da personagem que influencia a voz do narrador, a «zona do herói» ou a «zona da personagem». A «zona da personagem» refere-se tanto ao léxico relacionado com a personagem, utilizado por parte do narrador, como às técnicas narrativas, como é, por exemplo o discurso indireto livre.

Como explica Rimmon-Kenan (2002: 67), a ação e a fala apontam para as características da personagem como se se tratasse de uma relação de causa e efeito. Isto é, a teórica dá dois exemplos acerca disto: X matou o dragão, portanto ele é corajoso; Y usa muitas palavras estrangeiras, portanto ela é snobe. Grdešić (2015: 75) também acrescenta dois exemplos da literatura croata que nos mostram como a fala e a ação de uma personagem indicam as suas características à uma relação de causa e efeito: no romance *Povratak Filipa Latinovicza*, Filip não se pode decidir a deixar Kostanjevac, portanto ele é indeciso e passivo: Žorž, no romance *U registraturi*, diz «lustrišimuš», portanto podemos concluir que a sua educação é deficiente. À caracterização baseada na conexão causal, Rimmon-Kenan (2002: 67) acrescenta um tipo de caracterização que depende da proximidade espacial, como é o caso da aparência física da

personagem e do seu ambiente. Às vezes, uma conexão causal também pode ser realçada aqui, como quando a aparência física negligenciada de uma personagem ou o seu apartamento sujo indicam o seu estado mental deprimido, mas geralmente não existe uma conexão direta entre o caráter de uma personagem e a sua aparência, e muitas vezes essa conexão é acidental. A relação entre a aparência externa e as qualidades internas das personagens foi de grande importância na literatura do século XIX, especialmente nas obras de Balzac, influenciadas pela teoria da fisiognomia do filósofo e teólogo suíço Johann Kasper Lavater. Lavater (*apud* Rimmon-Kenan, 2002: 67) argumentou que a personalidade ou o caráter de uma pessoa poderiam ser estabelecidos através da sua aparência externa, especialmente através das características faciais. Independentemente da obsolescência de tais teorias, a aparência externa ainda tem uma função considerável na literatura e, graças à simbologia cultural nelas inscrita, as características externas de uma personagem tais como «testa alta», «olhos azuis», «cabelos ruivos» ou «tez pálida» revelam muito sobre a personagem antes de a conhecermos através dos seus atos. Além disso, Rimmon-Kenan (2002: 67) faz distinção entre as características externas de personagem que estão além do seu controle, como altura, cor dos olhos, comprimento do nariz, e aqueles que dependem da sua vontade, como por exemplo, penteado e roupa. Também no texto podemos encontrar várias informações sobre uma personagem, como por exemplo, a idade da personagem, o cabelo ou a cor dos olhos, as roupas que ela veste, e outras pequenas coisas materiais que fazem parte da sua vida cotidiana (os alimentos e bebidas que consome, a decoração da sua casa, etc.), mas também dos seus interesses culturais (livros favoritos, música etc.). Segundo Grdešić (2015: 78), se ainda nos permitimos interpretar a aparência de uma personagem de acordo com um significado cultural mais amplo («testa alta», «olhos azuis», «cabelos ruivos»), embora não exista uma conexão causal entre eles, é ainda mais fácil fazer julgamentos sobre as personagens com base nas suas roupas ou interesses culturais, tendo em conta que essas escolhas são em grande parte resultado das suas decisões conscientes.

Quanto ao ambiente, Rimmon-Kenan (2002: 68) diferencia o ambiente físico de uma personagem (sala, apartamento ou casa, rua, cidade), e o ambiente humano (família, classe). Tal como na aparência externa, a relação entre a personagem e o seu ambiente é frequentemente interpretada como causal, embora a relação aqui se baseie apenas na proximidade espacial e não na semelhança. Nesse sentido, conforme Grdešić (2015: 79), a teoria da «raça, ambiente e momento», de Hippolyte Taine, influenciou significativamente o uso do ambiente na caracterização de personagens na literatura realista e naturalista. Por exemplo, o pequeno quarto de Raskolnikov que se parece a um armário ou mala, um apartamento tipo ataúde, e o calor do verão, bem como o fedor de Petrogrado, contribuem para a impressão opressiva que o texto

narrativo cria, mas também podem ser interpretados como a causa do estado de consciência do herói.

2.3. Personagens de crianças na literatura

A ideia da infância como nós a conhecemos hoje surgiu do modelo europeu de infância, o qual, segundo Philippe Ariès, começou no século XVI e XVII. A partir daí e com o passar do tempo, começam a ser criadas políticas sobre o trabalho infantil e sobre os direitos da criança. Feitosa e Carneiro (2017: 34) destacam que o desenvolvimento da conceção de criança e de infância está fortemente ligado ao desenvolvimento da educação e das práticas pedagógicas e que a criança passa a ser não só apreciada pela sociedade, mas também valorizada. A partir desse período, começam a ser desenvolvidas literaturas voltadas para as crianças ou aquelas que, no enredo, as tenham como foco. Além disso, começa a ser difundido o mito do infante como um ser pueril e da infância como sendo a «idade de ouro». Ariès (1976, *apud* Loo, 2011: 59) vê a infância como uma construção social, em vez de uma ideia desenvolvida a partir de, simplesmente, diferenças biológicas, dizendo: «a ideia da infância não deve ser confundida com carinho pela criança: corresponde à conscientização da natureza particular da infância, essa natureza particular que distingue a criança do adulto [...]» (Ariès, *apud* Loo, 2011: 59). Dentro do seu argumento da infância ser um constructo social, Ariès também observa que as nossas ideias da infância são mais um reflexo dos adultos que constroem essa ideia por diferentes meios, do que das crianças. Isso corresponde à sua crítica de que mesmo na literatura as crianças não têm voz. Assistimos a uma falta de representação das crianças, que os adultos têm conseguido controlar, manipular e transmitir através das suas próprias mensagens usando crianças e literatura. Segundo Loo (2011: 59), em exemplos específicos de textos pós-modernos, podemos ver essa desconstrução da ideia geral da infância como um período feliz, impondo os autores emoções e entendimentos adultos sobre o mundo ao seu redor nas suas personagens infantis.

Durante muito tempo, conforme Ariès (1978: 51), os meninos e as meninas foram considerados apenas como homens em miniatura, dado que partilhavam o mesmo lugar familiar e/ou social do adulto. Em outros períodos, as crianças foram marcadas pelo estigma da subserviência e da dependência, pelo qual se criava a ideia de que elas seriam seres que, por causa da falta de experiência, de vivência e de fala, estariam reduzidas aos espaços da fragilidade e da inocência. As crianças foram desvalorizadas num mundo determinado pela lógica adulta. Essa visão, segundo Lopes (2008: 74), negava o seu papel de sujeito social, negava as suas possibilidades de construção, de ação e de diálogo. Mais tarde, elas passam a ser compreendidas como seres ativos na sociedade. Para Gagnebin (*apud* Heringer, 2012: 31),

a criança tem a capacidade de ver aquilo a que o adulto não atribui valor ou utilidade. Aqui, a infância apresenta-se como «um modo privilegiado de percepção» (Gagnebin, *apud* Heringer, 2014: 31). Essa mesma visão é reafirmada por Baudelaire que destaca que «a criança vê tudo como novidade» (Baudelaire, *apud* Heringer, 2014: 32). Ora, Heringer (2014: 32), referindo-se às palavras de Benjamin sobre a brincadeira na infância, afirma que a subjetividade do homem adulto se forma através da ludicidade, uma das formas de vivência das crianças e acrescenta que a criança «ressignifica» o real e estabelece nele novas formas de viver e de ser a partir do gesto lúdico da brincadeira e do incentivo à fantasia. Muitas vezes, a tendência crítica dos textos manifesta-se através dos mecanismos do risível que utilizam personagens de crianças, por exemplo, isso pode-se observar na novela *Quem me Dera Ser Onda*, onde se evidenciam, por meio da brincadeira e não pela postura crítica consciente, os problemas do mundo que eles experimentaram, assim como o desejo de mudança e a propagação da esperança. Utilizando esses mecanismos do risível, segundo Heringer (2014: 35), eles «retiram o peso do próprio texto e também da vida» (Heringer, 2014: 35). A relação estabelecida entre a infância e a vida encaminha-nos para a interpretação simbólica da criança como metáfora de futuro. Vasconcellos (2008: 96) diz-nos que: «[a] criança é comumente percebida como o germe do homem adulto. Nesse sentido, a infância é nascedouro das sociedades do futuro. É possibilidade, é potência». Essa construção aplica-se a todas as crianças e vemos que elas são potência e possibilidade de construir um futuro melhor que se quer atingir. Este aspeto pode-se observar nas obras do nosso corpus literário, onde as crianças são esperança de um futuro melhor e de uma sociedade mais justa e igual, representando assim as «gazuas do futuro» (Laranjeira, 1995: 128), tema que será discutido na segunda parte do trabalho.

A mesma opinião tem Cohen (2007: 7) que afirma que as crianças muitas vezes representam a possibilidade de esperança e de novos começos. Com respeito ao comentário anterior, Hatton (2016: 4) destaca que houve uma proliferação de literatura sobre crianças e *Bildungsromane* na época em que muitas ex-colónias alcançaram a independência, refletindo uma nova esperança para a construção de uma identidade nacional. Na literatura ocidental contemporânea, a personagem infantil não tem essa ressonância ou associação com a identidade nacional, mas é usada para criticar o mundo defeituoso e problemático dos adultos na sociedade contemporânea, a fim de fazer uma declaração sobre como, quando o indivíduo amadurece, o mundo inocente e fabuloso da infância muda lentamente e torna-se corrompido, dando assim ao leitor uma perspetiva sobre o mundo adulto visto pelos olhos do narrador infantil. Na literatura pós-moderna, conforme Loo (2011: 59), além de as personagens infantis mostrarem uma crítica da sociedade e do mundo adulto, elas também possuem o poder simbólico de se

tornarem agentes de mensagens e catalisadores de emoções adultas, frequentemente responsáveis por enviar mensagens pesadas e politizadas.

No que diz respeito à tentativa de dar voz à criança, até recentemente, pouca atenção crítica foi dada às crianças, por elas serem indiscutivelmente subordinadas em termos de poder social, político e económico. Como afirma Hatton (2016: 1), embora existam muitas representações de crianças como personagens dentro da literatura, existem muito poucas tentativas de dar voz à própria criança, principalmente porque as ideologias que moldam as nossas perceções sobre as crianças predeterminam que nós as vejamos como seres que não têm agência ou consequência na ideologia - «elas são impotentes, inocentes, são ignorantes demais para se representar a si mesmas» (Honeyman, *apud* Hatton, 2016). Hatton (2016) acrescenta que as fronteiras analíticas entre as personagens de crianças na literatura adulta e na literatura infantil são mal definidas, e o próprio gênero da literatura infantil é altamente debatido, parcialmente devido ao fato de que tanto os produtores como uma grande parte dos leitores são adultos. Embora o público-alvo seja infantil, sustenta Hatton (2016: 2), a mensagem da literatura baseia-se definitivamente nas agendas dos adultos e, portanto, a voz da própria criança pode ser percebida como inexistente. Além disso, a representação de personagens infantis na literatura supostamente adulta tem sido pouco estudada, o que pode ser visto como uma reflexão do seu estatuto de subordinados na sociedade, mas, em vez de ficarem de lado, mereceriam análise como qualquer outra personagem literária.

Tal como destaca Hatton (2016: 2), na ficção escrita para adultos, as crianças são predominantemente retratadas como personagens secundárias ou marginais, fato que é revelador por si só. Isso pode ser devido à perceção da necessidade de que o leitor deve simpatizar, em certa medida, com o protagonista, e a suposição de que as crianças não são sofisticadas o suficiente para sentirmos afinidade com elas, pois têm experiências de vida diferentes. Como descrito por Hatton (2016: 2), a infância é um estágio da vida, do qual os leitores adultos acreditam terem saído, e acham que é uma fase inferior do desenvolvimento e, portanto, as personagens infantis podem ser vistas como simplistas *(simplistic)* e com pouco conhecimento do mundo. Não obstante, a popularidade de alguns exemplos, notáveis, de protagonistas infantis confirma que as representações de crianças existem na literatura. Um dos autores mais canônicos a representar as crianças nesse papel é Charles Dickens, cujos romances *David Copperfield, Grandes Esperanças* e *Oliver Twist* têm personagens infantis como protagonistas.

Quanto à representação de uma criança e a intenção de a expressar, Hatton (2016: 5) afirma que isso levanta numerosos problemas para um autor. O primeiro deles, como aponta

Hatton (2016: 5), é linguístico; na literatura voltada para adultos, a reprodução da fala exata de uma criança pode parecer simplista e infantil. As variáveis linguísticas são vastas quando se trata de representar crianças, pois há muitos aspetos a serem considerados, incluindo idade, taxa de desenvolvimento, entre muitos outros. Como não há uma criança típica, não existe um método singular para representar a voz da criança embora existam alguns recursos linguísticos que podem ser usados para indicar essa voz, incluindo expressões idiomáticas especificamente voltadas para crianças e as frases «sem fôlego» (*the breathless sentences*), que formam uma «conversa de bebê» que não reflete a linguagem real das crianças, mas como os adultos acreditam que elas falam (McHale *apud* Hatton, 2016: 6).

Outra observação de Hatton (2016) refere-se a que há autores que recorrem ao uso de um narrador adulto refletindo sobre a sua experiência na infância. Isso pode-se observar, no nosso caso, na obra de Ondjaki, *Os da Minha Rua*, onde o narrador é um adulto que revela as suas memórias da infância. Hatton (2016) acrescenta que ao substituir a voz da criança pela voz de um adulto, um autor está consciente ou inconscientemente a legitimar a perspetiva de que uma criança não é uma fonte autorizada o suficiente para ser confiável. Isso significa que, para ser lida e entendida pelo público adulto, a voz da criança deve ser articulada por um narrador adulto, que a tenta «traduzir» para uma linguagem compreensível e, dessa forma, legitima-a: a criança não tem voz dentro das hierarquias da sociedade, porque os adultos criam essa voz (Lesnik-Oberstein, 1994: 187). Ao «traduzir» a voz da criança, parece que eles não estão a falar por ela e, portanto, embora o retrato das personagens infantis certamente as torne mais visíveis, continua sendo através da perspetiva dominante do adulto.

Ora, não há dúvida de que a criança é um sujeito subalterno, pois a fronteira entre a criança e o adulto é necessariamente controlada por este. Segundo Hatton (2016), todo o autor sente que tem autoridade e capacidade de representar crianças, pois todos eles experimentaram a infância. Na literatura, continua Hatton, as crianças continuam sendo uma entidade homogénea, representada pela voz de um adulto ou por meio de uma «conversa de bebé» generalizada e estereotipada, e será apenas através da formulação de métodos apropriados para representar a individualidade das crianças que o seu estatuto subalterno na literatura mudará.

2.3.1. Representações da infância na literatura angolana

Para compreender a representação da infância nas obras que compõem a literatura de Luanda, isto é, de Angola, na continuação lançamos mão do ensaio «Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola» de Tania Macêdo (2007: 358), que fala, como o próprio título indica, sobre as crianças de Angola na literatura e sobre como a personagem-criança pode

exemplificar as mudanças pelas quais passou o país e a literatura angolana, apresentando assim um caminho para entender a infância daquele país:

> [...] talvez poucas personagens possam exemplificar as transformações pelas quais passou o país e a literatura de Angola nos últimos cinquenta anos como as infantis, na medida em que várias denominações que elas recebem são o indício dessas modificações, assim como a sua configuração, que indica novas formas de narrar. [...] Nesse sentido, acompanhar-lhes as mudanças, seja de perfil, seja na sua nomeação, [...] faculta-nos flagrar, além das mudanças literárias, as profundas modificações ocorridas naquela sociedade.

A partir desta citação esclarecedora, podemos depreender que as personagens infantis demonstram as mudanças pelas quais passou tanto o país como a literatura angolana nos últimos cinquenta anos e que as personagens de crianças nos dão uma visão da sociedade angolana. Além desta observação de Macêdo sobre os miúdos na literatura de Angola, a autora (2007) afirma que a infância enquanto tema possui enorme força e está presente em grandes autores angolanos como Luandino Vieira, Pepetela, Boaventura Cardoso, Manuel Rui e Ondjaki, entre outros, incluindo autores que surgiram nos últimos anos. A ensaísta mostra que é possível seguir as fases da recente história angolana através das denominações atribuídas às crianças. Assim, Macêdo (2007: 358) distingue quatro tipos de miúdos na literatura angolana: *monandengues*, ou monas, pioneiros, catorzinhas e *roboteiros*.

Os primeiros –*monandengues*, ou monas - palavras que servem para designar criança em quimbundo, representam as crianças que habitam Angola, especialmente Luanda, durante o período da luta de libertação. Como destaca Macêdo (2007: 360), estas personagens desempenham o papel de assegurar tanto a liberdade, quanto a esperança num futuro de paz e independência. Estão presentes, por exemplo, nas *Estórias do musseque* (1980), de Jofre Rocha, bem como em contos de Luandino Vieira, entre os quais podemos destacar o conto «Estória da galinha e do ovo», no qual os monandengues representam o novo, ou seja, uma esperança de um futuro melhor da sociedade angolana.

Os pioneiros, tal como explica Macêdo (2007: 364), são as crianças que se associam aos movimentos de libertação e, consequentemente, à guerra. São as crianças que vivem esse momento de conflito e, por esse motivo, refletem a violência da luta pela independência angolana. A personagem Ngunga, criada por Pepetela em *Aventuras de Ngunga* (1983), escrito em 1972, é exemplo desse tipo de personagem. Trata-se de um órfão da guerra de treze anos que quer tornar-se guerrilheiro e combater as injustiças no mundo. Este romance retrata a dor, a orfandade da guerra e a necessidade de concretizar os ideais revolucionários. Através desta figura do jovem Ngunga, pioneiro exemplar, reparamos na violência que acompanha a experiência vivida pela guerra de independência e pelos longos anos de guerra civil que

aconteceram depois da libertação de Angola. Birminghan (2001: 172) enfatiza que, ao longo de décadas,

> [n]enhuma criança cresceu em Angola sem correr o risco de se defrontar diariamente com a violência, violência política, violência de bandos delinquentes, violência doméstica, violência do recrutamento, violência do exílio, a violência do medo a penetrar em toda uma sociedade e toda uma geração.

Outras obras literárias angolanas onde as personagens desempenham um papel de pioneiros são dois romances de Manuel Rui, nomeadamente, *Cinco Dias Depois da Independência* e *Quem me Dera Ser Onda*. No primeiro romance, um grupo de pioneiros participa nos conflitos ocorridos em Luanda, nos dias que antecedem a proclamação da independência, enquanto a trama do segundo romance, que acompanha a vida dos meninos-pioneiros que querem salvar o seu amigo porco, desenvolve-se após a independência do país.

As *catorzinhas* e os *roboteiros* são as crianças de rua que sofrem as consequências da guerra e da desordem da sociedade angolana, e que surgem na literatura angolana a partir da década de 1980, marcando tempo em que todo o sonho parece ter fracassado. Pois como afirma Macêdo (2007: 367):

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

As primeiras –as *catorzinhas*- são as meninas obrigadas a se prostituir, porque essa é a única maneira de sobreviver. Essas personagens estão presentes, por exemplo, no conto de Fragata de Morais intitulado «Martinha», do livro *Momento de ilusão* (2000), onde se pode observar a prostituição infantil e o desamparo dos miúdos, bem como no conto de Jacques Arlindo dos Santos, «O coronel do prédio do cão». Também, Oliveira Cortines (2012: 86) menciona algumas outras obras protagonizadas por catorzinhas. Por exemplo, João Melo, em *Filhos da Pátria* (2001), apresenta o conto «O feto», na qual a personagem, uma catorzinha, prostitua-se para que a sua família sobreviva. A menina aceita o destino imposto e, tal como afirma Monteiro Nunes Campos (2018: 66), depois de dois anos nesta vida, acaba por fazer um aborto. O conto parece ser narrado pela jovem catorzinha enquanto fala com um repórter à espera da polícia, que resolverá o caso do feto deitado ao lixo. Outro conto do livro, continua Oliveira Cortines (2012: 87), «Tio, mi dá só cem», concentra-se nos mesmos problemas referido do conto acima. No entanto, aqui, apesar da presença da prostituição, a personagem é um menino que ao dizer a frase do título do conto, convoca a violência que aumenta à medida que relembra os factos da sua vida. Estas histórias, de acordo com Monteiro Nunes Campos (2018: 65): «representam, de forma genérica, a infância marginalizada, desiludida e violentada produzida pela sociedade pós-colonial».

Por último, os *roboteiros*, conforme Macêdo (2007), são os meninos que trabalham nos mercados populares de Luanda, como o *Roque Santeiro*. Um exemplo da personagem de *roboteiro* pode-se encontrar no romance de Hendrik Vaal Neto, intitulado *Roque, romance de um mercado* (2001). E Oliveira Cortines (2012: 87) acrescenta outro exemplo de *roboteiros.* Trata-se de Zeca Santos, personagem do conto «Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos», do livro *Luuanda,* de José Luandino Vieira. Este *roboteiro* é obrigado a se sujeitar a humilhações e trabalhos sub-humanos, na tentativa de ultrapassar a fome e a miséria.

Passando para a literatura produzida nos últimos anos em Angola, Silva (2016: 32) afirma que podemos encontrar personagens infantis e o seu espaço social, como por exemplo, paisagens urbanas, marcadas pela precariedade, pela perda, pelo luto e pela orfandade. As personagens são, em geral, filhos abortados, meninos de rua, uma juventude em conflito, etc. Podemos concluir que se trata de uma literatura que se apoia em cenas do quotidiano angolano. Entre os autores que tratam essa temática podemos mencionar João Melo, Pepetela, Manuel Rui ou José Eduardo Agualusa. Segundo Silva (2016: 33), o sofrimento e a precariedade das condições de sobrevivência permanecem os temas recorrentes na literatura angolana, mas também se apresentam novos sentidos simbológicos. «Esta representação metonímica da nação, sua origem – a mãe – e seu futuro – seu filho, a criança -, pluraliza a experiência pós-colonial e os agentes nela envolvidos, rejeitando um conceito homogéneo de identidade nacional» (Silva, 2016: 33).

Do mesmo modo, a série de representações infantis encontradas na literatura angolana contemporânea também não é homogénea, porque além da crescente produção poética e ficcional, com temas de infância, começam a publicar-se obras destinadas aos pequenos leitores. Aqui, trata-se de uma infância de inocência e brincadeiras, como se pode observar nas obras de Ondjaki que ilustra a possibilidade do lúdico no meio do caos da guerra e da pós-guerra. Na sua obra abundam as narrativas alegres, líricas e «de extrema leveza» (Silva, 2016: 33), através das quais se revelam personagens infantis, simbolizando a esperança e um futuro melhor. A presença de elementos como violência, luto ou dominação suaviza-se «por uma infância ancorada no sonho e na beleza» (Silva, 2013: 33), o que se pode observar na citação seguinte de Ondjaki, recuperada do livro *Uma escuridão bonita: estórias sem luz elétrica* (2013: 93-94):

> Quando somos crianças, o mundo fica bonito de repente. E simples. Parece um céu aberto com estrelas possíveis de serem apanhadas e guardadas numa gaiola sem paredes de fechar ninguém.
> — Consegues imaginar uma gaiola ao contrário?

A partir de tudo isto aqui mencionado, podemos ver a infância como potência, como possibilidade face ao trauma e sinal de um futuro melhor. Neste panorama, conforme Silva

(2013: 34), a produção literária aqui estudada apresenta-se ora como um espaço duplo, positivo e negativo, ora como o símbolo da renovação e da esperança, ora da precariedade e da distopia.

