



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS

LARISSA VELOSO ASSUNÇÃO

OS DA MINHA RUA: O ESPAÇO NA LITERATURA DE ONDJAKI

Recife
2024

LARISSA VELOSO ASSUNÇÃO

OS DA MINHA RUA: O ESPAÇO NA LITERATURA DE ONDJAKI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras.

Orientador(a): Profa. Dra. Raíra Costa Maia de Vasconcelos.

Recife

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Assunção, Larissa Veloso.

Os da minha rua: o espaço na literatura de Ondjaki / Larissa Veloso Assunção. -
Recife, 2024.

60 p.

Orientador(a): Raíra Costa Maia de Vasconcelos

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras - Bacharelado, 2024.

Inclui referências, apêndices.

1. Espaço. 2. Literaturas africanas. 3. Ondjaki. I. Vasconcelos, Raíra Costa
Maia de. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

LARISSA VELOSO ASSUNÇÃO

OS DA MINHA RUA: O ESPAÇO NA LITERATURA DE ONDJAKI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras.

Aprovado em: 18/03/2024

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Raíra Costa Maia de Vasconcelos (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Ricardo Postal (Examinador)

Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Cláudia e Fernando, pelo imenso incentivo, carinho e amor de todos os dias e sempre. A Victor, por ser o melhor irmão do mundo e o mais querido, que admiro tanto.

À minha vó Enísia (in memoriam), pelo amor infinito, e de quem lembrei muito enquanto lia Ondjaki, livros dos quais ela certamente teria gostado. À minha família, tios e tias, primas e primos, pelos encontros e festejos de vida, por tudo que é maior que o tempo.

A Ana Julia, pela irmandade profunda todos esses anos, pelos risos partilhados e por tudo que tenho de você em mim. A Letícia, por toda parceria sempre e por fazer parte de tantas das vidas que já vivi dentro desta. A Kátia, pelas conversas e áudios trocados, e por estar tão perto mesmo com os mais de dois mil quilômetros entre nós. A Dai, que também apesar dos vários quilômetros de distância, sempre me abraça com as palavras mais bonitas. A Carlos, por tornar minha vida mais feliz com sua amizade, e por todas as poesias e canções na sala de casa numa rua sem saída de uma encruzilhada. A Maju e a Nathália, por toda parceira, amizade e imensidão. A Jyan, pela amizade tão grande e por todas as trocas que me fazem amar ainda mais a literatura e o cinema. A Paula, por ser tão amiga e ter um dos corações mais lindos que já conheci. A Cati, por fazer do mundo um lugar mais bonito e alegre. A Natasha, pelo carinho de sempre e por todo aprendizado e incentivo. A Renato, pelos áudios-cartas trocados e pelas paisagens partilhadas dos filmes e novelas. A Angela, pelo afeto e por me ensinar o fascínio pelos espaços no cinema, tema que desde então me acompanha sempre.

Aos amigos e amigas do curso de Letras, por tornarem os dias no CAC muito mais alegres e luminosos, e por toda parceria ao longo desse tempo, em especial Eduarda, Isabel, Joanna, Andrezza, Louisie, Renata, Vitória, Bianca, Lenice, Raquel, Vini, Lucas, Marcos, Ingrid, Sátiro, Izabelly, Beatriz Vitória, Fernanda, Vanessa, Beatriz Maciel, Rafaella, Camila, Hugo e Malu. E, também, aos amigos da Licenciatura, Felipe, Gabriel, George, Mya, Déborah, Tay, Beatriz, Ana, Toni, Luan e Vítor.

À professora e orientadora Raíra Maia, por todo carinho e amizade, e por tudo que aprendi nesses anos, com quem descobri tantas coisas bonitas desde a literatura até a música. Este trabalho é fruto das suas aulas, onde conheci e comecei a amar a obra de Ondjaki.

Ao professor Ricardo Postal, pelas inúmeras descobertas literárias e teóricas, e por aceitar o convite de fazer parte da banca deste trabalho.

A Fernanda Galli, pela orientação no PIBIC, pela amizade e pelo carinho.

Aos professores todos do curso de Letras, por tudo que foi tão importante nessa trajetória.

Aos secretários e funcionários da UFPE, em especial do CAC, por tornarem a universidade um lugar possível.

A Ondjaki, por vários dos livros mais lindos que já li.

*“É como se a infância não fosse um tempo
mas um lugar”
(Ana Martins Marques)*

*“[...]”
- Então antigamente é um tempo, Avó?
- Antigamente é um lugar.
- Um lugar assim longe?
- Um lugar assim dentro”
(Ondjaki)*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo pensar o espaço no livro *Os da minha rua* (2021), do escritor angolano Ondjaki. Buscamos olhar para o vínculo entre literatura e espaço e entender as mudanças, no período pós-colonial, na relação das obras literárias com a ideia de nação. Diante disso, nos interessa observar de que forma a literatura de Ondjaki concebe os espaços, em especial a cidade de Luanda, e como o autor trabalha literariamente essas espacialidades. Para isso, utilizamos como referencial teórico autores como Pinheiro (2021), Brugioni (2019), Padilha (2002; 2007) e Brandão (2007; 2015).

Palavras-chave: Espaço; Literaturas africanas; Ondjaki.

ABSTRACT

This paper aims to explore the concept of space in the book "Os da minha rua" (2021) by the Angolan writer Ondjaki. We seek to examine the relation between literature and space and understand the changes, in the post-colonial period, in the connection of literary works with the idea of nation. Therefore, we are interested in observing how Ondjaki's literature conceptualizes spaces, particularly the city of Luanda, and how the author explores these spatial dimensions through literature. To achieve this, we draw on theoretical references from authors such as Pinheiro (2021), Brugioni (2019), Padilha (2002; 2007), and Brandão (2007; 2015).

Keywords: Space; African literatures; Ondjaki.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 DA NAÇÃO À PAISAGEM TRANSCULTURAL.....	13
2.1 O ESPAÇO NA TEORIA DA LITERATURA.....	15
2.2 LITERATURA NACIONAL E PÓS-COLONIALIDADE.....	20
3 O ESPAÇO DA CIDADE NA LITERATURA DE ONDJAKI.....	30
4 UMA CASA ESTÁ EM MUITOS LUGARES.....	45
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	57
APÊNDICE.....	60

INTRODUÇÃO

Há muito tempo que a questão do espaço me interessa, me instiga e me inquieta. Seja em filmes, romances, poemas, canções ou discussões acadêmicas. Como pensar o espaço; como olhar para as paisagens que nos atravessam – sejam elas “reais” ou fictícias; como habitar os lugares, as cidades, o mundo? As obras de arte, muito mais do que *representar* espacialidades reais, *(re)inventam* e criam esses espaços. E muito mais do que recebê-los passivamente, nós de fato percorremos as ruas dos livros que lemos, adentramos as casas dos filmes a que assistimos, descobrimos paisagens nas canções que escutamos. “Lugares a que nunca fui. Lugares em que nunca deixei de estar. Lugares a que os filmes me trouxeram. Meus olhos estavam lá” (Lopes, 2012, p. 9). É dessa forma que Denilson Lopes descreve sua relação com o cinema: há um entendimento dos filmes – e das obras artísticas em geral – como lugares habitáveis. Lugares que nos permitem ir aonde nunca fomos, mas onde nunca deixamos de estar. É essa chave de leitura que tomo como ponto de partida para a discussão deste trabalho. Busco me debruçar sobre a literatura entendendo-a enquanto esse lugar possível de ser percorrido, uma espacialidade que não se limita às fronteiras de uma determinada localidade real, mas que se expande pela forma com que se dá o trabalho literário com a palavra.

Durante o Bacharelado em Letras, descobri algumas obras da literatura produzida nos países africanos de língua portuguesa. Dentre os vários autores trabalhados na disciplina de Literaturas Africanas, um deles me tocou em especial: Ondjaki, escritor contemporâneo de Angola. Seu livro *Os da minha rua* (2021) me fez descobrir toda uma geografia própria. Uma Luanda rememorada, as memórias da infância vivida e percorrida por tantos lugares: a escola, o quarto, a rua, a praça, o mar. Quis, então, como trabalho de conclusão de curso, me debruçar sobre esse livro, sobre esses espaços e paisagens.

No meio acadêmico, têm crescido cada vez mais as discussões sobre a literatura feita em África, mas elas ainda são proporcionalmente muito menos numerosas em comparação com a dedicação dada às literaturas europeias. Brugioni (2019) aponta, por exemplo, a “escassez (quando não ausência) de uma institucionalização desse campo disciplinar [das literaturas africanas de língua portuguesa] nas academias portuguesas e brasileiras” (Brugioni, 2019, p. 216-217). Os próprios currículos dos cursos de Letras ainda dão pouca atenção a essa produção, embora cada vez mais essa realidade esteja se

modificando. São cinco países africanos de língua portuguesa com obras as mais diversas. É essencial, portanto, que olhemos para essas obras, que pensemos a nossa língua para além das fronteiras do português brasileiro e europeu. Como pensar nosso idioma sem lançar o olhar para um continente com tantos países que falam e escrevem o português? É importante que a Universidade, como espaço mobilizador do pensamento, traga essas obras para a discussão teórica. Mas não se trata apenas de olhar *para* elas, mas de olhar e pensar *com* elas.

A respeito das obras de Ondjaki, são obras que se debruçam sobre temas como a infância, a memória, a cidade, as relações familiares, assim como o contexto político do pós-independência em Angola. Ondjaki também dialoga com outros autores da literatura africana, como é o caso do conto “nós choramos pelo Cão Tinhoso”, presente em *Os da minha rua*, e que se trata de um diálogo com um conto de Luís Bernardo Honwana, escritor moçambicano¹. A trajetória artística de Ondjaki também é atravessada pelo contato com obras de escritores brasileiros, como Manoel de Barros, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros.

Em *Os da minha rua*, o personagem principal do livro rememora, em primeira pessoa, diversos momentos de sua infância na capital angolana, Luanda. O livro possui vinte e dois contos. São cenas e fragmentos de memória dos acontecimentos vividos por esse personagem, o menino chamado Ndalú². Embora haja uma continuidade na obra, os capítulos possuem autonomia narrativa própria, podendo ser lidos de maneira independente, como contos. Neste trabalho, levarei em conta o livro como um todo, no sentido de que há uma continuidade dessas narrativas. No entanto, para uma análise mais detida, focarei em dois contos em especial: “o portão da casa da tia Rosa” e “palavras para o velho abacateiro”. Essa escolha se dá por algumas razões: eles se encontram mais ao final da obra, marcando um tom cada vez mais melancólico da experiência de Ndalú com os espaços. Além disso, os dois capítulos se referem a momentos de despedida, nos quais o personagem lida com a percepção do amadurecimento e de seu iminente adeus àqueles lugares carregados de memórias da infância.

¹ Sobre esse diálogo entre as duas narrativas, Gama-Khalil (2012) discute em seu artigo “Memória e espacialidades reais e ficcionais em ‘Nós choramos pelo Cão Tinhoso’, de Ondjaki.

² Como aponta Brandão (2001) a respeito das vozes do texto, “a voz do narrador *não* é a voz do autor, apesar de poder haver, entre elas, muitas semelhanças – de timbre, de intensidade, de sinuosidade, etc. O narrador é uma *criação* do autor. A voz do narrador é a *ficção de uma voz*” (Brandão, 2001, p. 3).

Neste trabalho, portanto, busco pensar as diversas maneiras pelas quais o espaço é construído nesse livro. Assim, o primeiro capítulo desta monografia trará uma discussão mais teórica a respeito da problemática do espaço na literatura, levando-se em conta conceitos como “nação” e “entrelugar”. Além disso, será discutida a questão do espaço voltada especificamente ao contexto das literaturas africanas. Essa primeira parte do trabalho tem como fundamentação teórica autores como Brandão (2015), Padilha (2007), Brugioni (2019), Pinheiro (2021), Lopes (2012), dentre outros. Já o segundo capítulo trata da discussão mais geral sobre a literatura de Ondjaki, em especial o livro *Os da minha rua* (2021). O terceiro e último capítulo, por fim, será voltado às análises mais detidas dos contos do livro aqui em questão, pensando a relação com os espaços a partir das discussões teóricas e dos conceitos trabalhados nos capítulos anteriores.

Com essa análise, não busco um olhar para os espaços no sentido de uma representação em relação às espacialidades “reais”, extratextuais. Me interessa, em particular, pensar as formas pelas quais essa espacialidade, na obra de Ondjaki, é tecida. Assim, não considero uma correspondência direta entre realidade e literatura, como se o texto literário pudesse “representar” o mundo, à maneira de um retrato documental. Ao invés disso, busco pensar como espaço é trabalhado esteticamente no texto, a partir da linguagem literária. Em se tratando o livro *Os da minha rua* (2021), procuro sobretudo compreender de que maneira os espaços atravessam e são atravessados por esse personagem. Para isso, busco olhar também para as relações familiares, de amizade e de comunidade, além da maneira com que os acontecimentos e os afetos são vivenciados nestes lugares – a casa, a rua, a escola, a cidade. Não se trata de pensar o dito mundo “real” e a literatura como dimensões separadas. Não há uma concepção da literatura como mera representação de um mundo exterior a ela. Ao contrário, há o entendimento da literatura como também criadora de mundos.

2 DA NAÇÃO À PAISAGEM TRANSCULTURAL

Angola é um dos cinco países africanos que foram colonizados por Portugal – juntamente com Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Após um longo período de lutas contra a dominação e ocupação portuguesa nos territórios africanos, Angola se tornou independente no ano de 1975. Os movimentos de libertação começam ainda na década de 1930, mas ganham mais força sobretudo no contexto da Segunda Guerra – “É preciso situar o processo de independência de Angola nos quadros da crise do colonialismo europeu, que ganha força no período do imediato pós-Segunda Guerra Mundial” (Silva, 2016, p. 155) – e da queda do regime ditatorial salazarista em Portugal na década de 1970: “a África que o governo salazarista-marcelista tentava tão veementemente ‘civilizar’, já não era mais a mesma de 1930, quando Salazar ascendera ao seu posto, uma vez que gradativamente as nações africanas foram acrescidas em sua atuação internacional” (Silva, 2016, p. 168). O processo de descolonização, contudo, foi marcado pela presença ainda constante de aparatos de poder da ex-metrópole, numa espécie de “neocolonialismo” (Silva, 2016). Além disso, a independência angolana foi sucedida por uma longuíssima Guerra Civil no país – que durou de 1975 a 2002 – entre os principais movimentos da luta anticolonial: o MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola), de viés marxista, e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), marcadamente anticomunista; guerra essa atravessada também por forças políticas externas como os Estados Unidos e a antiga URSS.

É nesse contexto político bastante complexo que se situa a formação da literatura angolana. Mesmo antes da libertação do domínio português, as produções literárias já apontavam para insurgências de uma ideia de nação, na busca dos escritores por aspectos locais e pela afirmação de uma identidade africana e angolana.

Em Angola, a literatura adquiriu relativa autonomia mais cedo. A literatura produzida em Angola começou, ainda que de forma incipiente, no século XIX, com a edição do livro de Maia Ferreira (1849), *Espontaneidades da minha alma*. [...] Nesta obra já há um indício de alguma consciência regional, condição primeira para uma consciência nacional. [...] O que é o princípio de um certo “lugar social” que os autores angolanos irão reivindicar posteriormente (Pinheiro, 2021, p. 27).

Ao longo das décadas que se seguiram à independência, a presença do “nacional” na literatura angolana se deu de diversas formas. Ondjaki, autor que configura o foco deste

trabalho, é um escritor angolano situado na contemporaneidade. Tendo nascido um ano depois da independência, sua infância se deu no contexto da Guerra Civil. Tudo isso permeia sua obra, marcada por uma dimensão autobiográfica. Seus livros tocam em diversas questões ligadas à história do país, ao contexto histórico e político de Angola. Há, contudo, uma postura diversa em relação aos escritores das antigas gerações. Os projetos literários de autores contemporâneos³ se abrem para além das fronteiras nacionais: “os autores estão mais livres para explorarem temas sem cunho essencialista e que não necessariamente transcorram em Angola” (Pinheiro, 2021, p. 39). Podemos pensar essa mudança não apenas no plano das obras literárias propriamente, mas também dos próprios paradigmas críticos através dos quais essas literaturas são lidas atualmente. Como aponta Brugioni (2019) a respeito da crítica pós-colonial, há uma mudança na maneira com que conceitos como “narração” e “nação” se relacionam. Há uma espécie de

[...] reposicionamento da dimensão nacional pela via de uma narração que desconstrói, subverte e desafia a *nação como grande narrativa*, e através de modalidades ficcionais que são pautadas por uma fisionomia estética que inviabiliza uma relação imediata entre ficção e realidade (Brugioni, 2019, p. 35).

