

A INFÂNCIA COMO POSSIBILIDADE DE LIRISMO EM MEIO À ANESTESIA DA GUERRA: UMA ANÁLISE DE *BOM DIA CAMARADAS*¹

Bruno Cardoso
(Universidade Federal de Santa Catarina)

RESUMO

Este artigo analisa o romance angolano *Bom dia camaradas* do escritor africano Ondjaki, de forma que problematizaremos a importância que a memória e a infância desenvolvem na construção da narrativa. Veremos que a obra é um romance de dupla refração, uma vez que a realidade da Angola pós-independência apresenta-se aos olhos do leitor transfigurada pela memória da criança narradora, bem como pelas outras vozes que passem pela narrativa, trazendo ao narrador as notícias da guerra civil no país africano.

PALAVRAS-CHAVE: infância, memória, Angola.

ABSTRACT

This abstract analyzes the Angolan novel *Bom dia camaradas* from the African writer Ondjaki, in a manner which we problematize the significance of the memoir and the childhood at the building of the narrative description. Let us verify by the literary work, a double reflection novel, once the Angolan post-independence reality presents itself as being transfigured by the child as the main narrator, such as the other supporting voices around the entire narrative, bringing to the protagonist the news from the civil war in this African country.

KEYWORDS: childhood, memoir, Angolan.

1. A INFÂNCIA E A GUERRA: O LÚDICO EM MEIO AO NEFASTO

Após a sua primeira publicação em 2006, o livro *Bom dia camaradas* do escritor angolano Ondjaki tem atraído a atenção da crítica, que, desde então, tem se debruçado sobre a obra do escritor em busca de novos sentidos e leituras para o processo de pós-colonialismo vivenciado pela Angola após a quebra do jugo em relação a Portugal. De grande beleza literária e exímia construção narrativa, Ondjaki pontua a sua narrativa com a narração marcante do menino Ndalú, o qual em linguagem singela, mas repleta de beleza, vai tecendo os fios narrativos que compõem a história de *Bom dia camaradas*.

É justamente sob o olhar do menino Ndalú que adentramos nesse universo angolano, pós-independência, em meio a uma guerra civil de consequências devastadoras, um universo repleto de tensões, portanto. Uma Angola fragmentada, em estado de exceção, um rizoma de múltiplas ambivalências, a almejar um devir esperançoso. O ponto de vista que se tece sob o ângulo de uma criança abrande e suaviza esse contexto de imensa frialdade, o contexto da guerra. A realidade sombria e monstruosa apresenta-se-nos carregada de lirismo e leveza, uma realidade transfigurada sob o olhar infantil de Ndalú, que tece suas impressões da guerra na maioria das vezes subsidiadas pela voz de um **outro**, ou tantos **outros** com os quais ele vai entrando em contato no seu cotidiano. Os conflitos da guerra civil envolvendo as frentes nacionais de libertação de Angola se davam a quilômetros de distância da capital, de forma que Ndalú nunca se depara efetivamente com o cenário mortífero da guerra. Suas impressões se dão sempre por intermédio de um ouvir-dizer, subsistindo por intermédio das informações e impressões transmitidas pelos outros personagens que transitam pelo seu cotidiano. Assim, considerar-se-á neste artigo o livro *Bom dia camaradas* um romance de dupla refração² na medida em que esta realidade bélica chega aos olhos do leitor refratada pela memória do menino Ndalú e pela teia dialógica de inúmeras vozes que transmitem ao menino as informações e impressões da guerra e do momento político vivenciado pelo país. A impostura de um olhar infantil nesse cenário de ojeriza nos parece oportuno se considerarmos os seguintes dizeres de Benjamin a respeito da guerra e suas consequências:

nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1987, p. 114)

