

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Fernanda Karine Cordeiro Lima

LEITURAS DA MEMÓRIA DE
INFÂNCIA E DE OS DA MINHA RUA

Belo Horizonte

2017

Fernanda Karine Cordeiro Lima

**LEITURAS DA MEMÓRIA DE
*INFÂNCIA E DE OS DA MINHA RUA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientadora: Prof^a Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Belo Horizonte

2017

R175i.YH Lima, Fernanda Karine Cordeiro.
Leituras das memórias de *Infância* e de *Os da minha rua*
[manuscrito] / Fernanda Karine Cordeiro Lima. – 2017.
159 f., enc.
Orientadora: Marli de Oliveira Fantini Scarpelli.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 134-155.

1. Ramos, Graciliano, 1982-1953. – *Infância* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ondjaki, 1977- – *Da minha rua* – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 4. Contos angolanos – História e crítica – Teses. 5. Memória na literatura – Teses. 6. *Infância* na literatura – Teses. I. Fantini, Marli. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.


CDD: B869.33

Dissertação intitulada *LEITURAS DA MEMÓRIA DE INFÂNCIA E DE OS DA MINHA RUA*, de autoria da Mestranda FERNANDA KARINE CORDEIRO LIMA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

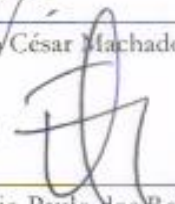
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:




Prof. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli - FALE/UFMG - Orientadora



Prof. Dr. Julio César Machado de Paula - UFF



Prof. Dr. Eloésio Paulo dos Reis - UNIFAL-MG



Prof. Dr. Georg Otte
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2017.

Ao Criador de Tudo o que É.
Para mim e por mim. Para a minha
família: Iara (mãe), Fernando (pai), Gina
(Cleide/irmã). Em memória ao breve
percurso de vida do meu irmão Flávio.

AGRADECIMENTOS INSTITUCIONAIS

Agradeço a Universidade Federal de Minas Gerais por ter me acolhido ao longo desse mestrado; a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter financiado esta pesquisa; a Prof^a. Dra. Cláudia Campos Soares, ao Prof. Dr. Júlio Cesar Machado de Paula e ao Prof. Dr. Eloésio Paulo dos Reis, que compuseram a banca examinadora e contribuíram para este trabalho com suas pertinentes considerações.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Agradeço a Prof^a. Dra. Marli Fantini. Mulher tão guerreira na vida e tão plena de valores. Ser que sempre reluz boa vontade em ajudar, ensinar, compreender e orientar. A UFMG não poderia ter me confiado melhor orientadora, a quem escancaro minha admiração, amor e consideração por tempo indeterminado e para quem quiser ler e ouvir.

Professora Marli, você é um ser humano incrível. Desde que a conheci, compreendi que o Criador sempre confia, nos momentos certos, o melhor mentor que podemos ter para nos formar na trajetória que precisamos percorrer. Muito, MUITO obrigada por tudo sempre. Amo você!

AGRADECIMENTOS

Aos da minha *Infância*: minha mãe, Iara Cordeiro; meu pai, Fernando Morais Lima; minha irmã, Cleide de Fátima (Gina). Sou infinitamente grata pelo dom da vida de cada um. Por todo o amor, apoio e aprendizado que me deram: amo muito vocês, minha família linda.

A'Os da *minha* rua: vizinhos e vizinhas com quem convivi na minha infância até a adolescência na Rua 1, minha primeira vitrine de mundo. Eliene e família; Dona Simone; Dona Graça; Dona Lourdes e família; Dona Lucineide e Seu Carlos; Lourdete e família; Socorro e família: vocês também são parte de mim.

Aos professores e mestres Aurenísia; Sérgio Lima Albuquerque (Prof. Serginho); Ana de Sena: meus mais marcantes professores de Português, Literatura e Desenvolvimento Humano. Tenho-os sempre como referências em minha vida.

Aos colegas do Colégio Júlia Jorge com quem tive experiências preciosas por quase dez anos sucessivos: guardo-os com carinho em minha mente e coração.

A Universidade Federal do Ceará, minha primeira “casa acadêmica”, na qual me graduei no curso de Letras.

A Prof^a. Dra. Odalice de Castro Silva, exemplo de comprometimento, profissionalismo, garra e resiliência. Querida mestra e amiga: gratidão por tudo!

Agradeço aos lugares nos quais trabalhei (entre o final da graduação e o início do mestrado) por todo o aprendizado e pelas amizades preservadas. Em especial, sou grata ao sr. Dr. Freitas Cordeiro, presidente da Câmara de Dirigentes Lojistas (CDL) de Fortaleza no período em que lá trabalhei no Setor de MKT (de 2011 a 2014): o senhor foi e é um exemplo de pessoa e de profissional para mim.

Ao estado do Ceará e a Fortaleza (cidade na qual nasci).

Ao estado de Minas Gerais e a Belo Horizonte (cidade na qual renasci).

Às amigas belo horizontinas do Ateliê Estratégias Narrativas, que, entre 2015 e 2017, coloriram os meus dias e noites com literatura, sorrisos e encanto.

A psicóloga Raquel Brasil Ribeiro Penna: muito obrigada por tudo (mesmo!).

Àqueles que foram minha família quando mais precisei de apoio em BH: Prof^a Dra. Marli Fantini (mentora e querida amiga para a vida!); Renata Rodrigues (irmã por parte de amizade); Antonio Henrique (afilhado oficial!); Wagner e Nádia (e o melhor café moído, amizade e prosa do bairro Sagrada Família); Nilo Júnior e Álvaro Tavares; Cristina Nolasco, Thor e Flash; Tatiana Bicalho; e ao sr. Wilson Vallin e a Gabriela Fuini, ambos de São Paulo, que cruzaram meu caminho em BH para me presentear com suas orientações, amizades e transcendências.

Ao Criador de tudo o que É, Universo que há em mim.

Por fim, eu me agradeço. Sou mais forte do que eu imaginava. Nessa etapa, descobri que sou minha melhor amiga e companhia. Agradeço por minhas virtudes e incompletudes; por todos os processos vividos e a como escolhi, conscientemente, reagir em relação a cada um deles. Agradeço por ter descoberto que Eu Sou Vida que vive e que absolutamente ninguém é capaz de aniquilar em mim o que Eu Sou em essência, força, coragem – e sempre serei.

*A única coisa que dura para sempre é a nossa história,
a história que a gente constrói.*
(Amyr Klink)

*Sob a história, a memória e o esquecimento.
Sob a memória e o esquecimento, a vida.
Mas escrever a vida é outra história. Inacabamento.*
(Paul Ricoeur)

Construir algo é entalhar o espaço no próprio espaço.
(Susan Sontag)

Tentaram me enterrar. Esqueceram que eu era semente.
(Provérbio mexicano)

RESUMO

O objetivo central deste trabalho é abordar comparativamente, *as obras Infância* (1945), de Graciliano Ramos, e *Os da minha rua* (2007), de Ondjaki. O tema em questão – a autobiografia ficcional da infância – foi trabalhado com base em estudos apoiados em enfoques teóricos e críticos das áreas de Literatura, História e Memórias. Para tanto, essas narrativas de memórias foram investigadas através da confluência de elementos autobiográficos e ficcionais. Como etapas deste processo investigativo, a princípio resgatamos os vínculos históricos e literários entre Brasil e Angola. Na sequência, explanamos bases teórico-conceituais, que apoiaram nossa investigação, pontuando: os percursos da memória e os fenômenos e discursos a ela relacionados; a “guinada subjetiva” e a importância da presença do sujeito da enunciação na narrativa; a literatura relacionada às narrativas do trauma (pela perspectiva psicanalítica e histórica) e às narrativas de memórias. No capítulo de leitura crítica das obras analisamos o modo como as categorias autor-narrador-personagem do nosso *corpus* se movimentam no trânsito entre memória e ficção. Na mesma sequência investigamos como a memória individual – por meio de cada narrador-protagonista – auxilia a construção e a resistência de uma memória coletiva, observando aspectos como: tempo; espaços; ficcionalização da oralidade, isto é, precursores de memórias por meio da representação da figura do velho. Por fim, ademais das semelhanças, destacamos elementos convergentes e díspares, entre ambas as obras, que podem fornecer bases para fundamentar a hipótese lançada: a de que *Os da minha rua* pode ser percebida como uma possível releitura de *Infância*. Acreditamos, assim, que este projeto poderá favorecer pesquisas sob a perspectiva da Literatura Comparada para um intercâmbio de saberes entre as literaturas brasileira e a angolana.

Palavras-chave: Memória. Literatura. Graciliano Ramos. Ondjaki.

ABSTRACT

The central objective of this work is analyzes through studies of Comparative Literature the works *Childhood* (1945), by Graciliano Ramos, and *Those of my street* (2007), by Ondjaki. The theme in question - the fictional self-biography of childhood - was based on studies supported by theoretical and critical approaches to the areas of Literature, History and Memories. So these narratives of memories were investigated through the confluence of autobiographical and fictional elements. In the first part of our study we rescued the historical and literary links between Brazil and Angola. Following, we explain the theoretical bases and the concepts that supported our investigation from topics that talked about: the pathways of memory and the phenomena and discourses related to memory; the “subjective jump” and the importance of the presence of the subject of the enunciation in the narrative; the literature related to the narratives of trauma (from a psychoanalytic and historical perspective) and related to memories narratives. In the critical reading chapter of the works, we analyze how the categories author-narrator-character, in both works of our research. In the following we investigate how individual memory - through each narrator-protagonist - helps the construction and resistance of a collective memory, observing aspects such as: time; spaces; fictionalization of orality; precursors of memories by means of the representation of the figure of the old people. Finally, we highlight, in addition to the similarities, we point out convergent and disparate elements between the two works, which can provide the confirme basis for the hypothesis: *Those of my street* can be perceived as a possible re-reading of *Childhood*. We believe that this project will may favor research from the perspective of comparative literature for an exchange of knowledge between Brazilian and Angolan literature.

Keywords: Memory. Literature. Graciliano Ramos. Ondjaki.

LISTA DE SIGLAS

CDIH-MPLA – Centro de Documentação e Investigação Histórica do Comitê Central do MPLA

FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola

MNIA – Movimento dos Novos Intelectuais de Angola

MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado

RIA – República Independente de Angola

UNITA – União Nacional para a Independência Total de Angola

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 UMA “INTRODUÇÃO” DA INTRODUÇÃO	19
2.1 Portugal, Angola, Brasil: diálogos conturbados.....	19
2.2 Angola e Brasil: diálogos possíveis.....	21
2.3 Uma infância colorida.....	31
2.4 Uma infância dolorida	32
3 TEMPO, MEMÓRIA, ESTÓRIAS.....	35
3.1 Autobiografias não tão autobiográficas assim.....	35
3.2 Historiadores de si mesmos	50
3.2.1 A narrativa do trauma na perspectiva psicanalítica	50
3.2.2 A narrativa do trauma na perspectiva historiográfica	53
3.2.3 A narrativa do trauma na perspectiva literária	56
3.3 Rememorar para (se) recontar	61
4 LEITURAS DA MEMÓRIA DE <i>INFÂNCIA</i> E DE <i>OS DA MINHA RUA</i>.....	64
4.1 Os da rua de Ndalu	65
4.2 Um menino narra/dor	70
4.3 Trânsitos entre narrativas de memórias ficcionalizadas.....	74
4.3.1 Infância.....	74
4.3.2 Os da minha rua.....	96
4.4 Precusores de memórias	120
5 CONCLUSÕES	132
REFERÊNCIAS.....	134
GLOSSÁRIO (KIMBUNDU/PORTUGUÊS)	156

1 INTRODUÇÃO

...reuni pedaços de pessoas e de coisas,
pedaços de mim mesmo que boiavam no passado
confuso, articulei tudo.
(Graciliano Ramos)

Este trabalho, intitulado *Leitura da memória em Infância e Os da minha rua*, circunscreve-se às áreas de Teoria da Literatura e Literatura Comparada e se insere na linha de pesquisa Literatura, História e Memória Cultural.

Nossa proposta é identificar semelhanças e diferenças entre *Infância* (1945), de Graciliano Ramos e *Os da minha rua* (2007), de Ondjaki. Tal opção deve-se ao fato de que, no cenário comparativista, a literatura funciona como um espaço democrático, no qual narrativas dos mais variados gêneros podem dialogar entre si, num constructo profundo que reverbera para além da distância física e temporal. Ou seja: a literatura comparada possibilita que obras canônicas e vozes periféricas democraticamente assumam o mesmo território.

Relacionadas a esse contexto, as narrativas de memórias têm alcançado maior pertinência e visibilidade. Nota-se que a chance de “insistir na urgência de retomar lembranças e tecer com elas um manto de revivências” (FONSECA, 2010, p. 79) tem obtido cada vez mais relevância em um mundo que, paradoxalmente, quanto mais globalizado se torna, mais se revela fragmentado e impelido ao esquecimento.

As narrativas de memórias têm a potência de atualizar vozes e histórias “antes opacas, turvas, obliteradas e recalçadas” (FANTINI, 2010, p. 239) e representá-las por meio de estórias ressignificadas através da confluência de elementos autobiográficos e ficcionais. Estórias essas que podem servir como “estratégias singulares que perscrutam a vida concreta do homem” (RANCIÈRE, 1995, p. 41) e podem realçar aspectos extra/ordinários de memórias individuais, que acrescentam maior valor e consistência à memória coletiva.

Ao considerarmos esses parâmetros para analisar o nosso *corpus*, constituído por obras de Graciliano Ramos e de Ondjaki, deparamos com hipóteses e questionamentos relacionados à literatura brasileira, que se difundiu no meio literário de Angola e hoje viabiliza um diálogo por meio não somente da escrita memorialística, mas também de outros tipos de gêneros e de narrativas.

É preciso salientar que essa conversa da literatura africana com a brasileira diz respeito a uma relação que tem alcançado importância crescente. Como reflexo disso podemos mencionar alguns aspectos: maior ênfase ao ensino de história e cultura afro-brasileiras e africanas na educação brasileira; acentuado esforço e investimento em pesquisas relacionadas às áreas da literatura, história e memória cultural; e, por fim, um movimento gradual de aproximação entre as literaturas do Brasil e da África, que tem reavivado e reforçado os elos que unem as culturas desses países já há bastante tempo.

As conversas e os vínculos entre a literatura africana e a brasileira (ponto esse que será aprofundado nos próximos capítulos) também foi uma etapa gestada a partir de outros fatores. Em nossas leituras e investigações iniciais, por exemplo, percebemos que a literatura brasileira funcionou como um modelo para a literatura angolana especialmente quando os angolanos, junto aos moçambicanos, entraram em convergência com as iniciativas literárias brasileiras vinculadas ao movimento modernista de 1922.

