

DE COMO CRESCE EM SEGREDO A ESPERANÇA: UM PROJETO DE REUTOPIZAÇÃO

ISABEL BELLEZIA DOS SANTOS MALLET*

* Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

A

Resumo

A presente comunicação tem como principal objetivo a análise ao romance **Bom dia camaradas** de Ondjaki, em cuja base acredita-se estar um projeto de “reutopização”. Relevante para a solidificação do referido projeto, a memória cumprirá papel fundamental nesta pesquisa, uma vez que o movimento de recordação do protagonista da obra em estudo seleciona episódios agradáveis aos quais são associadas imagens significativas, tais como a manhã e a chuva. A infância é ainda posta em análise, já que é construída, ao longo do romance, como lugar dos afetos, da magia e do encantamento, encantamento esse que permeará igualmente a linguagem da referida manifestação artística, cuja reinvenção e “desautomatização” caminham em direção à “escrita da utopia” que se quer transformadora.

Palavras-Chave: Utopia; Memória; Infância; Linguagem.

Esse artigo retoma discussões e reflexões sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, selecionando como centro de apreciação o romance **Bom dia camaradas**, de Ondjaki, em cuja base acredita-se estar um projeto de “reutopização”. Assim, inicia-se uma investigação de tendências concretas e substanciais capazes de confirmar a existência do referido projeto na obra do escritor angolano. É de fundamental relevância esclarecer que o termo “reutopização”, criado por Boaventura Souza Santos em sua obra **Pela mão de Alice** (1997), vem sendo utilizado por vários estudiosos das literaturas africanas. O próprio Ondjaki, em palestra na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no dia dezessete de novembro de 2008, afirmou ser necessária uma renovação da esperança, força motriz do despertar de um último reduto da utopia.

Relevante, para a solidificação do projeto de “reutopização” mencionado, a memória cumprirá papel preponderante nesta pesquisa, uma vez que o movimento de recordação do protagonista do romance em análise seleciona episódios agradáveis aos quais são associadas imagens significativas, tais como a manhã – o dia – e a chuva. Dessa forma, a partir da construção de um mito individual, a voz enunciativa da obra acaba por reacender a esperança perdida face às mazelas instauradas pela contemporaneidade. Centro, pois, de um projeto de felicidade, a infância na obra passará, pois, a ser analisada, neste estudo, como lugar dos afetos, da magia e do encantamento, encantamento esse que permeará igualmente a linguagem da referida manifestação artística, cuja reinvenção e “desautomatização” caminham em direção à “escrita da utopia” que se quer transformadora.

A escolha do título do presente trabalho pretende, assim, dar conta da comunhão que o autor estabelece entre a infância e a esperança, comunhão que perpassa não apenas o romance que se pretende analisar, mas que se estende ao livro de contos **Os da minha rua**, do qual extraímos a passagem que nos serviu de inspiração para este artigo:

O teu livro dá conta “de como crescem em segredo as crianças”. É o milagre das flores do embondeiro: habitam o mundo em concha por breves momentos e vêem através da luz o milagre das pequenas coisas: uma lagartixa, os improváveis sapatos vermelhos de um miúdo no comício do primeiro de maio, as vozes das estrelas. Inscrevem o sublime nas cidades impossíveis, falam antes do futuro, caminham sem pressa pela água [grifo nosso] (TAVARES. In: ONDJAKI, 2007, p. 155 – grifos do autor).

Inundada de esperança, cresce, sob a égide do século XXI, a produção literária de Ondjaki, escritor que, ao inscrever as margens de Angola no centro de sua ficção, oferece-nos a possibilidade de reutopizar o espaço literário angolano que, em período de guerra civil, foi reconduzido ao desencanto e à distopia social, de onde é preciso se reerguer. Nesse sentido, trazer Eros à baila significa voltar “a sonhar pássaros de libertação” (ANGIUS, 1998, p. 18) e fazer vigorar novos valores de resistência ao dilaceramento social que vive Angola na modernidade. Cabe, desde já, advertir que, em **Bom dia camaradas**, o narrador-infante, ou forjadamente infante, ingressa num fingimento narracional, uma vez que o autor, já maduro e localizado efetivamente na contemporaneidade, o induz, discursivamente, a uma pretensa ingenuidade, perdida ao longo da árdua travessia ao mundo adulto. A voz enunciativa passa, dessa forma, ao domínio de um jovem adolescente que, ao lançar-se à saga de visitação da memória, parte em busca do tempo perdido que, reinventado, renasce como possibilidade do ser feliz, do encontro com a unidade já diluída e que, por saber-se diluída, pode apenas ser reconstruída discursivamente.