Benjamim associa, dessa forma, a experiência da guerra³ à pobreza de experiência. Buck-Morss (2012) segue nessa direção e empreende uma brilhante leitura desse trecho do discurso de Benjamim, na qual a

autora considera que a visão da experiência do homem moderno estaria centrada na ideia de choque. A consciência seria um escudo que protege o organismo contra os estímulos ou energias excessivas do exterior, obstando à sua retenção, à sua impressão em forma de memória. Sob uma tensão extrema, o ego empregaria a consciência como um parachoques, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece, restando apenas a anestesia. O homem que volta da guerra seria, portanto, o homem sob um efeito de anestésica, sob o impacto do choque e do trauma, sem um discurso capaz de preservar a memória. Ainda com base em outro livro de Benjamim, podemos fazer um contraponto entre o discurso da criança e sua relação com a memória e o discurso do homem moderno, sob o efeito do choque. No texto *Infância em Berlim* (1987), Benjamim insinua que, ao contrário do adulto, cujo sensorio é endurecido e treinado na/para a vivência do choque, preserva-se na criança outra forma de se relacionar com o objeto, com seu outro, conferindo-lhe/admitindo-lhe, portanto, outras possibilidades subjetivas, ou então a capacidade de entrelaçar história e memória.

A escolha de Ondjaki por um narrador criança, em meio a um contexto nefasto de guerra, ainda que o narrador se ponha distante dos acontecimentos, nos parece bastante oportuna diante dessas considerações, uma vez que Ndalú é a criança a fugir da experiência do choque – fuga esta que seria a única possibilidade de resguardar a memória e recontar a história –; é Ndalú quem nos transmite a experiência da guerra com forte carga de lirismo e poesia, é a criança a única possibilidade de preservar a sinestesia em tamanho contexto de horror e miséria.

Ondjaki, dessa forma, põe em relevo a inocência de Ndalú, o qual, na medida do possível, “vê as coisas de modo certo”. O autor afirma que apostou “mais nas verdades bonitas, em torno da ternura, que nas verdades que fossem buscar dores” (O Estado de São Paulo, entrevista de 13/08/2006). Quanto ao tema do livro, Ondjaki, em entrevista concedida em julho de 2009,⁴ afirma: “as pessoas falam do livro pensando: ‘Ah, é um livro sobre os anos 80, a questão ideológica...’ Não. É um livro sobre a infância. Só que a nossa infância em Luanda tinha muito de político e histórico, então é preciso se referir a esses aspectos”.

Eis, portanto, o grande mote de *Bom dia camaradas*: uma ficção da ternura, da inocência, do lirismo, espaiadas sob uma base política e histórica:

Esse período da vida do rapaz está articulado ao contexto histórico-social expresso pelo acordo de paz entre as correntes partidárias oposicionistas, que culmina no fim do multipartidarismo em Angola. Assim, início, meio e fim da narrativa trazem um rito de passagem que indica o afastamento da infância do menino-narrador para outra margem, aquela vizinha do mundo adulto (BAYER, 2008, p. 2).

Além disso, faz-se importante salientar que Ndalú é o nome verdadeiro do escritor Ondjaki, fato este que situa a narrativa em outra problemática do campo dos estudos literários: a relação ambivalente entre realidade e ficção.

2. REALIDADE E FICÇÃO: OU A MEMÓRIA COMO TRANSFIGURAÇÃO

Quanto a isso, pode-se argumentar que os limites entre realidade e ficção são cada vez mais tênues na literatura contemporânea. Klinger (2007) pontua que, na contemporaneidade, existe uma tendência em muitas narrativas às escritas de si, ficcionalizadas, um híbrido entre ficção e realidade, onde é impossível distinguir onde se inicia e onde termina essa imbricação. Desse modo, o escritor empírico cada vez mais se inscreve na materialidade do texto, se lança no jogo discursivo, e do ato de enunciação da escrita de si faz emergir um ser outro, o ser da ficção. Em *Bom dia camaradas*, Ndalú, o nome verdadeiro do escritor Ondjaki, faz referência ao autor empírico; essa correlação com a realidade, contudo, não deixa de ser apenas parcial, na medida em que, do jogo da escrita, Ondjaki faz emergir a memória ficcionalizada. Vejamos um trecho dessa entrevista concedida pelo escritor:

Foi o desafio de um editor amigo, angolano. Ele queria um livro que falasse da minha perspectiva da independência de Angola. Eu nasci em 1977, dois anos depois da independência, e eu pensei que a minha visão sobre todo esse processo histórico era a da minha própria infância. Organizei algumas memórias, preparei alguns capítulos e comecei a escrever. Claro que tive que ficcionalizar a minha vida, e a dos outros também. Mas um livro é sempre isso (CARTA MAIOR, 2006).⁵

Um livro é sempre **isso**, observa enfaticamente o escritor: a memória transmutada em ficção. Sendo assim, apesar de haver uma ancoragem na realidade vivida pelo próprio escritor, os fatos inscritos na materialidade do texto foram **selecionados** pelo escritor e **transfigurados** pelo filtro da memória, apesar de haver uma ilusão da experiência totalizante da realidade. Não se faz necessário, desse modo, sinalizar que o romance seja uma autobiografia, uma correspondência totalizante entre texto e vida efetivamente vivida pelo escritor empírico. Nesse diapasão, Leonor Arfuch (2010), ao criticar os estudos de Phillippe Lejeune⁶ a respeito dos textos e ficções (auto)biográficos, sinaliza que não há identidade possível entre autor e narrador sequer na autobiografia, pois, na sua visão, não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística. Observemos novamente o discurso do próprio Ondjaki a respeito do processo de criação da narrativa:

Tudo isto contado pela voz da criança que fui; [...] esta história ficcionalizada, sendo também parte da minha história, devolveu-me memórias carinhosas. Permitiu-me fixar, em

livro, um mundo que é já passado. Um mundo que me aconteceu e que, hoje, é um sonho saboroso de lembrar (ONDJAKI, 2006, 2ª capa)

Bom dia camaradas, bem como outros inúmeros romances da contemporaneidade, faz-nos problematizar se é possível haver a lembrança total de um acontecimento, ainda que seja apenas com o intuito de ficcionalizá-la. Como transitar por essa contradição entre a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido? Afinal, o que Ondjaki alega lembrar-se são apenas reminiscências anteriormente colocadas em discurso, havendo, dessa forma, uma sucessão de relatos, excluída a possibilidade de recuperar o fato em si. A narrativa de Ondjaki inscreve a experiência numa temporalidade que não é a do acontecimento, mas sim a da lembrança. A verdade total, as imagens políticas e as contradições sociais vividas naquela época pelo próprio Ondjaki, se rarefazem e se refratam sob a via da memória do menino Ndalú. Vida e obra se complementam, se entrelaçam, lançam sombras e luzes uma sobre a outra, se revelam, mas também se ocultam – um jogo de máscaras entre ambas, portanto.

Paul de Man (2012), pensando na imagem que o senso comum alimenta a respeito da vida como uma estrada, pela qual deslizam acontecimentos sucessivos, argumenta que tal imagem não deixa de ser uma grande ilusão. Na visão do teórico, há uma impossibilidade de se estabelecer quaisquer equivalências entre o eu de um relato, seu autor e a experiência vivenciada, de forma que as autobiografias acabam por produzir uma ilusão de uma vida como referência. O eu textual traz à tona um eu ausente e cobre o seu rosto com uma máscara que não está ligada a nenhum pacto referencial. A autobiografia se assume então como uma grande desfiguração, definida brilhantemente pelo teórico através da figura da prosopopeia: um tropo que outorga a palavra a um morto ou a um ausente, a um objeto inanimado. A voz da autobiografia é a de um tropo que faz as vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo. Voz/vozes são atribuídas por meio de uma máscara, de forma que a verdade total deixa de existir, havendo, portanto, apenas uma máscara que afirma dizer **a sua** verdade. A narração se inicia e passa a haver apenas dois sujeitos: um ocupa o lugar do informe, o outro ocupa o lugar da máscara que os desfigura.