É importante frisar que mesmo que a literatura brasileira tendo sido um modelo inicial para a literatura angolana, esta, paulatinamente, forjou e teceu vozes próprias pela linguagem oral e escrita, com ênfase em narrativas de memórias ficcionalizadas. Enquanto arte e ferramenta de cunho social, a literatura angolana também conscientizou o seu povo da capacidade de autonomia, que lhe era inerente. Processo esse que, posteriormente, resultou na constituição e na independência da nação de Angola.

Assim sendo, a busca de se reconciliar com o passado, por meio de narrativas de memórias, é uma iniciativa que a literatura africana sabe praticar bem. Não à toa escritores como Viriato da Cruz, António Jacinto, Agostinho Neto, Pepetela, Luandino Vieira, Mia Couto, José Eduardo Agualusa e Ondjaki cumprem – por meio desse artifício – um papel importante na literatura nos seus respectivos países.

Ondjaki, por exemplo, inclui em sua escrita a cultura e as tradições da sua gente e faz uso de marcas de oralidade, que remontam às histórias transmitidas pelos mais velhos de geração em geração. Algumas das suas narrativas de memórias cumprem um papel de ponte, haja vista que muitas vezes interligam saberes, tradições e recordações, que ultrapassam as fronteiras da mudez e do esquecimento. É o caso das obras *Bom dia, Camaradas* (2014), *AvóDezanove* e o

segredo do soviético (2009) e *Os da minha rua* (2007), designadas pelo autor como “Estórias dos anos 80” e que aqui chamaremos de “Trilogia da Infância”.

Agenciar lembranças e esquecimentos através da escrita memorialística também foi uma exímia arte confeccionada pelo brasileiro Graciliano Ramos. Em *Infância*, seu primeiro livro no gênero, o escritor alagoano costurou episódios diversos, que retratam a meninice de um narrador inominado. Trata-se de uma espécie de “bezerro encourado” (RAMOS, 1994, p. 129), desgarrado das certezas de si, que narra seus primeiros anos de sobrevivência pelas bandas da Região Nordeste, no Brasil, lendo a si e ao mundo por meio de uma perspectiva visceral.

Em tópicos como os que a princípio mencionamos, *Os da minha rua* se aproxima de *Infância*. Ao recompor o período de meninice de Ndalú de Almeida (o narrador-protagonista), o escritor Ondjaki retratou a personagem principal em um cenário de muitas tensões: após séculos de colonização, a Angola pós-guerra colonial vivia seus primeiros anos como nação independente em meio ainda a muitos conflitos internos. É nesse período que Ndalú nasce e vive em Luanda, mais precisamente na rua Fernão Mendes Pinto, onde mora e tem uma infância permeada por descobertas alegres e genuínas. Apesar do contexto histórico denso, tal cenário parece não afetar o pequeno narrador.

Ndalú tem o hábito de contar vários causos. Autêntico e falador é em meio às conversas aparentemente despreziosas de Ndalú que emergem reflexões nada rasas. Isso porque há momentos em que a fala do pequeno Ndalú alude à própria condição humana dos angolanos.

O uso de estratégias discursivas específicas na obra *Os da minha rua*, conforme veremos, fornece também traços típicos da infância e do contexto de quem cresce em uma região acometida por preconceitos, dificuldades e em meio a uma estratificada conjuntura social, como era a Luanda em meados dos anos 80. Cidade que, assim como em Angola, durante anos lutou para se impor frente às investidas colonialistas. Realidade bruta e árida essa que também conversa, em escala mais restrita, com o nordeste brasileiro onde cresceu o menino de *Infância*.

Isso posto, tendo como foco o nosso *corpus*, instigou-nos a possibilidade de abordar o modo como a literatura brasileira passou a estreitar diálogos com parte da literatura africana. Fator esse que, em nosso entendimento, produz ressonâncias literárias do nordeste brasileiro, de Graciliano Ramos, na própria Angola, de Ondjaki.

Manuel Ferreira, um importante divulgador das literaturas africanas de língua portuguesa na Europa, afirma que a literatura brasileira teve relevante papel no desenvolvimento da literatura angolana, especialmente, a partir da década de 40. Segundo ele:

[...] a literatura brasileira, em circunstâncias e por vias as mais diversas, no mesmo período, penetrou em algumas ex-colônias portuguesas da África, como Angola, Moçambique [...] e em Cabo Verde, exercendo ainda inegável influência na formação literária africana de Francisco José Tenreiro, poeta de São Tomé e Príncipe, e não custa aceitar que certos poetas brasileiros do século XIX tenham sido partilhados por Caetano da Costa Alegre, também poeta são tomense do século XX (FERREIRA, 1989, p. 139).

Sobre os resquícios do modernismo brasileiro, que motivou uma revalorização das raízes culturais e ecoou fortemente em algumas colônias africanas, Manuel Ferreira afirma que:

[...] nem sempre pacífico foi o consumo das obras de alguns autores mais importantes dessa época. O salazarismo não permitia a leitura de certos textos como, por exemplo, de Graciliano Ramos e Jorge Amado. Houve que descobrir artes e manhas para se furar o cerco, e daí muita coisa brasileira ainda assim terminasse por ser lida em Portugal, à sorrelfa ou não, na década de 40 (FERREIRA, 1989, p. 139).

Assim, entende-se que houve uma intensa presença das obras literárias brasileiras na formação da literatura angolana, moçambicana e caboverdiana. Uma vez que as colônias africanas assimilaram textos literários brasileiros e algumas das iniciativas do movimento da Semana de 22, esses povos aos poucos fortaleceram suas literaturas e conjunturas política e social, algo que contribuiu para a constituição da identidade angolana. A esse respeito, Nazareth Fonseca declara que:

Se a presença de Manuel Bandeira e de outros poetas modernistas é visível na literatura de Cabo Verde e se, na literatura angolana, os regionalistas brasileiros expandem a busca da identidade literária, tal esforço corrobora a produção de uma literatura que, semelhante à dos modernistas brasileiros, transgredisse as normas fixadas pelos modelos literários que não se adequavam ao amadurecimento da identidade nacional, no Brasil, e ao processo de conscientização política, em África. A desconstrução da tradição literária herdada da Europa marcará sobremaneira a transgressão dos que insistiram no esforço da escrita literária para fugir das grades da prisão da língua herdada do colonizador (FONSECA, 2008, p. 59-60).

Ao considerarmos esses aspectos, pensar *Infância* e *Os da minha rua* – narrativas de memórias ficcionalizadas distantes entre si no tempo e no espaço – pelo viés da literatura comparada, tornou-se o principal objetivo desta pesquisa. Para tanto, partimos da hipótese de que *Infância* pode iluminar a narrativa angolana *Os da minha rua* (texto-alvo), como também esta obra pode reler / resgatar *Infância*.

Tendo essa perspectiva em vista, foi verificado se a relação entre as obras em foco mantém entre si convergências e divergências do que poderia, na melhor das hipóteses, resultar na efetiva avaliação da universalidade da obra predecessora, como é o caso da obra do Ondjaki em relação ao romance de Graciliano. Sobre esse itinerário de estudos relacionados à literatura comparada, na qual se consideram aspectos que denotam universalidade, recordamos o que menciona Jorge Luis Borges, em seu ensaio *Kafka e seus precursores* (2007), quando ele postula que:

No vocabulário crítico, a palavra ‘precursor’ é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro (BORGES, 2007, p. 130).

Assim, ao investigamos o tema deste trabalho, através de uma relação comparatista entre a obra angolana e a brasileira, surgiram algumas questões específicas que julgamos abordar:

a) Como se deram os diálogos culturais e literários entre Brasil e Angola, distantes no tempo e no espaço, desde o período em que ambos os países eram colônias e estavam submetidos ao poderio de Portugal;

b) Como se instituíram as relações entre a literatura e os discursos de memórias, através da autobiografia, das narrativas do trauma e de memórias ficcionalizadas, considerando o conceito de “Guinada Subjetiva” (SARLO, 2007) e os processos a ele relacionados;

c) Como as categorias autor-narrador-personagem se movimentam em meio ao trânsito entre as narrativas de memórias ficcionalizadas que compõe o nosso *corpus*;

d) Como determinados aspectos (tempo; espaço; ficcionalização de marcas da oralidade; precursores de memórias por meio da representação da figura do

velho) remetem aos contextos histórico-culturais pelos quais cada narrador-protagonista transita, filiando a memória individual à memória coletiva em diálogo com outras vozes e saberes, processos que contribuíram para reproduzir narrativas de memórias de infância.

e) Como elementos convergentes e díspares, entre ambas as obras, podem fornecer bases que fundamentam a hipótese de que *Os da minha rua* pode ser percebida como uma releitura criativa de *Infância*.

Para construir o nosso trabalho foram realizadas leituras crítico-teóricas relativas à infância e à memória e, ainda, às fortunas críticas de Ondjaki e de Graciliano Ramos. Em seguida, recorreremos às leituras relacionadas às áreas da Literatura Comparada, Teoria da Literatura e Teoria da Memória para sustentar a fundamentação teórica e a argumentação. Na sequência, recorreremos a autores, conceitos e noções que nos forneceram suporte crítico, geral e específico para fomentar reflexões e debates relacionados aos nossos objetivos, que, na pesquisa, foram estruturados e dispostos conforme apresentaremos a seguir.

Após o primeiro capítulo, no qual registramos esta Introdução, no segundo capítulo elaboramos uma “Introdução da Introdução”, a fim de situar o leitor sobre o processo histórico de formação de Angola e sua repercussão na constituição da literatura neste país. Também destacamos os diálogos possíveis entre Angola e Brasil – eles constituídos desde o período da Expansão Marítima Comercial portuguesa – e o modo como essas relações solidificaram conversas entre as literaturas africana e brasileira.

No capítulo três lançamos olhares sobre o estudo da memória, seus fenômenos e os discursos a ela associados, destacando a profusão das narrativas autobiográficas, autoficcionais, narrativas do trauma (pela visada psicanalítica, histórica e literária) e narrativa de memórias, relacionando-as ainda à “guinada subjetiva” (SARLO, 2007) e aos processos de subjetividade do sujeito.

Quanto aos dois últimos tópicos mencionados achamos por bem integrá-los à nossa investigação, porque a subjetividade do sujeito (de um indivíduo) dialoga com outras subjetividades (sejam memórias de outros indivíduos, sejam aspectos aliados a outras vozes, contextos e saberes). Isto é, a subjetividade do sujeito em uma narrativa, sobretudo de memórias ficcionalizadas, tende a conciliar simbioticamente a memória individual (de quem narra) à memória coletiva (do *locus* de onde se narra

e dos outros sujeitos e cenários que o narrador rememora) e vice-versa. Nas palavras da autora Beatriz Sarlo,

A idéia de entender o passado a partir de sua lógica [...] se alcança quando nos colocamos na perspectiva de um sujeito e reconhecemos que a subjetividade tem um lugar, apresentado com recursos que, em muitos casos, vêm daquilo que, desde meados do século XIX, a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado [...] a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência (SARLO, 2007, p. 18).

Ou seja, no momento em que o sujeito relata o seu passado ele se utiliza de modos de subjetivação (a primeira pessoa e o discurso indireto livre), dentre outros mecanismos, que instituem um distanciamento entre a experiência (o passado) e a captura dessa experiência por meio da rememoração no presente (instante no qual se dá o ato narrativo, que reinterpreta e reproduz memórias para contar o vivido).

No quarto capítulo, por sua vez, apresentamos uma abordagem comparativa das obras em análise, destacando especificidades de *Infância* e de *Os da minha rua*, tendo como ponto de partida os narradores-protagonistas. *A priori* observamos como as categorias autor-narrador-personagem se movimentam no trânsito e na articulação entre literatura, memória e imaginação.

Na sequência, realçamos também fatores (tempo; espaços; ficcionalização de elementos orais; a representação da figura do velho) alusivos aos contextos histórico-culturais pelos quais cada narrador-protagonista transita, a fim de perceber o diálogo entre memórias, vozes e saberes e como esses contatos conciliam a memória individual à memória coletiva, possibilitando a construção dessas narrativas de memórias ficcionalizadas.

Ainda no capítulo quatro, apontamos reflexões críticas resultantes dos diálogos e diferenças entre as obras em foco. Salientamos, assim, elementos significativos que as aproximam e as distinguem e, a partir da repercussão dessas escolhas em cada narrativa, sugerimos que *Os da minha rua* podem figurar como uma releitura de *Infância* e o que isso tem a nos dizer.

Para formular as proposições apresentadas em cada capítulo, fiamos-nos no entendimento de que a literatura comparada é considerada “um espaço nômade do saber” (SOUZA, 1994, p. 19) para endossar a proposição de Jorge Luis Borges, segundo a qual “cada escritor cria seus precursores” (BORGES, 2007, p. 130). Por

isso, para a nossa pesquisa, buscamos na intertextualidade um suporte útil no estudo comparativo das obras designadas para este trabalho. Isso porque:

[...] os estudos de literatura comparada encontram nas questões de intertextualidade e de comunidades interliterárias um campo próprio de investigação no qual se consolida sua articulação com a teoria literária, que lhe fornece o instrumental para fundamentar seus procedimentos, enquanto dá a essa os elementos necessários para que formule conceitos específicos e peculiares aos problemas literários de que o comparativismo se ocupa (CARVALHAL, 2003, p. 86).

Como acreditamos que os estudos em literatura comparada possibilitam “a convivência salutar com diversas vertentes teóricas e metodológicas, reveladoras de uma formação que escapa da endogenia e assume uma perspectiva pluralista, aberta às diferenças” (SOUZA, 1994, p. 21), investigamos como a inter-relação entre as narrativas de memórias do nosso *corpus* destaca os efeitos dessas associações literárias e interculturais entre Angola e o Brasil.

Dadas essas considerações, cremos que um projeto dessa natureza justifica nossa intenção de contribuir para a produção acadêmica de literatura comparada. É nosso intuito ainda – diante de um estudo comparativista entre a literatura africana (*Os da minha rua*) e a brasileira (*Infância*) – colaborar para a dinâmica dos estudos comparatistas em escala mais ampla, bem como propiciar uma nova oportunidade de intercâmbio entre estas obras literárias, fazendo jus a uma das principais características da área na qual este estudo se situa.

2 UMA “INTRODUÇÃO” DA INTRODUÇÃO

*A infância é um ponto cardeal
eternamente possível.*
(Ondjaki)

Iniciamos o nosso trabalho a partir do entendimento de que, para problematizar uma leitura crítica e comparativa das memórias em *Infância*, de Graciliano Ramos, e *Os da minha rua*, de Ondjaki, é antes necessário perfazer um traçado sobre o processo histórico de formação de Angola e sua repercussão na constituição da literatura deste país. Por isso, pretendemos tornar evidentes as futuras demarcações empregadas no sentido de estabelecer as convergências entre a literatura africana e a brasileira.