É nessa chave de leitura que é possível situar a obra de Ondjaki. Um autor cuja linguagem literária se constitui por um olhar atento aos espaços, mas uma espacialidade que não se dá na busca de um vínculo direto com o real. Trata-se de um real tecido na própria linguagem. Assim, antes de adentrarmos mais especificamente na obra de Ondjaki para compreender a relação com os espaços em seu livro *Os da minha rua* (2021), cabe situar a preocupação com o espaço no interior da própria Teoria da Literatura. Além disso, cabe também um breve panorama do vínculo entre literatura e identidade nacional. Dessa forma, visamos entender de que maneira a literatura, ao longo do tempo, aderiu a conceitos como os de “nação” e como, para além disso, a literatura contemporânea abarca questões relativas aos trânsitos e aos deslocamentos que caracterizam a pós-colonialidade, numa perspectiva transcultural do fazer literário.

³ Pinheiro (2021) e Macêdo (2001) consideram a noção de contemporaneidade na literatura angolana a partir dos anos 1980. Entre os escritores angolanos, elencados por elas, que se abrem a essa outra perspectiva na relação com os espaços estão autores como Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Rui, José Eduardo Agualusa e Ondjaki, por exemplo.

2.1 O ESPAÇO NA TEORIA DA LITERATURA

Refletir sobre o espaço na literatura implica reconhecer que não apenas há diferentes definições conceituais de espaço na Teoria da Literatura, como também existem diferentes concepções do que seja “espaço” ao longo da história e das culturas, como aponta Luis Alberto Brandão (2005) em seu artigo. O autor comenta que “as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cultura possui com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por intermédio de condicionantes econômicos, sociais e políticos” (Brandão, 2005, p. 115). Por isso a diferença entre uma percepção mais sensorial do espaço nos mapas medievais, por exemplo, em contraponto à cartografia moderna que se baseia na “concepção iluminista de um espaço passível de ser minuciosa e racionalmente apreendido e, conseqüentemente, apropriado e controlado” (Brandão, 2005, p. 116). Ou ainda a mudança radical da noção de espaço quando Einstein propôs a teoria da relatividade, ao considerar o tempo como quarta dimensão do espaço, concepção que colocou “sob suspeita o paradigma teórico que se consolidara até então” (Brandão, 2005, p. 117). Com isso, entende-se que não há uma ideia absoluta do conceito de “espaço”, cujas definições teóricas variam de campo disciplinar a outro. No que se refere à Teoria da Literatura propriamente, Brandão comenta o aparecimento tardio da noção de espaço nas discussões da área.

O autor explica que uma das possíveis razões para isso está no fato de a própria teoria ter surgido, no século XX, na “busca pela especificidade de seu objeto” (Brandão, 2005, p. 118). Dessa forma, tudo que fosse “externo” ao texto literário era desconsiderado como elemento de análise.

Assim, se o espaço era visto como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista, [...] este não desperta especial interesse teórico em um pensamento que, essencialmente antimimético [...] coloca no centro a própria linguagem (Brandão, 2005, p. 118-119).

Por essa razão, correntes teóricas como o Formalismo Russo ou a Nova Crítica, em meados do século XX, não tinham como preocupação a questão do espaço. O autor comenta a posterior “retomada e revisão dos pressupostos formalistas” (Brandão, 2005, p. 120) feita pelo Estruturalismo. Aqui, contudo, ainda há uma concepção do espaço como mero elemento informativo do texto literário, no sentido de um “cenário” em referência a localidades “reais”. De alguma forma, a dimensão espacial ganha mais importância, tendo

em vista que a própria concepção de linguagem se estrutura numa perspectiva muito mais espacial – sincrônica – do que temporal – ou diacrônica. “[...] O estruturalismo privilegiou as noções de relações em termos de espaços, às custas de uma análise em termos de gênese” (Brandão, 2005, p. 120). No entanto, o autor aponta que

naquela conjuntura intelectual não se gerou, no âmbito da Teoria da Literatura, nenhuma obra de vulto tendo o espaço como eixo principal, como ao tempo Paul Ricoeur dedicou a monumental *Tempo e narrativa* (Brandão, 2005, p. 121).

Essa ausência do espaço na Teoria da Literatura começa a se modificar a partir do Pós-Estruturalismo, ou do que ficou conhecido como Desconstrucionismo. Brandão chama atenção para o fato do Pós-Estruturalismo não se tratar de uma teoria específica, mas de uma espécie de “posição filosófica, uma estratégia política ou intelectual” (Culler *apud* Brandão, 2005, p. 122). É nesse período, portanto, que uma série de autores questionam as dicotomias estruturalistas e suas hierarquias metafísicas, nas quais um dos termos da dicotomia era tomado como uma espécie de “origem” pura e o segundo apenas como uma derivação desta: a exemplo da concepção dualista entre *langue* – língua – e *parole* – fala, de Saussure. O ponto da crítica desconstrucionista diz respeito justamente a essas hierarquias: “A crítica desconstrucionista, colocando sob suspeita as hierarquias, incide precisamente sobre tais sistemas de pensamento. De acordo com essa crítica, deve-se problematizar o entendimento do espaço como categoria ‘menor’” (Brandão, 2005, p. 122). Assim, a partir desses questionamentos, também a categoria de “espaço” ganha outro relevo para a Teoria da Literatura. O espaço não é mais entendido simplesmente como elemento mimético ou como mera referência externa à linguagem. Ao contrário, entende-se que “o espaço não é um ‘fato natural’” (Brandão, 2005, p. 122).

Além disso, “uma segunda força intelectual que se insurge contra as premissas estruturalistas, em especial contra sua verve imanentista, são os denominados Estudos Culturais” (Brandão, 2005, p. 123). O autor comenta que, assim como o Desconstrucionismo, os Estudos Culturais não configuram especificamente uma corrente teórica, mas sim um “campo interdisciplinar”. Nesse campo, a noção de cultura se faz fundamental e leva-se em consideração o tempo e o espaço como instâncias políticas, e não como categorias abstratas. “O que explica, na difusão do ‘discurso culturalista’, a recorrência de termos como margem, fronteira, entre-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, ocidente, oriente” (Brandão, 2005, p. 124). Brandão chama atenção, contudo, para

uma espécie de risco determinista caso se considere uma relação direta ou mimética entre arte e sociedade. Mas aponta também que o posicionamento teórico dos Estudos Culturais se constitui pelo questionamento constante não só à teoria, mas aos próprios conceitos. É dessa forma que “a noção de espaço se politiza” (Brandão, 2005, p. 125), como acontece na obra de Stuart Hall, por exemplo, na qual se leva em conta a realidade material do espaço – não de uma maneira determinista, mas sim buscando as dimensões simbólicas que a atravessam. “Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (Hall *apud* Brandão, 2005, p. 125). Brandão comenta sobre outro grande autor dos Estudos Culturais, Edward Said, que também toma o espaço como dimensão central para a reflexão sobre a cultura.

O sentido geográfico faz projeções - imaginárias, cartográficas, militares, econômicas, históricas ou, em sentido geral, culturais. Isso também possibilita a construção de vários tipos de conhecimento, todos eles, de uma ou outra maneira, dependentes da percepção acerca do caráter e destino de uma determinada geografia” (Said *apud* Brandão, 2005, p. 125).

Para esses autores, portanto, o conceito de espaço não é um dado absoluto, mas se constitui por essas imbricações simbólicas e políticas. Brandão comenta a respeito da dicotomia entre “as abordagens que privilegiam as especificidades da Literatura com o sistema de linguagem daquelas que se esforçam para compreendê-la em seu vínculo, mais ou menos determinista, com fatores socioculturais” (Brandão, 2005, p. 125). Por fim, o autor traz a Teoria da Recepção como outra possibilidade teórica de abordagem do espaço literário, ao considerá-lo como “um sistema, simultaneamente cultural e formal” (Brandão, 2005, p. 125). Trata-se de uma abordagem que leva em conta a relação entre imaginário, ficção e realidade, na qual se entende que “o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário, ou que o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade” (Brandão, 2005, p. 126). Não há uma separação rígida entre forma e conteúdo, significativo e significado, mas a “Literatura é entendida como operação que converte a plasticidade humana em texto” (Brandão, 2005, p. 126). Nesse sentido, importa a maneira como literatura articula o “real” em linguagem.

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na auto-exposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada (Brandão, 2005, p. 127).

É no âmbito da crítica pós-colonial – que se consolida mais fortemente nos anos 1980, na aproximação com os Estudos Culturais – e também levando em conta questões da recepção, por exemplo, que Elena Brugioni (2019) discute a respeito das literaturas africanas de língua portuguesa. Ela aponta para a necessária revisão de certos pressupostos da crítica e chama atenção sobretudo ao próprio âmbito dos estudos pós-coloniais que, por vezes, ainda carregam uma visão estereotipada e limitante das produções artísticas dos países de África, numa espécie de “exótico pós-colonial” (Brugioni, 2019, p. 36). Brugioni comenta sobre a dimensão alegórica com que, muitas vezes, são vistos os textos não canônicos. Ela cita uma reflexão do crítico e teórico Frederic Jameson a respeito da condição pós-moderna, na qual ele afirma que “a história do destino do indivíduo privado é sempre uma alegoria da situação aguerrida da cultura e da sociedade do Terceiro Mundo” (Jameson *apud* Brugioni, 2019, p. 33). Trata-se de uma perspectiva completamente redutora dessas obras, definindo-as como inescapavelmente alegóricas de uma condição social mais ampla, mesmo que centradas na história de um indivíduo. Brugioni (2019) aponta esse caráter reducionista da visão de Jameson:

[...] configurando o *textão não canônico* como lugar onde o privado alegoriza o público e o indivíduo agencia a nação, atribuindo um caráter identitário de matriz hegemônica a representações e narrativas situadas nas ‘periferias da modernidade’ (Brugioni, 2019, p. 33).

A autora atribui a postura do autor como algo mais “suscitado pelo estranhamento de quem lê, do que pelas agendas – estéticas ou políticas – de quem escreve” (Brugioni, 2019, p. 34). Na contramão disso, o principal argumento de Brugioni, ao discutir sobre certos autores das literaturas africanas, é defender um olhar para essas obras que não perca de vista suas dimensões estéticas. Não se trata de desconsiderar os contextos históricos desses livros, mas, ao contrário, reconhecer que não é possível vincular de forma alegórica e simplista a dimensão literária e cultural, mas considerar o caráter político como algo que se constitui justamente no trabalho com a linguagem:

Desprovido de ambições totalizantes e historicistas, na contramão de pretensões alegóricas, fantásticas e metafóricas, o romance pós-colonial se desdobra em múltiplas possibilidades narrativas e estéticas [...], tornando-se um dispositivo estético capaz de ‘arruinar’ o arquivo colonial bem como de ‘abrir a fábula da libertação’ (Brugioni, 2019, p. 45).

Podemos aproximar isso ao que diz Brandão (2007) a respeito dos principais modos pelos quais o espaço costuma ser analisado na literatura. Ele aponta que o mais utilizado em análises é aquele que toma o espaço como representação, como cenário no qual os personagens agem. O autor comenta a tendência, nesse caso, a uma visão mais naturalizante e determinista das espacialidades. “Nesse tipo de abordagem, com frequência nem se chega a indagar o que é espaço, pois este é dado como categoria existente no universo extratextual” (Brandão, 2007, p. 208). Há, contudo, revisões e extensões dessa concepção representativa, como quando se indaga

e utilizando-se o termo proposto por Michel Foucault, [...] pela vocação “heterotópica” da literatura, ou seja, [...] em que medida, na operação representativa – e mantendo-se o horizonte de reconhecimento – os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos. [...] O tensionamento da representação espacial – enfim, do efeito obtido pela aceitação tácita de que espaços podem ser transpostos do mundo para o texto – se dá precisamente pela radicalização do sentido da ação de transpor, a qual passa a ser vista como de interferência, dinamização, provocação, desestabilização: como ação, portanto, política (Brandão, 2007, p. 214).

Essa dimensão política da literatura no que se refere à relação com os espaços, por exemplo, é comentada por Brugioni (2019) quando a autora enfatiza que a leitura de uma obra, “parafraseando Said, deveria partir do pressuposto de que não existe um reflexo ou uma experiência direta do mundo na linguagem de um texto” (Brugioni, 2019, p. 38). A tendência de considerar, no olhar para as literaturas africanas, uma relação mimética entre realidade e texto é justamente aquilo que configura o olhar exótico e essencialista que, tantas vezes, marca a postura ocidental na recepção dessas literaturas, enxergando-as como “espelho das chamadas tradições locais, e, logo, encarando as representações literárias como um produto étnico – ou ainda uma fonte de ‘dados antropológicos’ – que corresponde às expectativas que o *Ocidente* possui em relação ao que vem sendo [...] definido como *cultura africana*” (Brugioni, 2019, p. 214). Na contramão disso, está o gesto de entender a própria linguagem literária como instância estética e política na mobilização desse “real”. O texto, ainda que “mantendo-se o horizonte de reconhecimento”, transfigura essas espacialidades “reais”: gesto esse, como Brandão (2007) aponta, político.

Tendo isso em vista, me interessa então pensar de que forma a literatura aderiu ou não a conceitos espaciais como os de “nação” ou de “entrelugar”. Por muito tempo houve um vínculo estreito entre a produção literária de um país e uma noção de identidade nacional associada a essa produção. Posteriormente, contudo, outras perspectivas

começam a surgir com o questionamento da relação entre literatura e nacionalidade. Assim, para além das fronteiras geográficas de um país, a literatura se abre para outras formas de conceber o espaço, se aproximando mais de uma dimensão transcultural, por exemplo. O tópico seguinte deste trabalho, portanto, busca pensar desde as filiações nacionalistas da literatura até as posturas críticas seguintes, como as obras literárias pós-coloniais.

2.2 LITERATURA NACIONAL E PÓS-COLONIALIDADE

Na passagem do século XVIII para o XIX, há uma mudança epistemológica – no contexto europeu ocidental – em relação à percepção do espaço. A concepção racionalista e cartesiana de sujeito dá lugar a uma espécie de perda de relação com o mundo. Na literatura feita àquele período, entendida sob o período do Romantismo, novas questões históricas surgem na relação do sujeito com seu entorno, em que as fronteiras nacionais começam a ser concebidas não só em termos geográficos e políticos – pela formação dos Estados-Nação – mas também literários. Se antes a própria Natureza era vista sob uma ótica ordenadora – e de uma perspectiva “imutável e eterna” (Nunes, 1978, p. 56) –, na visão romântica esse caráter universal, abstrato e regulador dão lugar ao que se caracteriza como subjetivo e particular. É nesse sentido que uma autora como Madame de Staël (2011), do romantismo francês, se refere à literatura em termos geográficos, distinguindo entre uma literatura do norte e outra do meio-dia (sul). Esta última teria como origem a obra de Homero. Aquela, ao contrário, seria originada de Ossian. Uma advém da tradição greco-latina, que influencia mais fortemente as literaturas italiana, espanhola e francesa, por exemplo. A outra seria aquela dos povos escandinavos, dos islandeses, assim como a literatura alemã e inglesa. Staël apontava a necessidade de que a literatura tivesse algo das marcas locais de cada país. Ou seja, não haveria sentido seguir reproduzindo o modelo clássico grego, uma fórmula que não cabia mais à época. Leva-se em conta, portanto, a dimensão contextual e histórica que atravessa a constituição de uma literatura.

No caso de Portugal, por exemplo, o Romantismo foi marcado por um forte vínculo entre a produção literária e os ideais políticos revolucionários, de influência francesa, presentes nas obras de autores como Almeida Garrett e Alexandre Herculano. A literatura era entendida em sua dimensão não apenas estética, mas social (Guerreiro, 2015). Tinha-se como horizonte, portanto, a criação de uma literatura de caráter nacional. Guerreiro

(2015) comenta a respeito da relação desses autores com o público leitor, numa concepção do fazer literário como algo diretamente ligado ao contexto histórico e político do país. O autor aponta, ainda, para a ligação estreita da literatura portuguesa com a ideia de pátria.