De certa forma, é como se Paul de Man postulasse o espaço da ficção de si como o espaço da morte, o espaço onde o sujeito-autor morre, ou se faz ausente, para que, do jogo da enunciação, irrompa um ser outro, desfigurado e mascarado, advindo daí a metáfora pertinente da figura da prosopopeia. Em *Bom dia camaradas*, o escritor Ondjaki é o eu que se faz ausente, que se faz morto, para que irrompa o menino-narrador, Ndalú, ocupando o espaço da máscara, a desfigurar as vozes e a realidade que lhe cercam. A máscara a filtrar as vozes, as tensões ideológicas e políticas, todo um espaço de contradições históricas, de consequências avassaladoras para o processo de pós-colonização de Angola. A memória, em *Bom*

dia camaradas, apresenta-se, assim, não como forma de preservação de um passado, como salientam as leituras de Franco (2008) e Veras (2011), com base, respectivamente, nos conceitos de memória cultural de Asmann e da memória como preservação de um passado de Le Goff.⁷ O que temos, em *Bom dia camaradas* é um passado que chega pela via da memória como desfiguração, ficcionalizada. Mesmo na condição de máscara e operando pela via da desfiguração, não se deve prescindir da função política que a própria escolha de um menino-narrador sugere. Dessa maneira, a leitura de Pimenta (2011) torna-se ainda bastante oportuna, uma vez que Ndalu assume a função de ser também uma metáfora desse próprio processo de pós-colonialismo:

Pode-se dizer que o narrador Ndalu se comporta enquanto um sujeito pós-colonial, porque a sua performance narrativa sobre a nação, a partir de um mecanismo metonímico, revela e desmascara as entrelinhas do discurso do poder, recuperando vozes marginais, periféricas, subjugadas pelo poder central do “Império”, fazendo uso de uma sensibilidade e sutileza, graças à visão construída a partir de um olhar infante. Ainda que criança, o narrador não deixa de ter um papel ativo na construção do objeto nação, ainda mais que ele próprio a escreve a partir de uma recuperação memoria-lística. (PIMENTA, 2011, p. 42)

Seja enquanto desfiguração ou enquanto de formação memoria-lística, a estratégia de trazer a lume um narrador infante acaba por funcionar como uma das estratégias de ficcionalização em contexto de pós-colonialismo. Se, para Inocência Mata (2003), o recurso ao insólito, ao fantástico, ao absurdo, se assume como uma estratégia narrativa de enfrentamento do real, em contexto de pós-colonialismo, a escolha de menino infante não deixa de ser também um recurso discursivo pós-colonial, na medida em que, conforme Padilha,

Quando referenciada ao passado, a infância, via de regra, metaforiza um tempo de prazer só em parte segmentado por diferenças de classe, raça, etc. Ao plasmar-se como metáfora do futuro, ela se marca pelo dinamismo, passando a representar a confiança na reconstrução do corpo histórico fragmentado (PADILHA, 1995, p. 142).

Para a autora, portanto, a experiência lúdica, que somente as crianças podem vivenciar, fomenta uma metáfora de esperança para um país em fragmentos. Um narrador adulto, atrelado à experiência do choque, como salientamos citando Benjamin, no início desse texto, não possibilitaria tal viés.

Logo, não é gratuito que, no dizer de Laranjeira (1995), as crianças e os jovens apresentam sempre, na literatura prometeica, como é a de toda a África, um papel muito importante, qual seja, a de gazuas do futuro, simbolizando, em última instância, o triunfo do novo sobre a velha tradição e sobre a dominação colonial (LARANJEIRA, 1995, p. 128).