3. Literatura angolana contemporânea

Neste capítulo apresenta-se brevemente a periodização da literatura angolana, com destaque para os períodos nos quais atuam os autores cujas obras analisámos neste trabalho. Embora alguns críticos literários e historiadores considerem que a literatura angolana existe apenas há cento e cinquenta anos, Talan (2015: 30) afirma que, por causa das razões didáticas, a história da literatura angolana abrange tanto o período colonial como o pós-colonial. Referindo-se a Laranjeira (1995: 36), podemos distinguir sete períodos dentro da história literária de Angola. O primeiro período, chamado de Incipiência, marca o início da literatura angolana. Trata-se de um extenso período que decorre das origens até 1848 e que se caracteriza pela escassa produção literária. O segundo período, designado de Primórdios, vai da publicação dos poemas de *Espontaneidade da minha alma*, de José da Silva Maia Ferreira, em 1849, que é o primeiro livro publicado por um escritor angolano. Laranjeira (1995: 36) destaca que neste período se seguem modelos do Romantismo, raramente tendo em conta as tentativas realistas. Esta fase dura até 1902 quando começa o terceiro período da literatura angolana. Falamos no período do Prelúdio que abrange a primeira metade do século XX ao que seria o nacionalismo intenso. Segundo Laranjeira (1995: 37), essa literatura colonial foi dirigida aos leitores europeus que queriam descobrir motivos e temas exóticos, como por exemplo, a colonização, os safaris, as aventuras nas savanas e selvas, etc. Pode-se dizer que vigoravam as características *tarzanísticas* (Laranjeira, 1995: 37). Quanto às personagens, o negro desempenhava um papel secundário dentro da literatura, sendo mesmo uma personagem irreal.

O quarto período da literatura angolana, o período de Formação, inicia-se em 1948 quando aparece o MNIA (Movimento dos Novos Intelectuais de Angola), cujo lema era «Vamos descobrir Angola!». Os jovens intelectuais angolanos queriam redescobrir Angola através dos seus trabalhos literários, com o propósito de formar a literatura angolana nacional. Além disso, como explica Laranjeira (1995: 38), para realizar o objetivo do movimento, os poetas expressavam as suas ideias através dos seus poemas que se publicavam na revista *Mensagem* que saiu em 1951. Conforme Laranjeira (1995: 39), a poesia dessa fase tratava os temas do povo, da classe e da raça, enquanto os motivos e elementos presentes nesta poesia foram usados para a caracterização do homem negro, das classes sociais e das regiões típicas das diversas colónias.

Em 1961 começa a luta armada de libertação nacional (Laranjeira, 1995: 39) e também se inicia o quinto período (1961-1971) da literatura angolana, no qual surgem os textos de temática guerrilheira. Não obstante, Laranjeira aponta que «no *ghetto* das cidades coloniais, nas prisões ou na diáspora os temas continuavam a ser os do sofrimento do colonizado, da falta de

liberdade e da ânsia de tomar o destino nas próprias mãos» (Laranjeira, 1995: 39). Apesar da luta armada em Angola, publica-se tanto poesia como narrativa. Tal atividade faz com que apareça em 1962 a antologia da CEI, designada de *Poetas angolanos*. A antologia era organizada por Alfredo Margarido e representava o repertório da poesia angolana. No entanto, tal como afirma Laranjeira (1995: 40), cai uma repressão «sobre os políticos e intelectuais ligados às movimentações nacionalistas» e por conseguinte, encerram-se várias publicações, como por exemplo, as *Edições Imbondeiro*. A situação fica ainda pior quando José Luandino Vieira recebe o Grande Prémio de Novelística pela sua obra *Luuanda* (1964) conferido pela Sociedade Portuguesa de Escritores (1965). Nesse momento, Luandino Vieira foi preso por causa das atividades anticolonialistas e graças a esse galardão, ganha reconhecimento e torna-se, junto com Agostinho Neto, um dos escritores mais conhecidos. Conforme Laranjeira (1995: 40), a sua obra *Luuanda* trouxe uma grande revolução estilística por combinar português e quimbundo, criando assim uma nova língua literária angolana. Entretanto, tal como enfatiza Laranjeira (1995: 40), «quatro livros [...] estabelecem uma nova ponte para o rumo da literatura». Essas obras são as seguintes: *Tempo de munhungo* (1968), de Arnaldo Santos, *As idades de pedra* (1969), de Cândido da Velha, *Vinte canções para Ximinha*, de João-Maria Vilanova e *Bom dia*, de João Abel. Todos esses livros mostram características de *ghetto*, com uma linguagem alusiva, simbólica e alegórica, por um lado, e por outro, tentam dissimular a censura e manifestar a luta anticolonial.

O sexto período da literatura angolana, que decorre entre 1972 e 1980, é marcado pela independência de Angola que aconteceu no ano de 1975. Nos anos setenta, como aponta Laranjeira (1995: 41), em diversas cidades de Angola surgem vários trabalhos em torno de revistas e páginas literárias incluindo autores «europeus de passagem» (Laranjeira, 1995: 40), portugueses residentes e angolanos. Os livros que aparecem nesse contexto distinguem-se entre muitas publicações «sem qualquer interesse estético-cultural» (Laranjeira, 1995: 40). Algumas dessas obras são as seguintes: *Chão de oferta*, de Ruy Duarte Carvalho, *Itinerário da literatura angolana*, de Carlos Ervedosa, *Crónica do ghetto*, de David Mestre, *Tempo de ciclo*, de Jofre Rocha e *Regresso adiado*, de Manuel Rui. Ainda antes da independência, segundo Laranjeira (1995: 41), tanto o *Diário de Luanda* como *A Província de Angola* publicavam páginas culturais onde saíam textos que quebravam os valores ideológicos e estéticos vigentes. Após a independência, foi possível finalmente publicar obras que até aí eram considerados «impublicáveis» (Laranjeira, 1995: 42), ou seja, que eram considerados inadequados politicamente. A fundação da União dos Escritores Angolanos (UEA) em 1975 e a sua gazeta *Lavra & Oficina* tinham um papel primordial na realização desse objetivo. Várias obras escritas

durante os tempos revoltosos da guerra, como por exemplo, *Caderno dum guerrilheiro*, de João-Maria Vilanova e *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira, foram publicadas. Tal como observam Laranjeira (1995: 164) e Talan (2015: 116), um dos autores angolanos mais importantes deste período e da literatura angolana em geral é Pepetela. Ele publicou um número considerável de obras, entre as quias se destacam: *As aventuras de Ngunga, Mayombe, A Revolta da Casa dos Ídolos, O Cão e os Caluandas, A Geração da Utopia, Yaka, A Gloriosa Família*, etc. Nas suas obras, Pepetela trata temas de luta armada, de guerrilha e muitos outros, expondo assim a situação contemporânea de Angola. *Mayombe*, o romance simbólico sobre os defeitos da organização guerrilheira e dos seus homens, tal como aponta Laranjeira (1995: 164), foi precursor da literatura inconformista, a par de *As lágrimas e o vento* (1975), de Manuel dos Santos Lima.

De acordo com a periodização de Pires Laranjeira (1995: 36-43), a Renovação (1981-1993) representa o sétimo e o último período da literatura angolana. Começa em 1981, com a formação da Brigada Jovem da Literatura, cujo objetivo principal era «preparar alguns jovens para o trabalho literário, tanto mais que, após a escolarização secundária, não tinha, no país, estudos superiores de literatura desenvolvidos» (Laranjeira, 1995: 43). Do ponto da vista de Talan (2015: 124), tal como no caso de outras literaturas luso-africanas, o principal ponto de virada na literatura angolana foi a declaração da independência, após a qual, Angola definitivamente se afirma como «superpotência» da África lusófona. Logo depois da independência aparece, por um lado, uma série de obras que celebram o novo poder político e a nova ordem social e, por outro lado, há obras que criticamente advertem das características negativas dessa mesma autoridade. Entre esses livros destacam-se *Quem me Dera Ser Onda* e *Crónica de um Mujimbo* de Manuel Rui. Segundo Laranjeira (1995: 165), com os romances mencionados o autor constrói narrativas divertidas sobre situações irrisórias, através das quais critica a sociedade. Como afirma Laranjeira (1995: 165), essa literatura foi mal recebida por sectores de vigilância ideológica, porque a sua função foi a de contribuir para a crítica da sociedade e a melhoria da revolução, «sem mexer no esquema fundamental do poder e do seu abuso» (Laranjeira, 1995: 165). De entre os novos escritores e da sua recente produção destacam-se: João Melo, João Maimona, J. A. S. Lopito Feijoó K. e José Eduardo Agualusa. Todos os três autores mencionados (Melo, Maimona, Feijoó) foram superados em popularidade pelo último autor, aqui mencionado, da literatura angolana contemporânea – o único prosador entre os poetas – José Eduardo Agualusa. Como observa Talan (2015: 135), a língua que Agualusa utiliza nas suas obras é muito próxima à norma da língua portuguesa, mas os seus

conceitos, expressões, ritmos e sentimentos mostrados nessa língua são verdadeiramente angolanos, ou melhor, africanos, como se pode notar na sua obra mais importante – *A conjura*.

Ao lado desses sete períodos da literatura angolana, Talan (2015: 31) menciona o oitavo período que decorre entre 1994 e hoje. É um período no qual reaparecem alguns autores mais antigos, como por exemplo Luandino Vieira, enquanto, ao mesmo tempo surgem novos poetas e prosadores, entre os quais podemos mencionar Ondjaki.

4. Histórias com as personagens infantis

Neste capítulo vamos expor as obras que escolhemos para o corpus literário deste trabalho, junto com uma breve apresentação dos seus autores. O objetivo é analisar as obras seguintes: *A Estória da Galinha e do Ovo*, de José Luandino Vieira, *As Aventuras de Ngunga*, de Pepetela, *Quem me Dera Ser Onda*, de Manuel Rui e *Os da Minha Rua*, de Ondjaki, enfocando-nos assim nas personagens de crianças, bem como em outras características presentes nestas histórias.

4.1. *A Estória da Galinha e do Ovo (Luuanda)*, de José Luandino Vieira

4.1.1. Sobre o autor

José Luandino Vieira, de nome completo José Luandino Vieira Mateus da Graça, nasceu em 4 de maio de 1935, na Lagoa do Furadouro, uma pequena aldeia na freguesia de Ourém em Portugal. Como os seus pais eram pobres, decidiram ir para Angola, dois anos depois do seu nascimento (Laranjeira, 1995: 120). Luandino Vieira terminou a escola secundária em Luanda e depois trabalhou em várias profissões, nomeadamente, na firma de Robert Hudson. Em 1961 foi preso por atividades aparentemente anticolonialistas, pelas quais passou onze anos em prisões, cumprindo a maior parte da pena no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, juntamente com outros escritores nacionalistas angolanos, como António Jacinto, António Cardoso e Manuel Pedro Pacavira, entre outros (Laranjeira, 1995: 120). Após a independência, desempenhou tarefas de direção na Televisão, no Instituto Angolano de Cinema e na União dos Escritores Angolanos. Inclusive dirigiu a sua própria editora em Luanda. Em 1992 deixou Angola para sempre e nos últimos doze anos, viveu quase um estilo de vida de ermitão, trabalhando numa propriedade camponesa, perto da cidade de Vila Nova de Cerveira em Portugal (Talan, 2015: 99). Colaborou em diversos jornais e revistas, entre as quais destacam: *Mensagem, Cultura II, Jornal de Luanda, Vértice*, etc. Além do prémio já mencionado da Sociedade Portuguesa de Escritores (1965), o qual provocou um grande alvoroço em Portugal, foi-lhe entregado o galardão mais prestigioso do mundo lusófono – Prémio Camões, em 2006 (Talan, 2015: 99). Entre as suas obras podemos mencionar as seguintes: *A Cidade e a Infância* (1957), *Luuanda* (1964), *João Vêncio: os Seus Amores* (1979), *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* (1974), *Nós, os do Makulusu* (1975), *Nosso Musseque* (2003), etc.

4.1.2. Resumo

Como apontam Talan (2015: 100) e Laranjeira (1995: 121), a obra principal e a mais conhecida de Luandino Vieira é o livro de contos *Luuanda* que foi publicado em 1964, enquanto

o escritor estava na prisão. Pertence à segunda fase literária, a qual é caracterizada pela angolanização da língua portuguesa. A linguagem utilizada em *Luuanda* perde a sua pureza lusitana e contém vários neologismos, gírias e outras expressões não típicas para a língua padrão, como também as construções típicas da literatura oral angolana, ou seja, africana. Conforme Cunha (2012: 170), o português, língua oficial, convive com o kimbundo, a língua do dia a dia, falada nos musseques. Assim, o autor cria uma linguagem reconhecível no mundo lusófono, bem como o seu próprio estilo literário (Talan, 2015: 101). O livro é composto por três estórias – *Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos, Estória do ladrão e do papagaio* e *Estória da galinha e do ovo* – que retratam a vida quotidiana dos musseques angolanos, bairros pobres e periféricos que mostram, além da pobreza e do preconceito, «a busca por um sonho, por um ideal, transcritos como forma questionadora de dominação do colonizador» (Ferreira e Souto, 2013: 11). Os habitantes, os quais são vítimas da discriminação e opressão económica, tentam sobreviver às condições difíceis, em particular, à exploração económica, repressão policial e política, miséria, analfabetismo e degradação social (Cunha, 2012: 170). Em outras palavras, as estórias tentam reconstruir a vida das personagens que lidam com a fome interminável e a pobreza profunda, mas também com a injustiça social, ou seja, as desigualdades económico-sociais causadas pela «imposição do Estado colonial que colabora para criar espaços de segregação, miséria» (Portela Silva, 2013: 134). No que diz respeito às personagens, vemos com frequência «trabalhadores explorados, sapateiros, alfaiates, [...], representantes da população pobre da periferia de Luanda» (Portela Silva, 2013: 135). Conforme Chaves (2005: 29), Luandino não fica apenas nessa seleção, mas junta a essas personagens as mulheres e as crianças, tão importantes na construção das narrativas luandinas. Enfim, as personagens são o retrato fiel dos homens, mulheres e crianças angolanas - a prostituta, o merceeiro, as crianças da rua, os animais, os comerciantes, os ex-seminaristas, os donos dos musseques, os velhos sábios, abarcando igualmente as pessoas de todas as raças – brancos, negros e mestiços. O próprio autor explica a escolha dos temas e personagens presentes no livro:

> a questão da fome, a questão da repressão, a questão de surgirem personagens de camadas e classes sociais que, até aí, eram segregadas da literatura, parece-me (...), parecem-me correctas... Quando escrevi o Luuanda a minha preocupação era ser o mais fiel possível àquela realidade. Se a fome, a exploração, o desemprego, surgem com muita evidência, não se trata de uma atitude preconcebida, de uma atitude consciente. É porque isso era - digamos assim - o aquário onde os meus personagens e eu circulávamos... (Vieira, 1981, capa do livro)

4.1.3. Análise

Como apontam Laranjeira (1995: 128) e Portela Silva (2013: 147), o terceiro conto - *a Estória da galinha e do ovo* - é apresentada por um narrador heterodiegético, ou seja, um

contador tradicional quem nos expõe as circunstâncias em que se deram os acontecimentos, ligando-as com uma realidade: «A estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque da Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda.» (Luandino Vieira, 1981: 125). Este narrador constrói uma linguagem simbólica, misturando a língua portuguesa e o kimbundo, deixando aparecer a oralidade, por isso, a apresentação, isto é, a caracterização e atuação das personagens, está plena de ironia e humor (Laranjeira, 1995: 128).

Como se pode depreender da citação acima, esta história passa-se no musseque Sambizanga e narra o conflito entre duas vizinhas, nga Zefa e nga Bina, pela posse do ovo da galinha Cabíri. Nga Zefa, mulher negra de corpo magro e curvado, tinha uma criação de galinhas, mas uma delas, a Cabíri, insistia em ir para o quintal de nga Bina, que tinha o marido preso, estava grávida e não tinha animais. Esta última dava milho à galinha de nga Zefa, até que um dia ela pôs um ovo no seu quintal. Assim começa a maka entre as duas vizinhas. Nga Zefa afirma que tem direito ao ovo, porque a galinha lhe pertence, enquanto nga Bina defende que, além de botar no seu quintal, o animal sempre comia do milho que ela lhe dava. Tendo como intermediária a mais velha Bebeca, as duas rivais vão expondo a situação ao longo da tarde às personagens que surgem, como Sô Zé da quitanda, Azulinho, Sô Vitalino e Sô Artur Lemos, que não conseguem solucionar o caso, e só querem apropriar-se do ovo. A algazarra termina com a chegada da polícia que, com uma atitude repressiva, põe um fim ao conflito das duas vizinhas, tentando prender a galinha. É neste momento em que intervêm Beto e Xico, dois monandengues, ou seja, crianças que resolvem toda aquela situação. Eles fazem uma artimanha que salva a galinha das mãos do sargento e a tensão interna do grupo dissolve-se. Nga Zefa, no fim, acaba por ceder o ovo a nga Bina devido ao seu estado de gravidez e assim acaba a história.

Somos apresentadas a várias pessoas que aparecem para interferir na disputa de nga Zefa e nga Bina. Essas pessoas representam a situação política e social em Angola. Como afirma Laranjeira (1995: 127), elas são personagens típicas de sectores sociais e profissionais representativos da colónia. Aparece assim Sô Zé, comerciante branco e dono da quitanda, que tenta conseguir o ovo para si, dado que o milho para a galinha foi vendido por ele e ainda não foi pago. Ele representa o sector do comércio. Passa por ali também Azulinho, alcunha de João Pedro Capita, que é ex-seminarista, uma figura semi-religiosa e semi-letrada, que simboliza a religião, a instrução e a assimilação na sociedade colonial (Laranjeira, 1995: 127). Depois aparece o Sô Vitalino, velho rico e proprietário de cubatas que cobrava renda aos negros do musseque. Ao lado dele, aparece o Sô Artur Lemos, um notário, hoje doente e beberrão, que representa os membros da burocracia e do sistema judicial. Por último, vem o sargento querendo levar tanto o ovo, como ainda a galinha, e traz a repressão e violência da polícia no período

colonial. Como representantes de diversos níveis da sociedade, eles tinham o saber e o poder para resolver a disputa, mas em vez disso, só queriam aproveitar-se da situação e tomar posse do ovo. Em toda essa confusão, são os miúdos Beto e Xico que têm um papel muito importante. Como indica Luandino Vieira (1981: 131), meninos «são amigos de todos os bichos e conhecedores das vozes e verdades deles». Em outras palavras, os miúdos sabem falar a língua dos bichos, que o avô Petelu lhes tinha ensinado. Eles querem atacar a polícia com a sua técnica: Beto começa a cantar a cantiga de cambular galinhas e Cabíri, ao ouvir aquela melodia, escapa das garras do policial e voa em direção à capoeira de nga Zefa, onde se encontrava Xico. Conforme Laranjeira (1995: 128), são os miúdos Beto e Xico, de acordo com a galinha, que resolvem esse tumulto a favor da coletividade, isto é, do povo angolano, sem que ninguém saia diminuído, usando uma estratégia em que Cabíri tem o papel importante de «arma estratégica» (Laranjeira, 1995: 128) e ataca o sargento.

Podemos observar que os miúdos, tal como aponta Galhego (2010: 173), assumem um papel importante na resolução da peleja, já que eles não julgam, mas resolvem o problema brincando. Gostam muito dos bichos, tanto que frequentemente os imitam, confundindo as pessoas. Por isso, para eles, toda essa confusão e disputa entre mulheres e outros habitantes do musseque servem como pretexto para fazerem essa habilidade, que é imitar o som que a galinha produz. Não lhes interessa quem vai ficar com o ovo, só querem defender e proteger a galinha. Beto e Xico, segundo Galhego (2010: 174), identificam-se com o canto da galinha e ao imitarem-na, são também como galos que despertam os outros para uma nova manhã, um novo tempo de mais dignidades e alegria.

4.2. *As Aventuras de Ngunga*, de Pepetela

4.2.1. Sobre o autor

Pepetela, ou de nome real, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, nasceu em 1941 em Benguela, Angola. É um escritor angolano de ascendência portuguesa. Em 1958 mudou-se para Lisboa onde frequentou o Instituto Superior Técnico, tendo participado de atividades políticas e literárias nessa altura (Talan, 2015: 117). Por razões políticas, em 1962 saiu de Portugal para Paris, França, onde passou seis meses. Depois, seguiu para a Argélia, onde se licenciou em Sociologia e trabalhou na representação do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e no centro de Estudos Angolanos, que ajudou a criar. De volta a Angola, ele participou diretamente na luta armada como guerrilheiro e como responsável pelo setor da educação, em diferentes áreas de combate, de 1969 a 1974. Adotou o nome de guerra de Pepetela, que significa "pestana" na língua umbundo, e que mais tarde passou a utilizar como

pseudónimo literário. Integrou a primeira delegação do MPLA que chegou à capital, Luanda, em novembro de 1974. Desempenhou os cargos de Diretor de Departamento de Educação e Cultura e do Departamento de Orientação Política. Foi membro do Estado Maior da Frente Centro. De 1975 a 1982 foi vice-ministro da Educação, passando posteriormente a lecionar sociologia na Universidade de Luanda. Recebeu vários prémios pela sua obra, entre os quais se destaca o Prémio Camões (1997). É membro fundador da União dos Escritores Angolanos e um dos escritores angolanos, ou seja, luso-africanos contemporâneos, mais lidos e traduzidos (Talan, 2015: 117). Entre as suas obras podemos destacar as seguintes: *As Aventuras de Ngunga* (1972), *Muana Puó* (1978), *Mayombe* (1980), *A Revolta da Casa dos Ídolos* (1980), *O Cão e os Caluandas* (1985), *A Geração da Utopia* (1992), *A Gloriosa Família* (1997), *Predadores* (2005), etc.

4.2.2. Resumo

O romance *As aventuras de Ngunga*, como aponta Andrades da Costa (2016: 638), foi escrito em 1972 e publicado, em forma de mimeografia, um ano depois, em plena floresta de Mayombe. Inicialmente, a obra foi escrita com uma função didática, porque o objetivo era servir de cartilha para a alfabetização dos combatentes do MPLA, ou conforme Mata (1999, *apud* Caetano, 2006: 43), o livro deveria ser «uma singela narrativa sobre o quotidiano das zonas libertadas durante a luta de libertação para servir de material didáctico nas escolas». O romance apresenta, nos seus vinte e nove capítulos curtos, a trajetória do jovem órfão Ngunga, que, com apenas treze anos de idade e cheio de inocência, se vê sozinho no mundo, após ter perdido os seus pais e a sua irmã num dos muitos confrontos entre guerrilheiros e colonialistas pela independência de Angola. Ao longo da história, vamos acompanhando o amadurecimento de Ngunga que, andando de um kimbo a outro, começa a descobrir a corrupção, a fome, a mentira, a solidão e avalia quem está a agir realmente em favor da causa ou em benefício próprio. Numa das suas jornadas, Ngunga entra em contato com os integrantes do MPLA e quer tornar-se um dos guerrilheiros que lutam pela libertação angolana. Além da luta constante, Pepetela menciona questões culturais, como a venda de mulheres, por exemplo. A narrativa possui uma linguagem simples e desenvolve-se em cima dos diálogos entre personagens.