O Romantismo português implicou uma relação com o conceito de Nação – enquanto ser dinâmico, dotado de uma energia vital e transformadora, capaz de se assumir e de se afirmar – e uma ressurreição poética dos grandes mitos da História de Portugal, como o mito de Camões e o da regeneração nacional. O início do século XIX revelou-se um período de grande instabilidade política, pelo que a produção literária da época é expressão de uma crise de identidade, dado o estabelecimento de uma relação estreita entre literatura e a realidade nacional. Eduardo Lourenço [...] afirma que, desde o Romantismo, a literatura portuguesa reflecte a relação com a nacionalidade e a Pátria e a questão da identidade nacional é continuamente pensada (Guerreiro, 2015, p. 72).

De acordo com Lourenço (1992), a imagem histórica que Portugal faz de si mesmo é irrealista, visto que se ancora numa concepção esquizofrênica da realidade, como se Portugal tivesse seu destino elevado a uma dimensão mítica, “a-histórica”, de um país que se crê destinado a grandes feitos: o “sentimento que o português teve sempre de se crer garantido no seu ser nacional mais do que por simples habilidade e astúcia humana, por um poder outro, mais alto, qualquer coisa como a mão de Deus” (Lourenço, 1992, p. 27).

Mas a realidade portuguesa, sobretudo aos olhos da Europa, não correspondia à imagem fictícia dessa grandeza. No século XIX, Portugal vivia um período de decadência política e econômica, mas é justamente nesse período quando se volta ainda mais intensamente ao projeto imperialista e colonial sobre os territórios africanos. “Portugal descobre a África, cobre a sua nudez caseira com uma nova pele que não será apenas imperial mas imperialista, em pleno auge dos imperialismos de outro gabarito” (Lourenço, 1992, p. 34). Nesse período, por exemplo, é criado pela Sociedade de Geografia de Lisboa⁴ o Mapa Cor-de-rosa, que correspondia à extensão territorial desde Angola à Moçambique. Com esse mapa, Portugal dizia-se um país grandioso, visto que toda a região africana compreendida pelo mapa era dita como pertencente ao império português e, portanto, como a representação geográfica do país Portugal.

[Portugal] procurava relançar os seus ‘direitos históricos’ sobre um vasto território ligando Angola, no Oceano Atlântico, a Moçambique, no Oceano Índico. Os governantes de Lisboa buscavam, mais uma vez, a redenção de sua pequena pátria no sonho de grandeza de um império (Cabaço, 2007, p. 78-79).

⁴ Sociedade científica criada em Lisboa com “objetivo político de dar fundamento científico, cultural e humanístico à elaboração de uma estratégia para a África” (Cabaço, 2007, p. 78).

Se a ideia de nação, no contexto da literatura romântica em Portugal – e nos demais países como Inglaterra e França –, se fundava no sentido colonialista, é em contraponto a isso que se dá a busca pelo nacional nos países colonizados. No caso de Angola, por exemplo, a presença da cidade de Luanda na literatura é antiquíssima. Como aponta Macêdo (2001), ela data desde os textos portugueses do século XVII, assim como também aparece em alguns textos de Gregório de Matos, também do mesmo século. O tom através do qual a cidade é descrita nessas obras, contudo, é extremamente negativo. Luanda aparece como um lugar infernal, associado a um imaginário sanguinolento e marcado de conflitos. A cidade segue sendo presente na literatura séculos depois, durante o processo de luta anticolonial pela independência. Aqui, contudo, já se trata de outra abordagem do espaço, não mais no tom pejorativo do olhar estrangeiro, e sim na busca de uma identidade nacional pelos próprios escritores angolanos. Como afirma Padilha (2002), “no momento das chamadas lutas de libertação, os textos arquitectam imaginariamente o projecto de estabelecimento das fronteiras da futura nação, seja como territorialidade física, seja como territorialidade literária” (Padilha, 2002, p. 42).

No caso do Brasil, a independência em relação à Portugal já tinha ocorrido muito antes da independência angolana – embora o país continuasse sob o sistema imperialista e escravagista –, e buscava-se uma literatura que fosse representativa da nação brasileira, diferenciando-a das influências portuguesas e europeias. Assim, para muitos autores, a constituição de uma literatura nacional se devia à presença dos temas locais. É nesse sentido que Pinheiro Chagas (1979) aponta que, embora outros autores tenham se voltado aos “temas locais”, somente com José de Alencar se instituiu um projeto literário nacional de forma mais consciente. Autores como Franchetti (2007), contudo, reconhecem não apenas os méritos, mas os limites desse projeto, no qual haveria uma espécie de “exotismo de assunto local” (Franchetti, 2007, p. 77). Em suas considerações críticas, Alfredo Bosi (1978) também enxerga as contradições desse projeto, vendo, em Alencar, a presença da natureza e do indígena atravessada de valores ligados à Europa e a Portugal, “em que a natureza brasileira é posta a serviço do nobre conquistador” (BOSI, 1978, p. 241).

Na contramão desse projeto nacional que se dá pela busca de temas locais, há a perspectiva crítica de Machado de Assis ao considerar que não basta apenas tratar de determinados temas de *cor local*. O que Machado defende como sendo essencial para a

constituição de uma literatura verdadeiramente nacional é uma espécie de expressividade genuína que não dependeria de temas específicos: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1994, p. 3). A questão em torno do nacional já se dá por outras perspectivas no Modernismo brasileiro – mais diretamente ligada às experimentações com a linguagem –, movimento que teve bastante influência na formação das literaturas africanas de língua portuguesa. Assim, a busca pelo nacional, nos países africanos, se dá como uma tentativa de separação do domínio colonial não apenas do ponto de vista político imediato, mas também simbólico. Como aponta também Ana Mafalda Leite (2020),

o registo narrativo das literaturas africanas de língua portuguesa ainda durante a vigência colonial [...] antecipou uma modernidade no quadro das literaturas africanas, fazendo coexistir na maleabilidade da língua, o novo com o antigo, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os seus textos literários nos deixam fruir, e cuja herança foi recompositamente trabalhada pelos autores pós-coloniais (Leite, 2020, p. 16).

Autores como o caboverdiano Jorge Barbosa (1902-1971), por exemplo, mesmo muitas décadas antes da independência do país já trazia a questão do nacional para sua literatura, numa escrita que revela a preocupação com os problemas de sua terra e de seu povo, se diferenciando de gerações anteriores ainda muito marcadas pela influência dos clássicos europeus. Nesse sentido, a literatura brasileira, sobretudo dos modernistas, se constituiu como uma referência literária a essa produção.

Mas há grandes diferenças na constituição dessas literaturas. A independência do Brasil se deu mais de cem anos antes, enquanto a dominação portuguesa nos territórios africanos perdurou até o século XX, demarcando um “contexto violento em que foram engendrados aqueles sistemas [literários]” (Macêdo, 2008, p. 125). Nesse sentido, as literaturas produzidas em países como Angola e Moçambique, por exemplo, já apresentavam o vínculo com a ideia de nação antes mesmo dos processos de independência se realizarem propriamente. “É mister também salientar, a propósito da tomada de consciência nacional que se vai afirmando, a existência de uma literatura de cunho denunciatório do sistema colonial (Pinheiro, 2021, p. 29). Ou ainda: “a emergência de uma literatura de colonizados, a tomada de consciência de escritores norte-africanos,

por exemplo, não é um fenômeno isolado. Participa da tomada de consciência de si mesmo de todo um grupo humano” (Memmi *apud* Macêdo, 2008, p. 126).

Como Padilha (2002) aponta em relação a Angola, a construção da prosa moderna do país já “começara a ter os seus alicerces firmados em 1952” (Padilha, 2002, p. 17), ou seja, mais de 20 anos antes da independência. A década de 1950, como também apresenta Pinheiro (2021), “revela-se especialmente profícua para a literatura angolana, momento em que o conto e a poesia ganham destaque. Grandes nomes da literatura angolana, como Luandino Vieira, começam a publicar [...]” (Pinheiro, 2021, p. 29). Há, nessas obras, a busca por uma ideia de “angolanidade”:

Cabe ressaltar, a propósito da consciência da angolanidade, que alguns dos autores da *Mensagem* buscaram [...] introduzir expressões de quimbundo, mas não apenas isso, e sim também a apropriação escrita da fala dos musseques, denotando a necessidade de reafirmação identitária (Pinheiro, 2021, p. 29).

Essa reafirmação se faz presente como dimensão crítica na obra de Luandino Vieira, por exemplo, num gesto que vai influenciar o trabalho de outros escritores das gerações seguintes com a incorporação da “fala popular à literatura escrita” (Pinheiro, 2021, p. 30). Sobre isso, Macêdo (2001) comenta a presença marcante da cidade de Luanda na literatura de Angola:

ainda que em outros momentos a cidade de Luanda esteja representada na literatura de/sobre Angola (como, por exemplo, em Nga Muturi, de Alfredo Troni), será nos fins dos anos 1950 e inícios dos 60 que a capital de Angola será o cenário por excelência dos textos angolanos. [...] Luanda surge, assim, como uma cidade cuja “fronteira do asfalto”, a dividir os bairros da Baixa e os musseques [...] marca os contornos da periferia, a qual os textos preferencialmente focalizarão (Macêdo, 2001, p. 243).

É na produção desse período que Luanda surge como “símbolo da nação desejada” (Macêdo, 2001, p. 244). Macêdo (2001) aponta ainda para a constituição de uma “prosa dos musseques” que perdura desde as décadas de 1950 até os anos 1980, em que as obras literárias se referiam ao país, em especial à cidade de Luanda, a partir do olhar para as periferias e para os trabalhadores. A partir dos anos 1980, contudo, há uma “nova fala” da cidade em obras de autores como Pepetela e de Manuel Rui, nos quais já se insurge uma dimensão mais subjetiva no olhar para Luanda: “O texto de Pepetela obedece aos ditames da crônica, na medida em que articula uma visão pessoal, subjetiva, aos fatos do cotidiano luandense, desenhando as dificuldades e impasses da cidade” (Macêdo, 2001, p.

245). A partir dos anos 1990, outras dimensões da cidade são construídas pela literatura, com a presença de gêneros como a ficção científica ou o realismo mágico, como aponta Macêdo (2001) citando as obras de Henriques Abranches e Boaventura Cardoso, por exemplo.

Padilha (2002) situa a ficção angolana contemporânea ainda na esteira da construção da nacionalidade, entendida por ela como um processo que não terminou. Nesse sentido, há a diferenciação entre “duas Angolas”, uma ligada à capital Luanda, e a outra à província de Lunda.

A cidade à beira-mar plantada é o espaço por excelência onde se condensaram os sinais da presença do colonizador branco e a sua forma ocidental de demarcação urbana. Já o berço de Lueji significa uma forma de condensação imagística de outras realidades territoriais angolanas onde, ao invés de marcas brancas, avultaram senzalas e quimbos, como negros sinais (Padilha, 2002, p. 25).

Em obras como a de Pepetela, a presença dessas duas Angolas configura como uma tensão que o escritor busca aplacar. Mas não no sentido de uma homogeneização, e sim de comunicação entre a dimensão urbana e tradicional. “[...] Continua a haver duas Angolas. Temos de tapar esse fosso, voltar a criar pontes” (Pepetela *apud* Padilha, 2002, p. 25). Essa ainda presente construção de uma nacionalidade, portanto, não se dá por uma busca nostálgica do passado local, mas pela tentativa dos escritores contemporâneos de estabelecer uma espécie de ponte entre essas duas Angolas. Assim, essa nacionalidade não se constituiria por uma concepção homogeneizante do território nacional – visão do “colonizador [...], rasurando-se o diverso e implantando-se a falsa premissa de uma unidade territorial e política” (Padilha, 2002, p. 25) –, mas há a busca pela diferença e pela “policromia”, como aponta Padilha em relação à obra de Pepetela.

Desde *Mayombe* (1980) percebe-se a tentativa do autor de, partindo da realidade fragmentada, estabelecer as bases de um projecto de nacionalidade que, necessariamente, teria de passar pela diferença, marca elementar dos fios formadores do vasto tapete da identidade angolana, sempre um múltiplo (Padilha, 2002, p. 29).

Ao comparar a constituição dos sistemas literários nos países de Angola e de Moçambique, Pinheiro (2021) comenta que a autonomia literária angolana se deu mais cedo, ainda no século XIX, enquanto em Moçambique, segundo ela, não há obra significativa publicada antes do século XX, por exemplo. Nessa comparação, a autora leva

em conta a dimensão plural dos diversos países e suas histórias particulares. A partir de Anthony Appiah, por exemplo, ela aponta que não há “uma África mítica na qual as culturas se interrelacionam” (Pinheiro, 2021, p. 20), mas cada país, à sua maneira, redescobre e (re)inventa suas tradições. Entre as diferenças dos projetos literários de Angola e Moçambique, por exemplo, estão as questões relacionadas à identidade, que foram trabalhadas mais cedo na literatura feita em Angola. Nesse início da literatura angolana, já havia uma espécie de consciência regional. Posteriormente, a partir da década de 1950 do século XX, tem-se o desenvolvimento de uma consciência nacional, a “angolanidade”, marcada também pela denúncia do sistema colonial. Diferente de Moçambique, é como se em Angola a discussão em torno do nacional já tivesse sido mais bem resolvida e, por isso, os escritores atuais tivessem uma espécie de maior liberdade para tratar de temáticas de cunho menos essencialista, em que a literatura angolana contemporânea se abriria para outros temas.

[...] Ainda que a narrativa angolana contemporânea se apresente diversificada, uma variável afim que podemos apontar é que se trata de uma literatura amadurecida, com seus conflitos de angolanidade potencialmente resolvidos, predominantemente urbana, e que preserva a agudeza crítica (Pinheiro, 2021, p. 32).

Ainda a respeito da relação da literatura com os espaços da cidade, Pinheiro (2021) compara a centralidade da capital Luanda na literatura angolana em contraste com uma presença muito menos marcante de Maputo como *locus* enunciativo na literatura moçambicana, por exemplo. Há certa imprecisão de local nas narrativas de Moçambique, enquanto as de Angola são mais associadas ao cosmopolitismo luandense. Essa referência à cidade, contudo, não se dá de forma determinista. Não se trata de trazer Luanda como um local a ser representado de forma essencialista. Trata-se de uma “literatura desterritorializada” (Pinheiro, 2021, p. 42), no sentido de sujeitos que lidam com uma espécie de fragmentação e não pertencimento. A relação com o lugar, portanto, se dá por outras vias: a literatura como abertura para pensar o espaço de outras formas que não apenas pela vinculação utópica e mítica com uma identidade nacional.

[...] Os autores estão mais livres para explorarem temas sem cunho essencialista e que não necessariamente transcorram em Angola. Ondjaki, por exemplo, publicou em 2014 o livro de contos *Sonhos azuis pelas esquinas*, que se desenrola em vinte cidades de diversas partes do mundo (Pinheiro, 2021, p. 39).

O próprio Ondjaki, em entrevista trazida por Pinheiro (2021), revela seu posicionamento: “gostaria muito de ver chegar a época em que os autores sejam vistos meramente como autores das suas obras, e se olhe menos para essa designação semi-exótica de angolanidade ou moçambicanidade” (Ondjaki *apud* Pinheiro, 2021, p. 39). São também essas preocupações que o escritor Mia Couto, de Moçambique, apresenta em seu discurso intitulado “Que África escreve o escritor africano?” (2005). Nele, Couto reafirma a heterogeneidade do continente africano, sendo impossível reduzi-lo a uma identidade simples. “Exige-se a um escritor africano aquilo que não se exige a um escritor europeu ou americano. Exigem-se provas de autenticidade” (Couto, 2005, p. 45). Na contramão disso, escritores como ele e Ondjaki, por exemplo, fazem uma literatura que amplia e multiplica as possibilidades de mundos. Isso não significa deixar as questões locais de lado, mas pensá-las a partir de um olhar que não as essencializa e nem as reduz a uma identidade única. “E é isso que um escritor é — um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criatura de fronteira” (Couto, 2005, p. 42).

Nessa esteira de pensamento, não apenas os textos literários contemporâneos apontam para outras abordagens do espaço, indo além das fronteiras nacionais, como também a própria crítica e recepção dessas obras se dá pela revisão desses pressupostos. “Ler, ensinar ou escrever sobre a literatura contemporânea é sentir inevitavelmente o impacto de diferentes descentramentos e de relações de poder: dos cânones, das geografias culturais [...], das temáticas, das revisões históricas (Leite, 2020, p. 17). É o caso, como aponta Lopes (2012), da noção de “entrelugar” proposta por Silviano Santiago⁵ na leitura crítica da literatura brasileira, por exemplo.