Segundo nessa direção da figura da criança como vetor de esperança, a leitura de Rosa (2012), apresenta exímia sensibilidade ao assinalar que, além de a narrativa trazer alguns fatos reais de Angola, como a presença dos professores cubanos e os conflitos da guerra civil pós-independência, também apresenta outro tema, privilegiado e recorrente no romance em questão, qual seja, a esperança. Na visão da pesquisadora, o início da maioria dos capítulos é marcado pelo amanhecer e pelos cafés tomados na casa do menino. Essa marca do amanhecer pode ser interpretada como sendo uma metáfora da renovação, apontando para as mudanças que poderão vir com o nascer do sol e a esperança de dias melhores com o novo que se aproxima.

A esperança também pode ser comparada com a água, metáfora recorrente no livro: “água é que traz todo aquele cheiro que a terra cheira depois de chover, a água é que faz crescer novas coisas na terra, embora também alimente as raízes dela, a água faz eclodir um novo ciclo.” (ONDJAKI, 2006, p. 137) Impossível não fazer referência à metáfora do devir como um rio que flui de forma incessante, tal qual na filosofia clássica de Heráclito: “Ninguém entra em um mesmo rio uma segunda vez, pois quando isso acontece já não se é o mesmo, assim como as águas que já serão outras.” Ndalú finaliza sua narrativa captando o tempo histórico na condição líquida de um vir-a-ser, rechaçando a possibilidade de um tempo histórico já construído, sólido, granítico. Angola ainda seria um país em busca da sua identidade, um país ainda cuja identidade se estaria por construir. Por isso, o narrador, com o lirismo da poesia, capta a contingência histórica sob a metáfora da água, sinalizando o tempo por vir, a instauração de novos ciclos, da germinação de novos tempos, de novas raízes.

Se para Heráclito só restava a impossibilidade de se mergulhar uma segunda vez no mesmo rio, pois as águas já seriam outras, na Angola de Ondjaki, a memória revisitada já não mais corresponde à da experiência totalizante vivida pelo escritor naqueles anos de guerra civil. Tal como um rio que flui incessante, a memória opera como um agente desfigurador, ressignificando e transmutando o que foi vivido, fazendo emergir o ser-que-narra, o ficcionista, como um agente recriador. Ondjaki, com suas memórias, mergulha no rio de lembranças, mas das águas emerge um ser-outro, Ndalú, o menino-narrador: o ser-de-linguagem, o-ser-da-ficção.

“E se chovesse aqui em Angola toda?” (ONDJAKI, 2006, p. 137), indaga o menino-narrador nos instantes derradeiros da narrativa. Eis a água que traz esperança, cobrindo o território em toda a sua potência histórica de um vir-a-ser.

3. AS VOZES, OS OUTROS

Polifonia, dialogismo, cadeia de vozes, o diálogo com o outro, a interação incessante, a constituição do ser e da memória por meio da exposição viva e infinda às palavras do grande simpósio universal, emblema

de um mundo que se instaura sob a batuta do plurivocalismo infinito. Eis Bakhtin e sua teoria dialógica do mundo: a base teórica para o segundo momento desse artigo.

Como dito anteriormente, procuramos ler o romance *Bom dia camaradas* à luz da ideia de uma dupla refração constitutiva da estrutura literária da obra. Dupla refração por meio da qual a Angola, em estado de guerra civil, chega aos olhos do leitor. Dupla refração que se instaura a partir da memória e da polifonia, ou das inúmeras vozes que vão sendo acionadas pelo narrador, como se a demonstrar a constituição de seu ser no contato sempre vivo e flexível com os outros e suas vozes as quais, por sua vez, funcionam como índices axiológicos, situando os personagens em determinadas concepções ideológicas de mundo. Segundo Bakhtin (2003), essas relações ideológicas só são possíveis com a personagem que é portadora de sua verdade, que ocupa uma posição significativa ou ideológica no mundo. O fato é que Ondjaki constrói sua narrativa sem abrir mão do caráter dialógico e polifônico da existência, caráter este tal qual assinalado pelo teórico russo:

Natureza dialógica da consciência, natureza dialógica da própria vida humana. A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 2003, p. 348)