4.2.3. Análise

A trama do romance desenvolve-se durante a guerra para a libertação de Angola, que ocorreu entre os angolanos e os colonialistas portugueses. Neste contexto histórico, o narrador omnisciente apresenta-nos Ngunga, um órfão de treze anos, cujos pais foram mortos pelos colonialistas e cuja irmã Mussango foi aprisionada pelos mesmos. Como aponta Dutra (2010:

228), o menino percorre Angola e tenta «compreender as possibilidades que o futuro lhe ofertava» (Dutra, 2010: 228). A primeira personagem com que Ngunga se relaciona na narrativa é Nossa Luta. O amigo preocupa-se com o menino que chora de dor, porque tem uma ferida no pé, e orienta-o a procurar o socorrista. Nesse momento, Ngunga reage de uma maneira infantil, dizendo: «Não gosto de apanhar injeções» (Pepetela, 2002: 4). Apesar do medo que Ngunga sente, decide partir sozinho de noite para aldeia do socorrista. Tal como afirma Bayer (2008a: 271), o diálogo que se estabelece entre o rapaz e o profissional da saúde revela a ambiguidade em classificar Ngunga como criança ou adulto. Isto é, enquanto machuca o pé do rapaz e lhe coloca o remédio, o socorrista reclama por duas vezes: «- Um homem não se queixa» […] - «Não. Não tenhas medo, um homem nunca tem medo. Como é? Vieste sozinho à noite da tua aldeia, agora vais ter medo do tratamento?» (Pepetela, 2002: 5- 6). O menino responde: «- Mas sou ainda muito pequeno» (Pepetela, 2002: 5). A partir dessas réplicas, podemos observar que o socorrista trata Ngunga como adulto, e aquele considera-se apenas uma criança, perceção comprovada pelo narrador omnisciente. Essa ambiguidade também se pode observar quando o menino é convidado a permanecer no kimbo para participar numa festa e pergunta: «Qual é a criança que não gosta de festa?» (Pepetela, 2002:7). No entanto, o menino comporta-se como adulto, aceitando a bebida alcoólica, oferecida pelos aldeões.

Ali, na festa, Ngunga conhece o presidente Kafuxi e aceita a sua oferta para morar no seu kimbo, posto que Nossa Luta partiu para o *front* e Ngunga não tinha parentes nem amigos. Segundo Bayer (2008b: 39), existem diferenças entre as intenções de Ngunga e de Kafuxi. O menino procura a proteção em Kafuxi enquanto aquele busca uma pessoa economicamente produtiva, que se some à sua gleba e assim aumente o seu capital. O presidente esconde as intenções que tem com Ngunga e afirma: «Podes ajudar as minhas mulheres na lavra, de vez em quando. Só nos trabalhos mais leves, pois és ainda pequeno. Não é para trabalhares que te digo, é porque tenho pena de ti, tão novo e já sozinho» (Pepetela, 2002: 11). Mesmo ciente da exploração a que está a ser submetido, Ngunga elege permanecer em kimbo de Kafuxi, mas não por causa da proteção. Trata-se da troca da sua produção, «resultado de seu trabalho na lavoura, em benefício da manutenção da guerra» (Bayer, 2008b: 39). Depois de algum tempo, o menino dá-se conta das ações corruptas do presidente Kafuxi que revela a sua atitude egoísta, mesquinha e interesseira. O chefe Kafuxi «quando chegava um grupo de guerrilheiros [...] mandava esconder a fuba. Dizia que não tinha comida alguma» (Pepetela, 2002: 15). Visto esse comportamento corrupto de Kafuxi, Ngunga decide abandonar o kimbo.

Ngunga chega a outro kimbo onde os aldeãos conhecem o amigo Nossa Luta, que morreu em combate. Ali, o narrador apresenta-nos o comandante daquele esquadrão, o

camarada Mavinga, que tem grande autoridade naquele espaço. Na cena que se segue, podemos observar outra vez a ambiguidade em classificar Ngunga como criança ou adulto. Isto é, quando Ngunga estabelece a conversa com o comandante, aquele surpreende-se com o facto de o menino já beber, pois ainda é criança. Também fica admirado com Ngunga, porque ele, tão pequeno, anda sozinho à noite. Tal como sucedeu com o socorrista, também o comandante considerava Ngunga como uma criança que devia estar longe da guerra. No entanto, o menino quer ficar na Secção e trabalhar, fazer uma lavra para os guerrilheiros, mas Mavinga não permite crianças nas secções. Por isso, Ngunga protesta: «- Eu não sou criança. Se houver um ataque, não vou chorar nem fugir. Se tiver arma, faço fogo. Se não tiver, posso carregar as armas dos camaradas» (Pepetela, 2002: 21), mas Mavinga acha melhor que o menino estude e vá à escola em vez de se tornar um guerrilheiro: «- És um rapaz esperto e corajoso. Por isso deves estudar. Chegou agora um professor que vai montar uma escola aqui perto. Deves ir para lá, aprender a ler e a escrever. Não queres?» (Pepetela, 2002: 21). De acordo com Bayer (2008a: 273), Mavinga desempenha um papel paternalista, responsabiliza-se pelo menino, leva-o consigo, com o objetivo de entregá-lo ao professor União e assim propiciar-lhe educação. Tal como afirmam Azevedo e Albuquerque (2018: 329), a educação é vista como um instrumento de luta contra o colonialismo, por isso Mavinga afirma:

> As crianças deveriam aprender a ler e a escrever e, acima de tudo, a defender a Revolução. Para bem defender a Revolução, que era para o bem de todos, tinham de estudar e ser disciplinados. [...] O Ngunga precisa estudar para não ser como nós (Pepetela, 2002: 26).

Essa ação do comandante, de mandar Ngunga para a escola, é de extrema importância para o futuro do pequeno. Aceite a proposta de Mavinga, Ngunga conhece na escola o professor União, um indivíduo que veio de longe para ajudar a luta armada e cumpre, conforme Bayer (2008a: 275), um papel fundamental, pois lê instruções para o comandante e dá aulas, oferecendo assim meios para que crianças e adultos se possam libertar do analfabetismo e se tornem indivíduos independentes. Pelo seu trabalho não recebe dinheiro, já que a sua ambição é «ver a pátria e os autóctones livres do poder imposto pelo colonialista português» (Bayer, 2008a: 275). Ngunga admira União porque reconhece o seu altruísmo, o valor dos seus atos naquele contexto histórico-social e também reconhece a sua bondade. Para Ngunga, a bondade é característica essencial da criança e, à medida que a pessoa se torna maior, ou seja, adulta, ela começa a ser corrompida e invejosa. Contudo, o professor, «capaz de ser ainda um bocado criança» (Pepetela, 2002: 32), preserva essa qualidade, pelos seus atos bondosos. Durante o romance, podem-se observar as atitudes diferentes de Ngunga quanto à educação. No início, o menino não presta atenção à educação, acredita que o saber do mundo é suficiente, mas quando

o professor fica capturado e aprisionado pelos colonialistas, resultado da traição de um autóctone, o menino dá-se conta da importância da leitura e das atitudes do professor acerca da aprendizagem:

> Se soubesse escrever... sim, se soubesse escrever, podia meter um bilhete na cela de União e combinarem juntos a fuga. Mas pouco se interessara em aprender, só gostava mesmo era de passear. Pela primeira vez, Ngunga deu razão ao professor, que lhe dizia que um homem só pode ser livre se deixar de ser ignorante. (Pepetela, 2002: 38)

Não obstante, União é transferido para o Luso, falhando assim os planos de Ngunga. Mas o seu grito de alerta é a última lição que o menino vai receber do seu professor: «-Nunca te esqueças de que és um pioneiro do MPLA. Luta onde estiveres, Ngunga» (Pepetela, 2002: 38). O pequeno-guerrilheiro, pensando nas palavras de União, mata o chefe da PIDE, que representava uma ameaça para a causa revolucionária, recupera as armas para o Movimento e grita: «-O pioneiro do MPLA luta onde estiver» (Pepetela, 2002: 40), reafirmando assim, segundo Sepúlveda Campos (2009: 235), a aprendizagem de uma lição crucial para a sua vida de guerrilheiro. Essa recomendação do professor, tal como aponta Bayer (2008b: 46), torna mais estável e firme o amadurecimento pelo qual passa a personagem. Ela, que alterna entre fases, ora criança, ora adulto, mostra um equilíbrio predominante no mundo adulto, e «aprende a matar para defender o seu povo» (Padilha *apud* Bayer, 2008b: 46).

Durante a trajetória, na qual procura o comandante, Ngunga conhece Uassamba, uma jovem com treze anos de idade, pela qual se apaixona. A menina é a quarta esposa de Chipoya, chefe do kimbo onde mora. Mediante esta personagem, Pepetela mostra-nos questões culturais, como a venda de mulheres. Em particular, Uassamba não se casou com Chipoya por escolha livre, mas por imposição da tradição, segundo a qual, as meninas são ofertadas mediante o pagamento do alambamento, ou seja, do dote. A menina recusa a proposta de Ngunga para ambos fugirem, porque os seus pais são pobres e idosos, de modo que não podem devolver o dinheiro recebido pelo alambamento. Vemos que, referindo-nos às palavras de Bayer (2008a: 277), a estratificação social fracassa a possibilidade de romper com o *status quo*, perenizado pela tradição. Uassamba é triste e passiva e não consegue reagir contra a opressão a que está submetida. Diferentemente dela, Ngunga revolta-se contra as regras de uma sociedade que se afirma contra a liberdade do indivíduo:

> Ngunga encostou-se a uma árvore. Por que o Mundo era assim? Tudo o que era bonito, bom, era oprimido, esmagado, pelo que era mau e feio. Não, não podia. Uassamba, tão nova, tão bonita, com aquele velho? Lá por que a comprara à família? Como um boi que se compra ou uma quinda de fuba? (Pepetela, 2002: 52)

Essa tomada de consciência e o questionamento crítico de Ngunga, na visão de Bayer (2008a: 277), denunciam uma sociedade presa a relações e valores arcaicos. Ao ver os seus planos

frustrados e ao ver que não pode mudar a tradição, o protagonista entende que o mundo deveria mudar, que ele precisava de fazer alguma coisa. Por isso, resolve mudar de nome e partir sozinho para a escola, porque percebe, segundo Lauriti (2009: 2015), que a aprendizagem é a única forma de reafirmar a revolução, considerando que acima do amor de Uassamba e de todas as outras paixões e pulsões está o ideal revolucionário. No dizer de Dutra (2010: 230), Ngunga muda de nome, porque já não é o mesmo de antes e através desse novo nome metaforiza a nova criatura que o processo de iniciação, aprendizagem e amadurecimento gerou.

4.3. *Quem me Dera Ser Onda*, de Manuel Rui

4.3.1. Sobre o autor

Como se apresenta em *Lusofonia Poética*[1], Manuel Rui Monteiro nasceu em 1941 em Huambo, em Angola. É um escritor angolano, autor de contos, poesias, romances e obras de teatro. Em 1969 licenciou-se em Direito na universidade de Coimbra, em Portugal, tendo vivido durante anos em Coimbra. Em Portugal foi advogado e membro da direção da revista *Vértice*, de que foi colaborador. Regressou a Angola em 1974, onde ocupou diversos cargos políticos, por exemplo, foi Ministro da Informação do Governo de Transição, foi também professor universitário e Reitor da Universidade de Huambo. É um dos principais ficcionistas angolanos, assim como o primeiro representante de Angola na Organização da Unidade Africana e nas Nações Unidas. Manuel Rui é membro fundador da União dos Artistas e Compositores Angolanos, da União dos Escritores Angolanos e da Sociedade de Autores Angolanos. Entre as suas obras, podemos destacar as seguintes: *Regresso Adiado* (1973), *Sim, Camarada!* (1977), *Quem me Dera Ser Onda* (1981), *A Crónica de um Mujimbo* (1991), obras de teatro como *Meninos de Huambo* (1985) e numerosos poemas.

4.3.2. Resumo

A sua obra mais conhecida é, sem dúvida, o romance *Quem me Dera Ser Onda* que «faz uma crítica aos desvios do projeto original socialista em Angola» (Miranda, 2009: 51) e cuja trama se desenvolve logo depois da independência do país. O narrador heterodiegético narra a história de uma família pobre de Luanda que cria clandestinamente um porco, ou seja, um leitão, num apartamento no sétimo andar, não obedecendo as ordens imperantes no prédio. A intenção do pai Diogo era alimentar e engordar o porco o suficiente para que, no carnaval, a família se farte de carne de porco. A princípio, a família parecia unida em torno desta ideia. No entanto, a relação de amizade que se estabeleceu entre os filhos de Diogo, Ruca e Zeca, e o animal, pois eles consideravam-no como membro da família, fez com que os meninos começassem a lutar

[1] https://www.lusofoniapoetica.com/angola/manuel-rui-monteiro (data de consulta: 3 de abril de 2020).

pela salvação e manutenção da vida do porco, o mais novo amigo e companheiro. A amizade gera diversas situações engraçadas protagonizadas pelas crianças na tentativa de esconder o leitão. Tal como acentua Salgado (2011: 68), o porco vai participar, com os miúdos, de cenas extremamente divertidas: será escondido do fiscal pelos meninos, tomará parte da brincadeira de roda na escola, ouvirá rádio, correrá e será perseguido na rua, protagonizando assim situações cómicas e absurdas que, naquele tempo, eram possíveis na cidade de Luanda.

4.3.3. Análise

O livro está cheio de cenas risíveis e irónicas através das quais o autor faz uma crítica da realidade social e política de Angola. A primeira cena narrativa já mostra o caráter cómico: um porco é conduzido vivo num elevador para viver clandestinamente num apartamento no sétimo andar, provocando discórdias entre as autoridades do prédio e a família do Diogo, pois os animais estão proibidos no prédio. O pai Diogo trouxe o leitão para engordá-lo e depois comê-lo durante o carnaval, já que não aguentava comer mais peixe frito, a comida do dia a dia. As crianças logo se familiarizam com o animal, põem-lhe o nome de Carnaval e deixam de vê-lo como uma variedade alimentícia. Também assumem algumas tarefas quanto ao porco: limpam-no, banham-no, alimentam-no e cuidam dele:

> Os dois miúdos tratavam o porco como membro da família. Limpavam o cocó dele, davam-lhe banho e, todos os dias, passavam nas traseiras do hotel a recolher dos contentores pitéus variados com que o bicho se giboiava (Rui, 2005: 27)

Como os animais estão proibidos no prédio, os miúdos vão à casa de Nazário, «responsável máximo pelo prédio» (Rui, 2005: 3), para descobrir se Faustino já estava a denunciar a presença do porco. Essa ação clandestina, segundo Bartolloto (2015: 38), arrebata o espírito aventureiro dos meninos que descobrem que, além da denúncia, um fiscal vai visitar a casa deles. Na primeira ausência dos pais Diogo e Liloca, os meninos tinham sido instruídos a não deixar que o inimigo, isto é, o fiscal, entrasse no apartamento. Não obstante, o homem responsável pela fiscalização bate na porta e pergunta onde está o animal, enquanto os meninos respondem que o único porco que tinha ali era ele mesmo. Através desta situação, que provoca risos, podemos observar que os meninos afrontaram verbalmente o poder representado pelo fiscal. Outra cena que incita o riso é quando os irmãos desenham uma estratégia, alegando que o fiscal é um ladrão, os ecos dessa acusação repercutem-se em cada apartamento e ele passa a ser perseguido por todo o prédio. Ao espantarem o fiscal, Zeca sugere que o porco já não se chame apenas Carnaval, mas Carnaval da Vitória, porque venceram aquele «fraccionista» (Rui, 2005: 13). Zeca escolhe esse nome, que é, de acordo com Salgado (2011: 71), alusão à festa carnavalesca que celebra a derrota dos sul-africanos no sul de Angola, em 1976. Em outras palavras, a

expulsão dos sul-africanos permite que a população volte a comemorar o carnaval. Esse episódio com o fiscal, conforme Heringer (2012: 188), demonstra que às crianças é atribuída a esperança e a vivacidade, pois elas não recuam nem mesmo diante do próprio medo que sentem, enquanto a figura que representa o poder é marcada pelo engano e desespero.

Além desta situação onde se mostrou a esperteza dos meninos, também há outras, protagonizadas pelos miúdos, onde podemos ver o caráter lutador e questionador das crianças. O episódio em que os meninos corrigem a escrita e questionam a lei de Faustino e Nazário, autoridades do prédio, marca, segundo Heringer (2012: 188), as dúvidas e as reflexões propostas pelos meninos. Em particular, Faustino e Nazário fizeram um cartaz e colocaram-no na entrada do prédio. Com letras vermelhas num papel amarelo dizia assim:

> 1° Porque é preciso resolver os problemas do povo deste prédio: 2° Assim é que: está proibida a habitação no seio do mesmo de animais porcos çuínos. Produção, Vigilância, disciplina Nazário e Faustino Abaixo a reacção A luta continua A vitória é certa! - Desculpe camarada Nazário, mas suíno é com esse, disciplina é antes de vigilância e antes da luta tem de pôr pelo Poder Popular e no fim acaba ano de criação da Assembleia e Congresso Extraordinário do Partido!

A partir desta citação, pode-se depreender que o cartaz na entrada do prédio é uma afronta ao Carnaval da Vitória, o amigo dos meninos, e também ao desejo revolucionário que os meninos trazem em si. Ao ver o cartaz, eles corrigem e apontam os diversos erros gramaticais. Na correção indicada pelas crianças, tal como ressaltam Heringer (2012: 189) e Salgado (2011: 72), revela-se que o discurso ideológico, baseado nas lutas revolucionárias, esvaziava-se. O sentido individual prevalecia sobre o coletivo e os mais velhos, neste caso, Faustino e Nazário, com maior vivência, acabavam por saber menos do que os menores, por não se permitirem refletir sobre a realidade. Os miúdos, através da correção, apontam para a corrupção do sistema e a utilização de *slogans* vazios. Eles satirizam o discurso político e revelam a fragilidade das leis promulgadas e daquelas improvisadas de Faustino e Nazário. Podemos observar que, pela voz irónica das crianças, verdades que se queriam camuflar são denunciadas. Através da voz das crianças e do riso, tal como afirma Barreto (2018: 231), Manuel Rui traz à superfície a problemática social vivida em Angola da pós-independência e os enganos do discurso do poder. Na narrativa de Manuel Rui, segundo Salgado (2011: 72), são também as personagens mais ignorantes e estúpidas, como Nazário e Faustino, que lembram as palavras de ordem do novo regime e terminam por agir como ovelhas, porque só repetem frases sem se dar em conta do seu significado, como é o exemplo do cartaz. De acordo com Heringer (2014: 50), referindo-se às palavras de Salgado, esses embates entre os meninos e o fiscal, bem como com Nazário,

Faustino e o próprio pai, são construídos de modo carnavalizante, o que revela dois mundos diferentes, divididos entre simpatizantes e opositores de Carnaval da Vitória.

Outro lugar onde os meninos atuam criticamente, além do prédio, é a escola. Numa proposta de redação, cujo tema era a realidade local, os meninos, bem como os seus colegas, escolhem a figura do porco como representante do seu mundo real. O poder institucionalizado da comissão do concurso não compreendeu a escolha do tema, já que não aceitavam a presença do porco nas produções textuais. O que se queria evocar eram os problemas do povo e a exaltação dos valores revolucionários.

Na sua redação, Ruca não só descreve a sua convivência com o porco, mas também descreve o seu pai Diogo como reacionário, porque aquele não gosta de peixe frito, nem do porco, e afirma que o animal é um burguês (Rui, 2005: 37):

> O meu pai é um reaccionário porque não gosta de peixe frito do povo e ralha com minha mãe. Ele é que é um burguês pequeno, mas diz que carnaval da vitória é um burguês. Por isso lhe quer matar só por causa de comer a carne.

Percebemos que o único objetivo de Diogo é engordar e logo matar o porco, sem pensar que o animal se tornou amigo íntimo dos meninos. No entanto, embora o pai seja um reacionário, tal como afirma Ruca, o porco, segundo a redação do menino, é revolucionário porque, quando o Diogo bateu em Ruca e no seu irmão, o porco tentou morder o pai, protegendo assim os meninos. A nosso ver, o porco assume uma atitude revolucionária e luta pelos seus ideais, neste caso, a defesa dos seus amigos. Salgado (2011: 73) também se aproxima da nossa opinião, afirmando que o leitão pode ser visto como símbolo da revolução, por atuar como subversor das normas em vigor. Mas esta atitude aparentemente subversora que protagoniza choca com o comportamento dele. Isto é, ele comporta-se como um «pequeno-burguês»: come os restos do Hotel Trópico, Diogo coloca-lhe um auscultador porque o animal se aquieta ao ouvir música e transforma-se no «ouvinte mais contínuo da rádio nacional» (Rui, 2005: 26). Tudo isso são «exigências pequeno-burguesas» (Rui, 2005: 27), segundo o pai Diogo. Durante a história pode-se ver que o porco viola as normas para benefício exclusivo, bem como o pai Diogo. Em concreto, a presença do leitão faz com que haja uma reestruturação no modo de vida da família. A família vê alguns dos seus hábitos limitados, uma vez que o porco gosta de ouvir música no volume mais alto do rádio. Essas exigências e comportamento do animal são criticados por Diogo, que aponta para a satisfação das suas próprias exigências, posto que não pensa senão no seu estômago. Quanto mais ataca o porco com xingamentos, mais ele se revela a si próprio: «Cala-te, porco pequeno-burguês que na Corimba só cheiravas espinhas de peixe. Agora tens casa, não pagas renda e comes do Trópico tudo eu é que aguento. Mas falta pouco. No teu

comba vamos comer a tua própria carne» (Rui, 2005: 57). Embora o pai queira matar o porco, os meninos procuram manter Carnaval da Vitória vivo a todo custo. Eles sabiam de antemão que o destino do animal era a morte, mas lutam até ao fim pela sua sobrevivência.

4.4. *Os da Minha Rua,* de Ondjaki

4.4.1. Sobre o autor

Como se destaca na página *Tiro de Letra* [2], Ndalu de Almeida, popularmente conhecido como Ondjaki, nasceu em Luanda em 1977. Licenciou-se em Sociologia. É escritor e poeta angolano e faz parte da primeira geração de angolanos que cresceu num país independente, embora em guerra. No entanto, a sua literatura, que pode ser vista como um diálogo entre memórias e questões sociopolíticas, não reflete exatamente essa guerra. Nas suas obras notam-se muitos elementos (auto)biográficos. Tal como aponta Martins Faria (2012: 16), por um lado, pode-se estabelecer uma relação biográfica do autor com os seus textos, por outro lado, muitas histórias são criadas a partir de «memórias inventadas» pelo autor. Quanto à sua obra, destacam-se títulos que vão do conto, ao romance, passando pela poesia e literatura infantil. Vamos mencionar alguns deles: *Quantas Madrugadas Tem A Noite* (romance, 2004); *E se Amanhã o Medo* (contos, 2005); *Os da Minha Rua* (contos, 2007); *Avó Dezanove e o Segredo do Soviético* (romance, 2008); *Materiais para Confecção de um Espanador de Tristezas* (poesia, 2009); *O Voo do Golfinho* (infantil, 2009); *Dentro de Mim faz Sul* (poesia, 2010), *A Bicicleta que Tinha Bigodes* (estórias, 2011), *Os Transparentes* (romance, 2013), etc. Ondjaki recebeu vários prémios. Em 2000, obteve o segundo lugar no concurso literário António Jacinto realizado em Angola e publicou o primeiro livro, *Actu Sanguíneu*. Foi laureado pelo Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco em 2007, pelo seu livro *Os da Minha Rua*. Recebeu, na Etiópia, o prémio Grinzane para o melhor escritor africano de 2008. Em outubro de 2010 ganhou, no Brasil, o Prémio Jabuti, na categoria Juvenil, com o romance *Avó Dezanove e o Segredo do Soviético*. Em 2013, recebeu o Prémio Literário José Saramago pelo seu romance *Os Transparentes*. Além da sua obra literária, cabe destacar o seu trabalho cinematográfico. Depois de estudar durante seis meses em Nova Iorque na Universidade de Columbia, filma com Kiluanje Liberdade o documentário *Oxalá cresçam pitangas - histórias da Luanda*. As suas obras foram traduzidas para diversas línguas, entre elas francês, inglês, alemão, italiano, espanhol e chinês.

[2] https://www.tirodeletra.com.br/biografia/Ondjaki.htm (data de consulta: 8 de junho de 2020).