É, assim que, por desígnios de Eros, Ndalu faz de seu contar um movimento de re-significação dos espaços, das relações já consagradas, do passado, do presente e mesmo do futuro, uma vez que este, ainda enquanto porvir, guarda a possibilidade de uma realidade melhor do que aquelas encontradas, outrora, naquele país. Conforme aponta a

etimologia da palavra infante, trata-se, sobretudo, de aprender a proferir a nova palavra, aquela que, em estado permanente de infância, faz do mundo um lugar sempre renascente. Infantes, portanto, Ndalu e Angola, recém-independente, partem em busca da palavra inaugural, aquela capaz de criar um tempo de novas possibilidades:

Recorramos à etimologia, não à da palavra criança, mas à de infante, que também a pode definir. Formada pelo radical *fa-* do supino *fa-tus* do verbo *fari*, verbo depoente latino que significa proferir, falar, dizer, confessar -, a que se acrescenta o prefixo *in*, denotativo de negação, e o sufixo agente *nte*, a palavra infante designa “aquele que ainda não é capaz de proferir” e, por isso mesmo, está fora do sistema. Ser infante, portanto, significa estar fora do sistema ordenador e lógico, marcado pela regra e pela convenção, pelo que, na linguagem dos comportamentos sociais, é arbitrário e sentencioso, expressão de um poder que estabelece erros e acertos, excluídos e incluídos, e - por que não? - os “de cá” e os “de lá” (RUAS, 2008, p. 172)

Nasce, assim, um tempo que, longe do “sistema ordenador e lógico, marcado pela regra e pela convenção” (MAGALHÃES, 1999, p. 146), ainda preserva um vasto espaço para o deitar da magia e do encantamento. Promove-se, ao longo da narrativa, uma desautomatização da linguagem, desautomatização essa que nos permite ter acesso ao lugar onde a sensibilidade pode ainda se instalar e, em visita ao ludismo, esvaziar os signos do cotidiano de sua referencialidade imediata, atribuindo-lhes um “frescor original”. Como exemplo da referida desautomatização, lembra-se que o protagonista, com olhos de infância, subverte o sentido irônico, negativo e já desgastado da expressão “camarada” que recupera, no romance, “seus primeiros sentidos de simpatia e amizade” (SALGADO, 2008, p. 309). Alcança-se, assim, uma democracia verbal, uma vez que, no romance, todos passam a camaradas, por mais carregados de sagrado que a história os tenha feito: “Ouvimos as sirenes, os mercedes a chegarem lá ao longe, agora sim, era o ‘camarada presidente’” (ONDJAKI, 2006, p. 84 – grifo nosso).

Em **Bom dia camaradas**, a recordação, enquanto recurso terapêutico e propulsor de felicidade, é, contudo, acionada por um impulso essencialmente melancólico e de dor, impulso que assinala, desde o início, a existência de um presente fissurado e esgarçado, instalado pela modernidade, posição em que se encontra o autor. O impulso melancólico, de que se falou mais cedo, adverte-nos, assim, para um estado de insatisfação, observada claramente na epígrafe que abre o romance contemplado. Aos versos de Drummond, acrescenta-se um vocativo – “E tu, Angola:” –, através do qual, vemos evidenciado um tempo que “não chegou de completa justiça” (ANDRADE, 2006, p. 37). Observemos, dessa forma, a epígrafe mencionada:

E tu, Angola:

Sob o úmido véu de raivas, queixas

e humilhações, adivinho-te que sobes,

vapor róseo expulsando a treva noturna (DRUMMOND In: ONDJAKI, 2006)

Em meio a raivas, queixas e humilhações, Angola é banhada pelo vapor róseo da manhã, pela claridade, pelo dia que, ao ser parte integrante do título do romance, desenvolve-se como imagem capaz de atribuir à obra ondjakiana um compromisso com a mudança, com a resistência, com a esperança e com a desejada expulsão da treva noturna. A insatisfação com o tempo presente pode ainda ser observada pelas duas epígrafes restantes, responsáveis por introduzir cada uma das duas grandes partes que compõem o referido romance. São versos do poeta angolano Óscar Ribas, transcritos a seguir: “Tu, saudade, revives passado, / reacendes extinta felicidade” (RIBAS. In: ONDJAKI, 2006). E ainda: “Ó saudade, ó meiga companheira, / reavivando a sensibilidade, / dulcificas a vivência inteira” (RIBAS. In: ONDJAKI, 2006). Percebamos, assim, que o adjetivo “extinta”, cujo referente é “felicidade”, aponta para o dilaceramento, no presente, de um projeto de felicidade, conquistado no passado utópico. Seguindo a mesma tendência, o verbo “dulcificar” revela um desejo de tornar doce aquilo que já não é mais: o presente. O retorno ao passado passa, assim, a ser objeto e reinvenção de uma imaginação que se quer utópica.