Muitas são as vozes às quais o menino Ndalú remete durante o trajeto da narrativa e essas vozes nunca chegam indiferentes até o personagem, já que é no contato com essas vozes que Ndalú vai tecendo a sua representação lírica da guerra civil, bem como fomentando a sua imaginação, quase sempre lúdica, a respeito do horror da guerra. Ndalú nunca se encontra solitário e isolado em seu mundo, mas sempre se coloca numa posição onde o diálogo com o outro se torna sempre condição possível, de tal forma que contemplamos o personagem circulando pelas mais diversas vozes e representações ideológicas a respeito da guerra, desde o camarada Antônio, que alimenta uma nostalgia a respeito dos tempos de dominação portuguesa no território angolano, ou então sua Tia Dada, que lhe apresenta as delícias e tentações do livre-consumo em território capitalista, até a paixão e crença nos ideais socialistas de seus professores cubanos, que nunca deixam de lhe transmitir o espírito de coragem e de fé quanto à revolução. Além disso, tal tecido dialógico parece ter como voz dominante justamente a própria guerra civil, com seus matizes e todas as imagens de senso comum que são compartilhadas e difundidas por tantas vozes anônimas em contexto de guerra:

É impressionante, eu costumava observar isso nas provas de EVP desde a quarta classe, toda a gente desenhava coisas relacionadas com a guerra: três pessoas tinham desenhado akás, duas tinham desenhado tanques de guerra soviéticos, outros fizeram makarov's, e as meninas é que faziam mais coisas do tipo mulheres no rio a lavar roupa, o mercado Roque Santeiro visto de cima, a marginal à noite ou o morro da fortaleza. [...] Guerra também aparecia sempre nas redacções, experimenta só mandar um aluno fazer uma redacção livre para ver se ele num vai falar da guerra, até vai já aumentar, vai contar estória do tio dele, ou então vai dizer que o primo dele é comando, ché, gajo grosso, bate mole, num vale a pena se meter com ele. (ONDJAKI, 2006, p. 130-131)

Observa-se, no trecho acima, a importância que o evento da guerra-civil assume na formação da consciência da criança, de modo que somos lançados diante de um contexto em que a rotina infantil e a guerra se entrelaçam de forma quase indissolúvel e às crianças parece não haver outro mote de conversação e de experiência a não ser falar da própria guerra. É importante salientar a ênfase que Ondjaki confere ao aspecto refratário e dialógico do tratamento da guerra por parte do olhar das crianças: “experimenta só mandar um aluno fazer uma redacção livre para ver se ele num vai falar da guerra, até vai já aumentar, vai contar estória do tio dele”. Aqui, o narrador Ndlu traz à tona o carácter polifónico que constitui a consciência das crianças quando se põem a escrever a respeito da temática da guerra. É a partir de um ouvir-dizer, de vozes outras, tais como as do “tio dele”, que possibilitam aos alunos assumirem uma postura responsiva, ativa e criadora com a temática da guerra, (*até vai já aumentar*), refratando essa realidade bélica e ressignificando-a sob um olhar lúdico. A escola terá um papel visceral, portanto, na construção desse olhar, como, de forma oportuna, argumenta Ruivo:

acentuando a importância da educação formal para Angola do período, o cotidiano do personagem protagonista em *Bom dia Camaradas* é todo organizado em função da escola, frequentada durante as tardes. E a escola era vista não somente por seu carácter de ensino, mas por sua condição maior de iniciação dos jovens no mundo do conhecimento e das diversas tradições humanas, o que permite a formação das crianças e também a sobrevivência do próprio mundo das tradições. Na narrativa de Ondjaki, marcam presença não apenas as aulas em si, mas o próprio convívio com os professores. Entre estes, ganham relevo os professores cubanos, com as suas particularidades, apontando uma faceta bastante importante da colaboração camarada do governo socialista de Cuba com a jovem nação angolana, a qual buscava se iniciar na trilha tão árdua da construção do socialismo. (RUIVO, 2007, p. 295)