4.4.2. Resumo

Os da Minha Rua é uma coleção de vinte e dois contos, onde os protagonistas são crianças. Neste livro, o autor passeia pela infância vivida em Luanda nas décadas de 1980 e 1990. Com um discurso muito ligado à oralidade, o narrador, através da memória, lembra os momentos e resgata as pessoas, adultos, familiares, companheiros de brincadeiras e travessuras, que com ele partilham as ruas da infância. Como afirma Martins Faria (2012: 12), esses contos constituem unidades autónomas, mas podem ser lidas como capítulos de um romance. Encontram-se na fronteira entre o diário, registando de forma intimista as vivências e eventos, e a crónica, que surge por meio do registo do quotidiano. Os limites entre biografia e ficção são continuamente desafiados: basta observar o tom intimista a mesclar-se com uma perspetiva histórica. Em *Os da Minha Rua,* o autor assume a função de narrador, na personagem menino, que ao mesmo tempo é protagonista da maioria das histórias. Ao adotar em todas estas estórias a perspetiva infantil, o narrador-menino revela-nos os problemas e as contradições de uma Angola da pós-independência. Por um lado, o narrador-menino fala livremente dos companheiros de brinquedo, da vida familiar, da vida escolar com os professores cubanos, e por outro lado, como aponta Neves (2008), também fala nos problemas de abastecimento ligado ao desempenho do regime económico adotado, da destruição da guerra, da presença de uma indústria da cultura, especialmente a brasileira e a americana. Nesta coleção, o leitor, segundo Jacoby (2010: 201), não encontrará uma intriga, mas sim um conjunto de relatos do menino Ndalu, o nome de batismo de Ondjaki, que evoca os cheiros, as lembranças da sua infância em Luanda, os seus amigos, familiares, vizinhos e professores. Vinte e duas pequenas histórias falam de magia, de cinema ao ar livre, de festas na casa dos tios, de uma piscina cheia de coca-cola, coberta de doces e guloseimas, de manga verde com sal, de relações amorosas e aventuras na escola, de amizade, de um dia de Carnaval com crianças, disfarçadas com trajes e pinturas, de televisão mais bonita do mundo, de despedida. Evoca-se uma infância de brincadeiras nas ruas, uma infância despreocupada e feliz que não conhecia limites temporais:

> A vida às vezes é como um jogo brincado na rua: estamos no último minuto de uma brincadeira bem quente e não sabemos que a qualquer momento pode chegar um mais-velho a avisar que a brincadeira já acabou e está na hora de jantar. A vida afinal acontece muito de repente [...]. Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade. (Ondjaki, 2016: 59)

Nesta citação podemos observar uma bela metáfora da vida e de uma infância feliz que as personagens experimentaram. Com essas «crianças» constroem-se imagens narrativas magníficas, sinestésicas, emotivas, mas também críticas política e sociologicamente.

4.4.3. Análise

Pelo olhar e pelas palavras do menino Ndalu, tal como aponta Oliveira Cortines (2012: 109), percorremos os caminhos de Luanda e as personagens das estórias. Em cada estória surgem novas personagens, sempre apresentadas por meio do olhar e do afeto do narrador personagem. Assim, o narrador-menino apresenta-nos uma grande galeria de personagens: existem as pessoas de família – os pais, a irmã, os primos, a avó Agnette, a avó Catarina, a tia Rosa, o tio Chico, o tio Victor, o tio Joaquim, a tia Maria -, os amigos da escola – o Bruno, a Petra, a Romina e outros colegas -, os amigos de vizinhança – Jika, Charlita e as suas irmãs -, além dos professores cubanos, Ángel e Maria. Como já explicitado anteriormente, todos os contos do livro são narrados pela mesma personagem, o menino Ndalu que descreve episódios e rememora momentos da sua infância. Lembra a infância feliz e despreocupada. São instantes como aquele em que Jika, o amigo da vizinhança, no conto *O voo do Jika*, vem almoçar na casa de Ndalu e propõe que saltem de um telhado, relativamente baixo, usando um guarda-chuva como paraquedas. Eles magoam-se e o narrador diz: «A infância é uma coisa assim bonita: caímos juntos na relva, magoamo-nos um bocadinho, mas sobretudo rimos» (Ondjaki, 2016: 15). Ou ainda um dia em que Ndalu vai à casa do Lima com o tio Chico e a tia Rosa e vê pela primeira vez uma televisão a cores, que para ele era a televisão mais bonita do mundo, porque naquela altura, em Luanda, «não apareciam muitos brinquedos nem coisas assim novas. Então nós, as crianças, tínhamos sempre o radar ligado para qualquer coisa nova» (Ondjaki, 2016: 20). O espanto do narrador-personagem, quanto a essa televisão, não foi tão grande quanto a sua inveja, porque os filhos do Lima, «todos os dias iam ver cores naquela televisão a cores: a telenovela Bem-Amado [...] e até a Pantera Cor de Rosa com o cigarro bem comprido» (Ondjaki, 2016: 22).

O narrador-menino evoca vários episódios da sua infância. Lembra-se do Kazukuta, o cão velho e triste, e o tio Joaquim que dava banho de mangueira ao cão, dizendo «palavras tranquilas num kimbundo assim com cheiros da infância dele» (Ondjaki, 2016: 25). Recorda-se da primeira vez que foi ao cinema ao ar livre, acompanhando Mateus e Irene, um casal de namorados, cujo namorado foi prejudicado pela cor do rapaz, no conto *Jerri Quin e os beijinhos na boca*. Ndalu também se lembra das filhas do senhor Tuarles que viam muito mal e só tinham uns óculos que dividiam. Neste conto pode-se notar a situação económica de outras crianças, neste caso a de Charlita. A família dela não dispunha de condições financeiras suficientes para propiciar óculos a todas as meninas, pois todas as quatro irmãs tinham miopia e só Charlita tinha óculos, com os quais podia ver telenovelas brasileiras.

O narrador também recorda as festas na casa do tio Chico e da tia Rosa onde havia cerveja mais deliciosa de Luanda e nas quais Ndalu conheceu o Vaz, o homem mais magro de Luanda. Lembra-se ainda do sábado à tarde em que ele, a irmã e os pais ficaram em casa para «jiboiar», pois não tinham ido à praia, como costumavam fazer. Lembra-se da viagem com a família a outra província angolana. Além desses episódios e momentos aqui mencionados, o narrador-menino rememora o último Carnaval da Vitória, o comício no Largo 1.º de Maio, a piscina do tio Victor, cheia de coca-cola, o episódio quando ele e os seus amigos roubaram sal grosso na despensa da tia Maria e o comeram com mangas verdes.

Alguns contos evocam os dias da infância passados na escola. Por exemplo, o conto *O bigode do professor de Geografia* narra como os alunos fizeram troça do professor de geografia, e da sua reação inesperada que deixa as crianças assustadas. Em *O Nitó que também era Sankarah,* o narrador-menino conta a necessidade de mudar de escola, já que na escola Juventude em Luta as aulas não começavam mais. Com a ajuda de um primo, a mãe de Ndalu consegue a transferência para outra escola. O conto foca a separação e a despedida dos amigos de escola, dado que cada um dos colegas da escola antiga foi para escolas diferentes.

Os contos *Bilhete com foguetão* e *Os calções verdes do Bruno* têm em comum o fato de que são narrativas sobre o encantamento, sobre o primeiro amor. No primeiro conto, Ndalu escreve um bilhete para a Petra, uma amiga de escola. O bilhete é lido em voz alta diante de toda a turma e o menino fica envergonhado. No segundo conto, o narrador conta a mudança de comportamento do Bruno que está apaixonado pela Romina. A paixão manifesta-se na mudança de comportamento, de vestuário e de hábitos de higiene.

Algumas estórias evocam o sentimento de despedida. No conto *Um pingo de chuva* o narrador-menino conta o momento em que ele e os amigos da escola se reúnem na casa dos professores cubanos, Ángel e Maria, para se despedirem deles. O momento de despedida é doloroso tanto para os alunos como para os professores. O narrador desenvolve, segundo Gomes dos Santos (2014: 90), uma relação sinestésica de despedida, saudade e lágrimas abafadas. A cena no apartamento dos professores cubanos ocorre numa tarde «quase bonita numa cor amarela e castanha que o Sol tinha dentro do apartamento pequeno deles» (Ondjaki, 2016: 121). Essa despedida revela o modo de "arrumar" no coração lágrimas e saudades: «Nas despedidas acontece isso: a ternura toca a alegria, a alegria traz uma saudade quase triste, a saudade semeia lágrimas, e nós, as crianças, não sabemos arrumar essas coisas dentro do nosso coração» (Ondjaki, 2016: 122).

Além deste conto, a temática de despedida ou da perda pode ser encontrada na história *O portão de casa da tia Rosa,* no qual Ndalu se lembra do quintal vazio da tia Rosa e do tio

Chico com a gaiola de rolas. Este relato apresenta-se, conforme Gomes dos Santos (2014: 88), cingido pelo choro de Ndalu: «se me sacudissem podiam cair mais lágrimas» (2016: 92). O narrador-menino, após alguns anos, regressa à casa da tia Rosa e encontra o portão destrancado e a gaiola das rolas vazio, o que era indício de um local abandonado. Então, tal como destaca Martins Faria (2012: 64), gera-se um momento de tensão dramática no texto, porque a narrativa em aberto leva o leitor a especular sobre o que terá acontecido àquela família e porque estaria a casa abandonada. Nesse conto, com o desaparecimento da tia Rosa e do tio Chico, a angústia toma conta do menino, mas ainda assim, ele tenta recordar momentos felizes passados numa das casas da sua infância para abafar as lágrimas.

Numa estória de *Os da Minha Rua* pode-se observar a intertextualidade. Trata-se do conto *Nós choramos pelo Cão Tinhoso*, qua faz referência ao texto do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana, *Nós matámos o cão-tinhoso*. A estória de Ondjaki narra o momento, «no tempo da oitava classe, na aula de português» (Ondjaki, 2016: 125) em que Ndalu e os seus colegas leem em voz alta o conto de Honwana. Em traços gerais, a história do autor moçambicano, narrada por uma personagem infantil - um menino moçambicano negro, chamado Ginho-, desenvolve-se numa vila colonial e é protagonizada por este menino e um grupo de crianças. A história gira em torno de um cão doente, abandonado e moribundo, por quem Isaura nutre simpatia. Ao observar o afeto do menino pelo cão, Ginho, escolhido para matar o animal, acaba por desenvolver empatia pelo cão e por se aperceber da crueldade desse ato. Tenta negar a sua participação na morte do cão, mas, tal como aponta Martins Faria (2012: 45), pressionado pelos rapazes, e à procura de uma integração no grupo, Ginho acaba por concordar e participar na matança do animal, perante a impotência de Isaura. Na história de Ondjaki, para a leitura em voz alta a professora escolheu cuidadosamente os alunos que têm boa capacidade de dicção, para garantir a fluidez da narrativa. Segundo Ndalu, «o texto era duro de ler. Mas nunca pensei que umas lágrimas pudessem ficar tão pesadas dentro de uma pessoa» (Ondjaki, 2016: 127). À medida que os alunos liam o texto, a tensão, o nervosismo e as lágrimas que despontavam nos olhos cresciam. O sentimento de Ndalu é o mesmo de toda a turma. Na opinião de Oliveira Cortines (2012: 81), ele evita que as lágrimas caiam para não ser motivo de troça dos seus colegas de escola, assim como Ginho foi, pelo sentimento em relação ao Cão Tinhoso. Ndalu é o último da sala a ler, e ele diz:

> Os olhos do Ginho. Os olhos da Isaura. A mira da pressão de ar nos olhos do Cão Tinhoso com as feridas dele penduradas. Os olhos do Olavo. Os olhos da camarada professora nos meus olhos. Os meus olhos nos olhos da Isaura nos olhos do Cão Tinhoso.
> Houve um silêncio como se tivessem disparado bué de tiros dentro da sala de aula. Fechei o livro.

Olhei as nuvens.
Na oitava classe, era proibido chorar à frente dos outros rapazes. (Ondjaki, 2016: 130)

Como aponta Martins Faria (2012: 50), o narrador-menino termina a leitura da história, dedicada a Isaura e a Luís B. Honwana, num tom de voz atrapalhado, contendo as lágrimas que ameaçavam ruir a imagem de macho angolano. O comportamento das crianças está muitas vezes condicionado por questões sociais e preconceitos estabelecidos. Às raparigas é permitido expressar abertamente as emoções, mas os rapazes devem controlar e esconder os seus sentimentos, porque espera-se deles um comportamento de «macho forte e destemido» (Martins Faria, 2012: 45). Por isso, na aula de português, o narrador-menino vê-se obrigado a ocultar as emoções e a conter as lágrimas nos olhos antes que elas possam denunciar fraqueza emocional.

O último conto da coleção e o texto que, segundo Oliveira Cortines (2012: 115), sintetiza a infância em *Os da Minha Rua*, é a estória *Palavras para o velho abacateiro,* no qual acontece a transição do narrador-menino entre a infância e a idade adulta. Ele rememora o dia em que os pais concordaram que ele fosse estudar num país estrangeiro. Embora eles o apoiassem, a tomada de decisão, como costuma acontecer nos processos de amadurecimento, é dolorosa e difícil. Simbolicamente, tal como destaca Jacoby (2010: 203), o narrador-menino reconstrói o momento e coloca-se no centro de uma tempestade no meio do quintal, num domingo, depois da família regressar da praia. Essa mudança de Ndalu anuncia-se na tempestade de chuva e de ventos que reviram quintais, amedrontam gatos nas chapas de zinco e fazem estremecer o abacateiro. Esse conto-despedida, segundo Jacoby (2010: 203), cria a ideia de um fluxo de consciência, já que a linguagem é desordenada e quase caótica, representando assim a consciência confusa, mas ao mesmo tempo prenunciadora, de fim de ciclo, «que se dá numa torrente de palavras, frases, imagens, da água que cai, ensopando o menino, e do vento que o encerra no redemoinho de um tempo sem tempo, de um espaço ao mesmo tempo exterior e íntimo» (Jacoby, 2010: 203). O narrador-menino utiliza o efeito de câmara lenta a acompanhar a movimentação de cena, em cujo centro a figura do menino, em vários momentos – no quintal, no interior da casa –, parece estática ou «congelada» (Jacoby, 2010: 203). O fluxo de consciência de Ndalu retoma momentos e personagens da infância, essas personagens que habitam a rua de Ndalu, a rua do título do livro. Segundo Oliveira Cortines (2012: 115), este é o conto no qual a carga poética em *Os da Minha Rua* alcança o seu apogeu, revelando a transição da infância para a idade adulta. O narrador-menino, tal como aponta Gomes dos Santos (2014: 91), deixa de ser só o menino e leva na sua memória as suas vivências: a rua, a casa, a escola, lesmas no quintal, amigos, cores, cheiros. A árvore, companheira de tantas cenas, testemunha essa passagem, e Ndalu não reconhece mais as «palavras» do velho abacateiro: «não soube mais

entender e pode ter sido nesse momento que no corpo de criança um adulto começou a querer aparecer, não sei, há coisas que é preciso perguntar aos galhos de um abacateiro velho» (Ondjaki, 2016: 131-132). O narrador-menino encerra um ciclo de imagens e memórias e resiste em assegurar o lugar da infância, embora nesse dia ela tenha ficado «espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância» (Ondjaki, 2016: 139).

5. Personagens de crianças na literatura angolana

Após a apresentação e breve análise do corpus literário deste trabalho, neste capítulo enfocar-nos-emos na análise das personagens infantis nas obras escolhidas. Em outras palavras, analisaremos os aspetos relacionados com as personagens de crianças que se podem observar no nosso corpus literário. Colocaremos ênfase na caracterização das personagens infantis, como por exemplo, na definição direta e apresentação indireta, explicaremos que papéis as crianças desempenham nestas obras literárias, observaremos a relação entre as crianças e os mais velhos, bem como a relação entre o narrador e as crianças. Também analisaremos as crianças como narradores. Outro aspeto que estudaremos refere-se à realidade vista através do olhar infantil. Dito de outra maneira, veremos como a realidade pode ser percebida através da visão das crianças. Além disso, mencionaremos temas relacionados com infância que se abordam nas obras e veremos como as crianças comentam a sua infância. Desta maneira, relacionaremos o marco teórico exposto no início do trabalho com a análise principal deste trabalho.

5.1. Caracterização – definição direta e apresentação indireta

Nas obras que escolhemos para o corpus literário deste trabalho as personagens de crianças são caracterizadas através de uma apresentação indireta e, em menor grau, de uma definição direta. Em outras palavras, para ver como se caracterizam as personagens infantis, não basta só buscar as referências ao aspeto físico de personagens, mas é preciso adentrar-nos nas obras e pesquisar os indícios que se referem às ações das personagens, à sua fala, ao seu comportamento e ao ambiente que os rodeia, porque a partir desses aspetos podemos obter a caracterização completa.

As personagens infantis que aparecem na *Estória da Galinha e do Ovo* são Beto e Xico, dois miúdos que conseguem resolver a disputa, o caso principal do conto. A caracterização dos miúdos apresenta-se através de apresentação indireta e, em menor grau, por definição direta. Em realidade, na história podemos observar poucas citações que apontam para a definição direta. Em concreto, sabemos que Beto é filho de nga Zefa e é mais novo do que Xico, o seu amigo. Também, no conto podemos observar uma citação que se refere à caracterização física de Beto, que é descrito como magro e ágil: «E Beto, parecia era gato, passou o corpo magro no buraco das aduelas, desaparecendo, nas corridas, por detrás da quitanda» (Viera, 1981: 151). Além desta citação, não há mais referências à aparência física dos meninos, mas há outras indicações, como ações dos miúdos, a sua fala, o ambiente que os rodeia, que apontam para a sua caracterização. Por exemplo, Beto e Xico são «amigos de todos os bichos e conhecedores das vozes e verdades deles» (Vieira, 1981: 131), ou seja, sabem imitar a fala dos animais, cuja

fala o avô Petelu lhes tinha ensinado. As crianças divertem-se com a galinha por saberem imitá-la e dessa maneira confundem as pessoas. Para eles, toda essa confusão com o ovo, armada pelas mulheres, serve como pretexto para fazerem uso dessa habilidade, que é imitar o som que a galinha produz. Não lhes interessa quem vai apropriar-se do ovo, pois só querem proteger a galinha. Abaixados, junto ao cesto, conversam com a galinha e miram as suas pequenas penas a tremer com o vento. Ao longo da disputa, Xico e Beto ficam de lado, não querem intervir, mas quando veem que nenhum dos adultos vai resolver a disputa e que o sargento quer apropriar-se do animal, os meninos armam uma estratégia para salvarem a galinha. Isto é, Beto imita o cantar de galo e ao ouvi-lo, a galinha começa a voar e, dessa maneira, liberta-se das garras do sargento. Podemos discernir que os miúdos são espertos e que resolvem o problema brincando. É importante ressaltar e pôr-se de acordo com Galhego (2010: 173), que afirma que Beto e Xico são cúmplices. Em concreto, eles conseguem comunicar pelo olhar: um foi capaz de perceber no outro o desejo de ajudar a galinha, porque sabe ler o que outro dá a ler: «Quando o soldado foi tirar a galinha debaixo do cesto, Beto e Xico miraram-se calados. E se as pessoas tivessem dado atenção nesse olhar tinham visto logo que nem os soldados podiam assustar ou derrotar os meninos de musseque» (Vieira, 1981: 151). Através desses códigos emitidos pelo olhar, arma-se um plano sem palavras para salvar a galinha. Podemos concluir que os meninos se entendem sem dizer nenhuma palavra e sabem o que outro está a pensar.

No conto, quanto à fala dos meninos, pode-se observar que os meninos usam frases simples, diminutivos e estruturas, tanto dialógicas como coloquiais, que são as características de linguagem infantil. Também imitam a fala da galinha e mostram, segundo Portela Silva (2013: 148), o caráter lúdico da fala, como se pode ver na citação seguinte (Vieira, 1981: 135)**:**

> - Sente Beto! – sussurrou-se Xico. – Sente só a cantiga dela!
> […]
> - A galinha fala assim, vavó:
> Ngexile kua ngana Zefa
> Nhala ngó ku kakela
> ka… ka… kakela, kakela…

Beto e Xico, segundo Galhego (2010: 174), identificam-se com o canto da galinha, imitam-na para fazer parte do mundo dela, «como se pudessem também cacarejar e entender o que ela diz e assim reproduzir o que ela canta» (Galhego, 2010: 174). Tal como explica Galhego (2010: 174), as crianças, quando imitam a galinha, são também como galos que despertam os outros para um novo amanhã, em que as galinhas e os ovos anunciam um novo tempo, de mais alegria e dignidade.

Tal como os miúdos Beto e Xico, o protagonista de *As Aventuras de Ngunga*, o menino Ngunga, é caracterizado através da apresentação indireta, ou seja, através das suas atitudes e

ações, mas também encontramos a caracterização através da definição direta. Já no início do romance, o autor apresenta-nos a personagem principal, bem como a sua situação familiar e a sua origem:

> Ngunga é um órfão de treze anos. Os pais foram surpreendidos pelo inimigo, um dia, nas lavras. Os colonialistas abriram fogo. O pai, que era já velho, foi morto imediatamente. A mãe tentou fugir, mas uma bala atravessou-lhe o peito. Só ficou Mussango, que foi apanhada e levada para o posto. Passaram quatro anos, depois desse triste dia. Mas Ngunga ainda se lembra dos pais e da pequena Mussango, sua irmã, com quem brincava todo o tempo. (Pepetela, 2002: 4).

Ngunga é órfão, não tem parentes nem amigos. Vive de maneira precária, tanto material, como emocional, pois só tinha «um cobertor de casca de árvore, um frasco vazio, um pau para limpar os dentes, a fisga ao pescoço e a faca à cinta eis toda a sua riqueza» (Pepetela, 2002: 10). O menino, órfão desde os nove anos, não deve a sua formação somente à família, mas ao convívio com a natureza: «Gostava era de passear, de falar às árvores e aos pássaros. Tomar banho nas lagoas, descobrir novos caminhos na mata. Subir às árvores para apanhar um ninho ou mel de abelhas. Era isso que ele gostava» (Pepetela, 2002: 15); com o amigo Nossa Luta: «Foi Nossa luta quem cuidou dele quando os pais foram assassinados, foi Nossa Luta quem o acarinhou e ensinou» (Pepetela, 2002: 18); com o comandante Mavinga: «-Este é o Ngunga, um rapaz corajoso que quer conhecer o Mundo» (Pepetela, 2002: 23); e com o professor União: «União, sim, União era um homem. Combateu até ao fim e sempre preocupando com a salvação de Ngunga» (Pepetela, 2002: 36). O jovem, na sua travessia, evidencia proximidade com a infância, expressas pelo medo da injeção, pela necessidade de proteção e pela interação lúdica com a natureza. Os prazeres da natureza sentidos pelo menino, bem como a perceção exposta pelos autóctones: «o povo admirava-se de ver um menino de treze anos caminhar sozinho» (Pepetela, 2002: 17), incluem Ngunga numa fase da vida da qual fazem parte o ludismo, a satisfação e a proteção (Bayer, 2008b: 272). Outras características infantis que Ngunga possui são a curiosidade, ingenuidade e idealismo. Isto é, podemos depreender que o jovem é curioso: «-Quero ver onde nasce este rio» (Pepetela, 2002: 17) e ingénuo porque acha que todas as pessoas são boas, ou seja, quase todas: «ele, Ngunga, talvez ainda não tivesse descoberto, mas todas as pessoas têm defeitos, ninguém era perfeito. Ngunga continuava a achar que União era perfeito, agora ainda mais que antes» (Pepetela, 2002: 41). O menino é também idealista, porque quer mudar o mundo e torná-lo um lugar melhor, sendo isso uma característica infantil: «Mais uma vez Ngunga jurou que tinha de mudar o Mundo. Mesmo que, para isso, tivesse de abandonar tudo de que gostava» (Pepetela, 2002: 54).

Por outro lado, o menino revela contiguidade com o mundo adulto, manifesta pela consciência moral diante de ações individuais e coletivas. Nessa relação, o amadurecimento do

miúdo começa quando ele se torna um pioneiro do MPLA. Em concreto, Ngunga almeja tornar-se guerrilheiro e assim ajudar o povo angolano na luta armada, mas como aponta Lauriti (2009: 212), o menino precisa de conhecer o mundo e tornar-se homem para ser validado pelo mundo adulto. Na citação seguinte, podemos observar a vontade de Ngunga de se inserir nas seções da guerra:

> -Não é esse o problema. Mas as crianças nas secções…
> -Eu não sou criança – cortou o Ngunga. – Se houver um ataque, não vou chorar nem fugir. Se tiver arma, faço fogo. Se não tiver, posso carregar as armas dos camaradas. […]
> – Prefiro ser guerrilheiro. Se não me querem aqui, então vou para outro sítio (Pepetela, 2002: 21).