Silviano Santiago não pensa a nação nem como totalidade nem como sistema, enfatizando as múltiplas exclusões no seu processo de construção [...] A partir do entrelugar, podemos igualmente entender que a exclusão do índio e do negro, no plano nacional, se traduz também em um eurocêntrico voltar as costas para a África e para a América Hispânica. O entrelugar desterritorializa o nacional. [...] O entrelugar não é uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento; não simplesmente ‘uma inversão de posições’

⁵ Silviano Santiago pensa o entrelugar na literatura da América Latina. Com isso, há uma noção de transgressão e uma espécie de agressão ao colonizador pelos discursos literários. Souza (2007), assim, comenta a obra de Santiago: “adaptado aos trópicos, esse conceito passa a significar um movimento de resistência do colonizado à imposição dos valores do colonizador europeu [...]. Isso significa ser, ao mesmo tempo, diferimento, ou repetição e diferença, marca de contestação e contrariedade - ou para utilizar o termo de Silviano, marca de agressão” (Souza, 2007, p. 8).

no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia” (Lopes, 2012, p. 16-17).

Lopes (2012), assim, toma como ponto de partida o conceito de “entrelugar” para propor uma leitura do cinema contemporâneo – mas sobretudo das artes em geral, e aqui podemos considerar também a literatura – a partir da noção de “paisagem transcultural”. Quando pensa a ideia de paisagem transcultural, Lopes (2012) leva em conta não apenas os deslocamentos geográficos na análise das obras, mas também os trânsitos simbólicos: “Também devo à noção de interculturalidade o fato de dar importância cada vez maior aos trânsitos não só geográficos (migrações, diásporas), mas a viagens feitas através dos meios de comunicação de massa” (Lopes, 2012, p. 8). Por isso o uso do termo “paisagem”, visto que ele remete não apenas a uma dimensão espacial, mas traz consigo um teor também estético: “incorporei à noção de paisagem transcultural toda a tradição que vem da história da arte sobre a paisagem para pensá-las não só como ‘comunidade de solidariedade transnacional’, nos termos de Appadurai, mas também como espaço estético a contemplar” (Lopes, 2012, p. 8). Nesse sentido, há uma indissociabilidade entre o âmbito geográfico e simbólico, e as obras são vistas como espaços de linguagem, como paisagens a serem contempladas. “Minha busca é a de pensar alternativas à nação como categoria de análise da cultura sem aderir à celebração puramente mercadológica e tecnocrática de uma globalização anódina. Argumentarei em favor do termo paisagem transcultural para problematizar não só a ideia de nação como narrativa” (Lopes, 2012, p. 21).

Assim, o antigo paradigma que vinculava literatura à nacionalidade se desloca e, para além dele, abre-se uma percepção muito mais ampla. É também nesse questionamento da narrativa que se situa a leitura de Brugioni (2019) a respeito das literaturas africanas de língua portuguesa, a partir do posicionamento crítico pós-colonial: a “‘grande história’, como narrativa totalizante [...] dá lugar a uma constelação de ‘histórias menores’ [...], consagrando o indivíduo e [...] a experiência da memória como práticas (re)fundadoras para pensar e escrever o ‘futuro do passado’” (Brugioni, 2019, p. 26).

É por esse viés que a literatura de Ondjaki pode ser lida. Trata-se de uma produção que abarca uma constelação de “histórias menores”, bem como incorpora a “experiência da memória”. Seus personagens transitam por paisagens diversas, atravessadas tanto pelo contexto político do pós-independência e da guerra civil, por exemplo, quanto permeadas por uma dimensão transcultural e cosmopolita. Brugioni (2019) aponta sobretudo para a

necessidade de um olhar que considere essas obras – das literaturas africanas de língua portuguesa – em suas dimensões estéticas plurais. O político, portanto, não se dissocia do plano da linguagem. Como aponta Leite (2020) a respeito da diversidade literária contemporânea nos países africanos de língua portuguesa:

As combinatórias genológicas entre diversos gêneros narrativos, romance, conto/romance, poesia narrativa, narração dramática, autobiografia, memorialismo, ou outras, são reveladoras da forte originalidade e modernidade da escrita literária africana em língua portuguesa (Leite, 2020, p. 16).

Dessa forma, os escritores contemporâneos intercalam essas linguagens. As fronteiras deixam de ser rígidas não apenas em termos geográficos, mas sobretudo em termos estéticos. Em Ondjaki isso se dá, por exemplo, em livros como *Os da minha rua* (2021b), que está no limiar entre o conto e o romance, assim como é atravessado também pela dimensão poética, na combinação entre esses diversos gêneros. É nesse sentido, portanto, que busco olhar para os espaços na obra de Ondjaki. Não se trata de desvincular sua obra da espacialidade concreta que é Angola, em especial a capital Luanda, mas de não enxergar esse vínculo de maneira essencialista e determinista. Ao contrário, trata-se de pensar a multiplicidade com a qual esses espaços vão sendo tecidos pela linguagem literária.

3 O ESPAÇO DA CIDADE NA LITERATURA DE ONDJAKI

Ondjaki, como é conhecido o escritor angolano Ndalu de Almeida, possui já uma obra literária bastante vasta e diversa, englobando a literatura infanto-juvenil e o romance – *Uma escuridão bonita* (2013); *Os transparentes* (2013); *Bom dia, camaradas* (2014), *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2009) – assim como o conto e a poesia – *Os da minha rua* (2021); *Materiais para confecção de um espanador de tristezas* (2021), entre outros. Além do trabalho com a literatura, Ondjaki também fez sua incursão em outras artes como a pintura, o teatro e o cinema. Junto com Kiluanje Liberdade, por exemplo, dirigiu o filme *Oxalá cresçam pitangas* (2007), um documentário que acompanha vários habitantes de Luanda em suas vivências pela cidade, seus conflitos, sonhos, medos e desejos.

A paisagem de Angola, em especial da capital Luanda, atravessa suas obras como um todo e configura como paisagem central de sua produção. Questões históricas e políticas atravessam constantemente a vivência na cidade, mas não se trata mais da “prosa dos musseques” (Macêdo, 2001) como dos anos 1950 aos 1980. Aqui, como nos textos de Pepetela, por exemplo, há a inserção de uma voz mais subjetiva, na proximidade com gêneros como a crônica. Em Ondjaki, os espaços da cidade são apresentados através de um retrato bastante plural: as pessoas, as ruas, os bairros, suas belezas, seus problemas. No livro *Os da minha rua* (2021), foco deste trabalho, tem-se uma espécie de mosaico de cenas de uma infância memorizada na capital luandense. Trata-se de uma Luanda muito particular, vista pelos olhos de uma criança, com a voz narrativa na primeira pessoa do singular. Por vezes, essa voz é articulada na primeira pessoa do plural – “nós, as crianças”; “nós, os de Luanda”; por exemplo. A cidade, assim, se constitui literariamente na relação entre a memória e sua (re)invenção a partir da linguagem.

O afeto vai se tecendo a partir da vivência no lugar específico que é a rua, o bairro, a cidade, o país. Há, contudo, o atravessamento de outras paisagens: as músicas e novelas brasileiras, a música argentina, os filmes norte-americanos. Dessa forma, há uma imbricação constante entre o local e o global. Angola não figura aqui como identidade nacional essencialista almejada através da literatura. Também não se trata de negar a dimensão local em detrimento de uma experiência “universal”. Nesse sentido, é possível recuperar o que diz Lopes (2012) a respeito da sua postura teórica frente ao cinema

contemporâneo e, assim, relacionar tal posicionamento com a forma pela qual os espaços são construídos na obra de Ondjaki.

Mais do que ser contra [...] o que me interessava era pensar aquém e além da nação. Aquém ao ver as conexões mais inesperadas até nos locais mais aparentemente distantes de todos os centros. [...] Desejo cosmopolita de estar no mundo sem deixar de estar no local (Lopes, 2012, p. 8).

É possível observar, na obra de Ondjaki, a existência desse desejo simultâneo de “estar no mundo sem deixar de estar no local”, uma espécie de entrelugar que abarca tanto o local quanto o global. Ao comentar sobre seu livro *Os da minha rua* em entrevista, por exemplo, o próprio Ondjaki diz:

São contos sobre a minha infância, mas creio que sobretudo é um livro sobre o afeto, sobre o amor, sobre os aspectos da infância que eu creio que são universais [...], que qualquer criança atravessará. Eu gosto muito de dizer que os da minha rua são os do mundo (Ondjaki, 2021a).

Há uma concepção, portanto, de que algo no livro e no relato daquela infância escapam às fronteiras. Mas não no sentido de um “universal” homogêneo, que negaria as diferenças em prol de uma totalidade uniformizante. Aqui, nem o local é visto sob uma ótica essencialista, nem o universal é entendido como negação da diferença. Como aponta Stuart Hall a respeito das identidades na pós-modernidade, “ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o ‘global’ e o ‘local’” (Hall, 2006, p. 77), e é essa nova articulação que podemos perceber como algo presente na literatura de Ondjaki. Sobre a questão da diferença, por exemplo, Padilha (2002) reflete sobre a constituição das literaturas angolanas e traz como exemplo a própria língua portuguesa. O idioma que, num primeiro momento, poderia remeter à dominação exercida por Portugal, por exemplo, se *dobra* aos usos próprios de Angola, na imbricação também com as outras línguas nacionais, como o *quimbundo*. Nesse sentido, já não se trata mais do mesmo português.

Tais contornos e sinuosidades fazem da língua portuguesa em Angola um mesmo que é já um outro. [...] A diferença das línguas nacionais abala o edifício hegemónico da língua imposta pela dominação e de certo modo impede que se consolide o etnocentrismo ou se aceite a sua fatalidade. [...] Acredito ser válido, neste ponto, lembrar que pensar a diferença não significa pactuar com e/ou referendar o essencialismo, mas gritar a existência de um múltiplo que, como faca amolada, corta qualquer possibilidade de o mesmo se construir como única verdade (Padilha, 2002, p. 45).

Em Ondjaki, não há uma “única verdade”, visto que Angola se mostra como um lugar plural constituído de muitas paisagens. Essa referência à língua e aos diversos falares presentes em Angola aparece em vários momentos de sua obra, como quando o personagem de *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2009) comenta sobre a AvóMaria falar, por vezes, num idioma que ele não compreendia: “[...] estórias em kimbundu da AvóMaria que não entendemos nada até hoje porque na escola nunca nos ensinaram a falar nem escrever kimbundu” (Ondjaki, 2009, n.p), ou quando o tio Joaquim, em *Os da minha rua*, está dando banho no cachorro Kazukuta: “lembro bem teus olhos doces a brilhar tipo um mar de sonhos só porque o tio Joaquim [...] veio te dar banho de mangueira e te falou palavras tranquilas num kimbundu assim com cheiros da infância dele” (Ondjaki, 2021b, p. 22). O quimbundo se liga muito à figura dos mais velhos, que são aqueles que ainda guardam esses falares consigo. Há ainda a menção aos vários sotaques do português que coabitam em Luanda: o “cubano” falado pelo médico, o português “soviético” do soldado, por exemplo. Mesmo entre os meninos há modos diversos de falar, como quando se diz: “o Espuma não tá toda hora a falar cubano? Eu posso falar angolano aqui da PraiaDoBispo” (Ondjaki, 2009, n.p), ou ainda quando é dito que os pássaros Jacós, espécies de papagaios, diziam “combinações de disparates, ou mesmo frases de angolano com o russo, ou algumas palavras de cubano” (Ondjaki, 2009, n.p). Em *Os da minha rua*, várias palavras são originadas de expressões do quimbundo, como quando Ndalú diz que era “miúdo candengue” (Ondjaki, 2021b, p. 12), “Ndengue” sendo uma palavra em quimbundo que significa “criança”. A língua portuguesa, portanto, se revela a todo instante a partir de uma diversidade muito ampla, desde as relações com as línguas locais até as expressões e falares estrangeiros. “Um mesmo que é já um outro” (Padilha, 2002, p. 45).

Além disso, um ponto marcante da obra de Ondjaki é o lugar de suma importância que a infância ocupa, como em *AvóDezanove* (2009), *Bom dia, camaradas* (2014) e *Os da minha rua* (2021), por exemplo. Os três livros são narrados pela perspectiva de um menino, e vários dos personagens se repetem nessas obras: a Avó Nhé e a Avó Catarina, a Tchi, a Charlita, a Madalena, o Senhor Tuarles, por exemplo. São os familiares, as pessoas do bairro, os vizinhos, os amigos. Mas a partir dessas figuras rememoradas, há o trabalho da literatura de também inventá-los e recriá-los, como Ondjaki revela em carta a Ana Paula

Tavares⁶ sobre alguns desses personagens: “tu sabes quem é o Espuma no mundo verdadeiro [...]? um dia te conto... [...] O Pi é um miúdo que podia ser qualquer miúdo da PraiaDoBispo” (Ondjaki, 2009, n.p). Esse caráter autobiográfico, portanto, é alçado à ficção através da linguagem literária. Não cabe buscar o que é verdade e o que é inventado, visto que tudo se mistura.

Não buscamos, aqui, um panorama da obra de Ondjaki, algo que não cabe no espaço e na intenção de uma monografia. Mas algumas obras traçam um diálogo muito rico com *Os da minha rua* (2021), foco deste trabalho, principalmente no que se refere ao olhar para os espaços da cidade de Luanda a partir da relação entre a memória e a infância. As referências a outros livros, portanto, se dá pelo gesto comparativo de fazer ver melhor certas questões de *Os da minha rua* a partir do olhar para esses outros, como *AvóDezanove* (2009) e *Bom dia, camaradas* (2014), compreendendo a articulação da infância, da memória e dos espaços como algo constitutivo do projeto literário de Ondjaki.

Apesar de serem livros que se aproximam, também há diferenças entre eles. O contexto angolano do pós-independência e da guerra-civil, por exemplo, é muito mais evidente em *Bom dia, camaradas* (2014) e *AvóDezanove* (2009). Neste último, volta-se o olhar para a presença dos soviéticos em Luanda, já aquele se debruça mais sobre o pós-independência, nas questões ligadas ao poder e à liberdade, livro cujo teor político é mais explicitado – e não apenas no que se refere a Angola, mas também a questões de outros países como a África do Sul. Também formalmente eles se diferem. Enquanto *Bom dia, camaradas* (2014) e *AvóDezanove* (2019) são romances, *Os da minha rua* (2014) possui uma estrutura mais fragmentada, cujos capítulos podem ser lidos como contos autônomos. Guardadas as suas diferenças, contudo, Lima (2017) considera-os conjuntamente como uma espécie de “Trilogia da infância”: “essas narrativas se entrecruzam e se complementam, relacionando vivências de um mesmo narrador-protagonista (Lima, 2017, p. 31). É a partir da rememoração da infância pelo personagem que a cidade de Luanda nos é apresentada.

Essa articulação entre a infância e a cidade é algo presente na literatura angolana desde antes da independência, como é o caso do livro *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira, publicado em 1952. Nessa obra, são retratados os espaços dos musseques, a

⁶ Ana Paula Tavares é uma historiadora e poeta angolana cujo trabalho literário abarca tanto questões políticas ligadas à Angola e à África em geral, como também questões relacionadas ao corpo, à experiência da mulher.

desigualdade social e as questões oriundas da dominação colonial, e é a partir da infância que o olhar para a cidade de Luanda se dá. É possível traçar um diálogo da obra de Ondjaki com a de Luandino, mas há diferenças entre eles: a cidade de Ondjaki se insere já em outro contexto político, não mais aquele do sistema colonial, mas do pós-independência e da guerra civil. O personagem Ndalú narra, portanto, a partir das memórias de sua infância vivida nesse contexto na capital angolana.

Sobre a questão da memória, Pereira (2014) comenta seu caráter dialógico ao se relacionar tanto com a esfera privada quanto coletiva: não há, portanto, “elaboração de uma memória individual fora de sua intercessão com a memória coletiva - assim como não há memória coletiva fora dos diálogos com as imagens pertencentes às memórias subjetivas” (Pereira, 2014, p. 345). Nos livros de Ondjaki, a memória pessoal do personagem Ndalú é atravessada pela dimensão coletiva da memória. É por essa via que podemos entender, aqui, a articulação entre infância, memória e cidade. A presença de Luanda na literatura, portanto, se dá no entrecruzamento dessas instâncias: a memória privada e a memória coletiva se tecem mutualmente, não há separação entre elas.