2.1 Portugal, Angola, Brasil: diálogos conturbados

A relação entre Angola e Brasil passou por um conflituoso vínculo com Portugal. Isso porque Angola sofreu – assim como o Brasil – o processo de colonização portuguesa, desde a Expansão Marítima Comercial, que teve seu auge entre os séculos XV e XVI, e que se estendeu até meados do século XX.

Na época das expansões marítimas, os portugueses contornavam o continente africano, com o objetivo de viajar rumo ao Oriente, onde havia mercadorias e especiarias que melhor abasteceriam o entreposto português.

A cada expedição os portugueses também se apossaram de muitas regiões na África, com ênfase em Cabo Verde e Angola. O objetivo era utilizar esses territórios como fonte para abastecimento do tráfico negreiro e como território de degredo, em que predominava a tortura, a punição e a morte para os que lá eram despejados. Nas palavras de Tânia Macêdo,

O exílio era a medida que a MetrÓpole encontrava de punir aqueles que a ela se opusessem. Porém, era também uma resolução para a necessidade que a Coroa Portuguesa tinha para povoar os vários territórios conquistados e, no caso de Angola, tentar fixar a população branca no local (MACÊDO, 2002, p. 17).

Assim, por muitos anos, Angola serviu de celeiro de escravos para Portugal. O aumento das feitorias estabelecidas na África Ocidental também coincidiu com a

chegada dos portugueses ao Brasil, um dos territórios que integravam o Novo Mundo “descoberto” e que, paulatinamente, foi colonizado por Portugal.

Na sequência, com o desmonte da União Ibérica e dos acordos político-financeiros entre Espanha e Portugal, houve – por parte deste país – uma maior valorização do Brasil, pois nele o açúcar passou a se destacar como o principal sustentáculo econômico da Metrópole.

De acordo com os historiadores Carlos Guilherme Mota e Adriana Lopes, no estudo *História do Brasil: uma interpretação* (2015), “o cultivo da cana-de-açúcar foi a base material que propiciou o estabelecimento dos europeus no trópico” (MOTA; LOPEZ, 2015, p. 91). No entanto, quem arduamente trabalhou no cultivo da cana-de-açúcar, para a manutenção da boa qualidade do “ouro branco português”, foram os negros bantos, capturados aos milhares, principalmente em Angola.

Segundo Charles Ralph Boxer, historiador britânico cujas pesquisas apresentam impressões sobre a história colonial portuguesa, “[...] foram os escravos negros africanos que constituíram o pilar fundamental da economia das plantações (relativamente populosas) de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro” (BOXER, 1973, p. 108). Escravos esses que, junto aos índios, trabalharam arduamente nesses três estados brasileiros.

Desse modo, o intenso tráfico negreiro seguiu abastecendo o esquema de *plantation*. Esse sistema intermediava a exploração da Metrópole sobre a Colônia, cerceando o Brasil através de quatro etapas: latifúndio; monocultura (do açúcar); produção voltada para a exportação; e escravismo, que, como mencionado, acentuou ainda mais o uso da mão de obra indígena e africana pelos colonizadores.

Anos depois, quando o sistema de *plantation* foi suplantado pela ânsia mineradora de Portugal, a exploração da Metrópole sobre o Brasil Colônia atingiu níveis incomensuráveis, especialmente, no que diz respeito à cobrança excessiva de impostos. Uma das consequências desse arrocho fiscal foi a Inconfidência Mineira. Muitos dos brasileiros e portugueses residentes no Brasil, que participaram ativamente dessa iniciativa, foram capturados e enviados a mando da Coroa para exílios em Angola por tempo indeterminado.

Em prefácio à obra *Angola e Brasil – estudos comparados* (2002), de Tânia Macêdo, o pesquisador Benjamin Abdala Jr. declarou que Angola foi “mais unida ao Brasil Colonial do que à própria Metrópole Portuguesa” (MACÊDO, 2002, p. 10). Isso porque,

A Inconfidência Mineira foi um movimento ocorrido na América Portuguesa, que também pode ser percebido como um descontentamento de súditos endividados para o com o fisco real (e não exatamente contra os soberanos, tese nacionalista que tem preponderado) mediante a derrama, cobrança forçada de impostos atrasados, instituída durante o Governo Pombalino (1750-1777). Os inconfidentes exilados em Angola eram transportados para lá por meio de corveta (navios de guerra) em viagens que duravam de um mês e meio a dois. Alguns inconfidentes conseguiram almejar uma confortável posição e, outros, tiveram sua inserção na sociedade africana (MACÊDO, 2002, p. 25-27).

Portanto, esse elo entre a colônia angolana e a brasileira esteve a princípio à mercê de um passado de sofrimento, dor e exploração desmedida. Todavia, também traçou uma relação sociocultural que, posteriormente, firmou-se e cresceu, inclusive, no âmbito literário.

Contudo, antes que retornemos às observações diretamente alusivas ao início do nosso estudo comparativista, é preciso ainda pontuar outros aspectos históricos, que a longo prazo colaboraram para enaltecer diálogos – desta vez, mais pacíficos e sólidos – entre as culturas africana e brasileira.

2.2 Angola e Brasil: diálogos possíveis

Após o período do tráfico negreiro e da mineração, em que Portugal intermediou o enlace entre Angola e Brasil, ambos não se distanciaram. Pelo contrário.

Os diálogos, antes conturbados, culminaram em uma associação e absorção de elementos socioculturais entre Angola e Brasil nos campos da música, dança, culinária, religião, literatura, dentre outros. Tais interações se espraiaram e amadureceram aos poucos. Isso porque, conforme afirma a historiadora Selma Pantoja em seu ensaio *Da kitanda à quitanda* (2008), “o fluxo de pessoas no Brasil Colônia era de origem muito diversificada: vinha gente de todas as regiões africanas” (PANTOJA, 2008, p. 1).

Na literatura, inclusive, vale ressaltar a presença do luandense José da Silva Maia Ferreira (FERREIRA, 1989, p. 38-39), que veio estudar no Brasil entre 1834-1845. Ao manter contato com a poesia dos românticos brasileiros e ao assimilar a poesia de Gonçalves Dias, o estudante José Maia lançou o primeiro livro de poesia editado na África: *Esportaneidades da minha alma: Às senhoras africanas* (1850).

Um dos poemas de José Maia, “À minha terra”, foi explicitamente inspirado no poema “Canção do Exílio”, do brasileiro Gonçalves Dias, como veremos a seguir:

À MINHA TERRA!

(No momento de avistá-la depois de uma viagem)

De leite o mar – lá desponta
 Entre as vagas sussurrando
 A terra em que cismando
 Vejo ao longe branquejar!
 É baça e proeminente.
 Tem d’Africa o sol ardente,
 Que sobre a areia fervente
 Vem-me a mente acalentar.

Debaixo do fogo intenso,
 Onde só brilha formosa,
 Sinto n’alma fervorosa
 O desejo de a abraçar:
 É minha terra querida,
 Toda d’alma, – toda – vida, –
 Qu’entre gozos foi fruída
 Sem temores, nem pesar.

Bem vinda seja ó terra,
 Minha terra primorosa,
 Despe as galas – que vaidosa
 Ante mim queres mostrar:
 Mesmo simples teus fulgores,
 Os teus montes tem primores,
 Que às vezes falam de amores
 A quem os sabe adorar!

Navega pois, meu madeiro
 Nesta aguas d’esmeraldas,
 Vai junto do monte às faldas
 Nessas praias a brilhar!
 Vae mirar a natureza,
 Da minha terra a beleza,
 Que é singela, e sem fereza
 Nesses plainos d’alem-mar!

De leite o mar, – eis desponta
 Lá na extrema do horizonte,
 Entre as vagas – alto monte
 Da minha terra natal;
 É pobre, – mas tão formosa
 Em alcantis primorosa,
 Quando brilha radiosa,
 No mundo não tem igual!
 (MACÊDO, 2002, p. 42-43).

Assim, a iniciativa e a publicação do livro de José Maia abriu portas para que o povo angolano passasse a diluir o sentimento de ser negro, coisificado e menosprezado e se aproximasse mais da ideia de que “A essência do negro não é

diferente da essência do branco” (FERREIRA, 1989, p. 45). Uma das consequências foi que nos anos seguintes surgiram trabalhos de outros poetas, como o angolano Joaquim Dias Cordeiro da Mata e o são-tomense Caetano Costa Alegre.

Posteriormente, com o modernismo brasileiro na primeira metade do século XX – “quando nós sonhávamos com um país socialmente livre, e os angolanos apontavam para a libertação nacional do jogo português como forma de uma libertação mais ampla, de ordem social” (MACÊDO, 2002, p. 11) – as relações literárias entre Brasil-Angola ganharam reforço. No campo da literatura escritores como Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Jorge Amado, Manuel Bandeira, Lins do Rêgo, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, somados ao “‘grito do Ipiranga’ das artes e letras brasileiras” (EVERDOSA *apud* MACÊDO, 2002, p. 44) foram assimilados de modo singular pelos jovens autores angolanos.

É importante dizer que outros aspectos também contribuíram para que Angola – um território à época ainda estratificado enquanto nação – reunisse forças, a fim de emergir pela literatura e fazer ouvir sua voz e seus anseios. O que resultará num ímpeto por independência, conforme aponta a pesquisadora Laura Cavalcante Padilha:

Vê acirrar-se em Angola um movimento de problematização e resistência cultural pelo qual se procura reafirmar a diferença da angolanidade por tanto tempo marginalizada pelos aparatos ideológicos do colonizador e, naquele momento, pensada como um absoluto. Nesse movimento mais amplo, cabe às produções literárias o papel fundamental de difundir e sedimentar essa busca de alteridade na cena simbólica angolana (PADILHA, 2007, p. 17-18).

Essa soma de ideais em comum, que se sustentará e se disseminará por meio da literatura, será melhor representada pelo então Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), cujos membros se mostravam dispostos a traçar “momentos da produção ficcional angolana em que mais fortemente se fez ouvir essa ‘voz dos naturais’, no século XX” (PADILHA, 2007, p. 18).

Iniciado a partir de 1948, e com presença mais incisiva em 1950 (por meio da Geração de 50), o MNIA teve como lema “Vamos descobrir Angola!”. Como objetivo, “procurava repetir o que acontecera no Brasil, literariamente falando, em 1922” (FONSECA, 2008, p. 58). Esse primeiro movimento literário teve como relevante consequência a *Antologia dos novos poetas de Angola* (1950) e a revista *Mensagem*

- *Voz dos naturais de Angola*, que circularam em Luanda durante os anos de 1951 e 1952.

Sobre o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, que foi marco central da modernidade literária angolana, Manuel Ferreira afirma que:

[...] os movimentos literários originários daquele período, que estão na base da criação das modernas literaturas angolana e moçambicana, em muitos e variados aspectos, são devedores da literatura brasileira. Basta lermos as revistas e os suplementos literários da época para darmos conta do modo e da frequência com que os textos ou as citações sobre obras e autores brasileiros nelas surgem [...] António Jacinto, um dos mais prestigiados intelectuais angolanos, com larga experiência desses tempos de luta e de transformação, sobre a eventual presença brasileira nesse movimento literário e cultural, é peremptório na afirmação de que os escritores brasileiros exerceram influência na formação literária e cultural dos jovens escritores angolanos nos princípios dos anos 50 (FERREIRA, 1989, p. 140).

De igual modo, o poeta angolano Fernando Costa de Andrade – que integrou o MNIA e também atuou como guerrilheiro do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), tendo lutado pela independência desse país – afirma em sua obra *Literatura Angolana* (1980):

Entre a nossa literatura e a vossa, amigos brasileiros, os elos são muito fortes. Experiências semelhantes e influências simultâneas se verificam. É fácil ao observador corrente encontrar Jorge Amado e os seus Capitães de Areia nos nossos escritores. Drummond de Andrade, Graciliano, Jorge de Lima, Cruz e Souza, Mário de Andrade e Solano Trindade, Guimarães Rosa têm uma presença grata e amiga, uma presença de mestres das jovens gerações de escritores angolanos (ANDRADE, 1980, p. 26).

Em outras palavras, esse evento catalisador do MNIA contribuiu ainda mais para que os angolanos se sentissem motivados para consolidar o seu sistema literário, bem como para que começassem a produzir os seus próprios livros, suporte físico que, à época, timidamente começava a cavar espaço.

Dentre os poetas e os prosadores do MNIA, escritores como os angolanos Viriato da Cruz, António Jacinto e Agostinho Neto (que se tornaria o primeiro presidente da República de Angola) foram “pontas de lança” no sentido de fortalecer uma literatura ativista, que estimulasse produções escritas para o povo, em especial, para os angolanos. Somada a essas iniciativas havia uma imensa vontade de redescobrir Angola, valorizar os interesses populares e recuperar tradições e valores angolanos/africanos.

Uma das metas pontuais era a de considerar nas futuras publicações um resgate de tradições, a exemplo das narrativas orais. Estas antes haviam sido sufocadas pela presença do colonizador e, em meados do século XX, ainda seguiam arrefecidas devido às consequências da Modernidade, que aos poucos substituíra as tradições e impunha “formas de silenciamento da oralidade” (FONSECA, 2008, p. 146).

A meta de valorizar as narrativas orais tinha origem no fato de que na cultura de alguns países africanos (dentre eles Angola) contar histórias, por meio de falas e gestos, sempre teve a primazia de ser confiada aos sábios anciãos, chamados de *griots*. Isso porque ao velho, “o guardador da memória coletiva” (FONSECA, 2008, p. 131), era confiada o papel de preservar a tradição de seus antepassados. Portanto, cabia aos *griots* treinarem a memória para transmiti-la ao homem africano através de *missossos*, histórias populares narradas oralmente e transmitidas de geração em geração (PADILHA, 2007, p. 21).

Essa dinâmica de memória, a fim de preservar tradições, repercute nas narrativas angolanas e “a literatura integra-se, de forma direta ou não, na produção de textos que encenam a realidade social e as contradições que nela se mostram” (FONSECA, 2008, p. 133) por meio, sobretudo, de uma ficcionalização da oralidade e por intermédio da palavra escrita. Desse modo, o entusiasmo dos poetas e dos escritores angolanos fomentou reivindicações de uma identidade cultural para cada povo africano. Cada um deles se pautavam nas tradições ancestrais e tinham como urgências primeiras a valorização da terra e a revalorização dos sábios anciãos.

Assim, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola – além de ter instituído passos concretos rumo à sistematização da literatura angolana – favoreceu uma trajetória que, anos depois, resultaria na independência do povo angolano sob o governo de Agostinho Neto, um dos guerrilheiros do MNIA e um dos pioneiros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).