Ao longo do romance, o narrador aponta para diversas características do protagonista, que se podem depreender das suas ações e atitudes. Por exemplo, Ngunga é corajoso, dado que viaja com apenas treze anos: «O povo admirava-se de ver um menino de treze anos caminhar sozinho» (Pepetela, 2002: 17); é hábil: «Quando não encontrava povos, alimentava-se de frutas da mata ou de mel» (Pepetela, 2002: 17) e diligente, porque trabalhava muito nas lavras. O menino parece bastante maduro porque às vezes comporta-se como adulto, por exemplo: «Ngunga tinha um princípio: se havia algum problema, ele preferia resolvê-lo logo» (Pepetela, 2002: 21). No romance podemos encontrar algumas situações, como aquela em que Ngunga não traiu o seu amigo Chivuala, e nas quais se podem observar a honestidade e sinceridade do menino: «O Ngunga é incapaz de acusar os outros, ele mesmo espera que os outros confessem eles mesmos, como ele faz quando erra. O Ngunga é um bom pioneiro, corajoso e sincero» (Pepetela, 2002: 31). Por outro lado, a modéstia do miúdo pode-se observar na situação em que o comandante Mavinga o apresenta às crianças na aldeia, que querem saber mais sobre ele, fazendo-lhe muitas perguntas, mas Ngunga não quer gabar-se: «Ngunga sentia-se importante com o interesse das crianças. Outro qualquer aproveitaria para mentir, para contar histórias em que fosse um herói. Não Ngunga. A vida ensinara-lhe modéstia» (Pepetela, 2002: 23).

Notamos que Ngunga é uma personagem complexa, já que o seu comportamento muda ao longo do romance. O protagonista é apresentado ao leitor como uma criança, mas, ao longo do romance, vai superando os seus modos e torna-se um homem. No final do livro, já o próprio narrador nos informa que «um homem tinha nascido dentro de pequeno Ngunga» (Pepetela, 2002: 57). Da primeira cena quando chora de dor, até ao fim do romance quando aguenta as pancadas do branco, sem mostrar a sua dor: «Ngunga não chorou, só os olhos luziam» (Pepetela, 2002: 39), podemos reparar que o protagonista amadureceu. No último estágio do seu rito de amadurecimento, tal como aponta Dutra (2010: 230), Ngunga confronta-se com Eros, assimilando assim, mais uma faceta da sua formação e que o levará à última etapa da sua aprendizagem, enunciada no diálogo com Uassamba:

> - Mudei muito agora, sinto qua já não sou o mesmo. Por isso também mudarei de nome. Não quero que as pessoas saibam quem eu fui.
> - Nem eu?
> - Tu podes saber. Só tu! Se um dia quiseres, podes avisar-me para eu vir buscar-te. Escolhe meu nove nome.
> Uassamba pensou, pensou, apartando-lhe a mão. Encostou a boca ou ouvido dele e pronunciou uma palavra […] que nem as árvores, nem as borboletas, nem os pássaros, nem mesmo o vento fraquinho puderam ouvir para depois nos dizer (Pepetela, 2002: 56).

Segundo o narrador, a personagem deixa de ser quem é para, através de um novo nome, metaforizar a nova criatura que todo o processo de iniciação, aprendizagem e amadurecimento geraram (Dutra, 2010: 230). Esse livro acompanha o processo de desenvolvimento físico, psicológico, moral, social e político da personagem. No final do romance, de acordo com Aoki (2017: 41), o menino faz desaparecer do cenário da luta a criança que foi e ressurge como símbolo de esperança das ideias anarquistas do povo angolano, como adulto.

Os meninos do romance *Quem me Dera Ser Onda*, Beto, Ruca e Zeca, são caracterizados através da apresentação indireta, ou seja, através das suas ações, comportamentos e atitudes. A cena que relata o encontro dos meninos e o agente da fiscalização mostra a esperteza e a vivacidade das crianças, que não recuam nem mesmo diante do próprio medo que sentem:

> Ele e o irmão tremiam arrependidos. Não estavam a cumprir as orientações do pai. Nem sequer deviam ter aberto a porta.
> - Vá, pioneiros. O porco onde está? Onde está o porco?
> - Porco é você – ripostou Zeca afastando-se para detrás da mesa. – Aqui não tem porco. (…)
> - Mas cheira a porco!
> - Cheira porque é o vizinho camarada Faustino que costuma ter porcos. Se o senhor é ladrão de porcos pode ir lá. (Rui, 2005: 13)

O episódio em que os meninos corrigem a escrita e os erros gramaticais do cartaz, feito por Faustino e Nazário, mostra o caráter questionador e atitude crítica dos miúdos. Em concreto, eles questionam a lei promulgada pelas autoridades do prédio e desta maneira satirizam o discurso político e evidenciam, tal como aponta Heringer (2012: 189), a fragilidade desta e das leis promulgadas, a exemplo da lei improvisada de Faustino e Nazário. Também, as crianças lembravam pelas suas palavras corretivas a corrupção do sistema e a utilização de *slogans* vazios. A citação seguinte exemplifica o antedito:

> 1º Porque é preciso resolver os problemas do povo deste prédio:
> 2º Assim é que: está proibida a habitação no seio do mesmo de animais porcos çuínos.
> Produção, Vigilância, disciplina
> Nazário e Faustino
> Abaixo a reacção
> A luta continua
> A vitória é certa!
>
> - Desculpe camarada Nazário, mas suíno é com esse, disciplina é antes de vigilância e antes da luta tem de pôr pelo Poder Popular e no fim acaba o ano de criação da Assembleia e Congresso Extraordinário do Partido!

> - Onde sito chegou! – Nazário falava com a mão direita a ameaçar a chapada -, miúdos a mandarem bocas nos mais velho. Se não fossemos nós vocês tinham nem independência nem escola. (Rui, 2005: 21)

De acordo com Heringer (2014: 190), as crianças não ridicularizam o cartaz em si e nem os adultos, mas a estrutura social do país que representam: o poder instituído que falha e as leis improvisadas que servem apenas para casos particulares.

Como uma prática que observam no cotidiano, os meninos valem-se das leis improvisadas para tentarem manter Carnaval da Vitória vivo. Como bons combatentes, os meninos vão criar ardis para mantê-lo com vida. Em particular, eles descobrem que um funcionário do hotel, onde adquiriam o alimento oferecido ao porco e que se baseava em «panados, saladas mistas, camarões, maioneses, lagostas, bolo inglês, outras coisas sempre a variar» (Rui, 2005: 23), disponibilizava aparas de carne para cães e armam uma estratégia para conseguir carne de melhor qualidade com o objetivo de levar ao pai em substituição ao peixe, a comida do dia a dia. Utilizando-se de artimanhas, roubam uma folha timbrada na casa do juiz Faustino e criam um requerimento que determinava:

> Tribunal da Comarca de Luanda – 2ª Vara
> Para cães policiais da cadeia do Tribunal peço aparas cruas de carne.
> Mande-me pouco sebo. São cães estatais, comem todos os dias.
> Saudações Revolucionárias
> Faustino
> (Juiz) (Rui, 2005: 52)

Por meio de uma ironia ácida, mostra-se a distinção entre a situação alimentar da população e a dos cães estatais. Os meninos, por meio de papéis timbrados, o que lhes garantiria a legitimidade, e do falseamento do requerimento, ganham mais uma batalha pelo animal. Cientes do sucesso da artimanha, os miúdos valem-se novamente da façanha, fazendo comunicados falsos:

> Tribunal da comarca de Luanda – 2ª vara
> Os cães aborreceram carne de importação.
> Mande aparas de porco não marítimo.
> Saudações revolucionárias
> Faustino
> (Juiz) (Rui, 2005: 56)

A partir do comportamento dos meninos aqui exposto, podemos depreender que eles possuem esperteza e caráter lutador, já que utilizam várias artimanhas para salvarem o porco. Além disso, têm caráter questionador, porque questionam e criticam o poder do prédio e as leis improvisadas.

Em *Os da Minha Rua*, o narrador-menino é designado pelo nome próprio Ndalu ou Dalinho, que aliás partilha com o autor, o que aponta para se poder tratar de texto de caráter autobiográfico. O miúdo «cambuta e duns óculos na cara» (Ondjaki, 2016: 93), mimado e protegido no seio da tia Rosa, conta na primeira pessoa, com a ótica ingénua da infância, as

peripécias em que participa como protagonista. De acordo com Martins Faria (2012: 32), reage fascinado perante uma televisão a cores; rende-se deslumbrado numa sala de cinema ao ar livre, quase indiferente ao ataque vampírico dos mosquitos. O menino gosta de se embrenhar em sonhos poéticos, silenciosos e secretos. Deixa-se afetar pelo espetáculo da natureza:

> […] olhei a mangueira com mangas verdes, olhei os galhos secos do abacateiro, reparei no encarnado vivo das romãs bem madurinhas ali perto do mamoeiro, olhei as uvas na videira e, enquanto olhava o céu escuro, ainda pensei que era tão estranho aquelas uvas terem um sabor tão nítido a manga adocicada […] (Ondjaki, 2016: 132)

Gosta de escutar as trepadeiras, as árvores, os sons que o rodeiam, os pássaros, a trajetória das lesmas nas pedras e nas folhas e os pingos de chuva que escoam o pensamento. O narrador-menino é uma personagem complexa, já que, ao longo das narrativas, podemos observar o seu desenvolvimento. Em concreto, no último conto *Palavras para o velho abacateiro*, o leitor descobre que o narrador-menino do primeiro conto transformou-se num jovem prestes a deixar a casa paterna. A transformação do narrador-menino pode-se observar na citação seguinte: «pode ter sido nesse momento que no corpo de criança um adulto começou a querer aparecer» (Ondjaki, 2016: 132); «o corpo mudava, a voz mudava, as mãos no corpo mudavam» (Ondjaki, 2016: 137). Tendo atravessado um processo de maturação, traços da personalidade do narrador-menino sofreram alterações. Por exemplo, já não denota a crueldade e o prazer perverso que as crianças têm em prejudicar os outros: «É que eu era assim um pouco estraga tudo naquela altura» (Ondjaki, 2016: 38) e «No tempo da Praia do Bispo, ninguém então podia me confiar num segredo de mangas com sal» (Ondjaki, 2016: 64). Por outro lado, perdeu a ingenuidade e, conforme Martins Faria (2012: 31), receios de criança relativamente ao envolvimento físico com uma rapariga mais velha. O narrador-adulto deixa transparecer que deveria ter aproveitado melhor o momento: «Uma pessoa quando é criança às vezes não sabe que é bom ter medo e deixar certas coisas acontecerem» (Ondjaki, 2016: 72). Há, no entanto, particularidades da personalidade do narrador que são constantes. Continua a apreender o mundo como fazia em criança: «Aí me aconteceu aquilo que às vezes acontece, comecei a ver tudo em câmara lenta, como se fosse um filme a preto e branco» (Ondjaki, 2016: 110).

5.2. Papéis que desempenham as crianças

As crianças desempenham vários papéis dentro das obras escolhidas. Uns têm o papel de monandengues, outros são pioneiros. Uns representam uma infância despreocupada e feliz, outros lutam pelos seus ideais. Podemos dizer que há uma vasta gama de personagens infantis e diferentes formas de elas serem representadas, mas, no fim, todas elas têm uma característica

em comum: são esperança num futuro melhor, representando assim as «gazuas do futuro» (Laranjeira, 1995: 128).

Já mencionámos várias vezes que Beto e Xico, os miúdos do conto de Luandino Vieira, têm um papel muito importante na estória, mas cabe dizer qual é. O acontecimento principal do conto é a disputa entre duas vizinhas pela posse do ovo. Todas as personagens que aparecem durante a trama tentam resolver a querela a seu contento, isto é, em proveito próprio, mas não conseguem fazê-lo. São os meninos, Beto e Xico, de acordo com a galinha, que resolvem a disputa a favor da coletividade, sem que ninguém saia diminuído, utilizando uma estratégia. Isto é, em todo esse alvoroço aparecem crianças, apresentadas como salvadores do povo angolano e símbolos da esperança, porque resolvem a disputa brincando. Sobre as crianças, Pires Laranjeira (1995: 128) afirma o seguinte: «As crianças e os jovens têm sempre, na literatura prometeica, como é a de toda a África, um papel muito importante, de gazuas do futuro, simbolizando, em última instância, o triunfo do *novo* sobre a velha tradição e sobre a dominação colonial». Desta citação esclarecedora podemos depreender que as crianças, neste caso, Beto e Xico, representam uma esperança num futuro melhor e que vencem a dominação colonial, representada pelo sargento. Vale ressaltar que o conto decorre durante o período da luta pela libertação angolana, ambiente de repressão cruel do colonialismo. Neste ambiente opressivo destacam-se as crianças, pelas quais Macêdo (2007: 360) afirma o seguinte:

> Dessa maneira, as crianças passam a representar emblematicamente na narrativa o novo, o futuro em que os próprios angolanos resolverão as suas contendas. […] Essa caracterização das personagens infantis será uma constante durante o período da luta de libertação, não sendo raro que elas apareçam investidas de um papel de propiciadores da liberdade e de um futuro de paz e independência.

Podemos concluir que Beto e Xico, dois monandengues, refletem uma esperança e o triunfo de uma nova ordem. Ou seja, eles com a técnica que foi aprendida pelo mais velho enfrentam o poder da polícia e resistem contra a figura do invasor. Os meninos simbolizam um novo tempo, não mais de injustiças, de imposições e opressões, mas «um tempo de opressão que deve se encerrar» (Martin, *apud* Portela Silva, 2013: 146).

Tal como Beto e Xico, segundo Laranjeira (1995: 128), Ngunga também desempenha o papel de gazua do futuro, porque quer mudar o mundo, ou seja, quer fazer um mundo melhor e mais justo: «Mais uma vez Ngunga jurou que tinha de mudar o Mundo. Mesmo que, para isso, tivesse de abandonar tudo de que gostava» (Pepetela, 2002: 54). Para isso, o menino tem de aprender, porque como afirma o comandante Mavinga: «As crianças deveriam aprender a ler e a escrever e, acima de tudo, a defender a Revolução. Para bem defender a Revolução, que era para o bem de todos, tinham de estudar e ser disciplinados» (Pepetela, 2002: 26). A partir desta citação podemos concluir que as crianças são a esperança num futuro melhor, posto que têm a

possibilidade de ir à escola para aprenderem, e com este conhecimento fazerem uma sociedade mais avançada e livre. Pois, tal como nos informa o narrador, referindo-se ao analfabetismo e à importância da educação:

> No tempo do colonialismo, ali nunca tinha havido escola, raros eram os homens que sabiam ler e escrever. Mas agora o povo começava a ser livre. O Movimento, que era de todos, criava a liberdade com as armas. A escola era uma grande vitória sobre o colonialismo. O povo devia ajudar o MPLA e o professor em tudo. Assim, o seu trabalho seria útil. (Pepetela, 2002: 26)

De acordo com Andrades da Costa (2016: 644), a educação é apresentada na narrativa como instrumento de combate ao colonialismo. Dentre os diversos recursos que o MPLA utilizou durante a luta pela independência, a educação destaca-se como «dispositivo gerador de consciência e motor das mudanças sociais» (Andrades da Costa, 2016: 644). No final do livro, o protagonista dá-se conta da importância da educação. Resolve mudar de nome e partir sozinho para a escola, porque percebe que o conhecimento é a única forma de reafirmar a revolução.

Além da gazua do futuro, Ngunga representa o papel do pioneiro. Em particular, ele surge na narrativa no meio do universo de conflitos das zonas rurais de Angola. Segundo Heringer (2014: 45), a construção da personagem, portanto, é feita através da luta, do desencanto e da resistência. Deambulando pelos kimbos, o menino relaciona-se com diferentes pessoas percebendo a rede de mandos e de desmandos que se davam nos espaços que percorreu e nos locais de luta entre guerrilheiros e opositores. A ética do pioneiro, conforme Heringer (2014: 54), tal como a dos guerrilheiros, era orientada na defesa absoluta de um ideário comum e na manutenção dos discursos e práticas utópicas. Ou seja, tomando o exemplo de Ngunga, a autora (2014: 54) explica que todos se afastavam do individual e se viam como parte de um corpo coletivo que deveria ser e pelo qual era preciso lutar para a garantia da sua unidade e a realização dos desejos comuns. Assim, referindo-se à tarefa do pioneiro do MPLA, o professor União relembra o Ngunga: «-Nunca te esqueças de que és um pioneiro do MPLA. Luta onde estiveres, Ngunga!» (Pepetela, 2002: 38).

As figuras de Beto, Ruca e Zeca, do romance *Quem me Dera Ser Onda*, projetam-se como «resgate paródico» (Heringer, 2014: 53) da própria imagem do pioneiro, um elemento de força na produção literária, como vimos, na obra *As Aventuras de Ngunga*, onde se mostra o sentido do pioneirismo infantil. Na reactualização dessas emblemáticas e históricas figuras, os meninos armam-se dos mecanismos do risível para mostrar, ao mesmo tempo, a falência das utopias revolucionárias e a tentativa de não as deixar morrer (Heringer, 2014: 53). A figura de pioneiro que se destaca no romance *Quem me Dera Ser Onda*, continua a autora (2014: 53), não é a de jovens armados atuando em locais de conflitos e guerrilha, mas a daqueles que sem armas lutam contra as formas opressivas do seu momento histórico, contra os inimigos do seu tempo.

Em concreto, os miúdos lutam pelo porco, seja pela manutenção da sua vida ou pelo desejo de o ver libertado das formas opressivas desenvolvidas na sociedade, o que simbolicamente aponta para o facto de eles lutarem pela própria Angola. Beto, Ruca e Zeca são sonhadores e lutadores que defendem uma causa e por ela assumem uma postura crítica e proativa que se expressa no desejo e nos sonhos de ver o porco livre na Corimba. A relação entre Beto, Ruca e Zeca e uma "nova geração da utopia" é destacada por Sepúlveda Campos (2002: 121), ao afirmar que, pelas suas vozes infantis:

> A narrativa afasta-se do desencanto de uma sociedade corrompida que abandona as trincheiras da resistência e afirma-se como enunciado de uma nova geração da utopia. São estes pioneiros que, lutando para manter vivo "carnaval da vitória", ratificam a necessidade de cultivar a memória das conquistas da independência para ampliar o sentido da luta. (Sepúlveda Campos, 2002: 121)

Os meninos não deixam morrer o porco e o seu caráter simbólico: «a analogia com o homem e a sua representação histórica de luta e vitória contra o opressor» (Heringer, 2012: 194). Na opinião de Heringer (2012: 194), a utopia em salvar o porco aproxima os miúdos dos adultos que, antigamente, lutavam pela independência angolana. Sobre esses meninos Padilha (2002: 53) destaca o seguinte:

> [e]m *Quem me dera ser onda*, onde os principais personagens são três meninos – Beto, Ruca e Zeca – que, na nova sociedade, deixam de representar os pequenos e atentos 'guerrilheiros' (...) para encontrarem, na defesa da vida de um porco, Carnaval da Vitória, o oprimido, o motivo para desafiarem as imposições dos dominadores.(...) No narrado, de novo a consciência crítica e a sabedoria não mais pertencem aos mais velhos da comunidade – os pais dos meninos, os responsáveis ou líderes do edifício onde vivem, os dirigentes educacionais, etc.–, mas aos mais novos, empenhados na luta pela manutenção dos antigos ideais que, no presente, parece esquecido.

As crianças agem como vozes revolucionárias que revelam as falsas aparências do revolucionarismo da pequena-burguesia e ao mesmo tempo são revolucionários e lutam pelos seus ideias – neste caso, salvar o porco. Miranda (2009: 51) aproxima-se da opinião de Padilha e aponta que a luta dos meninos é a resistência aos desmandos dos responsáveis do condomínio e que também é a luta pela liberdade e pela sobrevivência. Acrescenta que são os meninos que «desafiam os poderosos do condomínio e mantêm viva a chama revolucionária naquele espaço» (Miranda, 2009: 51). A despeito das intenções dos meninos para salvarem o porco, isso, infelizmente não ocorre, mas eles recusam acreditar na derrota, até mesmo no momento final da narrativa quando sabem ou, pelo menos, sentem que Carnaval da Vitória já está morto. Tal como destaca Heringer (2012: 196), a morte do porco é uma metáfora clara de que as ideias da revolução não sobrevivem «aos descaminhos que se seguiram ao início da nação angolana» (Heringer, 2012: 196), mas os meninos adquiriram voz que se atreveu questionar o poder

patriarcal, político e escolar. Eles encarnam o ideal dos pioneiros que se esforçam em manter a chama da revolução viva pela esperança e pela luta pelos seus ideais.

As crianças no romance *Os da Minha Rua* experimentam uma infância feliz, cheia de brincadeiras e aventuras domésticas, pois brincam nas ruas do seu bairro, "esquecendo-se" assim dos problemas angolanos, melhor dito, luandenses, da pós-guerra. Eles representam os pioneiros, não aqueles que se encontram no meio do conflito bélico, como foi o caso com Ngunga, mas aqueles pioneiros que ajudam o presidente angolano na construção do socialismo:

> Chegou a nossa vez. Um camarada também aí num microfone tipo escondido aquecia a multidão:
> «Pioneiros de Agostinho Neto, na construção do socialismo…»
> e nós gritávamos, suados, contentes, meio a rir meio a berrar
> «Tudo pelo Povo!»
> ele continuava
> «Um só Povo, uma só…?»
> nós de novo
> «Nação!» (Ondjaki, 2016: 70)

Ao mesmo tempo, os meninos e meninas desse livro também representam as gazuas do futuro. Em concreto, na cena de despedida dos professores cubanos, o professor Ángel explica os motivos de natureza política que se encontram na base do cessar do acordo entre as nações angolana e cubana: por causa das tentativas de acordo de paz e das pressões internacionais os professores regressam à pátria. Eles partem «sabendo que deixam em Angola jovens empenhados na causa revolucionária, no progresso, firmeza de ideias, sentimentos e respeito pelos companheiros» (Martins Faria, 2012: 76). Para trás ficam as crianças, conforme o professor, as «flores da humanidade», e por isso, a esperança num futuro melhor.

Vimos que os miúdos do conto luandino, Beto e Xico, são monandengues que, brincando nas ruas, experimentam uma infância despreocupada, enquanto as crianças em *As Aventuras de Ngunga, Quem me Dera Ser Onda* e *Os da Minha Rua* representam pioneiros. O pequeno Ngunga representa o pioneiro que no meio do conflito bélico luta pela libertação angolana. Os meninos Zeca, Ruca e Beto são pioneiros que lutam pelos seus ideais – salvar o porco -, enquanto as crianças de *Os da Minha Rua* também representam pioneiros, mas aqueles que ajudam na construção do socialismo. Embora essas crianças desempenhem diferentes papéis, podemos depreender que todas elas são «gazuas do futuro» (Laranjeira, 1995: 128), porque querem fazer um mundo melhor, com menos injustiças e mais igualdade.

5.3. Relação entre as crianças e os mais velhos

Na cultura africana, melhor dito, angolana, os mais velhos, conforme Alves do Nascimento e Mendes Ramos (2011: 456-458), são portadores de muitos conhecimentos e

guardiões do tesouro espiritual e das tradições da comunidade. Eles possuem muita sabedoria, dão conselhos aos mais novos e partilham experiências, por isso são respeitados pela comunidade. As crianças são confiadas aos avós para receberem os conhecimentos do passado, assim como os seus pais receberam dos seus avós na infância. O velho é aquele que liga o passado ao presente, preservando a tradição. Podemos dizer que os mais velhos e as crianças estabelecem uma relação estreita entre si. Eles são a esperança na sociedade africana. Os mais velhos, com a sua sabedoria, e as crianças, com a sua inocência e a vontade de fazer um mundo melhor. Na continuação veremos qual é a relação entre as crianças e os mais velhos nas obras eleitas.