A partir disso, podemos recuperar o que diz Macêdo (2001) ao discutir a presença de Luanda na literatura angolana. Ela diz que o pesquisador deve ter “atenção para que não se deixe levar pela sedução que assalta muitos leitores: a busca do documental, ou seja, a tendência de buscar na cidade da escrita as ruas e personagens da cidade extratextual” (Macêdo, 2001, p. 241), ao invés disso, deve-se levar em conta a “tensão criada entre a formalização estética e a história” (Macêdo, 2001, p. 241), ou seja, a dimensão histórica deve ser observada e compreendida através do prisma da linguagem literária, na transformação e reinvenção que ocorre a partir do trabalho com a palavra, tendo em vista “o caráter plural e impermanente da memória, em constante criação, desconstrução e renovação de imagens a ela atreladas (Pereira, 2014, p. 345).

Em *AvóDezanove* (2009), por exemplo, as crianças tramam um plano para explodir o Mausoléu em memória ao presidente Agostinho Neto⁷, que está sendo construído pelos soldados soviéticos. Corre pelo bairro um rumor de que as casas da Praia do Bispo, na cidade de Luanda, vão ser explodidas pelos soldados por conta da obra, e por isso as crianças tentam impedir isso ao colocar dinamites no Mausoléu. O livro finda com o

⁷ Agostinho Neto (1922-1979) foi o primeiro presidente de Angola após a independência, tendo sido um dos principais nomes na luta anticolonial pela libertação do país do domínio português. Além de político, era também médico e escritor.

espetáculo de luzes da explosão sob o céu noturno de Luanda, as crianças a correrem aos gritos de alegria em direção ao mar. A Luanda vivida, aqui, se funde à Luanda sonhada. Ela é duas, ao mesmo tempo. Ou mais de duas. A “verdadeira” vivida em infância, a “verdadeira” da ficção, e também a “verdadeira” após a escrita do livro, como quando Ondjaki diz que “há dias, na minha vida verdadeira, fui à PraiaDoBispo ficar quieto a olhar a casa que já não é da AvóAgnette [...] o Mausoléu está lá, não ‘desplodiu’, nem as casas [...]. mas cresci a ouvir a AvóAgnette com esse medo” (Ondjaki, 2009, n.p). A partir de suas memórias naquele bairro, Ondjaki inventa outros caminhos, sonha outros acontecimentos. “[...] e a criança que narra algumas das minhas estórias contou-me esse desejo explosivo: e se as crianças acendessem a dinamite destinada às casas da PraiaDoBispo? [...] como podes ler, convoco memórias distorcidas para inventar estórias” (Ondjaki, 2009, n.p). É da criança literária – aquela que já possui autonomia em relação àquela da sua memória “verdadeira” de infância – que surge a vontade de inventar histórias que não ocorreram, mas que através da literatura podem acontecer e ganhar forma naquela cidade.

A paisagem sonhada, portanto, torna-se real através da literatura. A Luanda “verdadeira”, contemplada após a escrita do livro, guarda já dentro de si aquela da ficção, na qual os personagens inventaram outras formas de habitar e viver, criando outras camadas de sentido àquele lugar “real” e concreto que é a cidade de Luanda. A memória é distorcida através da linguagem para construir, na literatura, uma cidade inventada. Uma cidade que é, por um lado, semelhante à “verdadeira” e, no entanto, já outra diferente desta. Dessa forma, Luanda não é apenas lembrada, mas (re)criada. E é a partir do olhar de uma criança que recebemos os vislumbres dessa cidade nos livros.

Em *Os da minha rua* (2021), a narrativa se centra sobretudo na dimensão espacial da infância vivida em Luanda, como o próprio título indica: o espaço da rua. Nessa obra, a rua figura enquanto espaço afetivo onde se tecem os laços familiares, de amizade e de comunidade. A rua como um lugar de passagem entre o particular e o geral, entre as casas do bairro e o país, entre o interior de um quarto e as paisagens mais distantes. A rua que guarda em si uma infância inteira: o mundo todo cabe ali.

Em carta a Ana Paula Tavares, Ondjaki conta do processo de finalizar esse livro e revela a sensação logo após o término da escrita:

[...] escrevo-te de um certo sul, / porque às vezes dentro de nós faz sul. [...] talvez esse texto-janela [...] seja um caos de palavras em vez do silêncio que eu pediria aos outros e que aqui [...] aparece como mapa, bússola [...] para saber sair deste

certo sul. como se tempo fosse um lugar, / como se infância fosse um ponto cardeal eternamente possível (Ondjaki, 2021b, p. 117).

É como se, ao falar da infância, ele estivesse de certa forma retornando a algum lugar no mapa. Não um retorno no sentido temporal, mas sobretudo a criação desse mapa no presente, como espaço ainda possível de habitar e de percorrer. Há no livro, portanto, uma concepção espacial da memória, e é a partir disso que as narrativas se interrelacionam. São vinte e dois contos, “vinte e duas histórias que podem ler lidas como contos ou como uma história só, como uma pequena novela ou um pequeno romance” (Ondjaki, 2021a). O livro como um todo é essa espécie de mosaico da infância. Uma série de fragmentos de memória que, olhados como um todo, se relacionam na medida em que dizem daquela rua – e, no fim das contas, dizem de um espaço infinitamente mais amplo: “Durante muitos anos, para mim o mundo teve o cheiro daquele quintal maluco” (Ondjaki, 2021b, p. 43). Na literatura de Ondjaki, cabe o mundo inteiro dentro da paisagem de infância. Angola é, por si só, também um mundo próprio. Ao discutir a presença da infância como elemento marcante em várias obras africanas, Brugioni (2019) comenta que

o gênero romance de formação nas literaturas africanas contemporâneas parece ilustrar, por meio da infância, os desafios colocados pela pós-colonialidade, em que a interseção entre histórias públicas [História] e privadas [memórias] se configura como uma estratégia narrativa e de representação crucial para (re)pensar o ‘futuro do passado’ (Brugioni, 2019, p. 124).

A autora aponta, portanto, a infância como um lugar narrativo privilegiado para pensar articulações entre História e memória. Mas ela questiona o viés exotizante da recepção crítica – e não da produção literária em si – que vincula, muitas vezes, a temática da infância a problemáticas sociais e, com isso, “desindividualiza a infância” (Brugioni, 2019, p. 125). Na obra de Ondjaki, ao contrário dessa desindividualização, a infância não aparece como um lugar homogêneo. O contexto histórico e as inúmeras problemáticas políticas do país àquela altura – como a guerra civil – atravessam constantemente as obras, mas não colocam a infância numa dimensão puramente “social”. A vivência dos personagens na Luanda daquele período não faz com que suas infâncias sejam parte de uma coletividade amorfa e sem contorno. O personagem Ndalú partilha a vida política do país com as demais crianças do seu bairro e da sua escola, mas essa infância é vivida no que ela tem de mais particular e individual, assim como também de mais universal e

transcultural. A História atravessa a vida privada, mas não tira daquelas memórias a singularidade que elas possuem.

Em *Bom dia, camaradas* (2014), por exemplo, vários tempos coexistem em Luanda. O contexto da guerra civil angolana surge em diversos momentos da narrativa. Trata-se de um livro baseado na infância de Ondjaki, atravessada pelo contexto da guerra civil no país. No livro, os noticiários falam dos conflitos, há a presença dos militares das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola) nas ruas, comenta-se também a luta contra o Apartheid na África do Sul. O personagem Ondalu, uma criança, vai percebendo aos poucos as questões políticas a sua volta – “[...] porque de certeza que essas pessoas negras que tinham um machimbombo especial para elas não eram nossas inimigas. Então também percebi que, num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo” (Ondjaki, 2014, p. 19). Também há menção ao período anterior à independência, quando Angola ainda estava sob o domínio colonial de Portugal: “– Não é isso, António [...]. Não eram angolanos que mandavam no país, eram portugueses... E isso não pode ser...” (Ondjaki, 2014, p. 13). Assim, Luanda configura como uma paisagem que guarda ainda as marcas da independência muito recente e da guerra civil, como no trecho que Ondalu vai com a tia Dada, chegada de Portugal, à praia.

- Mas não se pode ficar aqui, nesta praia tão ‘verzul’? [...]
 - Não, tia, aqui não se pode. Esta praia tão verzul é dos soviéticos.
 - Dos soviéticos? Esta praia é dos angolanos!
 - Sim, não foi isso que eu quis dizer... É que só os soviéticos é que podem tomar banho nessa praia. Vês aqueles militares ali nas pontas? [...]
 - Mas porquê que essa praia é dos soviéticos? [...]
 - Não sei, não sei mesmo. Se calhar nós também devíamos ter uma praia só de angolanos lá na União Soviética.
- (Ondjaki, 2014, p. 53).

Embora a realidade seja referida a partir desse impedimento, na impossibilidade de frequentar a praia por conta dos soldados, Ondalu promove um deslocamento disso ao imaginar que também deve existir uma praia só de angolanos. Pela literatura, essa realidade é fissurada e há uma brecha através da qual aquela violência é respondida, fazendo existir, mesmo que pela imaginação, uma praia só de angolanos.

Com relação ao âmbito da memória no livro *Os da minha rua* (2021), embora seja um livro marcado pelo teor memorialístico e de reminiscências, a narrativa não configura como um diário nem como autobiografia propriamente. Não há a tentativa de dar conta da memória no sentido cronológico, de apreendê-la dentro de um encadeamento sequencial.

No livro, o personagem Ndalú não encadeia os eventos numa inscrição datada ou linear: quando aparecem marcas temporais, elas são difusas, como no capítulo “o último Carnaval da Vitória”, em que o narrador nos diz:

O carnaval [...] chegava sempre de repente. Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade. Para nós segunda-feira era um dia de começar a semana de aulas e sexta-feira significava que íamos ter dois dias sem aulas. Depois as datas eram assim isoladas: Carnaval da Vitória, dia do trabalhador, dia um das crianças, férias grandes, feriado da Independência e o Natal com o fim de ano também já a chegar. O carnaval tinha que ser anunciado pelos mais-velhos, como se nós, as crianças, vivêssemos numa vida distraída ao sabor da escola e da casa da avó Agnette (Ondjaki, 2021b, p. 45).

Mais do que instantes no tempo, o livro se tece pelos vislumbres da paisagem luandense percorrida pelo olhar de criança: a casa da tia, a vizinhança, o quintal, o cinema do bairro, uma viagem a outra província, a escola, etc. Essa vivência afetiva por Luanda atravessa todos os contos. Além disso, a rememoração não é hierárquica. Não há fato mais importante que outro, seja um acontecimento grandioso ou banal, tudo se mostra digno de ser lembrado com a mesma importância e afeto. Seja algo memorável como o passeio para outra província de Angola, a exemplo do conto “a ida ao Namibe”, no qual Ndalú descobre diversas coisas novas: “Na província do Namibe eu conheci [...] um montão de pássaros, o deserto, e nesse dia à noite, o meu pai e os primos dele caçaram um ongo. Aquilo é que foi ficar de boca aberta: eu nunca tinha visto um animal tão grande” (Ondjaki, 2021b, p. 40); seja um fato completamente corriqueiro de um dia de sábado em casa, como no conto “a professora Genoveva esteve cá”:

Ficámos a ver televisão. [...] O meu pai desceu depois. Antes de se aproximar abriu o armário e comeu um chocolate pequenino. A minha mãe passou a mão na barriga, coitada, devia estar com cólicas. Dei-lhe um beijinho e fiquei ali [...]. Ficámos o resto da tarde na sala, a jiboiar. Era sábado e não tínhamos ido à praia (Ondjaki, 2021b, p. 36).

Os contos são como “cenas”, acontecimentos que figuram na memória como fotografias. Em vários desses contos, há quase uma espécie de suspensão temporal, como se o olhar de criança captasse ali algo a ser guardado, sejam eventos grandiosos ou banais. Como se, em meio à agitação distraída das brincadeiras de infância, o tempo passasse a correr em outro ritmo – “Naquele tempo o tempo então passava devagar” (Ondjaki, 2021b, p. 91), narra Ndalú no conto “no galinheiro, no devagar do tempo”. Ou ainda, no conto “um pinga de chuva”, quando Ndalú encontra os amigos no campo de futebol da escola, para

depois se despedirem dos professores cubanos. O período letivo já havia encerrado e ele contempla a escola estava vazia, já sentindo a despedida, e diz: “[...] e tudo em câmera lenta, um dia vou a um médico porque eu devo ter esse problema de sempre imaginar as coisas em câmera lenta” (Ondjaki, 2021b, p. 93). É a partir dessa outra percepção temporal, mais desacelerada, que Ndalú capta os momentos, como se os guardasse com cuidado dentro de si, a registrar as coisas pequenas e importantes com o mesmo afeto e atenção.

Embora os contos possam ser lidos de forma independente, o livro também possui uma continuidade. Há um processo gradual de amadurecimento, na percepção cada vez maior daquele personagem de que está crescendo, de que a infância passará. Conta-se dos bilhetes de amor, das danças com as meninas, da despedida dos professores, do final da sétima classe. O espaço, nesse livro, guarda todas essas camadas de tempo. A casa, a escola, a rua. Como se ali toda a infância se condensasse e a memória se constituísse a partir da dimensão espacial, como no conto “um pingo de chuva”, no qual o espaço vazio da escola após o término do período letivo faz com que o personagem vislumbre o tempo ali vivido: “[...] depois quase conseguia ver os espaços vazios encherem-se de pessoas que fizeram parte da minha infância” (Ondjaki, 2021b, p. 93).

Em Ondjaki, podemos apontar também para uma dimensão política na forma com que Angola, em especial a cidade de Luanda, aparece em sua literatura. Isso se dá não apenas pela maneira com que a cidade é referida, mas pela própria estrutura literária de sua obra. Não se trata mais da “grande narrativa” de outros períodos literários, mas das “histórias menores”, como bem apontou Brugioni (2019). Assim, Ondjaki nos oferece uma série de vislumbres de Angola através das “histórias menores”: fragmentos de lembrança, instantes rememorados, histórias contadas pelos “mais-velhos”, sonhos e imaginações de criança, etc. Em *AvóDezanove* (2009), por exemplo, o narrador está diante da cidade, no medo de que aquelas casas sejam realmente explodidas pelos soldados soviéticos, e contempla a paisagem luandense a partir dessas “histórias menores” que a constituem, fazendo de Luanda, portanto, uma cidade muito particular, onde cabe ali o mundo:

Olhávamos, dali, quase toda a PraiaDoBispo, do lado esquerdo as obras do Mausoléu, algumas casas longe, a casa da DonaLibânia, [...] a casinha do pão onde antes das cinco vão pôr pedras a fazer fila [...], aí mesmo tem um beco, esse beco dá para brincar no dia do CarnavalDaVitória com nossas roupas e o apito que a AvóCatarina empresta [...], e nós ali em cima do muro, sim, sem essa vida toda que os mais-velhos já tinham vivido, mas nós sabíamos de todas as pessoas e de todas as histórias que tínhamos visto e inventado, mais as que eram contadas, recontadas e aumentadas pelo EspumaDoMar [...], histórias de kiandas que também são sereias

que o VelhoPescador disse que viu [...], estórias em kimbundu da AvóMaria [...], e ainda, para não dizerem que esqueci, as estórias todas que a AvóDezanove me conta, tantas, com tantos nomes, com tanta gente e roupas, com danças e pianos e fados e viagens e casos, com falas e pensamentos e os carinhos e as pausas de silêncio que também fazem parte das estórias de depois do almoço que ela me conta, e tudo isso, às vezes, tantas vezes, não sei por quê, faz os mais-velhos pensarem que nós não vamos lembrar de tudo – quando um dia estivermos com os olhos parados a pensar na nossa poeirenta PraiaDoBispo (Ondjaki, 2009, n.p).

Aqui, Luanda não aparece associada a uma identidade nacional homogeneizante. Ao contrário, é referida pelo personagem no que ela tem de mais particular e afetivo a ele. É a casinha do pão onde se colocam pedras para fazer fila, são as histórias contadas em quimbundo pela avó, são aquelas inventadas pelo Espuma. Dessa forma, a cidade de Luanda vai se tecendo literariamente como várias cidades dentro de uma só. É a cidade concreta vislumbrada, a cidade das histórias contadas e inventadas, a cidade vivida pelos mais-velhos em outro tempo, a cidade do presente vivida e sonhada pelas crianças: passado, presente e futuro coabitam nessa mesma paisagem. Nesses livros, é como se o espaço da cidade – e do país – fosse como uma espécie de palimpsesto constituído por essas várias camadas de tempo e de história.