Nota-se que o desejo de contestação, vigente em **Bom dia camaradas**, pode ser observado, desde o momento de sua inauguração, quando, avesso à rigidez das normas gramaticais, passa a ser introduzido pela conjunção adversativa “mas”, elemento sintático que, semântica e estruturalmente, pretende estabelecer uma relação de contraste entre dois enunciados. Aqui, no entanto, a ausência de um enunciado explícito, permite-nos supor que o uso dessa palavra pretende, desde o início, reafirmar o domínio da imaginação sobre o princípio de realidade vigente e que se intenciona subverter. Poder-se-ia igualmente supor que o elemento lexical em questão vislumbra verdadeiramente a contestação de algo que é anterior à palavra poética: a realidade. O “mas”, em maiúscula na publicação brasileira, recurso meramente editorial, porque se repete ao início de cada novo capítulo, representa o desejo, esse verdadeiramente maiúsculo, de contestação de um passado, que ao prolongar-se no tempo presente, confirma-se como expressão maior de uma insatisfação que perpassa todo o período moderno angolano.

“Mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?”, eu gostava de fazer essa pergunta quando entrava na cozinha. Abria a geleira, tirava a garrafa de água. Antes de chegar aos copos, já o camarada António me passava um. As mãos dele deixavam no vidro umas dedadas de gordura, mas eu não tinha coragem para recusar aquele gesto. Servia-me, bebia um golo, dois, e ficava à espera da resposta dele. (ONDJAKI, 2006, p. 17 – grifo nosso)

Entende-se, ainda, que a prevalência do espaço luandense na composição do romance em estudo garantiu à narrativa um olhar distante, porém não alienado, em relação ao ambiente de guerra civil, uma vez que a mesma destruía o interior do país. Apesar disso, a referida cidade denuncia, metonimicamente, a falta de liberdade vivida no território angolano, mesmo após sua independência em 1975. O cerceamento de liberdade, observado em determinados momentos da obra, contraria, em certa medida, a suposição inicial de Ndalú, em diálogo com o camarada António: “(..) tu não preferes que o país seja assim livre?”.

Confirma-se, no próprio texto, que a liberdade e a independência, recém-conquistada, distinguem-se, ao longo da narrativa, na medida em que, aos poucos, tornam-se evidentes as ações violentas deflagradas pelos movimentos que disputavam o governo do país, a existência ainda de cartões de abastecimento, as intervenções estrangeiras de Cuba e da extinta URSS, bem como as dificuldades de acesso a alimentos e à água.

Não consegui mais ver o macaco, começou uma pequena confusão, o outro FAPLA chegou perto do marido da senhora e tirou-lhe a máquina das mãos. Dava para ouvir mais ou menos a conversa, o senhor estava a tentar falar português, o FAPLA estava “chateado”, abriu a máquina assim de repente, tirou o rolo, deitou fora. Aí acho que a senhora começou a chorar, mas perceberam que aquilo era sério. “Coitados, eles não deviam saber que em Luanda não se pode tirar fotografias assim à toa.” (ONDJAKI, 2006, p. 40 – grifo nosso)

É, então que, em contato com realidades diferentes daquela por ele vivida, Ndalú vê aguçar as percepções referentes à situação política de seu país. A convivência, por um curto espaço de tempo, com a tia Dada, vinda de Portugal, fê-lo, ainda, questionar a existência do cartão de abastecimento, sempre a desacreditar naquilo que a tia dizia, em momento de largo riso do leitor:

- Tia, não percebo uma coisa...

- Diz filho.

- Como é que tu trouxeste tantas prendas? O teu cartão dá para isso tudo?

- Mas qual cartão? – ela “fingia” que não estava a perceber.