Na *Estória da Galinha e do Ovo*, o mais velho, ou seja, a velha Bebeca, a avó dos miúdos, revela, de acordo com Galhego (2010: 172): «todo o património de uma cultura que deve ser preservada e transmitida às crianças». As palavras da velha possuem autoridade, pois são portadoras do conhecimento no contexto em que vivem. Ela procura com a sua palavra respeitada resolver a peleja, mas tal como aponta Laranjeira (1995: 127), através desse «instrumento tradicional», que é o extremo respeito pelos mais velhos, nada se consegue. Na citação que se segue podemos observar o respeito da comunidade pelos mais velhos: «- Então, vavó?! Fala então, a senhora é que é nossa mais velha… […] Toda a gente calada, os olhos parados na cara cheia de riscos e sabedoria da senhora […] nga Zefa e nga Bina ficaram olhar em vavó, esperando a velha para resolver» (Vieira, 1981: 132, 134). Vemos que, embora a mais velha possua muita sabedoria e experiência, não consegue resolver o caso. São as crianças, Beto e Xico, que salvam a galinha e dessa maneira resolvem a contenda. Eles imitam a fala dos animais e ao ouvir o canto, nga Zefa reconhece muito bem a voz do filho, porque sabia que o menino imitava todos os bichos: «- Foi Beto! Parecia era galo. Aposto a Cabíri já está na capoeira» (Vieira, 1981: 152). Além da mãe, que ficou muito feliz com a atitude dos meninos para salvar Cabíri, cabe destacar que a avó se rende ao encanto da brincadeira dos meninos e fica feliz: «Vavó Bebeca sorriu também» (Vieira, 1981: 152). Notamos que Luandino Vieira propicia muita importância aos miúdos no que diz respeito à solução do problema. São eles quem resolvem a disputa e não os mais velhos, como era de esperar.

Neste conto podemos depreender muito bem a relação que se estabelece entre as crianças e os mais velhos e como a mesma se entrelaça. As vozes das crianças, Beto e Xico, de acordo com Galhego (2010: 172), são responsáveis pela construção de um tempo-espaço marcado pela curiosidade e pelo desejo de descoberta da realidade, enquanto o velho nos revela toda a sabedoria acumulada ao longo da vida, bem como a tradição e o conhecimento que é passado aos mais novos. Neste caso, o avô Petelu passa a brincadeira de imitar os animais aos seus netos:

> Miúdo Xico é quem descobriu, andava na brincadeira com o Beto, seu mais novo, fazendo essas partidas vavô Petelu tinha lhes ensinado, de imitar as falas dos animais e baralhar-lhes e quando vieram no quintal de mamã Bina pararam admirado. A senhora não tinha criação, como é ouvia-se a voz dela, pi, pi, pi, chamar galinha, o barulho do milho a cair no chão varrido? (Vieira, 1981: 126)

Esta citação evidencia um momento lúdico entre as crianças, ou seja, uma simples brincadeira, ensinada pelo avô, que consiste em imitar os bichos. As crianças, tal como explica Galhego (2010: 172), usam a imaginação para se divertirem e, neste caso, é o avô quem lhes tinha ensinado a brincadeira, que provavelmente tinha aprendido na sua infância, como as brincadeiras de rua e aquelas que são veiculadas pela tradição oral. Notamos que o velho Petelu mostra que apesar da idade não se despediu da infância: ele também fala a língua dos animais. A nosso modo de ver, o avô é uma pessoa significativa, posto que é ele quem ensina os meninos a conversar com a galinha e a entendê-la. Podemos dizer, e pôr-nos de acordo com Galhego (2010: 172), que é ele quem inicia a brincadeira. Enfim, observamos que as crianças e os mais velhos brincam juntos, alegram-se, aprendem, resolvem conflitos e «revelam a importância da brincadeira e de não perder de vista esse tempo da infância, seja como criança que acolhe o lúdico deste tempo, seja como o velho, que ao adentrar o espaço, o reconhece e apropria-se dele, buscando […] os brinquedos, as vozes, as estórias, ou seja, a criança que ficou lá no espaço de um tempo guardado pela memória» (Galhego, 2010: 177).

Diferentemente do conto luandino, onde as crianças e os mais velhos brincam juntos e estabelecem uma relação estreita, cheia de respeito, no romance pepeteliano, alguns mais velhos merecem respeito enquanto outros são denunciados pela corrupção. Em concreto, Ngunga vai de kimbo em kimbo observando os comportamentos dos outros e reflexionando sobre eles. Desta maneira, chega a uma aldeia e fica desiludido com o comportamento do presidente Kafuxi. O menino está atento aos costumes da sua terra e observa o comportamento inadequado de Kafuxi, expressando a sua deceção:

> Lá estava ele sentado ao lado do Responsável do Setor e de outros mais velhos. Quando falava, os outros guardavam silêncio. Mas, se eram os outros a falar, ele gostava de interromper, o que era contra os costumes. E os outros aceitavam.
> - Se eu fosse grande, também interrompia a conversa do teu pai – disse ele a Imba (Pepetela, 2002: 7).

Notamos que o protagonista denuncia o desrespeito aos costumes que precisavam de ser mantidos e questiona os que devem ser modificados, promovendo mudanças que renovem a estrutura tradicional. No kimbo do presidente Kafuxi, conforme Sepúlveda Campos (2009: 233), Ngunga desmascara a corrupção, a exploração, a mentira e o egoísmo, mostrando com firmeza e coragem que o silêncio pode ser uma arma eficiente:

> Ngunga não falou. Começava a perceber que as palavras nada valiam. Foi ao celeiro, encheu uma quinda grande com fuba, mais um cesto. Trouxe tudo para o sítio onde estavam as visitas

> do Presidente Kafuxi. Sem uma palavra, poisou a comida no chão. Depois foi à cubata arrumar as suas coisas (Pepetela, 2002: 16).

De acordo com Sepúlveda Campos (2009: 233), Ngunga deixa uma lição a ser notada: os mais velhos devem ser respeitados quando merecem respeito, mas quando negoceiam com a corrupção e são arruinados pelo desejo de poder, devem ser denunciados para que não debilitem o caráter da nova nação que está a ser construída. Tal como aponta Sepúlveda Campos (2009: 233), Ngunga, duplo do Quixote na sua utopia de consertar o mundo, prossegue a sua viagem, tendo, porém, «aprendido a desconfiar de valores que considerava inquestionáveis: a veracidade da palavra e a integridade dos mais velhos» (Sepúlveda Campos, 2009: 233).

No contexto do conflito de interesse, da tensão entre o mundo desejado e a realidade, desenvolve-se a reflexão do menino Ngunga sobre os adultos:

> Ngunga pensava, pensava. Todos os adultos eram assim egoístas? Ele, Ngunga, nada possuía. Não, tinha uma coisa, era essa força dos bracitos. E essa força ele oferecia aos outros, trabalhando na lavra, para arranjar a comida dos guerrilheiros. O que ele tinha, oferecia. Era generoso. Mas os adultos? Só pensavam neles. Até mesmo um chefe do povo, escolhido pelo Movimento para dirigir o povo. Estava certo? (Pepetela, 2002: 15)

Não obstante, apesar de Ngunga ter perdido confiança nos adultos, pensando que todos eles eram egoístas, o menino, na sua viagem, regista mais uma lição: nem todos os adultos são inteiramente maus, pois segundo a conceção de Ngunga, a bondade é característica essencial da criança e, à medida que o seu desenvolvimento avança, ou seja, quando entra num estágio adulto, tende a tornar-se corrupto. O professor União, «capaz de ser ainda um bocado criança» (Pepetela, 2002: 32), preserva essa qualidade, pelos atos benéficos praticados.

Assim, no romance, podemos observar o mundo infantil e adulto. O universo infantil, tal como destaca Lauriti (2009: 213), é idealizado, bom, utópico e inocente e confronta-se com o universo que retrata a realidade do mundo adulto, por isso oferece lições de injustiça, de inveja, de mentira e de exploração.

Em *Quem me Dera Ser Onda*, os miúdos, Beto, Ruca e Zeca, da mesma forma que Ngunga, desmascaram o comportamento inadequado dos adultos. Em particular, os meninos corrigem a escrita e questionam a lei do Faustino, que está contra Carnaval da Vitória. Eles enfrentam-se verbalmente com o representante do poder do prédio, embora este seja mais velho. A afronta verbal entre os meninos e Nazário pode-se observar na citação seguinte:

> - Onde sito chegou! – Nazário falava com a mão direita a ameaçar a chapada -, miúdos a mandarem bocas nos mais velhos. Se não fossemos nós vocês tinham nem independência nem escola.
> - Mas em que guerras é que o camarada combateu, se mesmo quando esteve a fenelá basou de casa e só veio quando acabaram os bombardeamentos?
> Nazário não respondeu ao arreganho de Zeca. (…) (Rui, 2005: 21)

Notamos que os meninos questionam a verdadeira participação de Nazário nas lutas de libertação, pondo em evidência o facto de que quem agora dita leis, tem um passado pouco revolucionário. Também podemos observar que os meninos não mostram respeito a Nazário porque acham que não o merece, como foi o caso de Ngunga e alguns mais velhos. Não obstante, no fim do romance, quando os meninos confessam a Nazário que o pai Diogo tem um porco dentro de casa, porque querem salvá-lo da morte, Nazário diz aos miúdos: «- Muito bem, pioneiros! Assim é que é. Falar a verdade. Os mais velhos deviam aprender convosco» (Rui, 2005: 67). Reparamos que Nazário agora elogia os meninos, posto que eles lhe deram uma informação que lhe serve em seu benefício próprio. Desta citação esclarecedora podemos depreender que as crianças podem ensinar os mais velhos a ser melhores pessoas e a dizer a verdade. São também os mais novos, conforme Azevedo e Albuquerque (2018: 334), os que exibem um comportamento mais autêntico e de caráter humanista, revelando preocupação e zelo pelos seus amigos.

No que diz respeito à relação entre os meninos, Zeca e Ruca, e o pai Diogo, eles mostram-lhe respeito embora não tenham uma boa opinião sobre ele, porque o pai quer matar o Carnaval da Vitória e ralha sempre com a mãe deles. Num episódio de violência física contra os meninos, o pai expõe o seu autoritarismo e a incompreensão diante das atitudes transgressoras e inovadoras dos filhos, dado que eles tinham levado o porco para a escola e esse tinha fugido para a rua. A citação seguinte exemplifica o antedito:

> Diogo não escondia o nervoso, foi ao canto da varanda, pegou numa correia velha e começou a desancar nos miúdos. Liloca arrepiada.
> - Pra quê mais bater? O porco voltou, Diogo.
> - Voltou por sorte e estes gajos se não aprendem agora um dia param na cadeia.
> Os miúdos pareciam resistir só com a raiva, chorando e soluçando baixinho, o que zangava ainda mais o pai, que redobrou os golpes.
> Então Ruca deu em sofrer alto:
> Eu não sou bandido, eu não sou bandido.
> - Liloca, levanta o rádio.
> A mulher hesitou um instante até cumprir a ordem do marido.
> Ouvia-se uma mistura de choro, gritos e músicas quando "carnaval da vitória" se empinou e grunhiu forte tentando morder a perna de Diogo, (…) (Rui, 2005: 34)

Deste trecho observamos que o pai utiliza a violência física como um tipo de castigo, porque os miúdos afrontaram-no e fizeram o que não deviam fazer – ter levado o porco para a escola.

Ao longo do romance, reparamos que os miúdos mostram respeito à professora e à mãe Liloca, já que elas estão a favor de Carnaval da Vitória e mostram um pensamento crítico, por isso estabelecem uma estreita relação com os miúdos. Por outro lado, os meninos não apreciam os inimigos do Carnaval da Vitória, em concreto, Diogo, Faustino e Nazário, por causa do seu

comportamento inadequado. Tal como em *As Aventuras de Ngunga*, podemos concluir que os meninos mostram respeito àqueles mais velhos que o merecem.

Diferentemente dos romances *As Aventuras de Ngunga* e *Quem me Dera Ser Onda*, na obra de Ondjaki, estabelece-se uma relação carinhosa e afetuosa entre as crianças e os mais velhos. Em particular, tal como aponta Martins Faria (2012: 54), os pais do narrador-menino oferecem um ambiente de harmonia, o que contribui para a estabilidade emocional dos três filhos. Entre os membros da família estabelece-se uma relação afetiva muito forte e determinante para o bem-estar dos mais novos. De acordo com Martins Faria (2012: 54), as mulheres da família desempenham um papel importante na educação das crianças, nomeadamente as matriarcas: a mãe, a avó Agnette, a avó Nhé, a avó Catarina e a tia Maria, que residem no casarão, onde durante o período de férias e aos fins de semana se reúnem todos os netos. A mãe determina a ementa, procura refeições saudáveis e equilibradas, mantém uma vigilância apertada relativamente aos banhos e vestuário. Não obstante, por vezes, mostra uma certa permissividade relativamente ao cabelo, não obrigando o filho a pentear-se, porque se trata de uma tarefa particularmente molesta para ele. Por outro lado, a avó Nhé preocupa-se sobretudo com a alimentação das crianças, oferecendo as principais refeições básicas, que incluía um «lanche magrinho», por vezes:

> banana, pão, umas fatias bem fininhas de bolo feito com metade da receita normal, ngonguenha para quem quisesse, quatro rebuçados duros e antigos que ninguém atacava, um pires pequeno de arroz-doce, só com cheiro de canela, alguma paracuca e a gasosa «baptizada», que era uma gasosa misturada com água (Ondjaki, 2012: 55)

Em casa da avó Nhé, na ausência de adultos, a responsabilidade de cuidar das crianças ficava a cargo de Madalena, uma jovem criada brincalhona e divertida. O narrador-menino conta-nos sobre o dia em que ele e os seus primos colheram mangas verdes e persuadiram Madalena a lhes dispensar o sal para que se deleitassem. Esse universo encantado da infância será matizado pelo sabor proibido de «manga verde com sal»:

> Eram risos ao fim da tarde com banda sonora dos camiões e restos de sol só possíveis de acontecer com manga verde na boca, anestesiada com o sabor salgado do sal grosso, melhor porque roubado (Ondjaki, 2012: 75)

Tal como aponta Martins Faria (2012: 62), Madalena é delatada pelo narrador-menino e sofre o castigo de apanhar de cinto da avó e da tia Maria, porque não tinha cumprido o recomendado, atrasou o jantar, sem ter deixado a mesa pronta e com as pistas deixadas pelos pingos de manga no chão. Aqui podemos observar que se insiste, pela autorização dos mais velhos, neste caso a tia Maria e a avó Nhé, em manter vivas as tradições passadas, continuando-as na vida dos mais novos, aptos a aprender. A autora (2010: 62) explica que entram em choque com antigos saberes

relativos à hora do jantar e ao que se pode comer, com a descoberta pelas crianças de novos sabores tais como o de «manga verde com sal».

Outra mulher que desempenha um papel importante na vida do narrador-menino, conforme Martins Faria (2012: 63), é a sua madrinha, para ele a tia Rosa. Já que a mãe tem uma profissão que a afasta diariamente do lar e da família, o menino passa o tempo com a tia Rosa, que o deixava fazer tudo, estragando-o com mimos, apesar das críticas dos mais velhos. Além da mãe, a tia Rosa era a única pessoa autorizada a tocar-lhe o cabelo, oferecendo-lhe sensações inesquecíveis:

> - Aí mesmo, tia, tenho comichão.
> - Aqui?
> Depois coçava já com as duas mãos, e depois começava a fingir que estava a procurar piolhos. Não há melhor coçadela de cabeça do que essa, quando parece que estão a procurar piolhos. Não tenho a certeza, mas acho que eu adormecia de pé. A mão da tia Rosa mergulhada nos meus cabelos, e as vozes delas a falarem por cima de mim. Até que o tio Chico chegava e nós entrávamos lá para o quintal. (Ondjaki, 2007: 75).

Durante muitos anos, o mundo teve para o narrador-menino «o cheiro daquele quintal maluco: as cervejas, as comidas e as mãos da tia Rosa a emprestarem cheiros de cozinha aos meus cabelos despenteados» (Ondjaki, 2007: 43).

Outra pessoa muito importante para o narrador-menino é a avó Agnette, que orienta o seu neto no momento de transição, quando ele tem de decidir sobre os seus estudos no estrangeiro:

> […] e a avó Agnette continuava a partilhar as noites comigo, contando, inventando, alterando as estórias todas, as de antigamente, as do presente e as outras, como se o tempo fosse o saco de ar com bolinhas que ela gostava de rebentar, como se, às 2h da manhã – entre risos de cumplicidade, olhares de fascínio que ascendiam a madrugada, ternuras faladas como se fossem verdade de ofertar – ela me dissesse, devagarinho, com a voz convicta e os factos arrumados caoticamente, que o futuro não era uma coisa invisível que gostava de ficar muito à frente de nós mas antes – ela dizia como frase de adormecimento mútuo -, antes um lugar aberto, uma varanda, talvez uma canoa onde é preciso enchermos cada pedaço de espaço com o riso do presente e todas, todas as aprendizagens do passado, que alguns também chamam de antigamente […] (Ondjaki, 2007: 143).

Depreendemos que a fala da avó Agnette, tendo em conta as palavras de Carvalho Neves (2015: 58), evidencia a importância da aprendizagem do passado na construção do presente e do futuro. É a avó que, por meio das estórias que conta, também já recontando de acordo com a sua memória, transmite ao menino o aprendido e a lembrança de um tempo que ele não viveu. Ela também partilha a sua sabedoria com o narrador-menino, como se pode observar na citação seguinte:

> - Não sei onde é que as lesmas sempre vão, avó.
> - Vão para casa, filho.
> - Tantas vezes de um lado para o outro?
> - Uma casa está em muitos lugares – ela respirou devagar; me abraçou. – É uma coisa que se encontra. (Ondjaki, 2016: 140)

Nesta citação notamos que os mais velhos são portadores de conhecimentos e sabedoria que passam aos mais novos, por isso podemos dizer que os mais velhos, junto com as crianças, são a esperança num futuro melhor e numa sociedade mais justa.

5.4. Relação entre as crianças e o narrador

Vários tipos de narradores estão presentes nas obras do nosso corpus literário. Em *Estória da Galinha e do Ovo* e no romance *Quem me Dera Ser Onda* o narrador heterodiegético narra a trama. Em *As Aventuras de Ngunga* também aparece um narrador heterodiegético, que não só narra o que sucede, mas julga as ações da personagem principal. Por outro lado, no romance *Os da Minha Rua* o narrador autodiegético narra a história e oferece uma perspetiva subjetiva sobre os acontecimentos narrados.

A história de Luandino Vieira é apresentada por um narrador heterodiegético ou contador tradicional na terceira pessoa que a partir da experiência, ou seja, da memória, nos faz conhecer as várias personagens e a briga das duas mulheres, moradoras do musseque Sambizanga (Vieira, 1981: 125):

> A estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda. Foi na hora das quatro horas. […] Sô Ze da quitanda tinha visto passar nga Zefa rebocando miúdo Beto e avisando para adiantar não falar mentira, senão ia-lhe mesmo jindungo na língua. Mas o monandengue refilava, repetia:
> - Juro, sangue de Cristo! Vi-lhe bem, mamã, é a Cabíri!...

O narrador inicia a sua história apresentando as circunstâncias em que se deram os acontecimentos, relacionando-as com uma realidade. Utiliza uma linguagem simples, coloquial e usa muitos diálogos para evocar tanto a oralidade que o quimbundo permite, como para evocar a língua do dia a dia. Descreve as personagens adultas através da definição direta enquanto as personagens de crianças são caracterizadas através de apresentação indireta, focando-se no comportamento e ações deles. Desta maneira, somos nós quem tem de descobrir as características das crianças a partir das pistas que o narrador nos propicia. No final do conto, o narrador jura contar uma história verdadeira que se passou em Luanda: «Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda» (Vieira, 1981: 153). A nosso ver, tendo em conta a citação anterior, o narrador do conto analisado aproxima-se do *griot*, o tipo de contador que relata as histórias que, por sua vez, devem ser ouvidas entre as gerações mais novas (Alves do Nascimento e Mendes Ramos, 2011: 457).

O contador tipo *griot* também aparece no romance de Pepetela, *As Aventuras de Ngunga*. Em particular, o narrador heterodiegético, em capítulos curtos, «tecidos com uma linguagem semelhante a dos *griots*» Sepúlveda Campos (2009: 232), conta a história de um pioneiro que se aventura pelos caminhos da sua terra para se tornar guerrilheiro. Este narrador conhece a vida

de Ngunga e comenta-a: «Vivia com Nossa Luta, por vezes; outras vezes, se lhe apetecia, ia viajar pelos kimbos, visitando amigos e conhecidos. Mas para quê avançar de mais? Temos tempo de conhecer a vida do pequeno Ngunga» (Pepetela, 2002: 4). Muitas vezes, ao narrar e descrever os acontecimentos, o narrador faz uma pergunta para intrigar o leitor, como observamos nos exemplos seguintes:

> Uma canoa estava na margem do rio. Tudo parado. Quem podia pensar que ali era uma zona de guerra? (Pepetela, 2002: 9).
> (…) A verdade ele não dizia. Que procurava então o Ngunga? É simples: queria saber se em toda parte os homens são iguais, só pensando neles (Pepetela, 2002: 17).
> (…) Ia fugir para lutar. Mas era tudo o que podia fazer? Ali não podia fazer mais nada? Sim podia (Pepetela, 2002: 39)

Não obstante, tal como aponta Lauriti (2009: 215), este tipo de narrador, em alguns momentos afasta-se e, em outros, mistura-se ao conteúdo narrado. Já no capítulo final – "Para terminar" –, adentrando-se nos pensamentos de Ngunga pelo discurso indireto livre, essa voz assume-se polifonicamente como um *griot* que quer manter «viva as histórias na História» (Lauriti, 2009:215): «Esta história de Ngunga foi-me contada por várias pessoas, nem sempre da mesma maneira» (Pepetela, 2002: 57).

No romance analisado de Manuel Rui, o narrador é heterodiegético, ou seja, trata-se do contador que narra os acontecimentos, não participando na trama. Com base nas explicações de Grdešić (2016: 106), acerca da focalização, achamos que o narrador neste romance é disfarçado *(prikriven)*, porque não revela muitas informações sobre as suas personagens. Em outras palavras, o narrador dá preferência à apresentação indireta das personagens, por meio das suas ações, fala e pensamentos, neste caso, as de Beto, Ruca e Zeca. Não obstante, numa parte do livro, o narrador dá voz aos meninos, permitindo que eles se assumam como os novos contadores de história. Como apresenta Heringer (2014: 56), imersos no ambiente escolar, os miúdos são atores que se esforçam por recuperar o sentido "perdido" das palavras e inseminá-las novamente com nova carga semântica e emocional. Assim sendo, no «intervalo da escola Ruca foi o narrador» (Rui, 2005: 19), foi ele quem, misturando a fantasia típica da infância com os episódios vividos, conta o motivo do rebatismo do animal:

> -Vocês também lhe podiam ter recuperado as pistolas.
> - O polícia ficou com eles. Mas olhem: - e Ruca, contente, subia o tom de voz – primeiro o porco chamava-se "carnaval", mas depois da nossa guerra com o bandido, como a gente ganhou, agora nome fica "carnaval da vitória" (Rui, 2005:20)

Outro momento em que o narrador deu voz às crianças é quando expõe a redação de Ruca. Em particular, o menino escreve uma redação sobre o porco e sobre o seu pai Diogo, mostrando-nos assim a sua visão acerca dos acontecimentos que se deram:

> Carnaval da vitória é o porco mais bonito do mundo. Meu pai que lhe trouxe no sétimo andar (…) O meu pai é um reaccionário porque não gosta de peixe frito o povo e ralha com a minha

> mãe. Ele é que é um burguês pequeno, mas diz que carnaval da vitória é um burguês. Por isso lhe quer matar só por causa de comer a carne. (Rui, 2005: 37)

Notamos que nas obras de Vieira, Pepetela e Rui é um narrador heterodiegético que conta os acontecimentos na terceira pessoa singular e caracteriza as personagens através das suas atitudes e ações. Agora veremos que na obra de Ondjaki está presente o narrador autodiegético que narra a história em que participa, ou seja, narra a sua própria história, desde a perspetiva infantil.