Assim, a escola opera na narrativa como um eixo espacial marcante desse convívio com o outro e com as outras vozes, quer sejam as

vozes da revolução ou as vozes do próprio mundo de tradições angolanas. Diz-nos Bakhtin a respeito da formação da consciência:

Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). (BAKHTIN, 2003, p. 341)

Ndalu vai formando seu imaginário e sua consciência a respeito da guerra em contato incessante com outras vozes que fazem parte do seu cotidiano: o nostálgico camarada Antônio, a tia Dada, de feições capitalistas, os professores de esquerda revolucionários, os colegas de escola, também neófitos e descobridores dos matizes da guerra, as notícias pelo rádio e TV, os atos de solenidade envolvendo a passagem do presidente pelas ruas e vielas de Angola, as vozes que alimentam a lenda urbana a respeito da figura do “caixão vazio” e tantas outras. Mesmo quando as palavras parecem sem dono, e ganham um contorno de senso comum – o que comumente acontece em contexto de guerra – ainda assim não se deve prescindir de uma **alteridade constitutiva**, a pautar a formação da consciência do sujeito que narra. Vale a pena recorrer mais uma vez ao pensador russo:

na relação criadora com a língua, não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra, às vezes há vozes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes dos matizes lexicais, dos estilos, etc.) quase imperceptíveis e vozes próximas, que soam concomitantemente. (BAKHTIN, 2003, p. 330)

No ato de escreverem sobre a guerra, as crianças da escola, bem como o próprio Ndalu, recorrem, de forma consciente ou não, a essa cadeia de vozes, próximas e distantes, impessoais e imperceptíveis, que soam concomitantes durante o fluxo da narrativa. Falar da guerra é colocar-se num grande simpósio, no qual participam vozes representativas das mais variadas colorações ideológicas. Eis a seguir uma cena emblemática no livro e que não deixa de ser uma metáfora dessa constituição polifônica da própria narrativa – Ndalu em casa, reunido com a família, em torno do rádio, a ouvir as notícias da guerra:

Nós ficávamos um bocado aborrecidos com as notícias, porque era sempre a mesma coisa: primeiro eram as notícias de guerra, que não eram diferentes quase nunca, só se tivesse havido uma batalha mais importante, ou a UNITA tivesse partido uns postes. [...] Então também percebi que, num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo. (ONDJAK, 2006, pág. 28)

E ainda:

Quando ligamos o rádio é que percebi: afinal estavam a dizer que a guerra tinha acabado, que o camarada presidente ia se encontrar com o Savimbi, que já não íamos ter o moni-

partidarismo e até estavam a falar de eleições. Eu ainda quis perguntar mas como é que vão fazer eleições, se em Angola só há um partido e um presidente..., mas mandaram-me calar para ouvir o resto das notícias. (ONDJAKI, 2003, p. 134)

A imagem da família à espreita do rádio, a ouvir as vozes que trazem o boletim informativo da guerra, é emblemática numa narrativa que se baliza sob uma tessitura polifônica tão marcante. Como na boa ficção, nada irrompe por acaso, a imagem do rádio não deixa de ser uma metáfora dessa polifonia constitutiva do imaginário e da memória da guerra. Afinal, o romance é todo ele atravessado e perscrutado por vozes, as quais, espraídas na materialidade da memória, formam um verdadeiro caleidoscópico ideológico a respeito da guerra civil angolana pós-independência. Nisso talvez, resida o maior mérito do romance.