- O cartão de abastecimento. Tu tens um cartão de abastecimento, não é? – “eu, a pensar que ela ia dizer a verdade.” (ONDJAKI, 2006, p. 49-50 – grifos nossos)

Percebe-se, pois, que, ao sofrimento, Ondjaki impõe a força de Eros, ao responder com humor às situações de adversidade que se lhe impõem. Acredita-se, portanto, que, em consonância com o que já nos disse Freud a respeito do recurso humorístico, trata-se, sobretudo, da efetivação do princípio de prazer e da rejeição das reivindicações da realidade, rejeição que caminha em direção ao desvio da possibilidade de sofrimento: “O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio de prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais” (FREUD, 1996, p. 166-167).

Há, ainda, momentos em que a presença do terror mostra-se contante, como no episódio do grupo terrorista Caixão Vazio, em que o narrador-infante oferece-nos, mais uma vez, o riso e a alegria. Àquela altura, embora o país fosse efetivamente vítima de violência dessa natureza, a referida ação terrorista que, mais tarde, confirma-se como lenda urbana, figura como mais um momento de riso, uma vez que, da fuga de Ndalú e Romina, só o que se deixou reparar foi a maneira como corria a professora de inglês que, “todo mundo sabe, era aleijada”: “A Romina

estava a sorrir, acho que era porque o Caixão Vazio não tinha nos apinhado, mas eu não conseguia tirar da cabeça a imagem da professora a correr àquela velocidade, a nos ultrapassar e saltar o muro da escola sem tocar em nada” (ONDJAKI, 2006, p. 75). Há, ainda, após o episódio descrito, uma insinuação de romance entre os amigos, romance que, apesar de apenas sugerido, ratifica, mais uma vez, a infância como fase de importantes descobertas:

Ficámos cada um a recordar aquele momento.

Para mim tinha sido bom, agora que tudo tinha passado, termos corrido juntos. Claro que era só um pensamento, mas de algum modo acho que essas coisas ficam assim guardadas no coração das pessoas, e se eu e Romina já éramos muito amigos, o termos fugido juntos do Caixão Vazio era uma coisa só nossa. Não falamos sobre isso, mas naquele dia, naquela tarde com o sol ali a fazer o momento a ficar ainda mais bonito, acho que ficámos muito mais amigos (ONDJAKI, 2006, p.76)

A lembrança involuntária, pertencente ao domínio dos afetos, segundo Bergson, garante, em ecos proustianos, o despertar para o tempo da reminiscência que, em **Bom dia camaradas**, nos é assegurado por meio da seleção e descrição minuciosas de cheiros, sabores e sons, uma vez que, conforme nos revelam palavras de Proust em seu romance **No caminho de Swan**, “é trabalho baldado evocar nosso passado, pois está escondido (...) em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar” (PROUST, 2003, p. 48). Não mais temos o gosto e o aroma da “Madeleine” de Proust; em **Bom dia camaradas**, as sensações despertadas advêm de um espaço que faz transbordar traços de uma infância encantadoramente angolana:

Pela janela enorme entrava luz, entrava o som dos passarinhos, entrava o som da água a pingar no tanque, entrava o cheiro da manhã, entrava o barulho das botas dos guardas da casa ao lado, entrava o grito do gato porque ele ia lutar com outro gato, entrava o barulho da despensa a ser aberta pela minha mãe, entrava o som de uma buzina, entrava uma mosca gorda, entrava uma libélula que nós chamávamos de helibélula, entrava o barulho do gato que depois da luta saltava para o telheiro de zinco, entrava o som do guarda a pousar a aká porque ia se deitar, entravam assobios, entrava muita luz, mas, acima de tudo, entrava o cheiro do abacateiro a acordar (ONDJAKI, 2006, p. 80)

Assim, conforme vimos na passagem anterior, o romance contempla sensações e vivências do narrador, sustentadas com a preocupação de registrar pelo olhar formas particulares de associações que se assemelham em tudo, com a narrativa cinematográfica. Se recordar é trazer novamente ao coração, a ótica infanto-juvenil, predominante na obra aqui contemplada, garante o despertar de afetos, também impulsionado pela plasticidade. A importância do olhar pode, dessa forma, ser observada nas passagens a seguir: “às vezes numa pequena coisa pode-se encontrar todas as coisas grandes da vida, não é preciso explicar muito, basta olhar” (ONDJAKI, 2006, p. 79). Ou ainda: “Aí, aconteceu-me

aquilo que às vezes me acontece, comecei a ver tudo tipo em câmara lenta, como se fosse um filme em preto e branco: os copos a baterem, os sorrisos nas bocas de todos, a Petra com os olhos encarnados e, finalmente, o brinde” (ONDJAKI, 2006, p. 114). Erotogênica e governada pelo princípio de prazer, a natureza sensorial da obra, importante mecanismo para ativação da memória, parece importar-se, verdadeiramente, em estabelecer uma comunhão com a sensualidade que, em meio a uma realidade inteiramente frígida, revela-se como cognição sensitiva, propulsora de um conhecimento dado a partir do desnudamento de Luanda, bem como de seus espaços particulares.