Nascido a partir dos primeiros movimentos literários, entre fins de 1940 e 1950, o MPLA alcançou *status* de partido em 1956. Segundo dados do Centro de Documentação e Investigação Histórica do Comitê Central do MPLA, esse partido teve também forte relação com os países socialistas, como a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (ex-URSS), Cuba e a República Democrática da Alemanha (RDA), para citar alguns (CDIH-MPLA, 2008, p. 225-226). Foi por meio do apoio desses países – especialmente da ex-URSS e de Cuba – que a maioria dos

dirigentes do MPLA (entre eles, Agostinho Neto) obteve formação militar e civil para preparar, congregar e inflamar o povo angolano a combater na luta por uma Angola independente de Portugal.

Naquele cenário, a Guerra de Independência de Angola (1961-1974) foi marcada por movimentos nacionalistas angolanos, que disputaram a soberania do país: o MPLA, que teve Agostinho Neto como líder e recebeu apoio financeiro e militar da ex-URSS; a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), de Jonas Savimbi, partido que estava ligado a África do Sul; e a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), partido liderado por Holden Roberto, que recebeu ajuda norte-americana.

Uma vez que havia divergências entre as lideranças do MPLA e da UNITA, a UNITA recebeu apoio do FNLA para lutar contra o MPLA durante os conflitos de descolonização (1974-1975). Porém, o MPLA foi o partido que assumiu a frente de Angola e nela instalou a República, em 1975, sob a liderança de António Agostinho Neto: fundador da nação, primeiro presidente do país, homem de cultura, escritor e estadista, que faleceu em 10 de setembro de 1979 em Moscou (ex-URSS).

Essa breve digressão descreve a que ponto as iniciativas literárias em Angola – a princípio inspirada na literatura e nos movimentos literários brasileiros (com ênfase no Modernismo) – alcançaram. Essas iniciativas resultaram não apenas em uma maior preservação da narração oral por meio da ficcionalização desta na narrativa escrita, mas – ao fazerem uso da literatura como ferramenta de conscientização – também em um fortalecimento sociopolítico no povo angolano, que, posteriormente, desembocou na independência de Angola.

Vale ainda ressaltar que, em meio a esse processo que culminou na independência angolana, outro catalisador importante que fortaleceu o diálogo entre a literatura africana e a brasileira foi a *Revista Sul*, publicada pelo grupo de mesmo nome, entre 1947-1957 em Florianópolis (Santa Catarina – Brasil). Naquele período, Angola ainda estava sob o jugo do Estado Novo português, durante a ditadura de António Salazar (1932-1968) e sob os olhares atentos de censura da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

O Grupo Sul a princípio tentava renovar o cenário artístico de Santa Catarina. Porém, terminou por alcançar uma missão ainda mais relevante, pois foi através da *Revista Sul* e por meio do escritor brasileiro Marques Rebelo que essa publicação serviu como uma alternativa para que autores africanos (cerceados pela PIDE)

pudessem divulgar seus textos. Significa dizer que por meio da *Revista Sul* houve uma abertura possível, ainda que oblíqua, para tornar audíveis vozes do continente africano, que foram silenciadas pela ditadura portuguesa, mas que, ainda assim, emergiram ávidas por liberdade de expressão. De acordo com Salim Miguel, que integrou o Grupo Sul e o editorial da revista homônima,

Mal a revista saiu, recebemos uma consulta do Rio de Janeiro: Marques Rebelo, para além da sua intensa atividade como escritor, estava percorrendo o país (com incursões pelo exterior), levando exposições de pintura brasileira contemporânea. Queria vir a Florianópolis. Faria a exposição – e durante a exposição algumas palestras (...) Da vinda do Rebelo (...) mais duas conseqüências: a oficialização, no Brasil, do primeiro Museu de Arte Moderna, exatamente na provinciana Florianópolis, hoje Museu de Arte Moderna de Santa Catarina, (...) e a abertura da turma a sul para jovens escritores portugueses e africanos.” (MIGUEL, 1995, p. 54 *apud* MACÊDO, 2002, p. 47).

Portanto, foi assim que as publicações da *Revista Sul* uniram ideias e textos de autores brasileiros e africanos. Dentre os angolanos destacamos António Jacinto, Viriato da Cruz e José Luandino Vieira, que veicularam na revista suas primeiras publicações.

Luandino Vieira, uma das principais referências na literatura de Angola, nasceu na cidade portuguesa de Ourém, passou sua infância e juventude na cidade de Luanda e nela foi aceito como cidadão angolano. Esse autor, ao ter-se indisposto com a PIDE, foi preso e confinado em Tarrafal (exílio na ilha de Santiago, no arquipélago de Cabo Verde). Na prisão, sob o pseudônimo de “José Mateus Vieira da Graça”, Luandino rascunhou seus primeiros escritos, incluindo a estória “O homem e a terra”. Segundo o autor Salim Miguel:

Assim como um dos primeiros contos de Luandino Vieira – do qual o autor já não possui mais o original ou cópias, conforme fomos informados – ficou registrado, outras produções, graças a Sul, não se perderam e, dessa forma, a publicação acabou, mesmo por vias transversas, por promover o resgate da memória literária dos países africanos de língua portuguesa (MIGUEL, 1995, p. 54 *apud* MACÊDO, 2002, p. 47).

Vale ressaltar que Luandino Vieira também foi integrante ativo do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), que, conforme dito, teve sua gênese em iniciativas literárias vinculadas ao Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA) e, posteriormente, contribuiu maciçamente para o nascimento da República

Popular de Angola, em 1975, sob a presidência do poeta e também escritor Agostinho Neto.

O envolvimento ativo de Luandino Vieira na política e nos entraves sociais de Angola se reflete nas narrativas desse autor na medida em que estas apresentam Luanda como o cenário principal envolto em temáticas notadamente sociais, aspectos possíveis de se perceber em obras como: *A cidade e a infância* (Contos/1957); *Luaanda* (Contos/1963); *No antigamente, na vida* (Contos/1974); *Nós, os do Makulusu* (Romance/1974); *João Vêncio: os seus amores* (Novela/1979); *Nosso Musseque* (Romance/2003), para mencionar alguns. Relacionado a esse panorama, nas palavras de Tania Macêdo:

A materialização artística do projeto nacionalista redundará na criação de um novo espaço ficcional na literatura do país. É dessa maneira que, insistentemente, na ficção angolana a partir desse momento, as marcas do imaginário urbano recriado conformam os textos (...) Dessa forma, o projeto de denunciar o colonialismo a partir da apresentação da 'cidade do colonizado' toma forma na literatura angolana contemporânea (MACÊDO, 2002, p. 71).

Em seus livros, nota-se que Luandino Vieira também retratou aspectos como: o fato de Angola ter sido colônia portuguesa; o engajamento nas lutas pela libertação e independência de Angola; descrição dos costumes e tradições africanas; críticas sociais ao denunciar a existência dos *musseques* (“favelas”) luandeses, onde vivem as camadas mais pobres e a maior quantidade de habitantes negros em Angola.

Em suma, a escrita literária de Luandino Vieira pode ser percebida como uma tradução de alteridade, resistência e ousadia. As estratégias narrativas utilizadas por ele geraram tensões e convergências entre a língua portuguesa e o quimbundo, que é uma das línguas bantas mais faladas em Angola junto a outras línguas nacionais, como o cokwe, o kikoongo, o mbunda e o umbundo (PADILHA, 2007, p. 27).

É interessante pontuar que a escrita de Luandino Vieira revelou “sintomas de concepções literárias afinadas com sua inserção no processo constitutivo da identidade nacional” (CHAVES *apud* LEÃO, 2003, p. 373). O modo como seus livros foram escritos contribuiu para um redirecionamento no uso da língua portuguesa, que assumiu “de forma radical o processo de desterritorialização da língua literária” (FONSECA, 2008, p. 172).

Conforme explica Orquídea Ribeiro, em seu ensaio “Angola: o texto escrito como resistência e persistência cultural” (2011), a autora afirma que:

A produção literária, a escrita, era uma forma de resistência à colonização física e intelectual no período antes da independência. A interpenetração da língua portuguesa com as falas dos povos locais foi a forma encontrada para transmitir valores e culturas locais usando uma língua ‘emprestada’. A língua do colonizador, o legado deixado após a independência, não se tornou barreira para impedir ou limitar o desenvolvimento da produção literária das nações africanas de língua oficial portuguesa, pois, quando utilizada em conjunto com um sabor local, veicula culturas e valores locais (RIBEIRO *apud* CANDIA; LIMA, 2011, p. 16).

Esse processo de desterritorialização da língua literária angolana passou a conversar, simultaneamente, com iniciativas do então presidente Agostinho Neto. Este, após a proclamação da independência de Angola, buscou favorecer a formação do povo angolano por meio de comemorações históricas a exemplo de datas festivas como o Carnaval da Vitória, evento que surgiu forte e significativo em sua primeira edição, no ano de 1978, na recém-nascida República Popular de Angola. Segundo o pesquisador David Birmingham, um dos principais nomes e referência sobre estudos da história moderna e contemporânea de Angola,

[...] Tratava-se de uma data festiva, sem qualquer relação com o calendário da Quaresma [...] a festa encontrava-se profundamente imbuída dos magníficos símbolos da história, passada e presente, de Angola. Desde há quatrocentos anos que Luanda é a principal cidade atlântica da África central. [...] O Carnaval e outros dias de festa semelhantes representaram sempre uma reacção flexível aos traumas da mudança, um apego firme aos valores do passado e uma representação irónica da exorcização dos demónios contemporâneos (BIRGMINGHAM, 1991, p. 417).

Assim, o evento mesclava diversão e enaltecimento à história do povo angolano por meio de uma educação formal na qual prevalecia o uso de um sistema progressista. Prática metodológica essa que vinha de encontro à necessidade de o Estado modificar a educação angolana, a fim de que por meio do ensino progressista fosse possível proporcionar

[...] a apreensão crítica das tradições culturais dos diversos povos angolanos, bem como de toda a humanidade, formando a consciência nacional. Com a proclamação da República Popular de Angola, a educação foi assumida como fator preponderante para a revolução que se desejava realizar (CHAVES; MACÊDO; VECCHIA, 2007, p. 295).

O Carnaval da Vitória, portanto, assumiu posto não apenas de experiência social, mas também educativa e de conscientização e valorização angolanas. Como o seu maior apoiador era o próprio presidente Agostinho Neto, em seu cerne o evento trazia a intenção de agregar valor histórico e político, contribuindo também para desterritorializar a língua literária angolana. Desse modo, por meio de estudos críticos e conscientes, os cidadãos angolanos – especialmente as crianças que nasceram na Angola pós-colonial – teriam a chance de se tornarem sujeitos do seu aprendizado, enquanto os professores atuariam como mediadores nesse processo.

A literatura, portanto, continuaria a ter um papel relevante na escrita literária angolana e, como ferramenta de cunho social, continuaria a fortalecer e a contribuir para a formação de um povo que se tornaria apto a primeiro se construir para, conseqüentemente, construir o próprio país. Por isso que, após Angola ter-se tornado independente, a exemplo das obras escritas por Luandino Vieira outros escritores africanos seguiram a tendência de incluir em suas temáticas e enredos alusões aos seus países de origem e/ou cidades-natal, conciliando na costura de suas narrativas aspectos como realidade, história, ficcionalização da oralidade, representação da figura do velho, memórias etc.

Autores africanos – como os moçambicanos Luís Bernardo Honwana e Mia Couto; os cabo-verdianos Corsino António Fortes e Germano Almeida; e os angolanos Ruy Duarte de Carvalho, Pepetela, José Eduardo Agualusa, Uanhenga Xitu e Ondjaki, para mencionar alguns – fizeram ressoar vozes e tradições em diálogo com resíduos de outras culturas, ressignificando os próprios saberes e valores das tradições e lugares de onde são oriundos. Nas palavras de Orquídea Ribeiro, “a questão fundamental que atravessa as obras desses escritores e de muitos outros é que a memória cultural tem que ser recuperada para que possa existir um futuro equilibrado” (CANDIA; LIMA, 2011, p. 16).

No caso de Ondjaki, um dos autores do nosso *corpus*, por exemplo, a memória cultural e referências constantes ao país no qual nasceu (Angola) são características bastante acentuadas em muitas de suas obras. Ao investigarmos sua biblioteca percebemos que ele teve contato com obras de escritores africanos como Luandino Vieira, Manuel Rui, Luís Bernardo Honwana e Uanhenga Xitu, que de maneira similar utilizam esses mesmos artifícios para compor suas narrativas.

Já os autores brasileiros que mais se fizeram presentes nos percursos de construção do leitor Ondjaki foram Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Jorge Amado

e, principalmente, Manoel de Barros e Graciliano Ramos. Não à toa o tema da infância – abordado de modo mais pontual por estes dois últimos autores – transborda quase que sintomaticamente em boa parte das estórias compostas por Ondjaki, que, de modo análogo aos processos criativos de Graciliano Ramos, demonstra ter predileção por escrever narrativas de memórias ficcionalizadas.

Dadas essas considerações iniciais, é a partir desses pontos em comum entre Ondjaki e Graciliano Ramos que direcionamos a proposta de investigação do nosso *corpus* nesse estudo comparativista.

2.3 Uma infância colorida

Ondjaki¹ nasceu em Luanda (Angola/África), no ano de 1977, e escreveu sobre as memórias ficcionalizadas da sua infância em várias obras, especialmente, em *Bom dia camaradas* (2001), *Os da minha rua* (2007) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008). Para a nossa pesquisa denominamos essas três obras como a “Trilogia da Infância”. A elas reportaremos quando for necessário, pois essas narrativas se entrecruzam e se complementam, relacionando vivências de um mesmo narrador-protagonista: o menino angolano Ndalú, que é, segundo o autor, “a criança que narra algumas das minhas estórias” (ONDJAKI, 2009, p. 183).

Em *Os da minha rua*, Ondjaki faz uso de uma linguagem arrojada e fluida através da qual um narrador-adulto se projeta por meio do menino Ndalú, que representa a criança que narra as estórias e memórias de sua infância. Falador, inquieto e observador, Ndalú mora com a sua família em uma casa situada na rua Fernão Mendes Pinto, onde tem suas primeiras noções e limites de mundo. Nesse contexto, parentes, vizinhos e professores convivem como se integrassem uma mesma (e grande) família.