FINALIZANDO

Em suma, para finalizar este artigo, convém lembrar os dois movimentos propostos para a leitura de *Bom dia camaradas*. Aventamos, no início do texto, que a obra de Ondjaki apresenta no olhar do menino Ndalú a possibilidade de abarcar a atmosfera da guerra angolana a partir de uma dupla refração, na medida em que a realidade áspera, gélida e cruel dos conflitos civis pós-independência é trazida a lume pelo narrador sob uma dupla via: a da memória e a da pluralidade de vozes que transitam pelo cotidiano de Ndalú. Esses dois elementos fornecem ao narrador a possibilidade de orquestrar este simpósio de vozes, bem como de completar tais interstícios de memória, munido de uma imperiosa carga de lirismo, singeleza e inocência, que somente o olhar da infância se torna apto a captar. Ondjaki não busca, dessa forma, a reprodução *ipsis literis*, seca e monolítica do contexto social e político do país em tempos de pós-colonialismo, mas antes se lança a estilizar, problematizar e transmutar tais contextos, pela via do que a alta literatura apresenta de melhor: a potencialidade de resignificar e recriar o mundo real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro. Ed: UERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAYER, Adriana Elisabete. O percurso do menino-griot: das despedidas à aprendizagem. *Nau literária*. v. 4, n. 1, jan/jun: Rio Grande do Sul, p. 1-12, 2008.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: _____. *Rua de mão única* (Obras escolhidas v. 2). São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin*. In: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 155-204.

FRANCO, Roberta Guimarães. *Bom Dia Camaradas e o retrato de uma (infância em) Angola*. *Abril: Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, Vol. 1, nº 1, Agosto de 2008.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 1996.

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

LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet*. Belo Horizonte: Ed, UFMG, 2008.

MATA, Inocência. *A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns*. In: MAN, Paul de. *Autobiografia como desfiguração*. In: Sopro, n 71. Tradução de Joca Wolf. Santa Catarina, 2012.

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

PADILHA, Laura. *Da construção identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa*. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 73. Coimbra: CES / Universidade de Coimbra, p. 3-28, 2005.

PIMENTA, Dionísio da Silva. *De infância e de memórias: representações da identidade e processos de criação ficcional em Bom dia camaradas*, de Ondjaki. UFSCAR, 2011. (no prelo)

ROSA, Joseana Stringini. *Entre a ficção e a realidade: Bom dia camaradas e a esperança de dias melhores através do olhar infantil*. *Revista Ao pé da Letra*, Universidade Federal de Santa Maria, vol. 14, n. 2, 2012.

RUIVO, Marina. *Pelos olhos do menino, a camaradagem e os sinais das mudanças na Angola do pós-independência*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (orgs). *A kinda e a misanga: Encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Nzila: 2007, p. 293-301.

VERAS, Laurene. *Ondjaki e a memória cultural em Os da minha rua, Bom dia Camaradas e AvóDezanove e O segredo do soviético*. UFRGS, Dissertação de mestrado. Porto Alegre: 2011

Recebido para publicação em 27/05/2014

Aprovado em 21/09/2014

NOTAS

1 Este artigo é um desdobramento de um trabalho de conclusão de semestre empreendido na disciplina de Estudos de Literaturas Africanas, cursada em 2009 e ministrada pela professora Simone Schimidt, no curso de Graduação em Letras-Português na UFSC. Ao longo desses anos, alterações e ajustes foram feitos, até resultar, por fim, neste texto.

2 A metáfora da refração foi tomada da teoria dialógica de Bakhtin, segundo o qual o signo linguístico é sempre uma refração da realidade. No segundo momento do artigo, trago Bakhtin com mais detalhamento.

3 Embora as ideias de Benjamin tenham sido pensadas em um contexto de guerra mundial, e não em um contexto de guerra angolana, suas aplicações podem ter um caráter mais amplo, resguardadas as devidas particularidade de determinados conflitos civis.

4 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0cTQ52tleN8>. Acessado em 23 de Novembro de 2013.

5 Disponível em: <http://www.prosa-poema.blogspot.com/>. Acesso em: 21 de Abril de 2013.

6 Lejeune (2008) em *O pacto autobiográfico* define autobiografia a partir de um esquema tripartite entre autor, narrador e personagem, sendo que deve haver uma tripla identidade nominal entre ambos. É uma abordagem centrada em um ponto de vista linguístico e formal.

7 “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual e coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (LE GOFF, 1996, p. 477).