5.4.1. Crianças como narradores

Na obra de Ondjaki, *Os da Minha Rua*, o narrador autodiegético, ou seja, o narrador em primeira pessoa, fala em seu próprio nome, resgatando as histórias vividas na infância. Revisita o passado na capital angolana, nos anos oitenta e noventa, época em que o narrador e os amigos se envolvem em brincadeiras e aventuras. Instala o cenário de uma infância em Luanda: a rua, a escola, os amigos, o arranjo familiar, professores, despedidas, amores, cores, cheiros e histórias (Gomes dos Santos, 2014: 86). O narrador recorre à memória e no momento da escrita, decide recordar episódios do passado, utilizando muitas vezes o verbo no presente do indicativo. Por um lado, o narrador lembra muito bem alguns episódios da sua infância: «Lembro o Kazukuta a adorar aquele banho [...]» (Ondjaki, 2016: 24); «Lembro-me ainda hoje: estava a dar noticiário em língua nacional tchokwe. Ninguém entendia nada, baixaram o som» (Ondjaki, 2016: 18); «[...] eu lembro como se fosse agora [...]» (Ondjaki, 2016: 75); «Lembro até hoje: os cabelos dela cheiravam a um amaciador de abacate [...]» (Ondjaki, 2016: 83). Por outro lado, há alguns momentos que se tornam difusos para o narrador: «Não tenho certeza, mas acho que eu adormecia a pé» (Ondjaki, 2016: 75). Ou então, pode-se notar que no momento da escrita ainda prevalecem algumas incertezas no narrador: «Mesmo dos comícios, também não sei porquê eu gostava tanto de ir aos comícios» (Ondjaki, 2016: 59).

Em todas essas histórias, o narrador adota a perspetiva infantil, por isso podemos dizer que se trata do narrador-menino que, ao mesmo tempo, é o protagonista da obra. A visão infantil da personagem-menino, criança em fase de transição para adolescência, rememora um período lúdico e feliz, embora vivido em cenário de opressão dos tempos críticos da sociedade angolana, tentando recuperar dos traumas da guerra. A presença da criança e o seu olhar infantil matizado de pureza dos que veem o mundo com ares de novidade, contribui, sobretudo, tal como apontam Alves do Nascimento e Mendes Ramos (2011: 463), para uma compreensão histórica de Angola, «desprovida de influências e comprometimentos, porque ousada e irreverente» (Alves do Nascimento e Mendes Ramos, 2011: 463). Pelos olhos do menino, a narrativa ganha

poeticidade e lirismo, mas também emotividade e sensibilidade. O universo mágico da infância, cheio de poesia, pode-se observar no exemplo seguinte:

> Uma pessoa quando é criança parece que tem a boca preparada para sabores bem diferentes sem serem muito picantes de arder na língua. São misturas que inventam uma poesia mastigada tipo segredos de fim da tarde. Era assim, antigamente, na casa da minha avó. No tempo da Madalena Kamussekelle. […] Trouxeram sal nas mãos bonitas em concha com cheiro assim duma praia secreta. (Ondjaki, 2016: 73)

Nesta citação podemos observar que o olhar infantil rege as memórias embrenhando-se numa linguagem poética, colorida e sinestésica (Gomes dos Santos, 2014: 84). Os quadros líricos, que têm uma carga emotiva, podem-se encontrar na cena da despedida dos professores cubanos:

> […] as despedidas têm cheiro. E não é cheiro bom tipo chá-de-caxinde, […]. Não. Despedida tem cheiro de amizade cinzenta. […] Nas despedidas acontece isso: a ternura toca a alegria, a alegria traz uma saudade quase triste, a saudade semeia lágrimas, e nós, as crianças, não sabemos arrumar essas coisas dentro do nosso coração. (Ondjaki, 2016: 119, 122).

Além da poeticidade e lirismo que o narrador-menino nos propicia, na obra podemos notar, igualmente, um caráter autobiográfico. Logo no início do romance, observamos que o narrador é designado pelo nome próprio Ndalu ou Dalinho, sendo isso um elemento autobiográfico: «- O Ndalu tá? - perguntava à minha mãe ou ao camarada António» (Ondjaki, 2016: 13) ou «Dalinho, vamos à casa andeia» (Ondjaki, 2016: 17). Segundo Jacoby (2010: 201), o olhar que parece dirigido para fora orienta a subjetividade de um eu-narrador que se propõe observador: o menino Ndalu, recordado pelo escritor Ondjaki. Podemos notar que a focalização narrativa é mantida sobre a personagem, o menino que vive os acontecimentos, ou seja, o eu passado de Ondjaki, no plano autobiográfico. O narrador-menino é simultaneamente sujeito da história e do discurso, pois vive os factos e relata-os (Leite-Vieira, 2010)[3]. Oliveira Cortines (2012: 107) afirma que o livro *Os da Minha Rua* pode ser visto como um livro composto por narrativas autobiográficas, posto que Ondjaki é o pseudónimo de Ndalu de Almeida, sendo Ndalu o mesmo nome do menino narrador-protagonista dessas histórias. Além desse facto, o caráter autobiográfico do livro também se revela na dedicatória da coleção. Ondjaki dedica o livro a pessoas cujos nomes aparecem nas estórias de *Os da Minha Rua*:

> para os da minha casa.
>
> para a tia rosa. para o tio chico.
> para o avô aníbal. para a avó júlia.
> para os camaradas professores ángel e maria.
> para o avô mbinha. para a avó agnette.
> para os da minha infância.
>
> para a ray. (Ondjaki, 2016)

[3] https://africaeafricanidades.net/documentos/10082010_10.pdf (data de consulta: 30 de novembro de 2020).

Na construção desse texto autobiográfico é importante ressaltar, uma vez mais, a afetividade que aparece nas histórias de Ondjaki. A linguagem do autor, marcada por um tom lírico, segundo Oliveira Cortines (2012: 115), revela instantes simples, do quotidiano de uma criança. São aqueles momentos íntimos, que muitas vezes parecem não ter importância, mas que todas as pessoas guardam na memória. Na opinião de Oliveira Cortines (2012: 115), o narrador autodiegético é responsável pelo caráter de afetividade das narrativas. Em todas, há detalhes, lembranças, que trazem descrições de cheiros, cores, sons, comidas e toques de forma sinestésica, numa abundância de sensações:

> [...] olhei as uvas na videira e, enquanto olhava o céu escuro, ainda pensei que era tão estranho aquelas uvas terem um sabor tão nítido a manga adocicada, fui fechar a portinhola da casota onde ficavam as botijas de gás e ainda recolhi duas toalhas que estavam na corda, voltei a entrar na cozinha, com o corpo a pingar de chuva e suor fresco [...] (Ondjaki, 2016: 132)

5.5. Realidade através do olhar infantil e a infância

Já destacámos na parte teórica que a tendência crítica do texto se pode manifestar através das personagens infantis. Elas, através do risível e da brincadeira, e não pela postura crítica manifesta, evidenciam os problemas do mundo que experimentaram, assim como o desejo de mudança e a propagação da esperança. A personagem-criança, também, tal como nos revela Macêdo (2007: 358), exemplifica as mudanças pelas quais passou o país e a literatura angolana. Enfim, podemos dizer que a criança nos mostra as transformações da sociedade angolana, assim como nos dá uma crítica dela. Mas também nos oferece uma visão verdadeira da realidade em que vive.

Desta maneira, Macêdo (2007: 358) afirma que na obra de Luandino Viera, um "antigamente" revela um tempo em que as personagens infantis ainda estão apartadas dos conflitos que ali já estavam criados:

> Trata-se, como vê, de meninos e meninas plenos de inocência em seus jogos infantis, nos subúrbios da capital de Angola em que há ainda "catetes no capim", (…) Em suas brincadeiras, pressentem a gestação da "noite grávida de punhal", mas ainda percorrem as ruas de Luanda onde a "fronteira do asfalto", isto é, os limites entre a cidade dos brancos e o musseque (o "bairro dos pretos"), apenas começa a se esboçar e os devastadores conflitos engendrados pela situação colonial não estão ainda agudizados. (Macêdo, 2007: 358-359)

A partir desta citação esclarecedora podemos depreender que os meninos, Beto e Xico, pertencem àquele tempo, ou seja, àquele contexto histórico que a autora nos apresentou. Eles vivem num período caracterizado pela opressão colonial de um povo negro e pobre de uma colónia governada por brancos. Moram no musseque Sambizanga, nos subúrbios de Luanda, longe da cidade dos brancos. Trata-se de meninos inocentes que passam dias brincando pelas ruas do bairro e não pensam em conflitos que ocorrem no seu pais. As crianças no conto de

Luandino Vieira mostram-nos como a infância decorre nesses bairros pobres e como ela resiste à invasão dos adultos. Elas também nos apresentam o espaço infantil, no meio daquela realidade cruel, por intermédio da brincadeira, isto é, imitando a galinha, e rompem as fronteiras que separam o real do imaginado (Galhego, 2010: 173). A brincadeira das crianças envolve os adultos, convidados para participarem dela, dado que longe da realidade, elas conseguem estabelecer um espaço onde a imaginação atua livremente, ocupando os espaços tão danificados pela vida real. O autor mostra-nos uma infância marcada pela realidade difícil, discriminada e pobre. Por exemplo, conforme Skeika (2014: 72) e Amaral Ferreira e Souto (2013: 14), a briga por um único ovo, tão séria que precisou de passar até pela polícia para se apaziguar, revela uma realidade de extrema pobreza dos musseques angolanos. No entanto, o autor valoriza a infância, pois apresenta-nos dois meninos que conseguem sair da «realidade da lata» (Galhego, 2010: 173) para viver a fantasia da galinha e com isso introduzir o espaço da infância, marcado pela fantasia e pela imaginação. Têm também o avô que não perdeu a capacidade de brincar, de imitar a galinha e com isso divertir os meninos. Os miúdos do musseque, Beto e Xico, tal como explica Galhego (2010: 176), vivem num espaço em que a imaginação e a brincadeira lhes garantem aventuras mágicas, embora o contexto seja desfavorável, devido aos problemas que eles afrontam. Não obstante, nada os impede de elaborar a cena da infância, nem eles nem os velhos (Galhego, 2010: 176).

Através do olhar infantil do pequeno Ngunga, podemos observar como se apresenta a realidade em que ele vive. Diferentemente da *Estória da Galinha e do Ovo*, em que a trama decorre durante a opressão colonial, no romance pepeteliano, o tempo do narrado situa-se no período bélico, ou seja, durante a guerra para a libertação de Angola. Nesse contexto, Ngunga quer tornar-se guerrilheiro para ajudar o povo angolano na luta armada. Antes de ter sucesso nessa intenção, o menino encontra-se com diversas personagens que mostram a realidade daquele tempo. O pequeno guerrilheiro, de acordo com Andrades da Costa (2016: 645), quer combater as injustiças eternizadas através da tradição angolana, deseja colocar-se contra as crueldades que se praticam naquele território e, à medida que conhece mais a realidade que o rodeia e as pessoas com as quais convive, ele vai indicando os comportamentos que precisam de ser combatidos. Em particular, conforme Andrades da Costa (2016: 645) e como explicado várias vezes, Ngunga descobre uma corrupção praticada pelos próprios angolanos autóctones em posições privilegiadas no regime colonialista, mostrando que «a construção do novo país não implica apenas uma luta contra o colonizador, mas também um combate interno às velhas mentalidades» (Caetano, 2006: 45). Nesse sentido, a narrativa expõe algumas situações em que se revela a existência da exploração dos angolanos pelos seus próprios concidadãos, o que nega

a crença de que nesse território há apenas o exercício da dominação do colonizador sobre o colonizado. Na sua obra, tal como comenta Andrades da Costa (2016: 646), Pepetela não critica apenas a opressão pelos colonizadores portugueses, mas reserva boa parte da narrativa à observação do funcionamento da sociedade angolana como um todo. Na sua trajetória de formação, o pequeno Ngunga reflexiona, tanto sobre o comportamento de integrantes de estruturas de governo, como dos membros do MPLA que ocupam lugares de poder no âmbito do Movimento. Os líderes que se destacam na novela são o presidente Kafuxi, o comandante Mavinga, o chefe Chipoya e o comandante Avança. Tendo em conta as palavras de Andrades da Costa (2016: 646), reparamos que o chefe Kafuxi é um exemplo da corrupção interna em Angola e representa uma personalidade individualista, contrária ao ideal coletivo de libertação nacional. Não obstante, considerando o tratamento que essas personagens recebem na obra, apenas União e Nossa Luta mantêm a sua solidariedade e integridade, com relação à luta.

Ngunga, o protagonista da narrativa, conforme Andrades da Costa (2016; 645), é a personagem-símbolo da luta pela independência angolana. Através da sua passagem por diversos âmbitos sociais e pelo contacto com várias personagens, representantes de diferentes posicionamentos ideológicos, ele adquire experiências, como por exemplo, compreende o seu lugar na luta contra a exploração pela metrópole portuguesa, e amadurece. Passa a ter uma nova perceção de si mesmo e do papel do angolano no processo de libertação de Angola. Sobre a sua passagem de kimbo em kimbo Lauriti (2009: 212) afirma o seguinte:

> A busca do pequeno Ngunga é pelo autoconhecimento, pela aprendizagem, pela compreensão dos valores revolucionários e para tal são necessárias a peregrinação, a experiência das ações vividas, a tomada de consciência da realidade, que metaforiza o trajeto por que deve passar também Angola para atingir a maturidade. A esperança modula os movimentos de Ngunga. (Lauriti, 2009: 212).

O menino, durante todo o livro, observa as atitudes das personagens e faz o questionamento crítico, construindo assim, segundo Magalhães (2011), o conhecimento de si e do mundo. Ngunga sabe que o seu conhecimento ainda não é suficiente para romper totalmente com o sistema ao qual estava submetido, mas está ciente de que estudar é a sua possibilidade de mudar o mundo. O percurso de aprendizagem pelo qual o protagonista passa é metaforicamente, de acordo com Magalhães (2011): «o caminho necessário por que o homem angolano deve passar para se tornar um "homem novo". Ngunga, portanto, é metáfora do "homem novo" que vai construir a nova nação» (Magalhães, 2011)[4].

Ele constrói a sua própria caminhada e tem oportunidade, tal como explica Sepúlveda Campos (2009: 232), de se adentrar no verdadeiro universo da guerrilha e descobrir os seus

[4] https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0727-1.pdf (data de consulta: 10 de novembro de 2020).

mistérios: «conhecer a fragilidade de seus líderes, o risco e o fascínio do poder, o caráter pernicioso da mentira e a máscara bolorenta da falsa moral para, de posse de uma visão crítica, refazer, a cada passo, o rumo e a feição de sua própria trilha» (Sepúlveda Campos, 2009: 232). Na sua leitura do mundo, Ngunga aprende a descodificar a realidade.

Em *Quem me Dera Ser Onda,* as crianças possuem um olhar crítico e uma voz questionadora da realidade luandense de pós-independência, que se relaciona com o passado revolucionário. Os meninos percebem, tal como afirma Heringer (2012: 186), a fragmentação da nação e, a seu modo, revisam e questionam a organização social e o poder instituído, demonstrando a necessidade de reativar a rebeldia contra as estruturas opressoras na nova configuração política. Uma das cenas onde se depreende a realidade do país é quando os miúdos corrigem a escrita e questionam a lei de Faustino e Nazário, autoridades do prédio. Tal como aponta Heringer (2012: 188), isso marca as transgressões, os questionamentos e as reflexões propostas pelas crianças. O cartaz que encontram na entrada do prédio representa uma afronta ao Carnaval da Vitória e determina o seguinte:

> 1º Porque é preciso resolver os problemas do povo deste prédio:
> 2º Assim é que: está proibida a habitação no seio do mesmo de animais porcos çuínos.
>
> Produção, Vigilância, disciplina
> Nazário e Faustino
> Abaixo a reacção
> A luta continua
> A vitória é certa!
>
> - Desculpe camarada Nazário, mas suíno é com esse, disciplina é antes de vigilância e antes da luta tem de pôr pelo Poder Popular e no fim acaba o ano de criação da Assembleia e Congresso Extraordinário do Partido!
> - Onde sito chegou! – Nazário falava com a mão direita a ameaçar a chapada -, miúdos a mandarem bocas nos mais velho. Se não fossemos nós vocês tinham nem independência nem escola. (Rui, 2005: 21)

Na opinião de Heringer (2012: 189), na correção indicada pelas crianças, revela-se que o discurso ideológico, base das lutas revolucionárias, se esvaziava. Notamos que os mais velhos sabiam menos do que os miúdos e que as crianças lembravam pelas suas palavras corretivas a corrupção do sistema e a utilização de *slogans* vazios. Os "problemas do povo", continua Heringer (2012: 189), não eram do povo, mas de uns poucos incomodados, que detinham, no entanto, o poder de criar normas que tinham em vista o seu próprio benefício. No romance observamos que as crianças se atrevem a questionar, ironizar e brincar com o poder cristalizado nas figuras dos poderosos do prédio. Eles são os únicos que, sem rodeios, ousam dizer o que pensam, expondo o despreparo, o desmando e a incompetência dos que deveriam orientar a organização do país.

Além disso, no romance observa-se um conjunto de signos que tentam tornar mais visíveis certos problemas da sociedade de pós-independência, não somente quanto ao acesso às

formas e utilização do poder, mas no que diz respeito às necessidades mais básicas da população. Neste sentido, a escassez de alimentos ganha destaque com alusão ao «peixefritismo» (Rui, 2005: 10), tão presente na realidade cotidiana da família de Diogo, posto que a refeição constante é o peixe frito com arroz. De acordo com Heringer (2014: 44), é o próprio pai da família que registra o irónico da situação, e revela a fortuna alimentar de outros moradores do prédio: «Em casa dele [Faustino] passa ovos, dendém, carne e ontem quatro "ramalho eanes". Quando era "morteiro" eu vi três caixas. Se cada pessoa só tem direito a uma, como é que um juiz açambarca dessa maneira?» (Rui, 2005: 44). Notamos que o pai Diogo está farto de comer peixe, assim que deseja a chegada do carnaval para poder variar a sua fonte alimentar. Por isso, os meninos descobrem que um funcionário do hotel, onde adquiriam o alimento para o leitão, oferecia aparas de carne para cães e armam uma estratégia para conseguir carne de melhor qualidade, com o propósito de a levar ao pai em substituição do peixe e assim, prolongar a vida do porco. Esta cena retrata, tal como exposto em *Infopédia*[5], a marcante imagem das classes mais baixas que, esfomeadas, aproveitam os restos dos ostentosos almoços dos hotéis deitados no lixo ou dados a cães.

Outro sinal que aponta para o problema da sociedade angolana e mostra a realidade daquele tempo é quando Ruca escreve uma redação sobre o porco, como representante do seu mundo real, em vez de descrever a realidade local. A escolha do tema foi incompreendida pelo poder institucionalizado da comissão do concurso:

> - Acho que pode tratar-se de um caso de inadaptação. (...) - Mas como é possível? Se foram dadas directrizes quanto aos temas? – considerou o coordenador. – Não se compreende. Se no ofício eram orientados no sentido de motivarem as crianças para escreverem sobre os problemas do povo, exaltação dos valores ideológicos, etc., como é que uma professora escolhe para um concurso deste nível uma redação sobre um porco? (Rui, 2005: 38)

Isso explica que não se aceita a presença do porco nas produções textuais, porque o que se queria era evocar os problemas do povo e a exaltação dos valores revolucionários. Segundo Heringer (2012: 193), a ironia pode-se observar na atitude dos professores, menos a da professora, e na sua incapacidade de entender que o porco é um retrato do homem local. Em concreto, dois grupos de professores confrontavam-se na escola dos filhos de Diogo: um grupo com capacidade reflexiva e compreensão das mudanças sociais, e outro que preserva o passado. O primeiro é representado pela figura da professora de Ruca, Zeca e Beto que olha o mundo de maneira real, não como representantes de outro grupo. A professora permite que os meninos tragam o porco para a escola e que brinquem com ele. Inclusive, a professora participa nas brincadeiras de roda. Ela faz com que os seus alunos pensem e vejam o mundo de modo real.

[5] Disponível em: https://www.infopedia.pt/$quem-me-dera-ser-onda (Data de consulta: 2 de setembro de 2020)

De acordo com Heringer (2014: 47), a professora partilha o caráter utópico com as crianças, no sentido de construção de uma nação melhor, já que ela é capaz de «ver com os olhos limpos de qualquer falsa orientação política» (Heringer, 2014: 47). Em oposição ao caráter crítico da professora, continua Heringer (2014: 47), há um grupo de professores e dirigentes escolares que não entendiam que o porco representado nas redações infantis estava exatamente de acordo com aquilo que as diretrizes superiores determinavam. Diante da constatação de que todos os alunos tinham produzido redações ou desenhos em torno de um porco, problematiza-se:

> Como é possível? Com diretrizes superiormente traçadas. Os programas, etc. Agora que as escolas são do povo, mande-se recolher um material para um concurso e exposição de trabalhos infantis; orientam-se os professores para apoiarem as crianças no sentido da criatividade de temas sobre a vida do nosso povo, a exaltação de valores nacionais, datas históricas, etc., e em vez disso, a camarada professora apresenta-nos uma escola inteira a dissertar sobre um porco! Como é possível? Está aqui patente a ideologia pequeno-burguesa. (Rui, 2005: 48)

Podemos concluir, e pôr-nos de acordo com Heringer (2014: 47), quem explica que os professores e dirigentes escolares não entendiam que o porco representado nas produções infantis estava exatamente de acordo com aquilo que as diretrizes superiores determinavam. Mais uma vez, assim como o pai Diogo, eles não entendiam o sentido coletivo e não foram capazes de perceber as denúncias que a redação de Ruca revelava, já que «traziam os olhos fechados para a situação do povo ou ocultados por uma máscara de falsos incentivadores e educadores de uma jovem nação e dos seus filhos» (Heringer, 2014: 47). Ruca e Zeca construíram uma analogia entre a situação social em que viviam no seu país e a vida do porco no apartamento, sem coincidir com as definições da comissão do concurso. Deste modo, a redação marca discordância entre as expetativas dos governantes nacionalistas e os homens do povo.

O romance de Manuel Rui é uma crítica à sociedade angolana de pós-independência, à educação, ou seja, ao sistema educativo da época, bem como aos aproveitadores do sistema que, a qualquer preço, tentam ascender socialmente. São as crianças através das quais se apresenta essa crítica. Ao longo do livro, podemos depreender que as crianças mostram a situação económica de famílias luandenses, mas também revelam as falsas aparências do revolucionarismo da pequena-burguesia. Eles assumem a alcunha de subversores que «vão desconstruindo a fachada de aparências em que se transformou a prática política, sobretudo do discurso que sustentam» (Padilha, 2002: 54), mas eles são, acima de tudo, revolucionários que lutam pelos seus ideais. Segundo as palavras de Manuel Rui, as crianças «representam a

desilusão com o sistema, com o socialismo. Eles são as marcas da injustiça social» (Rui)[6]. Podemos dizer que os meninos arrancam risos que criticam a corrupção e a falta de compromisso dos poderosos e governantes com a população em geral, sempre lutando para manter a esperança (Heringer, 2014: 11).