O protagonista, ao deparar-se com as intempéries da vida adulta, entende que a efemeridade do tempo escapa-lhe pelas mãos, num movimento, raro na obra, de dor voluptuosa e vazia de toda linguagem. Entram em cena momentos de encontro com a morte, morte do mundo do encantamento, do encontro com o prazer, morte causadora de um misto de perda e vazio irreparáveis. Os referidos momentos, presentes em larga escala na segunda parte do romance, são determinados pelo fim do ano letivo, pelo regresso dos professores cubanos à pátria e pela morte do camarada cozinheiro António, acontecimentos que cheiram a despedidas, “porque despedida tem cheiro, vocês sabem, né?” (ONDJAKI, 2006, p. 111).

Dá-se, assim, a grande e reveladora aprendizagem; aquela que nos coloca como vítimas de nosso próprio processo de existir, processo que nos assegura que a felicidade eterna não existe, mas que se “revela em breves e plenos instantes de aparição” (RUAS, 2008, p. 176). Existência nossa que, cercada de novas possibilidades, está sempre sujeita a renovações, ilustradas, no romance, pela “água”, advinda da chuva que cai sobre a capital de Angola, supostamente livre da guerra civil:

a água é que faz crescer novas coisas na terra, embora também alimente as raízes dela, a água faz “eclozir um novo ciclo”, enfim, ela queria dizer que a água faz o chão dar folhas novas. Então pensei: “Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...?” Depois sorri. Sorri só (ONDJAKI, 2006, p.137 – grifo nosso)

Trazer novamente ao coração cores, afetos, nomes, aromas é primar pelo prazer que acreditamos estar na base de todo projeto de felicidade, no qual a infância, no romance em questão, ganha destaque especial, pois esse é ainda o tempo de uma teimosia e rebeldia que caminham em favor do sonho. Este é **Bom dia camaradas**: retrato de uma flor que, em pacto com o otimismo, reacende e ratifica a esperança como força capaz de pôr fim a um ciclo de opressão. Passo, assim, às palavras de Carlos Drummond de Andrade, poeta que testemunhou, certa vez, o nascimento da “flor-esperança”: “Uma flor nasceu na rua! / Passem longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. (...) / É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (ANDRADE, 2006, p. 37).

ABSTRACT

This communication has as main objective the analysis of the novel **Bom dia camaradas** (Ondjaki), whose base is believed to be a project of "reutopia". Relevant to the solidification of said project, the memory will play major role in this research, since the movement of the protagonist's recollection of the work under study selects pleasing episodes to which meaningful images are associated, such as morning and rain. Childhood is also put under scrutiny, since it is built, throughout the novel, as a place of affection, magic and enchantment which also will permeate equally the language of that artistic expression, whose reinvention and "de-automation" move toward the "writing of utopia" that envisions a transformation.

Key words: Utopia; Memory; Childhood; Language.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. In: **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ANGIUS, Fernanda & ANGIUS, Matteo. **O desanoitecer da palavra**: estudo, seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano. Praia/Mindelo: Embaixada de Portugal / Centro Cultural Português, 1998.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREUD, Sigmund. "O humor". In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol. XXI (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.163-169.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Ruy Belo. In: **Os dois crepúsculos**: sobre a poesia portuguesa actual e outras crónicas. Lisboa: A regra do jogo. 1981. P. 145-163.
- ONDJAKI. **Bom dia camaradas**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- ONDJAK. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swan**. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.
- RUAS, Luci. "Primeiras Estórias ou o que não morre não morre: fica encantado". In: **Metamorfoses**. Volume 8. Rio de Janeiro: Caminho, 2008. p. 171-182.
- SANTOS, Boaventura. **Pela mão de Alice**: O social e o político na transição pós-moderna. São Paulo: Cortez, 1997.