Pela perspectiva de Ndalú é possível perceber o contexto em que se encontrava Angola, entre 1980 e 1990, no auge da guerra civil angolana. Período em que a nação teve que lidar com a própria imersão no capitalismo em detrimento ao apoio socialista que recebia de países como a ex-URSS e Cuba, desde a Guerra Fria, conforme mencionado há pouco. Por outro lado, esse mesmo cenário no qual Ndalú está integrado parece não afetar o garoto que trata as crianças e os adultos

¹ Pseudônimo do escritor angolano Ndalú de Almeida. Ondjaki significa “guerreiro” em umbundo, uma das línguas nacionais angolanas.

com quem convive com total desembaraço e astúcia, seja no dia a dia em casa e/ou na escola, seja ao participar de datas comemorativas, a exemplo dos comícios no Largo 1º de Maio ou do Carnaval da Vitória.

Ndalu também demonstra ter o costume de sentar “perto, muito perto” de sua Avó Agnette, a anciã da família, também chamada de Avó Nhé ou AvóDezanove. Essa importante personagem – que participa das outras duas narrativas que compõem a Trilogia da Infância – é uma anciã, avó do protagonista, com quem Ndalu aprende a contemplar a realidade além dele mesmo. É com Avó Agnette que Ndalu se exercita em ter mais empatia, mais sabedoria e a ser instruído sobre “o recomeçar das coisas” (ONDJAKI, 2007, p. 146).

Ndalu demonstra ainda ter o hábito da leitura e, dentre elas, as que mais marcam sua infância e transição para a adolescência são: a estória (*Nós matamos o*) Cão Tinhoso (ONDJAKI, 2007, p. 133), conhecido conto em Luanda escrito pelo angolano Luís Bernardo Honwana; e, não menos importante, sua coleção de “gracilianos” (ONDJAKI, 2007, p.142) pela qual nutre estima e incomensurável afeto.

Apesar de em algumas passagens o protagonista de *Os da minha rua* demonstrar uma percepção agridoce da vida, o narrador-adulto que se utiliza de Ndalu (sua versão menino) enfaticamente retrata seus primeiros anos sob a perspectiva de uma infância colorida, ao contrário da infância dolorida do protagonista de *Infância*, de Graciliano Ramos.

2.4 Uma infância dolorida

Nascido em 1892, em Quebrângulo (Alagoas/Brasil), Graciliano Ramos apresenta em seu quinto livro, *Infância* (1945), um romance passível de desmonte, composto por 39 “capítulos-contos, dotados de títulos” (RAMOS, 1979, p. 171). A estrutura da obra evidencia, portanto, que cada um dos capítulos também funciona como peças independentes, sem deixar de ser intercambiáveis, o que também ocorre na estrutura de *Os da minha rua*.

Em *Infância*, temos um narrador-adulto que decide revolver lembranças de sua infância para projetá-las por meio de uma escrita memorialística. Para representar a criança que um dia ele foi, o narrador-adulto projeta-se por meio de um personagem, o menino, ao qual podemos atribuir características como fraco, tímido, por vezes teimoso, com mínimas referências e sem nome.

Para atender ao exercício de compor *Infância*, Graciliano Ramos imprimiu no tom narrativo uma consubstanciação entre depoimento pessoal e ficcionalidade, que faz repercutir no próprio ato criativo o modo fluido e fragmentado do funcionamento da memória. Clara Ramos, filha de Graciliano Ramos, que organizou a publicação *Mestre Graciliano - Confirmação humana de uma obra* (1979), declara que:

Evidentemente [...] a verdade pessoal investida na obra não se confunde com a veracidade da própria obra. A veracidade da ficção nega a própria ficção. Não existe nada menos verdadeiro do que as coisas passadas na fantasia. No entanto, se ao artista cabe recriar o mundo em vez de fotografá-lo, a imaginação que emprega na incumbência não deixa de ser o que Coleridge considerou a 'condição primeira de todo o conhecimento'. [...] As experiências pessoais do autor corroboraram a idéia de que a realidade excede a imaginação, constituindo, de fato, uma fonte a jorrar inacreditável material literário. E se ajustaram a um temperamento empenhado na cultura da verdade. O livro *Infância* é, portanto, decorrência natural de um modo de ser de um processo tendente à retratação do real (RAMOS, 1979, p. 171-173).

Logo, para recriar esse mundo infanto-juvenil, Graciliano Ramos se dispôs a cavar a fundo fragmentos de memórias, cosendo pela escrita os subsolos de lembranças que se emergem sob tessitura literária, embora, muitas vezes, o autor tenha alegado o contrário:

Consumi, pois, quase seis anos a pingar essas duzentas e setenta e nove páginas. Prometi dá-las ao editor em dois anos, mas, de prorrogação em prorrogação, alarguei o prazo, o que decerto não melhorou o produto. Longe disso: uma coisa feita com tantos intervalos sai cheia de hiatos e repetições. Esforcei-me por corrigir isso, provavelmente sem êxito (RAMOS, 2014, p. 170).

Ávido leitor, Graciliano Ramos nutria sua veia literária, mergulhando em obras de escritores de sua região, mas também de outros países. Sua família de precursores incluía autores e narrativas como “*Infância*”, de Górkí, “*Guerra e Paz*” e “*A morte de Ivan Ilitch*”, de Tolstói e “*Memórias do Subsolo*”, “*Crime e Castigo*”, “*O duplo*”, de Dostoiévsky, além de ter adquirido completo fascínio pela escrita de Eça de Queiroz.

O interesse de Graciliano Ramos nesses clássicos era tamanho, que cada vez mais se tornou evidente em seus textos ressonâncias desses autores russos. Nas palavras do crítico Armando Pacheco,

Graciliano é, literária e politicamente, um revolucionário consciente. Fiel aos postulados dos verdadeiros intelectuais defendidos por Barbusse e Gorki e sem os pretensos defeitos que Lenine condenava na sua classe como contraproducentes aos objetivos revolucionários. A obra de Graciliano Ramos não é uma obra de mera propaganda política. Ele não faz panfletos. Escreve romances. E é o bastante (RAMOS, 2014, p. 165).

Fato é que o contato com as obras de romancistas russos auxiliou Graciliano a amadurecer apuradas técnicas que, sob concisão linguística e estilo singular, perfazem em *Infância* o ritmo da vida passada (CANDIDO, 2012, p. 61). Isso porque, ao reproduzir os anos de meninice do narrador-adulto, Graciliano Ramos superou sombras, antes quase impenetráveis (RAMOS, 1994, p. 11), extraindo delas a máxima potencialidade de um protagonista inominado e aparentemente despotencializado de si, como é o menino de *Infância*.

É válido ressaltar que tanto *Infância* como *Os da minha rua*, além de terem suas temáticas focadas em memórias de infância, apresentam narradores-adultos que protagonizam essas obras por meio da representação de como eles – quando crianças – foram um dia: o menino, de *Infância*, e Ndalú, de *Os da minha rua*. Cada um desses personagens principais retrata suas experiências através de narrativas de memórias ficcionalizadas e nelas conciliam lembranças, elementos autobiográficos, marcas de oralidade (e ficcionalização desta na escrita) e diálogos que imbricam suas memórias individuais à memória coletiva condizente com os contextos sociais em que viveram.

Assim, a princípio é possível perceber que Ondjaki e Graciliano Ramos projetaram literariamente suas infâncias sob a interferência do imaginário criador e recriador da memória, transformando lembranças individuais em estandartes de memória coletiva (HALBWACHS, 2004, p. 59). Entretanto, para que possamos depreender como ocorrem esses processos é preciso, primeiro, perceber como se instituíram as relações entre a literatura e os discursos de memórias. Para isso, mapeamos como se dão essas relações a partir de considerações que resvalam pelos conceitos de autobiografia, narrativas do trauma, “guinada subjetiva” (SARLO, 2007) e a importância da subjetividade do sujeito na composição de uma narrativa literária. Desse modo, relacionamos o campo da Literatura Comparada com outras áreas das Ciências Humanas, como a História e a Psicanálise, conforme veremos no capítulo a seguir.

3 TEMPO, MEMÓRIA, ESTÓRIAS

*...com as palavras pode-se aprender
a sair de um tempo e de um lugar...*
(Ana Paula Tavares)

3.1 Autobiografias não tão autobiográficas assim

A partir do momento em que o homem passa a acreditar que pode ser autônomo e soberano frente à sociedade, ele busca suplantar os módicos costumes característicos do período medieval. Assim, o conhecimento científico emerge e se fortalece, contribuindo para subordinar a imaginação à observação. Isto é: se a conjuntura anterior – na qual se insere a origem do romance – relacionava-se à burguesia ascendente e à imagem de um indivíduo isolado, “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2012, p. 217), com o advento da Modernidade, o homem passou a moldar o romance como uma “forma da virilidade madura, por oposição à infantilidade da epopeia” (LUKÁCS, 1975, p. 66).

Nesse contexto, em que a razão se acentua como via para o homem performar sobre a natureza e a sociedade, a realidade passa a parecer diante de uma virtualidade social que, aos poucos, institui um contexto volátil, no qual a memória oficial (historiográfica, que despontava tendências totalizantes) se intensifica e o romance se segrega. Diante desse arrefecimento, segundo Benjamin (2012), sentenças como “romance pessoal” e “romance autobiográfico” perdem cada vez mais a utilidade e o espaço.

Um dos motivos pelos quais essas proposições já não se sustentavam era o fato de que, adentrando o século XX, os próprios escritores consideravam esses termos *démodè* por serem vinculados a um “romantismo empoeirado” (NORONHA, 2014, p. 182-183). De igual modo, ao próprio meio acadêmico já não interessava naquele momento dispensar atenção a essas expressões e repertórios delas provenientes. Por sua vez, as narrativas autobiográficas passam a adquirir novos contornos e direcionamentos.

A princípio as narrativas autobiográficas funcionam como um artifício para atenuar os perigos da solidão do homem moderno. Em seguida, esse tipo de escrita – na qual a subjetividade de quem narra atua como peça-chave nesse tipo de texto –

passa a se reconfigurar por meio de um espaço biográfico. Neste, segundo Leonor Arfuch (2009), a autobiografia desponta como um “gênero ligado ao surgimento do sujeito moderno, ao desejo de identidade, veridicção e posteridade” (ARFUCH, 2009, p. 113).

Assim, nesse cenário biográfico que emerge, a figura do escritor passa a ter mais prestígio do que o romance escrito por esse mesmo autor. Isso se dá porque aos escritores interessará fisgarem suas recordações, a fim de reinventarem suas experiências de vida como uma biografia narrada. Nessa dinâmica, uma vez que os autores se valem de suas recordações como conteúdos singularmente intimistas, logo, exclusivos, narrar uma biografia se torna a oportunidade de eles ressignificarem e retratarem a si mesmos de acordo como lhes aprouver. Desse modo, a biografia narrada, quando bem desenvolvida e se bem-quista pelos leitores e pela crítica especializada, passa a funcionar como uma mola propulsora que eleva o *status* do escritor, envernizando-o para que ele figure ilustre e importante diante da ótica social e – ambição maior – eterno, porque lembrado por sua trajetória ou parte dela, mesmo que nenhum romance desse mesmo autor (que se autobiografou) adquira momentânea relevância ou, posteriormente, venha a integrar o cânone.

Portanto, nesse espaço biográfico, muitos escritores passam a fazer uso da autobiografia como um tipo de relato-*outdoor*. Ou seja: um meio de o escritor testificar a favor de uma imagem de si, na ânsia de divulgar ele mesmo, como tentativa de obter maior evidência e chances de participar da “República Mundial das Letras” (CASANOVA, 2002 *apud* ÁVILA, 2016, p. 33). Em outras palavras, o escritor passa a figurar como “uma personagem que se cria diretamente a partir de uma existência empírica e que implica em uma circulação social específica” (ÁVILA, 2016, p. 17).

Em meio a essa profusão de incursões no discurso autobiográfico, publicações como o livro *Confissões* (1789), de Jean-Jacques Rousseau; *Em Busca do Tempo Perdido* (1913), de Marcel Proust; *Os moedeiros falsos* (1939), de André Gide, por exemplo, despontaram como obras que se utilizaram desse tipo de narrativa e que, posteriormente, dilataram a visibilidade e o interesse não apenas pela composição e pelo conteúdo do texto em si, mas, sobretudo, por quem as escreveu.

Exemplos como esses acentuam que a partir desse alastramento do espaço biográfico e das narrativas autobiográficas houve uma interferência no modo de se

ler e de se perceber o constructo das obras literárias. Nas palavras de Roland Barthes, “a *explicação* da obra” passa a ser “sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse afinal a voz de uma só pessoa, o *autor*, a entregar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1988, p. 66).

No caso de um autor decidir ele mesmo escrever a sua história para publicá-la ele pode, por exemplo, alegar que essa narração autobiografada é um retrato *ipsis litteris* das suas experiências de vida. Todavia, em meio ao processo criativo, esse mesmo autor pode eclipsar e/ou mascarar experiências, por força de opção e/ou de circunstância, seja porque é impossível ele lembrar de tudo o que lhe sucede (tal e qual como lhe ocorreu), seja porque é ele próprio quem seleciona o que pensa ser mais relevante para expor ao público. Durante a confecção de uma narrativa autobiográfica, o autor pode ainda contar com o auxílio, interferências e acréscimos de outros profissionais do ramo, com o objetivo de refinar a consistência e o encadeamento da jornada do sujeito que se quer escrever.

O que se percebe, diante dessas considerações, é que tudo converge para que quem escreve uma autobiografia e a publica pleiteie edificar, principalmente, o *ethos* de uma “verdade” de escritor que se pretende mostrar à sociedade. Nesse cenário, conforme afirma Myriam Ávila, “para escrever uma autobiografia, o autor tem de ter sido reconhecido como personalidade destacada em seu tempo” (ÁVILA, 2016, p. 19), ainda que suas obras não tenham obtido reconhecimento similar ou mínima relevância.

Fato é que, uma vez tornados públicos os rastros da vida de um escritor, aguça-se o interesse do público leitor e, até mesmo, da crítica literária, que não tarda a filtrar o autor, repeli-lo ou redimi-lo ao analisá-lo pelo viés da autobiografia, das narrativas de memórias e de outros gêneros afins a ele vinculados e/ou por ele escritos. Ocorre que, quando a crítica literária se engalfinha nas discussões oblíquas sobre elementos autobiográficos, presentes em narrativas do gênero, ela pode percebê-las inicialmente como rasas em substância literária ou superficiais por ser uma escrita regida prioritariamente pelas controversas vivências daquele que se conta.

Ainda sob outra perspectiva, a crítica literária também pode se valer da análise sobre elementos autobiográficos em narrativas literárias como um “recurso [...] que se junta, frequentemente, por associação, às coisas vistas e à experiência

cotidiana, para constituir o fluxo da vida interior” (CANDIDO, 2012, p. 56) de um autor e de sua obra. Tal iniciativa pode favorecer (ou não) análises mais substanciais acerca das produções literárias daquele que, em ímpar ocasião, buscou se reproduzir por meio de relato autoral, aliando memória e ficção.