Em *Os da Minha Rua*, mesmo diante das adversidades da guerra civil, o narrador-menino, desde a sua perspetiva de criança, apresenta uma Angola num clima de otimismo, sob o signo da positividade. As histórias, tal como aponta Oliveira Cortines (2012: 63), retratam o período em que em Angola há uma guerra entre partidos pelo poder, e é possível encontrar mais referências ao centro ou a símbolos do poder, como a construção do Mausoléu de Agostinho Neto, situado na Praia do Bispo, em Luanda, além do Largo 1° de Maio e do Hospital Militar. O momento do narrado é a década de 1990, período em que Angola vivia, de acordo com Oliveira Cortines (2012: 63), a "Segunda Guerra de Libertação". No entanto, as referências ao conflito são escassas e subtis. Por outro lado, as referências históricas estão presentes, como quando se menciona o primeiro presidente de Angola, Agostinho Neto, quando se fala do socialismo, dos desfiles do 1°de Maio, dos professores cubanos, ou quando se rememora a festa de celebração pela saída dos sul-africanos que ocupavam Angola. O contexto histórico das narrativas surge através de pequenas descrições do cotidiano da cidade e do país. Assim, por exemplo, no conto *Os quedes vermelhos da Tchi*, que relata o comício do Largo 1° de Maio, há referências históricas quanto ao presidente angolano e ao socialismo:

> Chegou a nossa vez. Um camarada também aí num microfone tipo escondido aquecia a multidão:
> «Pioneiros de Agostinho Neto, na construção do socialismo...»
> e nós gritávamos, suados, contentes, meio a rir, meio a berrar
> «Tudo pelo Povo!»
> ele continuava
> «Um só Povo, uma só...?»
> nós de novo
> «Nação!» (Ondjaki, 2016: 70)

Os estudantes uniformizados concentravam-se nas suas escolas e marchavam, cantando o hino, até ao Largo 1° de Maio, onde, na tribuna, os esperava o presidente Agostinho Neto.

Outro fato que descreve o momento vivido em Angola, segundo Oliveira Cortines (2012: 63), é a construção do Mausoléu do presidente Agostinho Neto, contruído por soviéticos, já que a URSS cooperava com Angola, da mesma forma que Cuba enviava professores para

[6] Parte da entrevista concedida por Manuel Rui presente na íntegra na tese "Palavra: uma arma eficiente de denúncia e luta pela construção da identidade. Uma leitura de Regresso Adiado de Manuel Rui." Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=13432@1 (data de consulta: 26 de novembro de 2020).

ensinar nas escolas do país. Assim, Ndalu observa os operários que saem da obra do mausoléu, após um dia trabalhado:

> O sol ainda quase não tinha ido embora. Ali, mesmo em frente à casa da avó Nhé, havia muita poeira dos camiões com trabalhadores com fatos azuis e capacetes amarelos. Eram as obras do mausoléu que estavam a contruir para o camarada presidente Neto. O mausoléu que nós chamávamos de «foguetão» porque parecia um foguetão que um dia ia mesmo voar. (Ondjaki, 2016: 73)

A presença de professores cubanos em Angola representa outra referência histórica. No conto *Um pingo de chuva* o narrador-menino conta o momento em que ele e os amigos da escola se reúnem na casa dos professores cubanos, Ángel e Maria, para se despedirem deles. Os professores estavam a trabalhar em Angola numa missão de cooperação entre os dois países e agora tem de voltar para Cuba. Na visão de Martins Faria (2012: 75), o narrador, em especial, valoriza o grande empenho dos professores cubanos que em Angola formam cidadãos conscientes, com visão de futuro e de progresso. Empenham-se na construção de uma sociedade baseada na colaboração e no respeito.

Relativamente ao tempo da narrativa, já mencionámos que a trama decorre nos anos noventa. Ou seja, tal como aponta Oliveira Cortines (2012: 115), no momento do narrado, Luanda encontrava-se em plena guerra civil, marcada pelos destroços e pela desestruturação dos serviços básicos. No entanto, nas narrativas de Ondjaki, essas informações são apresentadas de maneira subtil, sempre pelo olhar infantil. Misturadas à fantasia infantil, o narrador revela ao leitor algumas situações da vida em Luanda naquele momento e que também apontam para a situação da guerra civil. Por exemplo, sabemos que as crianças de Luanda naquela época não possuíam muitos brinquedos, que na escola Juventude em Luta já não se davam aulas, que os guardas da casa ao lado da avó Agnette usavam armamento soviético, os «akás». Também notamos que o bairro onde morava a avó Nhé era poeirento devido às obras para a construção do mausoléu de Agostinho Neto:

> Lá fora, o camião da água passou a largar água no passeio da avó Nhé que tinha sempre muita poeira por causa das obras do Mausoléu. Muitos miúdos brincavam de correr perto desse camião e um soviético dizia palavras que ninguém entendia, mas acho que ele estava a dizer disparates na língua dele. (Ondjaki, 2016: 58)

Na realidade, conforme Oliveira Cortines (2012: 115), o leitor que não conheça a história de Angola, ao ler as narrativas de Ondjaki, talvez não note esses detalhes que, por si só, sem o conhecimento do contexto histórico, não aludem a uma situação bélica.

No que diz respeito à representação da infância na obra de Ondjaki, Oliveira Cortines (2012: 116) considera que a «rua» mencionada no título do livro é uma metáfora da infância do narrador-menino. Esta associação rua-infância é retomada ao final do último conto, quando Ndalu, o narrador-menino, agora já adolescente, conta o dia em que os pais concordaram que

ele fosse estudar noutro país. O adolescente percebe que não deixa para trás a sua família, os seus amigos, o seu país, mas também se despede da sua infância vivida em Luanda:

> [...] senti que despedir-me da minha casa era despedir-me dos meus pais, das minhas irmãs, da avó e era despedir-me de todos os outros: os da minha rua, senti que rua não era um conjunto de casas, mas uma multidão de abraços, a minha rua, que sempre se chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância. (Ondjaki, 2016: 139)

Nas narrativas de *Os da Minha Rua*, conforme Oliveira Cortines (2012: 118), observamos momentos episódicos que, muitas vezes, não apresentam conflitos, mas somente lembranças agradáveis de um período da vida, recordações de amizade, família, aprendizagem e fraternidade. A infância representada por Ondjaki é feliz, leve, cheia de brincadeiras e aventuras e distancia-se dos conflitos e dos problemas sociais de Angola e Luanda naquela altura. De acordo com Maquêa (2008)[7], percebe-se que as histórias de Ondjaki não possuem o «peso existencial» (Maquêa, 2008). A infância é irreverente, quase irresponsável e o mundo dos meninos na rua ou nas suas aventuras domésticas é raramente desestabilizado.

[7] https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/016/VERA_MAQUEA.pdf (data de consulta: 27 de setembro de 2020)

6. Conclusão

O presente trabalho tratou da análise das personagens infantis na literatura angolana. Em concreto, escolhemos quatro obras literárias de autores angolanos, nomeadamente, *A Estória da Galinha e do Ovo*, de *Luuanda*, de José Luandino Vieira; *As Aventuras de Ngunga*, de Pepetela; *Quem me Dera Ser Onda*, de Manuel Rui e *Os da Minha Rua*, de Ondjaki, que nos serviram do corpus literário. O propósito principal deste trabalho foi revelar e examinar os aspetos relacionados com as personagens de crianças, ou seja, observar como as crianças são representadas na literatura angolana.

Na primeira parte deste trabalho, expusemos o marco teórico da narratologia, no qual nos centrámos na classificação e caracterização das personagens na literatura em geral, com o objetivo de criar uma base para a parte principal do trabalho.

Na segunda parte apresentámos as personagens infantis no contexto da literatura mundial e explicámos a sua posição dentro dela. Pudemos observar que as personagens de crianças, ao largo da história da literatura, foram um sujeito subalterno, já que se criara a ideia de que elas seriam seres que, por causa da falta de experiência, de vivência e de fala, estariam reduzidas aos espaços da fragilidade e da inocência. Foram desvalorizadas num mundo determinado pela lógica adulta. Essa visão, segundo Lopes (2008: 74), negava o seu papel de sujeito social, negava as suas possibilidades de construção, de ação e de diálogo. Mais tarde, elas passam a ser compreendidas como seres ativos na sociedade. Com a voz dada às crianças, elas começam a denunciar o mundo defeituoso dos adultos, criticando-o e revelando os problemas na engrenagem social.

As personagens infantis na literatura angolana, o tema exposto nesta parte do trabalho, mostram as mudanças pelas quais passou o país e a sua literatura. As crianças, ao largo da literatura angolana, obtiveram vários papéis, revelando os momentos vividos e a realidade de Angola. Dessa maneira, como descrito por Macêdo (2007: 358), as crianças foram de *monandengues*, os meninos e meninas envolvidos nos seus jogos na rua, a *pioneiros*, pequenos guerrilheiros para a libertação angolana, passando a *catorzinhas*, meninas prostituídas, e *roboteiros*, crianças trabalhadoras nos mercados livres. As personagens infantis são, em geral, tal como destaca Silva (2016: 32), filhos abortados, meninos de rua, uma juventude em conflito, etc., assim que podemos perceber que se trata de uma literatura que se apoia em cenas do quotidiano angolano. Depois da representação das personagens infantis na literatura angolana, a segunda parte do trabalho mostra também o desenvolvimento da literatura angolana que serviu para uma melhor compreensão do contexto histórico que influenciou a produção literária dos autores angolanos, Luandino Vieira, Pepetela, Rui e Ondjaki.

A parte seguinte do trabalho, apresenta a vida daqueles autores, bem como um resumo e uma breve análise das obras do corpus literário, para fazer uma introdução à parte principal do trabalho.

Na parte principal analisámos os aspetos relacionados com as personagens infantis nesses textos ficcionais escolhidos. Dessa maneira, expusemos a caracterização das personagens infantis do corpus literário e observámos que essas personagens se caracterizam através da apresentação indireta, ou seja, apercebemo-nos da sua caracterização através das suas atitudes, ações e ambiente que os rodeia e, em menor grau, através da definição direta. Explicámos os papéis que desempenham as crianças, chegando a conclusão de que algumas delas representam os *monandengues*, meninos plenos de inocência, que brincam nas ruas, longe dos conflitos ocorridos no país, como os miúdos de *A Estória da Galinha e do Ovo*. Outros são *pioneiros* que lutam na guerra para a independência angolana, como o *Ngunga*, ou lutam pelos seus ideais em Luanda de pós-independência, como foi o caso com Ruca, Zeca e Beto, ou ajudam na construção do socialismo angolano, como as crianças em *Os da Minha Rua*. O papel comum a essas crianças é o papel de «gazuas do futuro» (Laranjeira). Com a sua inocência, esperteza e a vontade de criar uma sociedade mais justa e igual, as crianças são as «flores da humanidade» (Ondjaki, 2016), ou seja, a esperança num mundo e futuro melhor. Seguidamente, analisámos a relação entre as crianças e os mais velhos, bem como a relação entre os meninos e o narrador, focando-nos nas crianças como narradores, melhor dito, centrando-nos na focalização desde uma perspetiva infantil, o que se observa na obra de Ondjaki. Igualmente, revelámos a realidade angolana através do olhar infantil e concluímos que as crianças evidenciam uma sociedade onde se percebe a opressão colonial, os destroços da guerra e as suas consequências, a pobreza e a fome dos habitantes, bem como o comportamento corrupto dos adultos que as crianças desmascaram e, uma vez mais, mostrando que são «gazuas do futuro» (Laranjeira).

7. Bibliografia

1. ADELIO SKEIKA, Jhony. (2014), "Por uma leitura menor: *A Estória da Galinha e do Ovo* como marca sutil de protesto de José Luandino Vieira", *Revista do Concurso de Letras da UNIABEU*. Nilópolis, v.5, n.1, p. 66-77, janeiro-abril.
2. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. (2011). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
3. AMARAL FERREIRA, Andréa Nogueira do e SOUTO, Generosa. (2013), "Tradições da oralidade e identidade em *Luuanda*, de José Luandino Vieira", *Revista do Instituto de Ciências Humanas*, v.8, n.10, p. 10-16, jul-dez.
4. AOKI, Akemi. (2017), " Os meninos-pioneiros nas obras de Pepetela, Manuel Rui e Ondjaki", *Todas as Musas*, Ano 08, Número 02, Jan. – Jul.
5. ARIÈS, Philippe. (1978). *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar.
6. AZEVEDO, Fernando e ALBUQUERQUE, Pedro. (2018), "Pequenos e grandes conflitos na literatura angolana para crianças e jovens", in G-PEDREIRA, R., MOSTEIRO GARCÍA, M., POUSADA PARDO, V. (orgs.): *Guerras e conflitos sociais de onte e de hoxe (literatura e arte)*. Santiago de Compostela: SPICUSC., Universidade do Minho, p. 317-338.
7. BAYER, Adriana Elisabete. (2008a), " Juventude: a travessia entre margens móveis", *Letrônica*, v. 1, n. 1, p. 266-280, dezembro.
8. BAYER, Adriana Elisabete. (2008b). *Pepetela e Ondjaki: Com a juventude, a palavra faz o sonho*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Letras. Programa de Pós-graduação em letras. Porto Alegre. Disponível em: http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/1858 (Data de consulta: 23 de novembro de 2020).
9. BHARAT, M. (2003). *The Ultimate colony: The Child in Postcolonial Fiction*. New Delhi et al.: Allied Publishers.
10. BIRMINGHAN, D. (2001). *Portugal e África*. Lisboa: Vega.
11. BORTOLOTTO, Benhur. (2015), "Revolução, camarada porco", *Vía Atlântica*, São Paulo, n. 27. p. 31-44, junho.
12. CAETANO, Marcelo José. (2006), "A pedagogia da esperança em As aventuras de Ngunga", *Scripta*, vol. 10, n. 19, p. 43-53, 2º sem, Belo Horizonte.
13. CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda. (2009), "As aventuras de Ngunga: nas trilhas da libertação". In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (orgs.). *Portanto ... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 229-236.

14. CARVALHO NEVES, Cláudia. (2015). *Ondjaki e os "Anos 80": ficção, infância e memória em AvóDezanove e o segredo do soviético*. Tese do mestrado. São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-15072015-144607/pt-br.php (Data de consulta: 6 de junho de 2020).
15. CHAVES, Rita. (2005). *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários.* Cotia: Ateliê Editorial.
16. COHEN, A. (2007), "Introduction: Childhood between Past and Present", In: *Hesperia Supplements: Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*, vol. 41, p. 1-22.
17. COSTA, Taniza Andrades da. (2016). "As aventuras de Ngunga (1981): A cartilha nacional da independência nacional de Angola", *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 08, nº 02, ago/dez, p. 238-251.
18. CUNHA, Jaqueline Rosa da. (2012), "Narrativas contemporâneas de Língua Portuguesa: a influência de Guimarães Rosa nas obras de Luandino Vieira e Mia Couto". *Letras de Hoje* 47, n. 2, pp. 167-173.
19. CULPEPER, Jonathan. (2001). *Language and Characterisation*: *People in Plays and Other Texts*. London and New York: Routledge.
20. DUTRA, Robson. (2010), "Entre revolução e infância, metáforas de nação", *Ipotesi*, vol. 14, n. 2, p. 227-236, jul/dez.
21. FEITOSA, Márcia Manir Miguel e CARNEIRO, Vanessa Soeiro. (2017), "Ondjaki e Sua Ynari: imagens da criança e da infância", *Caderno Seminal Digital*, v. 1, n. 23, p. 24-45, jan-jun.
22. FORSTER, E. M. (2002). *Aspects of the Novel*. Rosetta Books LLC: New York.
23. GALHEGO, Vilma Aparecida. (2010), "A infância e a velhice: Fronteiras movediças no espaço poético", *Cadernos Espuc*, Belo Horizonte, n.20, p.170-178.
24. GOMES DOS SANTOS, Izabel Cristina da Rosa. (2014), "Infância e memória em Ondjaki: Voando pelo tempo", *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v.6, n.13, 2° sem., nov.
25. GRDEŠIĆ, Maša. (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International.
26. HATTON, Anneliese. (2016). "Children in literature: the voice of the subaltern?", Children and Childhoods, University of Nottingham. Disponível em: https://www.academia.edu/21681394/Children_in_literature_the_voice_of_the_subaltern (Data de consulta: 17 de março de 2020).
27. HERINGER, Elisangela Silva (2014). *Meninos que lutam com risos: Uma leitura de 'Quem Me Dera Ser Onda', de Manuel Rui, e de 'AvóDezanove e o Segredo do*

Soviético', de Ondjaki. Tese. Mestrado em Estudos Literários, Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/11108/1/c%C3%B3pia%20da%20disserta%C3%A7%C3%A3o%20pronta%20para%20impressao.pdf (Data de consulta: 26 de novembro de 2020).

28. HERINGER, Elisangela Silva. (2012), "'Quem Me Dera Ser Onda': A infância e o risível numa leitura de Angola pós-colonial", *Anais do SILIAFRO*, n.1, p. 185-197, EDUFU.
29. HONWANA, Luís Bernardo. (2008). *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*. Lisboa: Cotovia.
30. INFOPÉDIA: *Quem me Dera Ser Onda*. Disponível em: https://www.infopedia.pt/$quem-me-dera-ser-onda (Data de consulta: 2 de setembro de 2020).
31. JACOBY, Sissa. (2010), "*Os da minha rua*: A infância como 'ponto cardeal eternamente possível'", *Navegações,* v.3, n. 2, p. 200-204, jul/dez.
32. JANNIDIS, Fotis. (2009), "Character", in: Hühn, P. et al. *The Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter.
33. LARANJEIRA, Pires. (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa.* Lisboa: Universidade Aberta.
34. LAURITI, Thiago. (2008), "As aventuras de Ngunga, de Pepetela: muito além da cartilha", *Via Atlântica*, n.14, p. 211-216, dez.
35. LESNIK – OBERSTEIN, Karin. (1994). *Children's Literature. Criticism and the Fictional Child*. Oxford: University Press.
36. LOO, Hannah. (2012), "Children in Postmodern Literature: A Reconstruction of Childhood", HOHONU, v.10. Disponível em: https://hilo.hawaii.edu/campuscenter/hohonu/volumes/documents/Vol10x15ChildreninPostmodernLiterature.pdf (Data de consulta: 18 de março de 2020)
37. LOPES, Jader Janer Moreira. (2008), "Geografia das Crianças, Geografia das Infâncias: as contribuições da Geografia para os estudos das crianças e sua infância", *Contexto & Educação*, ano 23, número 79, Jan./ Jun., pp. 65.82.
38. LUSOFONIA POÉTICA: *Manuel Rui*. Disponível em: https://www.lusofoniapoetica.com/poetas-de-angola/manuel-rui-monteiro.html (Data de consulta: 3 de abril de 2020)
39. MACÊDO, Tania. (2007), "Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola", In: *A kinda e a missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*.

Rita Chaves, Tania Macêdo, Rejane Vecchia (Org.) São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nizla.

40. MAGALHÃES, Alessandra. (2011), "Outros nós: leitura dos romances *As aventuras de Ngunga* e *Predadores*, de Pepetela". *XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética*, 18 a 22 de julho de 2011, UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0727-1.pdf (Data de consulta: 10 de novembro de 2020)
41. MAQUÊA, Vera. (2008), "A cidade e a infância: os da minha rua – Apontamentos sobre Luandino Vieira e Ondjaki", *XI Congreso International da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. USP – São Paulo, Brasil: 13 a 17 de julho. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/016/VERA_MAQUEA.pdf (Data de consulta: 27 de setembro de 2020).
42. MARTINS FARIA, Helena Maria. (2012). *As crianças na narrativa de Ondjaki*. Tese de Mestrado em estudos românicos. Departamento de línguas românicas, Universidade de Lisboa: Lisboa.
43. MIRANDA, Maria Geralda de. (2009), "Literaturas Angolana e Moçambicana: espelho da resistência e da disposição de construir um novo tempo", *Revista Augustus*, Rio de Janeiro, n.27, p. 50-57.
44. NASCIMENTO, Lidiane Alves do e RAMOS, Marilúcia Mendes. (2011), "A memória dos velhos e a valorização da tradição na literatura africana: algumas leituras", *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, v.6, n. 2, p. 453-467, jul/dez.
45. NEVES, Alexandre Gomes. (2008), "Os da minha rua, de Ondjaki", Revista Crioula, (3). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54026 (Data de consulta: 3 de junho de 2020).
46. NUNES CAMPOS, Nathally Regina Monteiro. (2018), "A representação da infância no cenário distópico pós-colonial angolano de João Melo", *Sociopoética*: Programa de pós-graduação em Literatura e interculturalidade, jul./dez., v. 2, n. 20, p. 56-71.
47. OLIVEIRA BARRETO, Edyanna de. (2018). *Infâncias e geografias: uma leitura de "Quem me Dera Ser Onda" e "Bom Dia, Camaradas"*. Anais do IX Sappil – Estudos de Literatura, UFF, nº 1.
48. OLIVEIRA CORTINES, Paula de. (2012). *A Cidade e a Infância e Os da Minha Rua: Representações da infância luandense em narrativas angolanas*. Universidade Federal de Góias. Faculdade de Letras: Dissertação de Mestrado. Goiânia.
49. ONDJAKI. (2016). *Os da Minha Rua: estórias*. Lisboa: Caminho.

50. ONDJAKI. (2013). *Uma escuridão bonita: estórias sem luz elétrica*. Lisboa: Caminho.
51. PADILHA, Laura Cavalcante. (2002). *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
52. PELEŠ, Gajo. (1999). *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor.
53. PEPETELA. (2002). *As Aventuras de Ngunga*. Lisboa: Dom Quixote.
54. PORTELA SILVA, Zoraide. (2013), "Escrita e infância nas estórias de Luandino Vieira: Uma leitura de *Luuanda*", Politeia: História e Sociedade, v.13, n. 2, p. 133-152.
55. REIS, Carlos. (2015). *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina.
56. RIMMON-KENAN, Shlomith. (2002). *Narrative fiction: contemporary poetics*. London; New York: Routledge.
57. RUI, Manuel. (2005). *Quem Me Dera Ser Onda*. Lisboa: Cotovia.
58. SALGADO, Maria Teresa. (2011), "Carnavalizar é preciso: Uma leitura da paródia *Quem Me Dera Ser Onda*", *Mulemba*, Rio de Janeiro, v.1, n.5, p. 67-78, jul/dez.
59. SILVA OLIVEIRA, Jaqueline da. (2017), "A estória da galinha e do ovo: Uma história de fome", 28° Fale – Fórum Acadêmico de Letras, p. 95-98, 23 a 25 de agosto.
60. SILVA, Marcos Vinicius Caetano. (2017), "*As Aventuras de Ngunga*: entre a novela e o romance", *Papéis: Revista do programa de pós-graduação em estudos de linguagens-UFMS*, vol. 21, n.42, p. 219-229, Campo Grande.
61. SILVA, Renata Flavia da. (2016), "A literatura angolana e os seus 'pioneiros': outros sentidos e novas epistemologias", *Cescontexto: Literatura e Representações – IX Edição do Congressos Ibéricos de Estudos Africanos* – volume II, Coimbra, p. 26-35, 11-13 de setembro.
62. SILVA, Renata Flavia da. "Representações da infância na literatura angolana", Disponível em: https://www.unicv.edu.cv/images/ail/123daSilva.pdf (Data de consulta: 17 de abril de 2020).
63. TALAN, Nikica. (2015). *Uvod u afričke književnosti portugalskog jezičnog izraza.* Zagreb: Leykam International.
64. TIRO DE LETRA: *Ondjaki*. Disponível em: https://www.tirodeletra.com.br/biografia/Ondjaki.htm (Data de consulta: 8 de junho de 2020)
65. VASCONCELLOS, Tânia de. (2008), "Infância e narrativa". In: *Reflexões sobre infância e cultura*. Niterói: EDUFF, cap. 5. pp.: 93-126.
66. VIEIRA, José Luandino. (1981). *Luuanda: estórias*. Lisboa: Edições 70.

67. VIEIRA, Karina Mayera Leite. (2010), "Pelos caminhos da memória: a Angola do pós-independência revistada por Ondjaki", Revista África e Africanidades, ano 3, n.10, agosto.