É a partir da noção de palimpsesto que Padilha (2007) analisa a literatura angolana contemporânea. Para isso, a autora se utiliza do conceito geográfico de *cartograma*. Ao invés dos mapas, em sua rigidez, a autora escolhe o cartograma para pensar a presença dos espaços na literatura: “os cartogramas são um tipo de representação cartográfica temática em que figuras e/ou traços e/ou cores intensificam pontos para, por essa intensificação, representar-se a própria intensidade de um fenómeno” (Padilha, 2007, p. 206). A partir da noção de espaço e paisagem de Milton Santos, concebidos como palimpsesto – em que passado, presente e futuro se entrecruzam –, Padilha se refere à ficção angolana como sendo constituída desse palimpsesto. Essas diversas camadas fazem dos textos literários uma malha complexa na qual a marca local da diferença se tece conjuntamente aos aspectos globais: como a autora afirma, “o texto ficcional angolano moderno, sem negar ou elidir o global, gesto impensável na argamassa político-cultural de nosso presente, consegue reforçar o local de onde fala” (Padilha, 2007, p. 213).

Poderíamos dizer também que, nesse ponto, há uma aproximação com o que Lopes (2012) discute a respeito do entrelugar: “O entrelugar é uma estratégia de resistência que incorpora o global e o local, que busca solidariedades transnacionais através do comparativismo para apreender nosso hibridismo [...], fruto de quebras de fronteiras

culturais” (Lopes, 2012, p. 21). Em *Os da minha rua* (2021), é possível percebermos essa espécie de entrelugar pela forma como os produtos midiáticos estrangeiros se incorporam na realidade local. Não se trata de uma assimilação ou aceitação ingênua das influências estrangeiras, mas também não há um fechamento ou recusa ao que não é próprio do país. No conto “Jerri Quan e os beijinhos na boca”, por exemplo, Ndalú vai pela primeira vez a um “cinema verdadeiro” assistir a um filme de luta de Jackie Chan. Na volta, ele diz: “Entrei em casa, fui contar o filme às minhas irmãs e aumentei já lá o que era meu” (Ondjaki, 2021b, p. 27). Essa (re)invenção também acontece com as novelas brasileiras, muito presentes na programação da TV angolana àquela época. No conto “no galinheiro, no devagar do tempo”, Ndalú sente já a melancolia pelo fim iminente da novela *Roque Santeiro*. Ele assistia à novela na casa de Charlita, sua amiga que tinha dificuldades para enxergar.

[...] no fim do episódio nós íamos sempre lá fora, sentar no muro e contar todo o episódio outra vez. Eu gostava muito desse momento porque todo mundo modificava a novela, mexia nas conversas [...], inventava novas situações, e as irmãs da Charlita deliravam contentes ou confusas com essas versões angolanas da novela (Ondjaki, 2021b, p.86).

Nesse conto, Charlita vai passar um tempo em Portugal com o pai, o senhor Tuarles, para fazer exames de vista. Ndalú se entristece por pensar que ela vai perder os capítulos finais da novela. Num dado momento, quando uma das irmãs de Charlita chama Ndalú para brincar, ele não sente vontade pelo fato de estar triste pensando na novela. Ela tenta convencê-lo – “Mas essa acaba e depois começa outra” (Ondjaki, 2021b, p. 87) -, mas ele então a questiona:

– Outra novela? – olhei para ela sem vontade mais de brincar. – E essa novela por acaso dá a música do padre quando tá triste porque gosta da filha da Sinhôzinho Malta? Essa nova telenovela tem cenas da dona Lulu a se olhar no espelho com os olhos todos pintados porque ela gosta do marido da dona da boate [...]. E os discursos do professor Astromar Junqueira que afinal deve mesmo ser o lobisomem? [...] (Ondjaki, 2021b, p. 88).

Na cena em que Charlita chega de volta com o pai e Ndalú percebe que ela continua com os mesmos óculos antigos, ele vê aquela cena a partir do afeto que tem pela novela: “Ninguém sabia o que dizer e, para dizer a verdade, aquele momento lembrava o dia em que o Zé das Medalhas chegou a casa e encontrou a mulher dele, dona Lulu, com a cara toda pintada de cores fortes [...]” (Ondjaki, 2021b, p. 90). Ao final do conto, Ndalú procura Charlita e encontra-a triste por conta da viagem. “– Também vais me perguntar de Portugal?

[...]. – Não, Charlita, só queria te contar os episódios que tu não viste com os teus óculos” (Ondjaki, 2021b, p. 91). Então Ndalú relata para ela as histórias perdidas.

- O meu pai, lá em Portugal – ela ia falar, mas eu atropelei as palavras dela e inventei um monte de coisas sobre a telenovela [...], e coisas impossíveis aconteceram assim relatadas naquela noite, no galinheiro abandonado do senhor Tuarles.
A Charlita riu.
Limpou no vestido os óculos amarelos, grossos e feios. Olhou a Lua quase nova a querer imitar um brilho pequenino. Um galo cantou muito enganado nas horas.
Naquele tempo o tempo então passava devagar. (Ondjaki, 2021b, p. 91).

Há uma dimensão afetiva muito particular na maneira como aquela novela se faz presente para Ndalú. Acontece uma reinvenção dessas obras – sejam dos filmes e das novelas – no gesto de contá-las uns aos outros. Ainda que seja um filme estrangeiro de luta ou uma narrativa brasileira, elas se transformam ali naquele bairro. Não se trata de uma produção cultural local, mas também não é apenas um produto estrangeiro assimilado genericamente. Há uma brecha, um entrelugar no qual as dimensões locais e globais se entrecruzam, no que essas fronteiras se abrem. No muro, no quintal, “coisas impossíveis” acontecem pelo próprio ato de contar uma história. É esse o gesto transformador.

Tal (re)invenção proporcionada pelo ato de contar histórias também aparece em outros contos do livro, como em “a piscina do tio Victor”, no qual o tio de Ndalú, da província de Benguela, chega de viagem à Luanda e começa a contar estórias a respeito do lugar de onde vem. “– Isto, vocês de Luanda nunca viram” (Ondjaki, 2021b, p. 51). O personagem Ndalú revela o alvoroço das crianças com essa chegada: “É que o tio Victor tinha umas estórias de Benguela que, é verdade, nós, os de Luanda, até não lhe aguentávamos naquela imaginação de teatro falado” (Ondjaki, 2021b, p. 52). Então o tio conta, aos risos, sobre sua piscina ser de Coca-Cola, ao que a mãe de Ndalú interrompe: “– Ó Victor, para lá de contar essas coisas às crianças” (Ondjaki, 2021b, p. 53). Mas ele segue a fantasiar ainda mais aquele lugar para o espanto fascinado das crianças: “– A prancha de saltar é de chupa-chupa de morango, e no chuveiro sai Fanta de laranja [...]” (Ondjaki, 2021b, p. 53). Ndalú descreve como o tio, ao contar tudo aquilo, se divertia aos risos. Então, já tarde da noite, Ndalú se deita para dormir:

Nessa noite eu pensei que o tio Victor só podia ser uma pessoa tão alegre e cheia de tantas magias porque ele vivia em Benguela, e lá eles tinham uma piscina de Coca-Cola com bué de chuinga e chocolate também. [...]
Foi bonito: adormeci, em Luanda, a sonhar a noite toda com a província de Benguela (Ondjaki, 2021b, p. 54).

Aqui, a capacidade imaginativa de sonhar os espaços, ainda que na criação dos cenários mais absurdamente fantasiosos, é um gesto que importa por si só. Mesmo que não seja verdadeira a promessa do tio Victor de que chegaria um avião todo de chocolate para buscar as crianças todas e levá-los a Benguela, para visitá-lo, o que importa é o próprio ato de fabular esse espaço. Ndalú adormece em Luanda sonhando com a província de Benguela, uma Benguela imaginada e reinventada pelo tio. A Benguela mais fantasiosa e irreal, mas que no próprio ato de ser contada pelo tio, àquelas crianças, torna-se espaço possível de ser percorrido e habitado – mesmo que em sonho, mesmo que pela imaginação.

Em Ondjaki, podemos pensar na criação de outros espaços não apenas no gesto de *contar* uma história, mas também de *ler*. O ato de leitura como gerador de espacialidades aparece como dimensão central no conto “nós choramos pelo Cão Tinhoso”, por exemplo, no qual há uma intertextualidade com o conto “Nós matamos o Cão Tinhoso”, do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana. Na história de Ondjaki, Ndalú e seus amigos de turma leem a história de Honwana em sala de aula, na escola. Gama-Khalil (2012), em artigo sobre memória e espacialidade nesse conto de Ondjaki, diz que a literatura “possui uma superfície que se desdobra, multiplicando-se em infindáveis outras superfícies espaciais imaginárias” (Gama-Khalil, 2012, p. 194). A respeito do conto especificamente, a autora comenta as imbricações espaciais entre as duas narrativas:

A leitura propicia um contato das crianças do conto de Ondjaki com as crianças do conto de Honwana, a partir de um espaço que se abre, em *mise en abyme*, no qual as emoções dessas personagens - dos dois contos - convergem no devir instituído pela ficção. Em um conto, as crianças matam o cão e no outro elas podem chorar por ele (Gama-Khalil, 2012, p. 194).

Gama-Khalil (2012) comenta ainda a dimensão simbólica do choro nos dois contos: “o choro interrompido parece revelar bem mais que um simples mote para a pulsão intertextual; desvela-se como uma metáfora que sugere tantos choros interrompidos na história dos africanos⁸” (Gama-Khalil, 2012, p. 201) e aponta que isso se dá principalmente

⁸ Essa dimensão política a respeito choro é comentada por Gama-Khalil (2012) no diálogo dos dois contos. A história de Honwana trata de um contexto de poder opressivo, marcado por imposições e segregações. As crianças do conto, portanto, metaforizam os africanos colonizados. Nesse conto, o choro é interdito ao personagem de Ginho. A narrativa de Ondjaki, ao dialogar com o conto moçambicano, retoma esse choro que não foi possível anteriormente. Ndalú, ao ler o conto em sala, também segura o choro, visto que não quer ser ridicularizado pelos colegas pelo fato de ser um menino chorando – outra interdição por conta de uma normatividade machista. Ainda assim, Ondjaki dá vazão ao choro contido desde o conto de Honwana e ainda presente neste. Gama-Khalil (2012) comenta o gesto do personagem de olhar para as nuvens: “Por isso o menino, no lugar de exteriorizar seu choro, olha para as nuvens, despejando nelas suas

por uma espécie de jogo de espelhos que ocorre no encontro das duas espacialidades – a do conto de Honwana e de Ondjaki, a partir do entrecruzamento dos olhos dos personagens de ambas as narrativas: “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” (ONDJAKI, 2021b, p. 105). No conto de Ondjaki, a leitura é referida como um gesto que torna aquela história de Honwana algo novamente “real”, fazendo aqueles personagens “viverem” novamente. O espaço da narrativa de Honwana, portanto, torna-se percorível através do ato da leitura de Ndalú. Por isso que o personagem associa a incumbência da leitura em sala à ordem de matar o Cão Tinhoso no conto moçambicano.

Não quero dar essa responsabilidade na camarada professora de português, mas foi isso que eu pensei na minha cabeça cheia de pensamentos tristes: se essa professora nos manda ler esse texto outra vez, a Isaura vai chorar bué, o Cão Tinhoso vai sofrer mais outra vez e vão rebolar no chão a rir do Ginho, que tem medo de disparar por causa dos olhos do Cão Tinhoso (Ondjaki, 2021b, p. 103).

Esse gesto do contar e de ler histórias, portanto, se mostra como gesto importante não só para os personagens, mas para o próprio Ondjaki na constituição de sua literatura. Seus livros são recriações e reinvenções de sua infância e de suas memórias a partir do gesto de contá-las literariamente. Ao contar e reinventar suas histórias de criança, Ondjaki nos apresenta esse imenso palimpsesto que é a paisagem de Angola, principalmente de Luanda. Há um olhar afetuoso para os lugares que fizeram parte de sua infância. No conto “um pinga de chuva”, a passagem do tempo é percebida de modo sensível na própria atmosfera: “Eu nunca cheguei a dizer a ninguém, talvez só mesmo à Romina, mas na minha cabeça eu sempre escondia esse pensamento: as despedidas têm cheiro [...]. Não gosto mesmo de despedidas” (Ondjaki, 2021b, p.93). Esse tom de adeus se intensifica nos contos mais ao final do livro. No capítulo seguinte, e o último deste trabalho, olho mais detidamente para dois contos cuja relação com os espaços se dá nessa chave da despedida dos espaços da infância: “o portão da casa da tia Rosa” e “palavras para o velho abacateiro”.

lágrimas, e posteriormente as nuvens serão encarregadas de molhar o mundo - com as lágrimas dos homens” (Gama-Khalil, 2012, p. 199). Se no conto anterior tinha-se matado o cão, agora chora-se por ele. “Ao lidar com a relação entre literatura, memória e história, a crítica literária argentina Beatriz Sarlo compara a arte literária com Pandora, em função de ela insistir em abrir a caixa que alguns querem manter fechada” (Gama-Khalil, 2012, p. 201).

4 UMA CASA ESTÁ EM MUITOS LUGARES

*Acho que o quintal onde a gente brincou é maior
do que a cidade. A gente só descobre isso depois
de grande.*

(Manoel de Barros)

Os da minha rua (2021), como já dito, é um livro cujos capítulos podem ser lidos de forma livre, como contos autônomos. Cada conto figura como uma espécie de fotografia que faz parte desse álbum que é o livro e que, por isso mesmo, pode ser lido em qualquer ordem. Há, contudo, certa continuidade na obra. O primeiro conto, “o voo do Jika”, retrata um dia comum de brincadeiras de Ndalú e seu amigo Jika, os almoços em casa, o salto com o guarda-chuva: “A infância é uma coisa assim bonita: caímos juntos na relva, magoamo-nos um bocadinho, mas sobretudo rimos” (Ondjaki, 2021b, p. 13). À medida que a narrativa do livro como um todo se dá, caso seja lido em sequência, tem-se o amadurecimento do personagem, processo que vai se mostrando cada vez mais evidente a ele próprio. A consciência da passagem do tempo dá ao personagem Ndalú uma percepção atenta e quase fotográfica de seu entorno, como quem quisesse guardar registradas as vistas daquela infância em vias de desaparecerem.

Aqui, busco olhar mais detidamente para dois contos em especial: “o portão da casa da tia Rosa” e “palavras para o velho abacateiro”. São contos mais ao final da obra – este último sendo aquele que fecha propriamente o livro – e são também aqueles nos quais a relação do personagem com o espaço se tece mais explicitamente por um olhar já imbuído de certa melancolia, no teor de um adeus aos lugares de infância. Ambos os contos se iniciam quase numa espécie de distração do personagem, um estar distraído próprio da infância. Mas Ndalú logo intui algo além: tudo começa a se apresentar para ele em sua vocação de memória.

Em “o portão da casa da tia Rosa”, Ndalú inicia contando um fato de quando ele ainda era um bebê, quando sua família tentou levá-lo em creches, no que ele sempre chorava muito: “Por isso, desde bebê, eu sempre fiquei na casa da tia Rosa. Passava lá as tardes com as filhas dela a ouvir os discos do Roberto Carlos” (Ondjaki, 2021b, p. 73). Logo no parágrafo seguinte, Ndalú diz:

Anos depois, naquela tarde, os meus pais levaram-me à casa da tia Rosa. O meu pai conduzia distraído, mudando as estações do rádio [...]. Eu olhava a cidade pela janela do carro, desde pequeno que eu gostava de fazer isso, ficar a olhar as pessoas na rua, o modo como se mexiam, como mexiam as mãos, ou como estavam vestidas, a imaginar a estória da vida dessas pessoas. A minha mãe ia calada, muito calada. Tão calada que eu pensei que ela estava triste (Ondjaki, 2021b, p. 73).

Nos dois parágrafos iniciais do conto, há uma alternância de tempos. A narrativa como um todo se dá por essa ida e vinda entre passado e presente. O presente daquela tarde relatada no conto, contudo, é já o passado do narrador, que relembra tudo isso. Mas diante dos fatos mais antigos, como as tardes a ouvirem Roberto Carlos, aquele momento da ida ao portão configura como um futuro ainda não acontecido. Todos esses tempos parecem se condensar naquele espaço que é o portão da casa da tia Rosa – o palimpsesto de que fala Padilha (2007).