Em virtude disso, tanto o público leitor quanto a crítica literária estão suscetíveis aos encantos advindos das obras autobiográficas. Essa predisposição contribui para que se perceba a literatura através de uma “imagem [...] tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gestos, suas paixões” (BARTHES, 1988, p. 66) e fomenta uma condição que, além de historicamente determinada, em muitos casos atribui maior valor ao autor do que ao produto literário por ele concebido.

Tais perspectivas e discussões, quanto à necessidade de falar mais sobre si e de como se dava esse processo de escrita autobiográfica, foram tratadas como um objeto de investigação em estudos elaborados por Philippe Lejeune, que a princípio circunscreveu suas análises em torno de produções autobiográficas francesas. Na sequência, Lejeune formulou o conceito de pacto autobiográfico e os estudos a ele relacionados como um modo de legitimar diretrizes, que delimitassem a autobiografia como gênero literário.

A definição de pacto autobiográfico, na concepção de Philippe Lejeune, parte do próprio conceito que afirma: "Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2014, p. 18). Isto é: a autobiografia precisaria se dispor às próprias circunstâncias prováveis de ela existir como uma das categorias de escritas do eu, a exemplo das autobiografias por si mesmas, dos diários, dos relatos memorialísticos.

As condições para que o texto autobiográfico pudesse existir seriam, então, a de ele ser *a priori* uma narrativa na qual o discurso nela despendido se pautasse, sobretudo, em uma visada retrospectiva. Desse modo, nas palavras do autor, a prática da escrita autobiográfica poderia ser definida como “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Portanto, na medida em que um autor se comprometesse (com o leitor) a autobiografar, logo, narrar sua vida – ou uma parte da sua história ou mesmo um aspecto dela – baseada em juízos de verdade, o pacto autobiográfico se

efetivaria mediante um critério inicial específico: o nome da primeira pessoa do discurso, no texto, precisaria coincidir com o nome do autor manifesto na página do título. A respeito da página do título, Philippe Lejeune afirma que:

[...] desde o momento em que a englobamos ao texto, com o nome do autor, passamos a dispor de um critério textual geral, a identidade do *nome* (autor-narrador-personagem). O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro. As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar *sua assinatura*. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade (LEJEUNE, 2014, p.30-31).

Portanto, para que o pacto autobiográfico ocorresse, Lejeune defendia alguns aspectos intra e extratextuais, que deviam ser contemplados em uma narrativa do gênero (LEJEUNE, 2014, p. 18). Para saber se essa narrativa a princípio poderia ser considerada autobiográfica, a principal marca intratextual deveria ser a correspondência de identidade entre autor-narrador-personagem. Nesse sentido, para esse tipo de escrita, o emprego pronominal da primeira pessoa “eu” se evidenciaria como marca necessária.

Além de o nome do autor na capa ser equivalente ao nome do narrador-protagonista, também deveriam ser considerados aspectos extratextuais. O autor deveria destacar, por exemplo – na folha de rosto e/ou em epígrafes, posfácios, dedicatórias –, traços autorreferenciais que indicassem (fora da narrativa) que autor e narrador eram a mesma “pessoa” (LEJEUNE, 2014, p. 18-19). Dessa forma, se o autor da autobiografia se enquadrasse nesses pré-requisitos significaria que ele estava de fato comprometido em confessar a sua vida, ou passagens dela, por meio de uma escrita autobiográfica, isto é, baseado num ponto de vista pessoal. Por consequência, nessa primeira perspectiva dos estudos de Lejeune sobre o tema, essa estratégia de construção textual favoreceria que fossem identificadas no texto experiências narradas a partir das vivências do autor. Se assim não fosse, a obra poderia ser classificada como ficção ou “romance autobiográfico” (LEJEUNE, 2014, p. 30).

Portanto, para que a autobiografia se diferenciasse do romance, todas as premissas mencionadas deveriam ser atendidas, a fim de que se fundamentasse o pacto autobiográfico, ou seja, um contrato de leitura entre autor e leitor, que

ocorreria através da aceitação deste de que autor-narrador-personagem eram a mesma “pessoa”. Segundo Philippe Lejeune:

A importância do contrato pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações etc.). Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, frequentemente, agir como um cão de caça, isto é, procurar as rupturas do contrato (qualquer que seja ele) (LEJEUNE, 2014, p. 31).

Gatilhos como esses, então, favoreceriam a possibilidade de o leitor ter meios de determinar o gênero autobiográfico e o modo de receber um texto como tal. Todavia, o pacto autobiográfico viria mostrar-se questionável. Dentre os aspectos controversos, a primeira (e central) particularidade relacionada a esse tópico era a inexatidão quanto à raiz epistemológica do pacto autobiográfico. Isso porque o pronome “eu” não poderia reportar a um conceito como o de autobiografia já que o “eu”, inegavelmente e enquanto pronome, está vinculado à enunciação. Por outro lado, o “eu” também promove um problema de identidade, que pode ser solucionada a partir de elementos extralinguísticos se a enunciação desse pronome “eu” se desse em uma situação de comunicação oral direta (LEJEUNE, 2014, p. 24-25). Portanto, em um texto escrito, calharia bem mais ao nome próprio (e não ao pronome “eu”) a função de identificar o autor-personagem, questão essencial do pacto autobiográfico.

Outro aspecto a ponderar era a convivência conflituosa do pacto biográfico com o pacto ficcional, já que, para além do pacto autobiográfico, também existiam formas ficcionais da escrita de si e categorias do romance autobiográfico, percursos esses nos quais o “eu” que narra é construído a partir de um trânsito entre a autobiografia, a realidade e a ficção.

Philippe Lejeune considerava o pacto biográfico como um contrato explícito, no qual a relação autor-personagem é assumida de modo claro e imediato. Já os romances autobiográficos, que integram o pacto ficcional, Lejeune os classificavam como:

[...] textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade, ou pelo menos, não afirmá-la (LEJEUNE, 2014, p. 24).

Nota-se, portanto, que para Lejeune o pacto ficcional estava suscetível a uma espécie de contrato deturpado e subjacente por parte do autor. Já o leitor, por sua vez, poderia “ter razões de suspeitar” que houvesse uma “identidade entre autor e personagem” a partir das similaridades que ele (leitor) cresse ver no texto, mesmo que o autor tivesse optado por negar a sua identidade vinculada ao narrador e/ou personagem. Desse modo, se um leitor poderia fundamentar o modo de ele ler o texto a partir das pressuposições que fizesse é porque o texto estava suscetível à recepção dele por um leitor e ao papel que o leitor efetivaria no texto durante o processo de leitura que realizasse tanto em textos autobiográficos (Pacto Autobiográfico) como em textos autoficcionais, a exemplo dos romances autobiográficos que se vinculam ao Pacto Ficcional.

Dadas essas fissuras e questões controversas quanto à definição de Pacto Autobiográfico, Lejeune revisita a sua investigação por meio dos textos *O pacto autobiográfico (bis)* e *d'O pacto autobiográfico, 25 anos*, a fim de retificar, complementar e acrescentar tópicos às considerações iniciais. O próprio autor declara:

[...] sempre raciocinei como se o centro do campo autobiográfico fosse a *confissão*: avaliei o todo, de acordo com as regras de funcionamento de uma de suas partes: as confissões devem ser assinadas para que tenham valor; não há como entrar em acordo com a verdade... Mas tal escolha só é passível de crítica se implicar a negação da existência de graus possíveis: do momento em que a aceitamos, o ponto de referência da confissão permite avaliar outras estratégias de escrita e de leitura. Não se deve confundir o eixo magnético que rege a bússola com a multiplicidade de direções que ela permite localizar. É preciso admitir que há na realidade outros eixos de organização além do eixo magnético... (LEJEUNE, 2014, p. 65).

Até porque a importância das formas de contrato, que configuram o pacto autobiográfico e/ou o pacto ficcional, reincidentem na recepção e no posicionamento do leitor, que é quem decide o modo de leitura que será aplicado. Nesse ângulo podem ser consideradas: a perspectiva e o repertório literário e cultural de cada leitor; a comunidade de leitores da qual ele faz parte; e, ainda, dependendo do tipo de leitor que tiver acesso a uma narrativa em primeira pessoa, ele poderá percebê-la como uma autobiografia, uma narrativa de memórias, um romance autobiográfico ou, até mesmo, um diário. Isso independentemente de o autor ter escolhido negar sua identidade no texto ou de o leitor correlacionar os elementos intra aos extratextuais para presumir se autor-narrador-personagem são ou não a mesma “pessoa”. Até

porque várias são as leituras (interpretações) e os modos de leitura possíveis quando um leitor tem contato com uma narrativa, seja ela oral, seja ela escrita.

É possível ponderar esse ângulo se considerarmos uma reflexão de Roger Chartier, incluída no estudo *O mundo como representação* (1991). Ao pensar sobre a construção do sentido de um texto – a partir da relação deste com o universo de vivências e de repertório cultural de cada leitor –, Chartier destaca que:

Os que podem ler os textos, não os lêem de maneira semelhante, e a distância é grande entre os letrados de talento e os leitores menos hábeis, obrigados a oralizar o que lêem para poder compreender, só se sentindo à vontade frente a determinadas formas textuais ou tipográficas. Contrastes igualmente entre normas de leitura que definem, para cada comunidade de leitores, usos do livro, modos de ler, procedimentos de interpretação. Contrastes, enfim, entre as expectativas e os interesses extremamente diversos que os diferentes grupos de leitores investem na prática de ler (CHARTIER, 1991, p. 179).

Na linha desse raciocínio, suponhamos que um “leitor menos hábil” – aludindo à expressão utilizada por Chartier – pela primeira vez lesse as obras *Infância* e *Os da minha rua*, que constituem o *corpus* do nosso trabalho. Provavelmente, esse leitor formularia um entendimento inicial de que as duas narrativas – por retratarem as infâncias de dois narradores-protagonistas – sejam autobiografias dos autores que as escreveram. Soma-se a essa direção a característica primordial de que “a identidade *narrador-personagem principal*, sugerida pelo pacto autobiográfico, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa” (LEJEUNE, 2014, p. 18). Podemos observar essas situações nos trechos a seguir, enunciadas respectivamente pelos narradores de *Infância* de *Os da minha rua*:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta (RAMOS, 2003, p. 9).

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu (RAMOS, 2003, p. 33).

O Jika era o mais novo da minha rua. Assim: o Tibas era o mais velho, depois havia o Bruno Ferraz, eu e o Jika. Nós até às vezes lhe protegíamos doutros mais velhos que vinham fazer confusão na nossa rua (ONDJAKI, 2007, p. 17).

A camarada professora levantou-se, veio devagar para perto de mim, ficou quietinha. Como se quisesse me dizer alguma coisa com o corpo dela ali tão perto. Aliás, ela já tinha dito, ao me escolher para ser o último a fechar o texto, e eu estava vaidoso dessa escolha, o último normalmente era o que lia já mesmo bem (ONDJAKI, 2007, p. 135).

A princípio podemos perceber marcas explícitas de pronomes que aludem à fala em primeira pessoa: “eu”, “minha”, “mim”, “nós”. Quando uma estória é narrada em primeira pessoa, tanto o autor quanto o narrador usam o mesmo emprego de categoria pronominal (“Eu”) para se identificarem. Por sua vez, os tempos verbais utilizados – como “guardei”, “deixaram-me”, “figurei”, para mencionar alguns – compreendem outra singularidade: como estão hierarquizados os planos de construção das narrativas. Nas palavras do estudioso Fernando Cristóvão,

Na verdade, a partir da análise dos tempos verbais, considerados no que exprimem de atitudes narrativas e formas de marcar planos hierarquizados da narração, pode-se observar com maior clareza o modo como o **eu** do narrador repete, pelas interferências ‘comentadoras’, a proximidade e intimidade do **eu** autobiográfico (CRISTÓVÃO, 1986, p. 9).

Essa dinâmica de repetições e de proximidade entre o eu-narrador e o eu-autobiográfico (do autor) ocorre, justamente, quando a ficção invade e transita pelo território autobiográfico do autor, que – quando tende a recriar memórias ficcionalizadas – empresta as próprias recordações para funcionarem como estofos da voz que narra a estória. Esse movimento instável ocorre porque, apesar do trivial fascínio e curiosidade que os relatos autobiográficos despertam, não se pode esquecer da ambiguidade tão característica e presente na natureza desse gênero.

Se para Philippe Lejeune autobiografar-se consistia em “fixar o tempo: construir para si uma memória de papel [...] dar à vida a consistência e a continuidade que lhe faltam” (LEJEUNE, 2014, p. 320), ao tentar explicar o pacto autobiográfico por intermédio de uma tabela explicativa ele próprio lidou com impasses. Isso porque o autor tentou explicitar sistematicamente o que distingue a autobiografia e o romance. Para tanto, pautou-se na ocorrência ou não de igual identidade quanto ao nome do autor, do narrador e do personagem em ambas as categorias. No entanto, deixou em branco um dos quadrados na referida tabela: a “casa cega”. Esse quadrado em branco representaria a possibilidade de existir, ao mesmo tempo, a igualdade de identidades (entre autor-narrador-personagem) e a forma ficcional (LEJEUNE, 2014, p. 37).

Foi necessário que Lejeune considerasse esse parâmetro, porque, para elaborar o percurso investigativo do pacto autobiográfico, ele se apoiou nas análises de Gérard Genette em *Paratexts – Thresholds of interpretation* (1997), em que foi destacada a classificação das “vozes” da narrativa (em autodiegética e

homodiegética) estabelecida a partir de obras de ficção (LEJEUNE, 2014, p. 18). Dessa forma, percebeu-se que o problema central gerado a partir da existência dessa “casa cega” na tabela explicativa de Lejeune residia no fato de que uma autobiografia, no fundo, não é tão clara, verdadeira, isolada e autônoma assim. Seja para alimentar a ilusão de uma “sobrevivência literária” (LEJEUNE, 2014, p. 324), seja para servir de atividade ao escritor, que se escreve pelo prazer de se contar (LEJEUNE, 2014, p. 361), a autobiografia se apresenta como uma área conflituosa.

A autobiografia tornou-se ainda mais questionável a partir da publicação da obra *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky, cuja proposta poderia ser tomada como uma afronta e uma tentativa de preencher a “casa cega”, do quadro elaborado por Philippe Lejeune. Na quarta capa de seu livro, Doubrovsky qualificou *Fils* como uma obra de “autoficção”, inaugurando o uso desse termo a partir de então. Para o autor,

[...] a maior parte das resenhas do livro citava o termo entre aspas, como se o tratasse com luvas de pelica [...] Devemos, portanto, admitir que o termo, mesmo desprezado pelos puristas, correspondia a uma expectativa do público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral (DOUBROVSKY, 2010 *apud* NORONHA, 2014, p. 112-113).

Desde a sua gênese, o termo “autoficção” teve o seu sentido construído em terreno movediço, assim como a “autobiografia” e demais categorias de discurso relacionadas ao gênero de narrativas de memórias.

Em *Fils*, ao atribuir o seu próprio nome ao personagem principal, Serge Doubrovsky confiou “a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem” (NORONHA, 2014, p. 23). Dessa forma, a liberdade da escrita e a presumível veracidade da informação emergiram como pilares da escrita autoficcional, que passou a ser traduzida através de um dúbio contrato de leitura.

A partir da contrapartida de Doubrovsky, o debate entre autobiografia e autoficção se acirrou e se tornou material de estudo por teóricos como Jacques Lecarme, Philippe Vilain, Philippe Gasparini e Vincent Colonna. Este, inclusive, ampliou a definição de Doubrovsky e deu ao termo ficção um sentido que abrange o ficcional (forma literária) e o fictício (a invenção do conteúdo) (NORONHA, 2014, p. 25).

Assim, a expansão na publicação de obras autobiográficas – aliada aos esforços teóricos para conceituar e debater o conjunto de obras literárias, que

apresentavam passagens da vida – gerou uma consciência cada vez mais tenaz sobre o significado e o uso dos discursos de memória individual e/ou coletiva.

Também no âmbito acadêmico ampliou-se uma tendência em perscrutar e reorganizar o passado sob possibilidades que não haviam sido consideradas. Isso porque, até aquele momento, resquícios de uma perspectiva estruturalista viam a escritura como “[...] a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, oblíquo aonde foge o sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p. 65).

Necessário por ora pontuar uma breve digressão, a fim de recordar que o estruturalismo, originado a partir dos pressupostos saussureanos, preocupava-se prioritariamente com a forma e com a estrutura das obras literárias. Em ensaio sobre o tema, o autor Thomas Bonicci afirma que:

O estruturalista negligencia a especificidade de textos reais e os trata como se fossem configurações ordenadas e criadas por forças invisíveis. [...] No período pré-estruturalista, dizia-se que a linguagem deu origem ao texto; os estruturalistas afirmam que a estrutura da linguagem cria a ‘realidade’, e assim desmistificam a literatura. [...] O significado não está mais na experiência do escritor ou do leitor, mas nas estruturas pertencentes à linguagem. A interpretação não depende do indivíduo, mas do sistema de linguagem do indivíduo (BONICCI; ZOLIN, 2009, p. 145).

Portanto, a visada estruturalista – ao tentar perceber a análise das narrativas mediante critérios objetivos e científicos – relegava ao esquecimento a essência da literatura e da cultura ao isolar, nas narrativas literárias, “o contexto da obra literária e os substratos sociopolíticos envolvidos” (BONICCI; ZOLIN, 2009, p. 145). O estruturalismo descartava ainda o autor e a subjetividade deste no texto literário, como se o autor existisse no livro que ele escreveu somente como um personagem, um narrador. Isto é: toda a presença do autor, toda a sua experiência na narrativa era neutralizada, decretando no texto a “morte do autor” (BARTHES, 1988, p. 70).

Michel Foucault, por sua vez, ao investigar a teoria estruturalista, em refinada ironia e contraste reflete que:

A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor [...] a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita (FOUCAULT, 2001, p. 273).

Portanto, os estruturalistas – ao tentarem isolar o sistema narrativo da figura do autor – esforçaram-se por perceber a escrita literária unicamente sob o viés de uma estrutura linguística, que poderia ser dissecada tal qual um texto científico que, quando elaborado, divulgado e lido, nutriria o falso efeito de que não existiria um sujeito que o tivesse produzido, porque a estrutura do texto tenderia sempre seguir um padrão pré-determinado para ser escrito.

Em posição contrária aos parâmetros estruturalistas, concordamos com Roland Barthes quando o autor afirma que:

[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES, 1988, p. 69-70).

Isso porque acreditamos ser incoerente a tentativa de reduzir o texto literário a um traçado de regras, códigos e fórmulas, como se esses aspectos fundamentassem todas as narrativas (BONICCI; ZOLIN, 2009, p. 145), inclusive, as que integram o gênero memorialístico. Tampouco se pode explicar uma obra literária somente pela perspectiva de quem a escreve, concepção essa a princípio bastante apreciada por parte da crítica literária (BARTHES, 1988, p. 69) conforme referido.

Acreditamos que o texto literário tem a capacidade de se reinventar, mediante contextos distintos, espaços diversos e de sobreviver, atemporalmente, devido às múltiplas vozes contidas nele, vozes que o vivificam e o renovam. Lembremos também que cada leitor traz consigo repertórios culturais e plurais, que interferem ativamente no modo como o texto é recebido, lido, compreendido, transformado e renovado (CHARTIER, 1991, p. 179).

A esse processo soma-se ainda o fato de que o autor se faz presente no texto literário não apenas porque o seu nome pode constar no título da sua obra; ou porque exista algum elemento extratextual que o identifique e o relacione, diretamente, a um personagem ou a um narrador na obra que ele escreveu, conforme pontuou Philippe Lejeune (2014, p. 18-19). O autor se faz presente em uma obra literária por meio de um intrínseco processo criativo, no qual entra em cena a subjetividade. É ela que fundamenta e alinha os modos de o autor pensar e sentir como ele deve compor e transpor a sua experiência vivida como matéria

imaginada por meio de uma escrita criativa, que concilie sua memória individual a uma perspectiva coletiva e vice-versa.

Portanto, no texto literário a subjetividade funciona como um aspecto que, na narrativa, denota como o autor expressa sua individualidade, suas experiências e como ele institui a sua opinião por meio da matéria narrada que ele próprio compõe. Dessa forma, o vivido transfigurado em ficção pode: ser reproduzido; performar o posicionamento do autor através dos personagens e da narrativa que ele constitui; e, ainda, ampliar a possibilidade de alcançar os mais diversos tipos de leitores, pois a opinião do autor se vincula ao mundo social. Isto é: a narrativa parte de uma memória individual (a do autor), que conversa com a memória coletiva (o público que a obra atinge), propiciando um movimento fluido e infundável.

Assim, na medida em que cada autor constitui enredos, personagens, lembranças e esquecimentos ele ao mesmo tempo encrava e projeta, no texto e por meio dele, sua visão de mundo constituída a partir do que lhe é inerente, portanto, subjetivo. É dessa forma que a subjetividade atua nos textos literários: como uma força, que vai além dos pressupostos estruturalistas, pois ela fornece uma base de sustentação autêntica e, inclusive, ideológica, além de potencializar vigor às narrativas literárias.

Dadas essas justificativas, seria incoerente pensar o texto literário isento da sua natureza subjetiva, isto é, da diversidade humana que o caracteriza tão bem, pois é essa diversidade humana um dos aspectos que torna possível a pluralidade de sentidos em uma narrativa literária, algo que ultrapassa as arestas estruturais e parâmetros científicos de cada texto.

Beatriz Sarlo, em seu estudo *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), por exemplo, aborda a subjetividade como um elemento relevante na construção do texto literário. Ao fazer um contraponto com a perspectiva estruturalista, a autora destaca que a subjetividade tende a aparecer com mais ênfase nos textos memorialísticos. Estes, por sua vez, tendem a despertar maior interesse no público leitor – para além do âmbito acadêmico – justamente por conta do teor mais humano e, ao mesmo tempo, plural, visceral e coletivo que os caracteriza:

As 'histórias da vida cotidiana', produzidas, em geral, de modo coletivo e monográfico no espaço acadêmico, às vezes têm um público que está além desse âmbito, justamente pelo interesse 'romanesco' de seus objetos. O

passado volta como um quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente [...] Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos 'discursos de memória': diários, cartas, conselhos, orações (SARLO, 2007, p. 16-17).

E é essa profusão de narrativas autobiográficas e autoficcionalis, narrativas do trauma e narrativa de memórias que contribui para recuperar, no âmbito da Teoria da Literatura e da Literatura Comparada, a presença do autor na obra e o valor da subjetividade na narrativa. Desse modo, em oposição à visada estruturalista (que se arrefece diante dos preceitos que sustentam a presença e a relevância da subjetividade do sujeito em um texto literário) é possível afirmar que:

[...] a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva [...] são passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam (SARLO, 2007, p. 18).

A esse enaltecimento da subjetividade como um elemento pontual nas narrativas literárias, sobretudo, nos textos memorialísticos, Beatriz Sarlo denominou de "guinada subjetiva" (SARLO, 2007, p. 18). Expressão que foi:

Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de "guinada linguística" ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs a *guinada subjetiva* [...] Coincide com a renovação análoga na sociologia da cultura e os estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas (SARLO, 2007, p. 18-19).

Um dos aspectos relacionados a essa guinada subjetiva é o fato de que o autor passa a dar maior ênfase aos processos de memória (o vivido) na sua narrativa, a fim de reproduzir ficcionalmente a experiência que ele pretende narrar. Isto é:

Restaurou-se a *razão do sujeito*, que foi, há décadas, mera 'ideologia' ou 'falsa consciência', isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava. Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada (SARLO, 2007, p. 19).

Quando se refere a “reparar uma identidade machucada”, Sarlo alude à composição de textos memorialísticos, com destaque para as narrativas cujo objetivo é o de reconstituir memórias traumáticas. Não à toa – para compor o seu estudo sobre a cultura da memória e sobre a guinada subjetiva – Beatriz Sarlo pesquisou processos reconstitutivos da memória, com base em dados coletados a partir dos testemunhos das vítimas (e de parentes das vítimas), que sofreram nas ditaduras ocorridas em meados do século XX em alguns países da América do Sul.

Ao analisar esses testemunhos, que foram deslocados para uso em livros e filmes sobre essas ditaduras, Beatriz Sarlo examinou os modos e os métodos como esses discursos se davam. Para alcançar esse intento considerou o contexto social, histórico e político nos quais essas narrativas se manifestavam por meio de sujeitos que, discursivamente, demarcaram seus relatos através do uso da primeira pessoa.

Ressaltamos que a autora se valeu desse percurso não com o intuito de se contrapor aos usos morais e jurídicos do testemunho, mas para analisar as narrativas do trauma em “seus outros usos públicos” (SARLO, 2007, p. 19). Usos públicos esses que, a nosso ver, abrange a escrita literária – já que um escritor também assume uma função social, tendo no teor subjetivo do seu texto um dos parâmetros que colaboram de modo pontual para esse fim.

Portanto, nesses processos por ora mencionados, a subjetividade do sujeito atua na medida em que aquele que narra tenta restaurar a trama dos eventos da sua vida e a verdade. Isso ocorre, por exemplo, quando um sujeito lembra de algo e opta por narrar acerca dessa ocorrência. Nesse caso, há uma distância entre o presente (de onde o sujeito lembra e/ou de onde ele fala) e o passado recordado. Na medida em que o sujeito rememora a experiência que ele escolhe narrar, entra em ação uma convergência entre a memória individual do autor; a subjetividade (interpretação, posicionamento e julgamentos sobre os fatos experienciados); fatores externos e sociais (memória coletiva), que, imbricados, possibilitam a recriação do passado num “depois”: o próprio presente.

Em outras palavras, a subjetividade do sujeito interfere nas narrativas, em especial, as do gênero memorialístico, pois o ato de lembrar reproduz experiências, com o auxílio da imaginação e da ficção, por meio de mecanismos (internos e externos) que repercutem no instante mesmo em que se narra, tanto oralmente, quanto pela escrita (SARLO, 2007, p. 18).

Assim, antes de alcançar a etapa final deste capítulo, é preciso ponderar alguns aspectos, que atuam na relação entre a memória, a história e a literatura, tomando por base a subjetividade do sujeito que atua através das narrativas do trauma (ou testemunho). Estas, de modo similar, retratam os processos constitutivos das narrativas de memórias ficcionalizadas nas quais se enquadra o *corpus* desta pesquisa.

3.2 Historiadores de si mesmos

A ideia de trauma vinculado à História e às Ciências Humanas, de modo geral, desenvolveu-se no final do século XIX a partir de um diálogo com a Psicanálise. Diálogo esse intermediado por Sigmund Freud – médico neurologista criador da ciência psicanalítica –, que, nas Ciências Humanas, instituiu a concepção de que o trauma equivalia a uma ferida na mente, porque uma ferida na alma de quem sente e sofre o trauma (SELIGMANN-SILVA, 2008a, p. 69).

3.2.1 A narrativa do trauma na perspectiva psicanalítica

É preciso lembrar que na psicanálise a narrativa do trauma era vista sob uma perspectiva individual. Portanto, para que um indivíduo tentasse ressignificar a própria vida, ao narrar um trauma, Freud já havia tornado possível a compreensão do processo de transformar as lembranças em arquivos hipomnésicos ou técnicos (DERRIDA, 2001, p. 21-23). Isto é: o espaço (“arquivo”) psíquico não estaria circunscrito somente à memória (como reserva consciente e inconsciente) e nem apenas ao ato de relembrar e ressentir traumas. O espaço psíquico, pautado no modelo de representação metafísica freudiana, poderia funcionar como uma “promessa arqueológica através da qual a psicanálise [...] tenta sempre voltar à origem viva daquilo mesmo que o arquivo perde, guardando-o em uma multiplicidade de lugares” (DERRIDA, 2001, p. 119).

Diante dessas observações consideramos, então, que as narrativas de traumas e as narrativas de memórias podem assumir uma função arquivística de espaço, no qual potencialmente se coadunam tempo e lugar. Isso porque, segundo Hélène Piralian – psicanalista que segue a linha freudiana e que elaborou o estudo *Genocídio y transmisión* (2000) – a representação de um evento implica a

“(re)construção de um espaço simbólico de vida” (PIRALIAN, 2000, p. 21). Representação essa que pode se dar através do ato de narrar. Já o “espaço simbólico de vida” (PIRALIAN, 2000, p. 21), por sua vez, pode ser o da cena psicanalítica, na qual um indivíduo busca a escuta de outro (um profissional da área ou alguém de confiança, por exemplo) para narrar suas memórias traumáticas – estas sempre intercaladas pelo esquecimento, porque são suscetíveis a ele.

Em sua obra *O Eu e os Outros* (1978), o psiquiatra britânico Ronald David Laing explica que essa suscetibilidade das memórias traumáticas ao esquecimento ocorre porque:

[...] a memória está, até certo ponto, *sempre* aberta. Pois ao tomar consciência de uma recordação presente, a pessoa lembra, digamos, a última vez em que pensou naquilo [...] Mas a dificuldade é que, à medida que algumas portas se abrem, fecham-se outras (LAING, 1972, p. 31).