Ao descer do carro, Ndalú vê a casa vazia, as gaiolas dos pássaros também sem nada. “Havia qualquer coisa apertada dentro do meu peito, e uma vontade de lágrimas nos meus olhos” (Ondjaki, 2021b, p. 74). Ndalú vai ao portão: ali entende-se tratar de uma despedida. Ali, se tivermos lido o livro em sequência, também nós já estivemos antes, páginas anteriores. A cada gesto de Ndalú diante daquela casa vazia, somam-se memórias que chegam de outros tempos, como quando ele diz: “[...] quase posso jurar que ouvi o barulho das rolas quando, ao fim da tarde, eu e a tia Rosa vínhamos lhes dar comida” (Ondjaki, 2021b, p. 74). Há uma grande digressão a partir do parágrafo que se inicia com “Cheguei perto das grades da gaiola” (Ondjaki, 2021b, p. 74). A partir daí, Ndalú é atravessado por inúmeras memórias dos dias vividos naquela casa. “A tia Rosa deixava-me fazer tudo. Outros mais-velhos diziam que a tia Rosa me estragava com mimos, mas eu não sei nada disso” (Ondjaki, 2021b, p. 64). Ele comenta dos dois à espera do tio Chico, das pessoas que passavam na rua a cumprimentá-los, da sua timidez de menino ao se esconder nas pernas da tia. “Lembro como se fosse agora: como a mão muito bruta veio lenta, ela coçava o meu cabelo” (Ondjaki, 2021b, p. 75). Então ele conta que à essa altura o tio Chico chegava, pedia-lhe para ir buscar uma cerveja para ele. “A tia Rosa tinha posto um banquinho embaixo da torneira da cerveja para eu chegar lá e tirar os finos” (Ondjaki, 2021b, p. 75). Nesse momento da narrativa, contudo, há uma interrupção. Após os vários parágrafos atravessados de memória, tem-se a quebra que o traz de volta ao tempo presente, diante da casa vazia: “– Ndalú..., vamos? – a minha mãe perguntou. Eu tinha

umas quantas lágrimas assim nos olhos, e tive vergonha que ela me perguntasse ‘o que foi?’ e eu não soubesse explicar nada” (Ondjaki, 2021b, p. 75). Ele, então, olha para dentro, em direção ao quintal, e diz:

[...] quase ouvi de novo a voz da tia Rosa chamar-me para jantar. Eu tinha que jantar cedo, pois os meus pais vinham-me buscar depois. Mas a minha mãe não perguntou nada. Tocou-me nas costas, muito devagarinho, como se tivesse cuidado para não me sacudir muito. Acho que ela percebeu que se me sacudisse muito podiam cair mais lágrimas (Ondjaki, 2021b, p. 75).

Aqui, há um entrecruzamento dos vários tempos narrativos. Tem-se um paralelo entre os pais que viriam buscá-lo, naquela época, e a mãe que o chama de volta agora, no tempo presente. O ir embora, tantas vezes acontecido no passado, antes guardava a promessa de outras idas, de outros dias em que Ndalu ainda iria à casa da tia. Aqui, contudo, é o último adeus, que chega para ele quase como uma suspensão do tempo, difícil de deixar. “Tive que sair. Não me apetecia sair dali, de uma das casas da minha infância de tantas brincadeiras” (Ondjaki, 2021b, p. 75). Diante disso, retomo aqui uma consideração de Octavio Paz (1982) a respeito da palavra poética como sendo criadora de imagens. Embora Paz se refira à poesia especificamente, é possível relacionarmos seu comentário também a obras em prosa, em especial às de Ondjaki, visto que seu projeto literário abarca muitos aspectos da poesia, numa prosa lírica que toca por vezes o discurso poético.

No poema a cadeira é uma presença instantânea e total, que fere de um golpe a nossa atenção. O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. [...] O verso [...] evoca, ressuscita, desperta, recria. [...] Recria, revive nossa experiência do real (Paz, 1982, p. 132).

Mesmo quando se trata de livros em prosa, Ondjaki se vale de uma escrita lírica. Essa espécie de prosa-poética se dá pela constituição de uma linguagem metafórica, repleta de imagens, que aproxima sua prosa do olhar lírico da poesia, como nos trechos “minha cabeça viajava pelo corredor escuro” (Ondjaki, 2021b, p. 109), “[...] de eu estar a trazer a chuva para dentro de casa” (Ondjaki, 2021b, p. 109), “minha mãe disse com chuva nos olhos” (Ondjaki, 2021b, p. 112), “era uma palavra de antigamente na boca de uma criança” (Ondjaki, 2021b, p. 113), por exemplo. Assim, há um uso da palavra que beira o poético, no sentido apontado por Octavio Paz, quando a palavra é capaz de evocar, num golpe, uma presença instantânea. É o que faz Ondjaki. Seu texto não se constitui como *representação* de um mundo exterior transposto à palavra, mas trata-se da *apresentação*

de um mundo próprio da linguagem. Não é apenas o espaço da casa da tia evocado ou descrito a partir das lembranças de Ndalú. É o portão que surge diante de nós. Não é apenas a despedida descrita dentro da narrativa, é o gesto de adeus reverberado na própria forma do texto: não *descrita*, mas *escrita*. A cena final do conto faz reverberar num eco aquela dor sentida, com a música de Roberto Carlos tocando na rádio do carro:

A minha mãe não olhava para mim. O meu pai sintonizou o rádio numa estação que tocava, para as rolas, para a tia Rosa, para o tio Chico e para mim, uma música do Roberto Carlos: 'por mais que eu faça, não adianta, você nem nota, minha existência; e os dias passam correndo, vou acabar te perdendo, e os dias passam correndo, vou acabar te perdendo...' (Ondjaki, 2021b, p. 76).

O espaço da casa da tia, nesse conto, guarda as memórias da infância. Estar diante desse espaço é contemplar um palimpsesto de vários tempos que se entrecruzam, simultaneamente. O espaço do portão condensa em si uma infância vivida naquela casa, enquanto lugar marcado de memórias. Além disso, o próprio portão se configura, no conto, como uma espécie de entrelugar, um espaço limiar entre o dentro e o fora, entre a rua e a casa. Esse limiar se repete ao longo do livro como um todo, em vários outros contos: é o mesmo portão no qual os convidados do tio Chico e da tia Rosa batiam, cada um à sua maneira, para poderem entrar; é o muro do quintal no qual Ndalú e seus amigos recontavam as novelas; é a porta da casa de Ndalú, através da qual Jika o chamava para brincar. Ou seja, há sempre uma espacialidade intermediária entre os ambientes internos e externos, que se misturam – fronteira não totalmente definida. O espaço da casa se abre à rua, a rua adentra a casa. Esse limiar é continuamente atravessado, marcado por uma dimensão coletiva: o livro não trata apenas de Ndalú individualmente, mas de todos aqueles de sua rua, pluralidade que se apresenta já no título do livro – a rua se constitui pela coletividade.

Essa especialidade, contudo, não se restringe à fronteira de um único tempo. Tudo sempre parece esborrar para além: “Quando a minha mãe fechou o portão, aquele barulho fez um estrondo bem maior” (Ondjaki, 2021b, p. 76). Aqui, o portão é fechado no tempo presente, mas esse gesto faz reverberar algo mais amplo. O estrondo é maior porque o portão não é apenas aquele diante do qual Ndalú se encontra no momento da despedida, mas todos aqueles outros que ele já foi. Fechá-lo é mover aquele portão com todas as camadas de tempo que ele guarda, por isso o estrondo é maior, porque há muitas camadas de tempo coexistindo ali naquele espaço.

No começo do conto, ele lembra das tardes na casa da tia ouvindo Roberto Carlos. Ao findá-lo com o trecho da música, na repetição que anuncia essa perda em vias de acontecer, Ondjaki estica-a indefinidamente a partir das reticências. A despedida passa a ecoar, através da música, na própria estrutura do conto. Embora a música toque no rádio, o que significa que provavelmente muitas pessoas estão a escutá-las naquele mesmo momento, ela é deslocada desse lugar abstrato e sem contornos de uma música a tocar no rádio e, ao invés disso, é trazida em sua dimensão de um palimpsesto de memórias. Naquela música, cabem todas as tardes em que Ndalu ouviu, junto à tia e às primas, as canções de Roberto Carlos. Na despedida, a música guarda e condensa uma infância inteira vivida naquela casa, diante daquele portão. Ao colocá-la no final do conto ecoando aquela perda, Ondjaki desloca a música, que não vaga mais indistintamente numa estação de rádio qualquer, mas é destinada a todos eles ali, “para a tia Rosa, para o tio Chico e para mim” (Ondjaki, 2021b, p. 76), marcando a singularidade daquele instante.

A despedida culmina de forma ainda mais intensa no último conto do livro, “palavras para o velho abacateiro”. É o conto cuja estrutura mais difere dos outros. Ele é escrito quase integralmente num único parágrafo que se estende por páginas e páginas. Apenas no final do conto há uma quebra do ritmo narrativo e os dois parágrafos finais guardam espaço entre um e outro. Há, portanto, uma dimensão espacial do tempo que se revela pela própria forma da narrativa. Essa estrutura condensada do texto num único parágrafo faz com que o tempo não corra de forma apenas linear. Ao invés de uma sequência cronológica, o tempo se configura numa dimensão de simultaneidade, como se vários tempos coexistissem num só, sobrepostos. O que leva, consequentemente, a uma não linearidade também na apresentação do espaço. A casa, a rua, o quarto, o mundo – tudo isso parece se condensar de uma única vez na percepção do personagem.

O conto inicia com Ndalu em casa após a chegada da praia. O céu está carregado de nuvens e faz uma forte ventania em Luanda. Os baldes voam por conta do vento e Ndalu observa, então, o abacateiro:

[...] e o abacateiro estremeceu como se fosse a última vez que eu ia olhar para ele e pensar que ele se mexia para me dizer certos segredos, não sei o que o abacateiro me disse, não soube mais entender e pode ter sido nesse momento que no corpo de criança um adulto começou a querer aparecer (Ondjaki, 2021b, p. 107).

Já surge aí o teor de despedida da infância. Ndalu corre pelo quintal com os baldes, vai fechar a porta, e observa com atenção as árvores a seu redor: a mangueira, o

abacateiro, o mamoeiro, as videiras. Aquele dia parece passar num ritmo devagar e atento daquele personagem ao seu entorno. Embora ele já tenha intuído a passagem da infância e o começo de um adulto surgindo em si, Ndalú está entregue àquele momento, quase distraído da passagem do tempo, atento aos mínimos detalhes à sua volta. A chuva começa e ele se molha inteiro: “[...] parei um pouco a deixar a chuva cair sobre a cabeça, fechando os olhos, escutando o ruído que ela fazia cá fora no mundo e dentro de mim também” (Ondjaki, 2021b, p. 108). Ele segue na chuva e uma série de vislumbres passam por ele: a cadeira verde que o faz lembrar do camarada António, os guardas correndo, um gato vesgo, o mundo que “parecia um deserto molhado” (Ondjaki, 2021b, p. 108). Essa sensação de deserto se presentifica ali na ausência, até aquele momento da narrativa, de qualquer outra pessoa. É apenas Ndalú diante de uma Luanda chuvosa, com suas árvores e bichos.

O espaço se configura, aqui, como elemento constitutivo do personagem Ndalú. Não de uma forma essencialista, como se sua subjetividade estivesse vinculada de modo determinista àquele lugar. Mas há uma relação entre os espaços à sua volta e a constituição desse personagem enquanto sujeito. Esse vínculo com o lugar é tecido a partir do afeto, do olhar atento a tudo aquilo que faz a cidade de Luanda ser singular para ele: as ruas onde cresceu, as asas onde brincou, os lugares de sua infância. Esses espaços não passam despercebidos a Ndalú. Ao invés disso, há a consciência de como cada um desses elementos o constituem, e por isso a despedida desse lugar será tão sentida. Sua memória é povoada das vistas e vislumbres dessa Luanda de sua infância, dos espaços da sua casa, das árvores dos vizinhos. É esse espaço que o atravessa.

No conto, Ndalú observa o gato, no seu olhar desconfiado para o bicho, e resolve entrar em casa. Nesse instante do conto, contudo, há uma quebra da imersão de Ndalú no tempo presente e começa aí, então, um olhar retrospectivo que condensa em si todo o tempo da sua infância vivida ali casa, rua e cidade. É a partir do olhar atento às pequenas coisas que Ndalú sente aquele lugar na simultaneidade de todos os tempos num só.

[...] decidi entrar em casa, assustei-me com a voz da minha mãe – “o teu pai e eu estivemos a falar sobre aquele assunto” –, o meu corpo todo molhado, pensei que a minha mãe ia me ralhar de eu estar a trazer a chuva para dentro de casa [...], a minha mãe tinha os olhos molhados também e um grande silêncio invadiu a casa *escolhendo esse espaço entre nós para ficar, eu olhava o chão pingado como se ele fosse muito mais distante*, ouvia cada gota cair no chão e ao mesmo tempo pensei que não devia prestar atenção àquilo, pois outra coisa mais importante estava prestes a acontecer – “tu há tanto tempo que falavas nisso, nós estivemos a falar” –, a minha cabeça viajava pelo corredor escuro porque fazia esse domingo cinzento de chuva e ninguém tinha acendido as luzes, a minha cabeça deslocava-

se devagarinho e subia as escadas espreitando primeiro a sala onde minha irmã mais nova tinha acabado de adormecer com o corpo todo cansado da praia e a pele cheia do sal do mar, onde tínhamos passado quase todos os sábados e domingos da nossa infância [...] (Ondjaki, 2021b, p. 109, grifos nossos).

No conto, até o silêncio ganha uma dimensão espacial: “escolhendo esse espaço entre nós para ficar”. A fala da mãe é revelada por partes, ecoando ao longo da extensão do texto da mesma forma que ecoa para Ndalú dentro de si. Só algumas páginas depois é que a frase se completa “– nós pensamos que, se é realmente o que tu queres, podes ir estudar para outro país” (Ondjaki, 2021b, p. 111). Antes de sabermos disso, contudo, o texto nos leva junto a Ndalú nesse percurso pela casa. Ele já ouviu a frase dita pela mãe na cozinha, mas ainda não temos acesso a ela. Ndalú, contudo, já subiu as escadas, está agora no corredor, passando pelos quartos. O tempo presente daquele dia de domingo revela, contudo, uma série de outros tempos. Ndalú observa a irmã dormindo com a pele cheia de sal, e isso o desloca daquele dia e o leva a todos os outros sábados e domingos da sua infância. A cotidianidade daquele dia banal, como qualquer outro domingo, é sentida por Ndalú com toda intensidade.

[...] eu subia as escadas sem fazer barulho, o meu pai podia ter decidido dormir um pouco e só acordar mais tarde para começar com um café na cozinha e ir ver se na televisão as equipas nacionais estavam a jogar futebol, o corredor lá em cima era um mar pesado de silêncios [...], parei, quieto, a escutar a tarde que chovia lá fora, [...] podia quase desenhar essas árvores sem olhar para elas [...], parei, quieto, a escutar as trepadeiras, as árvores, o cão do Bruno a ladrar tão longe e o barulho da caneta da minha irmã mais velha a escrever os pensamentos dela de domingo à tarde quando chove em Luanda (Ondjaki, 2021b, p. 110).

Um domingo com seus silêncios e barulhos ao longe, com a calma de uma tarde depois da praia, numa Luanda que chove com suas árvores balançando ao vento. Ndalú parece que registra a tarde com o olhar de quem guarda aquela paisagem dentro de si, da mesma forma que é capaz de desenhar as árvores dos vizinhos, mesmo de olhos fechados, de tanto que as conhece, de tanto que elas foram contempladas pelo seu olhar de menino. Ndalú, então, entra no quarto.

[...] a porta do meu quarto estava aberta e uma luz nenhuma saía dele entrando no corredor a chamar-me, o mundo cinzento espreitava pela minha janela, entendi que havia uma nesga aberta nos vidros e, por ali, todas as vozes da tarde, da chuva, da trepadeira, das árvores, entravam pelo meu quarto para me dar sinais estranhos que o meu corpo não sabia aceitar, nem a minha cabeça, uma vontade de lágrimas me visitou (Ondjaki, 2021b, p. 111).

Todo o espaço ao seu redor parece comunicar a ele essa despedida, numa percepção simultânea, como se o mundo todo estivesse contido ali na sua janela. Ele diz que “vivía aquele quarto como um espaço antigo, como se eu fosse uma pessoa também de antigamente” (Ondjaki, 2021b, p. 111). Mesmo sendo uma criança, Ndalú já olha para o quarto como um lugar carregado de vários tempos, como se também ele próprio fosse alguém de muito antes. Como se no tempo de sua infância, tão curta, coubesse todo “antigamente” possível. É nesse momento do conto, quando ele se olha no espelho, que se intercala outro trecho da fala da mãe.

[...] os olhos que eram mais difíceis de olhar porque me traziam aos olhos essa chuva de eles ficarem encarnados – ‘nós pensamos que, se é realmente o que tu queres, podes ir estudar para outro país’ –, pensei que lá nesse país teria outro quarto, mas não este, o antigo, o dos cheiros e das roupas e das músicas e dos livros e das escritas tristes e secretas [...] (Ondjaki, 2021b, p. 113).

A dificuldade de assimilar essa frase e tudo que ela significa – a iminente saída de casa, a despedida daquele lugar – não é apenas revelada pelo personagem em palavras, como no trecho em que diz: “eu também sem quase saber como olhar para ela, como dizer [...] que aquela viagem, essa partida de ir embora, de repente me chegava fora do tempo, num terreno que ia muito além da dor e das lágrimas, num lugar que nenhum escrito meu podia ter conseguido explicar (Ondjaki, 2021b, p. 112). Esse “fora do tempo” se revela na própria estrutura do conto, pelo modo com que essa frase é repartida em pedaços e ecoada ao longo de toda a narrativa, “fora” do tempo linear e sequencial, pairando para Ndalú com o peso de uma despedida.

Ao comentar sobre os modos de analisar o espaço na literatura, Brandão (2007) fala da possibilidade de concebê-lo como uma dimensão relacionada à própria estrutura do texto literário. Ou seja, leva-se em conta os procedimentos formais, os “recursos que produzem o efeito de simultaneidade” (Brandão, 2007, p. 208). Brandão aponta como exemplo algumas posturas críticas a respeito do romance moderno, como a análise que Georges Poulet faz da obra de Proust, na qual ele considera que a obra proustiana deve ser lida “como série de quadros que se justapõem” (Brandão, 2007, p. 210). Para Poulet, a noção de tempo em Proust estaria intrinsecamente ligada a uma concepção espacial. Espacialidade essa estruturante do próprio texto. Há, portanto, uma noção de fragmentação, de mosaico e de descontinuidade do texto literário: esses recursos narrativos seriam justamente os responsáveis pela dimensão espacial do texto.

Poderíamos tomar essas considerações ao olhar para o conto de Ondjaki. Há, aqui, um “efeito de simultaneidade” na narrativa. Tal simultaneidade se dá não apenas quando Ndalú fala que o nome da rua condensa, em si, uma infância inteira; mas se dá sobretudo pela estrutura do conto, no qual a fala da mãe paira difusamente por todo o texto. É uma fala que ecoa não apenas ao personagem, mas a nós que lemos. Não é uma fala *descrita*, mas *apresentada* literariamente em sua dimensão de eco.

Como aponta Brugioni (2019) a respeito da quebra de visões totalizantes empreendida pelas literaturas africanas, por exemplo, a autora diz que a literatura interroga “[...] a certeza que possuímos quando acreditamos na *concretude* dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido” (Brandão, 2001, p. 69). Em Ondjaki, o espaço está indissociável da percepção. Há uma relação espacial que é vivenciada internamente, no olhar afetoso através dos quais os espaços são contemplados. A cidade de Luanda, assim como a rua e a casa, se presentificam subjetivamente no personagem Ndalú: o corredor se transforma num “mar pesado de silêncios” (Ondjaki, 2021, p. 110); o abacateiro, sob o vento no dia de chuva, é visto sob um certo fascínio mágico: “e pensar que ele se mexia para me dizer certos segredos” (Ondjaki, 2021, p. 107). A rua não é apenas uma espacialidade localizável geograficamente no mapa, mas a própria infância:

[...] 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, 2021, p. 114).

Ndalú sente as despedidas como se elas fossem “fantasmas mujimbeiros que dizem segredos do futuro que eu nunca pedi a ninguém para vir soprar no meu ouvido de criança” (Ondjaki, 2021b, p. 114). Mas logo depois disso ele desce, com a chuva já parada, e senta-se junto à sua avó Agnette.

Ficámos a olhar o verde do jardim, as gotas evaporarem, as lesmas a prepararem os corpos para as novas caminhadas. O recomeçar das coisas.
 – Não sei onde é que as lesmas sempre vão, avó.
 – Vão para casa, filho.
 – Assim tantas vezes de um lado para outro?
 – Uma casa está em muitos lugares – ela respirou devagar, me abraçou. – É uma coisa que se encontra. (Ondjaki, 2021b, p. 114).

Assim termina o conto e o livro. Em “palavras para um velho abacateiro” – e em *Os da minha rua* como um todo – Ondjaki não utiliza a linguagem para contar a infância, apenas, mas faz a própria infância, o ser criança, mobilizar essa escrita. Ele articula a infância como linguagem. Apesar de serem rememorações – ou seja, o narrador seria já um adulto a contar suas memórias – a voz narrativa adentra tão vivamente na percepção da criança que faz com que, ao lermos os textos, nós percorremos aqueles lugares do ponto de vista do Ndalú ainda menino. Por fim, retomo o que diz Padilha (2007) ao falar sobre a ficção angolana e suas paisagens, na articulação entre passado e futuro.

[...] Pois jamais se esquece do que se herda. Esse não-esquecimento guarda a certeza de que a memória nunca se deixará lacrar, fazendo-se um cofre sempre aberto no presente e o lugar onde, e ao mesmo tempo, mora o sentido do passado, nele, superposto ou ao lado, a garantia de futuro (Padilha, 2007, p. 214).

Ao final do conto, a possibilidade de futuro é colocada para Ndalú através da avó. A ancestralidade, aqui, está diretamente ligada ao sonho e à imaginação de novas paisagens. Seja pela presença dos mais velhos, algo constante na obra de Ondjaki, como também pelo reconhecimento de que mesmo no ser da criança um tempo muito anterior, de “antigamente”, se faz presente. É sob essa chave de leitura que podemos ler os espaços em seus livros: não como dimensões fechadas e estáticas, mas como esse “cofre sempre aberto” com diversas camadas de tempo coexistindo simultaneamente, como um palimpsesto. Uma espacialidade que se abre para além das fronteiras do lugar e que cria, pela literatura, a possibilidade de outros mundos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

São múltiplas as possibilidades de articular teoricamente a categoria de espaço na análise de obras literárias. Iniciamos este trabalho discutindo algumas das principais maneiras pelas quais o espaço foi considerado na Teoria da Literatura. Se num primeiro momento não foi dada muita atenção a esse conceito, posteriormente o espaço foi ganhando força e presença nas análises literárias, principalmente a partir do surgimento de campos (inter)disciplinares como os Estudos Culturais e a Teoria Pós-Colonial, como discutido por Brandão (2007; 2015) e Brugioni (2019). Diante disso, buscamos pensar de que forma a literatura se vinculou a concepções espaciais como a ideia de nação. Nesse sentido, vimos como algumas literaturas estiveram intrinsecamente ligadas à formação não apenas política e geográfica das nações, mas sobretudo aos seus aspectos simbólicos. A literatura, portanto, se mostrava vinculada à constituição das identidades nacionais.

Mas essa relação diferiu bastante entre os países colonizadores e colonizados. Se Portugal se valia da sua posição imperialista para se afirmar como um país grandioso, numa concepção mítica de nação, como comentado por Lourenço (1992), os países colonizados – como Angola – buscaram afirmar uma identidade nacional no sentido de uma resistência a esse domínio político e simbólico, como apontado por Padilha (2002; 2007), Pinheiro (2012) e Brugioni (2019), por exemplo. Mesmo antes da independência angolana, os escritores do país já buscavam uma afirmação nacional a partir da literatura. Ao longo do tempo, contudo, há mudanças no teor dos textos literários no que se refere à identidade nacional. A partir dos anos 1980 em diante, as obras passam a se abrir mais para além das fronteiras nacionais, numa dimensão mais transcultural do texto literário.

É nesse lugar fronteiriço entre a nação e o mundo que a literatura de Ondjaki se situa. Angola, em especial a cidade de Luanda, é presença marcante em sua obra. Há, em seus textos, o atravessamento de dimensões históricas e políticas em relação à independência e à guerra civil angolana, por exemplo. Mas seus livros não ficam circunscritos apenas a essa dimensão localizada geograficamente. Não há uma relação essencialista com o local. Ao invés disso, o espaço da cidade de Luanda – e Angola, no geral – se relaciona tanto aos elementos mais interiores e subjetivos do personagem, quanto aos mais estrangeiros, vindos de outras paisagens e países. Nesse entrelugar, articula-se a infância e a memória no olhar para os espaços.

No livro *Os da minha rua* (2021), a dimensão espacial não se faz presente apenas como tema, pela referência aos espaços da casa, da rua, da cidade e do país. Há uma espacialidade própria à estrutura textual, articulada em linguagem. Em contos como “o portão da casa de tia Rosa” e “palavras para o velho abacateiro”, analisados mais detidamente neste trabalho, a própria estrutura narrativa se constitui numa dimensão espacial, seja pelo vínculo com o discurso poético, no qual o espaço é *apresentado*, e não apenas *representado*; seja pelo encadeamento narrativo, que dá uma ideia de simultaneidade na vivência dos espaços, condensando em si vários tempos num só.

Diante disso, portanto, concluímos que a literatura de Ondjaki é riquíssima para pensar o espaço, em especial pelo caráter inventivo e poético da linguagem, articulando memória e (re)invenção. Não se trata da representação de espaços extratextuais na literatura, num intuito “documental”. Ao contrário, os espaços se constituem por uma dimensão subjetiva, ligados à percepção e atravessados pela memória. Essa memória pessoal do personagem é atravessada também pela memória coletiva, instâncias que não se separam. Ondjaki, dessa forma, não apenas retrata espacialidades “reais” através da literatura, mas cria espaços próprios da linguagem. Nas paisagens de infância de seus personagens, há uma (re)imaginação do mundo. Paisagens que nós, leitores, podemos habitar e percorrer.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 14, n. 19, p. 115–133, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1140>> Acesso em: 5 jan. 2024.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*. v. 15, n. 1, jan./jun. 2007. Disponível em: <[v. 15 n. 1 \(2007\): Poéticas do Espaço | Aletria: Revista de Estudos de Literatura \(ufmg.br\)](https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1140)> Acesso em: 2 fev. 2024.
- BRUGIONI, Elena. *Literaturas africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.
- CABAÇO, José Luís de Oliveira. *Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação*. 2007. 475 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CHAGAS, Pinheiro. Literatura Brasileira - José de Alencar. In: ALENCAR, JOSÉ. *Iracema* - 2ª ed. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: Editora da USP, 1979.
- COUTO, Mia. Que África escreve o escritor africano? In: COUTO, Mia. *Pensatempos*. Editorial Caminho, 2005.
- FRANCHETTI, Paulo. O indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Memória e espacialidades reais e ficcionais em “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, de Ondjaki. *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 21, n. 34, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25778>> Acesso em: 30 jul. 2023.
- GUERREIRO, Emanuel. O nascimento do romantismo em Portugal. *Diadorim*, Rio de Janeiro, n. 17, v. 1, p. 66-82, jul. 2015.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. Literaturas africanas de língua portuguesa: nascer com a nação. In: BORRALHO, Henrique; SILVA, Tatiana Raquel Reis (Orgs.). *Histórias e literaturas em países africanos de língua oficial portuguesa*. São Luís: EDEUMA, 2020.

LIMA, Fernanda Karine Cordeiro. Leituras da memória de “Infância” e de “Os da minha rua”. 2017. 159 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LOPES, Denilson. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rocco Digital, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. 5 ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

MACÊDO, Tania. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa. *Via Atlântica*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 123-152, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50259>>. Acesso em: 25 fev. 2024.

MACÊDO, Tania. Caminhos da escrita de uma cidade: a presença de Luanda na literatura angolana contemporânea. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 240-249, 2001.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GINSBURG, J. (Org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

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

ONDJAKI. *Bom dia, camaradas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ONDJAKI. Entrevista | Escritor Ondjaki conta sobre sua escrita, influências e relação com a Língua Portuguesa. QUEIROZ. UNILAB Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. 2016. Disponível em: <<https://unilab.edu.br/2016/07/25/entrevista-escritor-ondjaki-Conta-sobre-sua-escrita-influencias-e-relacao-com-a-lingua-portuguesa/>> Acesso em: 26 jun. 2023.

ONDJAKI. Ondjaki, premiado escritor angolano, comenta suas obras. *Canal Curta!* YouTube, 7 de out. 2021a. Disponível em: < [ONDJAKI, PREMIADO ESCRITOR ANGOLANO, COMENTA SUAS OBRAS - YouTube](#)> Acesso em: 26 fev. 2024.

ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2021b.

ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ONDJAKI. TDM Entrevista – Ondjaki, Escritor. *TDM Portuguese News & Programs*. YouTube, 6 nov. 2019. Disponível em: < [TDM Entrevista – Ondjaki, Escritor - YouTube](#)> Acesso em: 2 mar. 2024.

PADILHA, Laura Cavalcanti. Cartogramas: Ficção angolana e o reforço de espaços e

paisagens culturais. In: CHAVES, Rita; Macêdo, Tania; VECCHIA, Rejane (Orgs.). *A Kinda e a Misanga: Encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nizla, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcanti. *Novos pactos, outras ficções*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2ª ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. *Soletras*, n. 28, p. 344-355, 2014. Disponível em: < [Literatura, lugar de memória | SOLETRAS \(uerj.br\)](#) > Acesso em 10 mar. 2024.

PINHEIRO, Vanessa Rimbau. *Cânones e perspectivas literárias em Moçambique*. João Pessoa: Editora UFPB, 2021.

SILVA, Zoraide Portela. Guerra colonial e independência de Angola: o fim da guerra não é o fim da guerra. *Revista Transversos*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, set. 2016. Disponível em: <[Guerra colonial e independência de Angola: O fim da guerra não é o fim da guerra | Revista TransVersos \(uerj.br\)](#)> Acesso em 23 fev. 2024.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os Estudos Culturais. *Travessias*, Cascavel, v. 1, n. 1, p. e2748, 2007. Disponível em: <[Vista do O ENTRE-LUGAR E OS ESTUDOS CULTURAIS \(unioeste.br\)](#)> Acesso em: 30 mar. 2024.

STAËL, Madame de. Sobre as literaturas do norte e do meio-dia. Sobre poesia clássica e poesia romântica. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (Org). *Uma ideia moderna de Literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó, S.C Argos, 2011.

TAVARES, Ana Paula. Para tingir a escrita de brilhos lentos e silenciosos (troca de cartas). In: ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2021b.

APÊNDICE

“Acabo de fechar um livro com aquela sensação esquisita [...] que concluir um livro traz”. Sinto o mesmo, Ondjaki. Acabo de fechar um TCC com aquela sensação esquisita... Assim como Ndalú, me coloco diante de tudo que foi vivido. “Uma casa está em muitos lugares”. O Centro de Artes e Comunicação foi, para mim, ao longo de vários anos, uma casa. “A vida afinal acontece muito de repente”. Agora parece mesmo que aquela música de Roberto Carlos toca também para aqueles corredores e para mim: “vou acabar te perdendo, vou acabar te perdendo...”. Como se, assim como Ndalú diante do pátio da escola vazia, eu também estivesse diante do CAC em “câmera lenta”, “como num filme”, a vê-lo se encher de todas as pessoas que fizeram parte da minha vida ali, naquele lugar. Como se eu também me despedisse dos professores como Ndalú fez aos seus, e guardasse, dentro de mim, o choro. “Nas despedidas acontece isso: a ternura toca a alegria, a alegria traz uma saudade quase triste, a saudade semeia lágrimas, e nós [...] não sabemos arrumar essas coisas dentro do nosso coração”.

Mas com Ondjaki aprendi que o passado é como um mapa, um ponto cardeal sempre possível de retornar. Para contá-lo, recontá-lo e, sobretudo, (re)criá-lo. A invenção sempre ao alcance das mãos, pela literatura. A capacidade de inventar novos mundos a partir dos mundos vividos da memória. A possibilidade sempre presente, pelo trabalho literário com a palavra, de construir paisagens habitáveis e percorríveis. “As palavras têm encanto de magia e forças do invisível”. Ondjaki finda *Os da minha rua* com uma frase de Manoel de Barros: “um livro o ensinou a não saber nada – agora já sabe”. Sinto o mesmo, Ondjaki, depois de ler seus livros: você me ensinou a não saber nada. E agora eu já sei.