Essa dificuldade advém do fato de que uma experiência rememorada sempre está vulnerável à natureza da memória, que é inconstante, autofágica e fragmentada. Por exemplo: quando um indivíduo recorre às suas memórias para narrar uma experiência (seja ela traumática ou não), a cada vez que ele lembra do vivido as memórias que se apresentam têm muita ou pouca semelhança com o registro original do que foi impresso na memória no instante em que ocorre a experiência (que se “cristaliza” sob o termo de recordação). É por isso que, quando se lembra algo, o indivíduo realiza um movimento de predisposição para abrir as “portas” que conduzem às memórias que ele tenta resgatar. Porém, ele também está propenso a atravessar “portas” que conduzem ao esquecimento, pois, quando esse indivíduo se esforça para lembrar, a fim de superar esse esquecimento, ele tenta superar o “até certo ponto” de que fala Laing (1972, p. 31).

Esse esquecimento, de acordo com o médico e professor Iván Izquierdo – em seu estudo *A arte de esquecer: cérebro e memória* (2010) –, é produzido de forma seletiva e, ao mesmo tempo, proposital. Ou seja: o esquecimento ocorre com total permissão da nossa mente. Nas palavras do neurocientista,

Esquecemos talvez, em parte, porque os mecanismos que formam e evocam memórias são saturáveis. Não podemos fazê-los funcionar constantemente de maneira simultânea para todas as memórias possíveis, as existentes e as que adquirimos a cada minuto. Isso obriga naturalmente a perder memórias preexistentes, por falta de uso, para dar lugar a outras novas (IZQUIERDO, 2010, p. 23).

Conseqüentemente, quando um indivíduo tenta lembrar de algo, o esforço para ir de encontro à lembrança percorre três dimensões que se entrecruzam: o passado, o presente e o futuro. Nesse cenário ilustrativo, o passado é representado pela recordação da experiência. Por sua vez, o presente é um instante, uma percepção momentânea, que se funde às lembranças e às projeções; mistura-se, também, à recordação da experiência ao lugar/contexto (cena psicanalítica) no qual o indivíduo se encontra, quando ele rememora e se propõe a narrar o vivido. Já o futuro projeta o passado no presente; pode, desse modo, recriar experiências, concedendo-lhes nova roupagem por meio do auxílio da imaginação.

Analogamente, as memórias atravessam essas três dimensões em processos que se associam e que se desassociam: lembranças, percepção e imaginação (LAING, 1972, p. 30). Nesse cenário, o esquecimento perpassa todas essas fases, porque, como afirmou Iván Izquierdo, a engrenagem que forma e resgata memórias não pode atuar de forma simultânea para todas as memórias possíveis (IZQUIERDO, 2010, p. 23).

Assim, devido às considerações por ora elencadas, afirma-se que as memórias são sempre fragmentadas, confusas, consubstanciam-se umas às outras e devoram a si mesmas: porque as memórias sempre atravessam os abismos do esquecimento, onde este “talvez seja o aspecto mais predominante da memória” (IZQUIERDO, 2010, p. 17).

Decorre desses aspectos também o fato de que, quando recordamos de uma experiência, as lembranças vêm à tona como projeções (camadas superpostas à primeira impressão do vivido registrada na memória), que são simbolizadas por meio de imagens. Essa característica de uma imagem simbolizar uma lembrança “gera uma retemporalização do fato antes embalsamado” (PIRALIAN, 2000, p. 21 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008a, p. 69). Retemporalização essa que atende pela expressão de “tridimensionalidade advinda da simbolização” (*idem*).

Portanto, na cena psicanalítica, quando um indivíduo narra um trauma, essa tridimensionalidade simbólica – de acordo com Márcio Seligmann-Silva – ocorre quando:

Ao invés da imagem calcada e decalcada, chata, advinda do choque traumático, a cena simbolizada adquire tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção das metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir da posição do sobrevivente para

voltar à vida. Significa ir da sobre-vida a vida (SELIGMANN-SILVA, 2008a, p. 69).

A partir dessa perspectiva, pode-se afirmar que narrar um trauma equivale a reconstruir simbolicamente a vida após o evento traumático. Isto é: o ato de testemunhar implica uma saída (uma libertação simbólica) da experiência traumática (SELIGMANN-SILVA, 2008a, p. 80), visando construir uma nova condição de vida para o sobrevivente.

Além da cena psicanalítica, outro possível “espaço simbólico de vida” (PIRALIAN, 2000, p. 21), a nosso ver, surgiu por meio do que aqui nomeamos como “divã de papel”, devido ao fato de que o testemunho de um indivíduo pode se dar oralmente, mas, também, por meio de memórias escritas, que compõem uma narrativa traumática desse ser.

3.2.2 A narrativa do trauma na perspectiva historiográfica

As narrativas do trauma (orais e escritas) notabilizaram-se, ao longo do século XX, a partir de uma profusão de testemunhos dos sobreviventes das ditaduras latino-americanas – um dos parâmetros nos estudos de Beatriz Sarlo (2007) para as suas análises sobre a subjetividade do sujeito – e, também, de testemunhos relacionados a outras catástrofes como: os genocídios na Armênia (localizado no sudoeste da Ásia e Europa, a leste da Turquia) e em Ruanda; as prisões e combates durante a Guerra de Independência de Angola e, na sequência, nos 27 anos de guerra civil nesse país; e, principalmente, a partir das narrativas do trauma de sobreviventes dos *Lager* (campos de concentração) na Primeira e Segunda Guerra Mundiais.

Nesses contextos, inúmeros grupos de indivíduos foram submetidos a condições reificantes em circunstâncias radicais de violência. Quando sobreviviam, a maior necessidade que se desencadeava nesses indivíduos era a “carência absoluta de narrar” (SELIGMANN-SILVA, 2008a, p. 66) sobre o que lhes havia acontecido. Assim, em uma tentativa de “ordenar a vivência da própria vida” (ARFUCH, 2009, p. 377), esses sobreviventes representariam suas memórias traumáticas por meio de uma “língua da melancolia” (SELIGMANN-SILVA, 2008a, p. 66), o testemunho, que nas palavras de Márcio Seligmann-Silva

[...] não deve ser confundido nem com o gênero autobiográfico nem com a historiografia – ele apresenta uma outra voz, um ‘canto (ou lamento) paralelo’, que se junta à disciplina histórica no seu trabalho de colher os traços do passado (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 79).

Dessa forma, o testemunho (oral e escrito) funcionaria como um modo de representar simbolicamente o trauma sofrido, a fim de romper o excesso de dor, silêncio e esquecimento proveniente das experiências-limite a exemplo das ditaduras e guerras aqui mencionadas.

É a partir desse contexto que gradualmente historiadores e pesquisadores começam a trabalhar o conceito freudiano de trauma em suas respectivas áreas. Todavia, se na Psicanálise o trauma era visto numa perspectiva individual, os historicistas, por sua vez, passariam a perceber o trauma pelo viés coletivo. Isso porque as narrativas de traumas diziam respeito aos testemunhos de sobreviventes de catástrofes mundiais; estas, resultados de ditaduras que “representaram, no sentido mais forte, uma ruptura de épocas” (SARLO, 2007, p. 47), repercutindo, então, como divisores de águas na história da humanidade.

Quando se fala sobre narrativas do trauma, o escritor Primo Levi é referência primordial. Ao ter sobrevivido a Segunda Guerra Mundial, ele sentiu necessidade de narrar o trauma da experiência violenta que teve no *Lager*. Publicou vários testemunhos, ensaios, ficção, poesia e nove livros dentre os quais se destacam os que compõem a trilogia de Auschwitz: *É Isto um homem?* (1947), *A Trégua* (1963) e *Os Afogados e os Sobreviventes* (1970). No prefácio de *É isto um homem?* (1947), por exemplo, Primo Levi empreende um vínculo com o leitor ao justificar a narrativa do seu testemunho, não isento de falhas e nem de esquecimentos:

Este meu livro (*É isto um homem?*) poderá, antes, fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana (...) Sou consciente dos defeitos estruturais do livro e peço desculpas por eles. Se não de fato, pelo menos como intenção e concepção, o livro já nasceu nos dias do Campo. A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior. Daí seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos em sucessão lógica, mas por ordem de urgência. O trabalho de ligação e fusão foi planejado posteriormente (LEVI, 1988, p. 8).

O próprio autor reitera o “caráter fragmentário” do livro, como fracionado é o exercício de lembrar, sobretudo, de memórias alusivas a uma experiência tão

intensa e dantesca como a de ter sobrevivido ao *Lager*. Por outro lado, na última frase do prefácio em questão, e que agora destacamos, Primo Levi menciona ainda que acha “desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios [narrados] foi fruto de imaginação” (LEVI, 2008, p. 8).

Tal oscilação – entre assumir que a narrativa da memória de um trauma é fragmentada e assumir que a experiência narrada não foi fruto de imaginação – se dá porque, ao narrar, o sobrevivente passa a suplementar mesmo de modo inconsciente as lacunas do seu discurso testemunhal, que nunca é e nem será preenchida, porque

[...] algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. Na cena do trabalho do trauma nunca podemos contar com uma introjeção absoluta. Esta cena nos ensina a sermos menos ambiciosos ou idealistas em nossos objetivos terapêuticos. Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico (SELIGMANN-SILVA, 2008a, p. 69).

Na perspectiva de Beatriz Sarlo, por sua vez, a natureza discursiva do ato de narrar sempre implica um distanciamento dos fatos (SARLO, 2007, p. 46). Por isso que para suplementar uma narrativa, seja ela traumática ou não, a subjetividade do sujeito que narra – caracterizada como algo que varia de acordo com a interpretação e com o repertório de cada indivíduo – abranda o lastro de distanciamento entre a experiência (fato no passado) e a rememoração dessa experiência (no presente da enunciação). Ou seja: a natureza dessa subjetividade é intrínseca à memória individual de cada pessoa. Desse modo, podemos afirmar que a memória coletiva se compõe de processos de intersubjetividades nos quais as memórias individuais – ou seja, a subjetividade de cada sujeito – complementam-se umas às outras.

Relacionado a esse entendimento é relevante recorrer a Maurice Halbwachs, quando ele explica e reitera que a memória coletiva não é construída somente através da presença – no sentido literal da palavra – de indivíduos que encenam quadros sociais (HALBWACHS, 2008, p. 31). Nas palavras do autor:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar seja reconstruída sobre uma base comum. Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de

dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também nos dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (HALBWACHS, 2003, p. 39).

Portanto, compreende-se que a memória individual (subjetividade do sujeito) não existe sem a memória coletiva (subjetividade de outros indivíduos) e vice-versa, uma vez que os “quadros sociais da memória” (HALBWACHS, 2003, p. 30) também motivam a formação das lembranças dos indivíduos que narram suas memórias.

Nessa linha de raciocínio, em *O enigma do passado: construção social da memória histórica* (2007), o pesquisador Estevão Martins alude ao fato de que sempre foi uma necessidade do homem “assenhorar-se do tempo pela memória” (MARTINS, 2007, p. 37). Por isso que:

[...] a construção da narrativa se dá pela metáfora (não haveria como recorrer a outro instrumento, pois o passado somente é reconstrutível, mas não reexperimentável), meio privilegiado para a reconstituição do enredo do tempo, de que o indivíduo (e mesmo a sociedade), afinal, é de certa maneira uma resultante. Essa resultante é uma história (MARTINS, 2007, p. 36).

Assim sendo, mesmo que quaisquer narrativas de memórias tenha um caráter fragmentário, sua relevância emerge na medida em que esses tipos de narrativa estabelecem relações metonímicas ao cotejar presente e passado para formular uma representação simbólica da experiência e da verdade de quem narra.

É nesse sentido que a ideia de memória individual articulada a um contexto social – por meio da memória coletiva – interessará não somente aos estudos de historiografia e às narrativas históricas, mas também à literatura, que reconhecerá a presença da subjetividade do sujeito como um aspecto imprescindível à própria constituição do texto literário e sua essência humana, atemporal e dialógica.

3.2.3 A narrativa do trauma na perspectiva literária

Após considerarmos a narrativa do trauma, relacionada ao cenário da Shoah² e das ditaduras em países da América Latina, é necessário ressaltar que algumas

² *Shoah*: termo da língua *íídiche* (derivada da palavra em alemão *jüdisch*, historicamente falada pelos judeus Ashkenazi). O termo, que se referia a qualquer característica judaica, é também utilizado

narrativas literárias puseram em perspectiva contextos sociais opressivos e traumáticos sucedidos no Brasil e em Angola, contextos das narrativas do nosso *corpus*.

Ao considerarmos para este tópico a relação literatura, memória e dor (esta advinda de traumas), percebemos em outras obras dos autores Graciliano Ramos e Ondjaki narrativas em que a literatura foi convocada diante de um trauma para prestar-lhe serviço (SELIGMANN-SILVA, 2008a, p. 70). Por ora, dispomos algumas passagens dessas narrativas para pontuar os dois últimos exemplos deste tópico neste capítulo.

No Brasil, o nome de Graciliano Ramos é referência quando se trata de relacionar literatura à narrativa de memórias ficcionalizadas, a exemplo de *Infância*. Já a correspondência com a narrativa do trauma se explica pela publicação dos volumes de *Memórias do Cárcere* (1970).

Escrito por Graciliano Ramos ao longo de quase dez anos e publicado pela primeira vez após o falecimento do autor alagoano, em 1953, *Memórias do Cárcere* testemunha o período – entre março de 1936 e janeiro 1937 – no qual o autor esteve preso sem acusação comprovada e sem processo. A justificativa para o encarceramento de Graciliano foi baseada em especulações de o autor ser aliado do Partido Comunista e de ter contribuído para o levante comunista, em novembro de 1935. A justificativa somou-se também ao fato de o escritor ter se indisposto com representantes militares aliados ao governo de Getúlio Vargas.

Em 1945, depois do lançamento de *Infância*, quando ainda maturava a ideia de escrever sobre a experiência nas prisões pelas quais passou durante nove meses, Graciliano Ramos declarou em entrevista ao jornalista Armando Pacheco:

O que farei um dia, se puder, é a história de um ano de cadeia, 1936, vivido no pavilhão dos primários, na sala da capela, na colônia correcional de Dois Rios, em outros lugares semelhantes. Os sucessos comuns da minha vida têm pouca importância, mas as criaturas vistas às sombras daquelas paredes hoje me parecem muito grandes, até os malandros, os vagabundos, Paraíba, um vigarista que me ensinou o pulo do nove, Gaúcho, o ladrão que todas as noites me contava em gíria casos do seu ofício (RAMOS, 2014, p. 170).

para definir o holocausto judeu. Alude, portanto, aos judeus sobreviventes da Segunda Guerra Mundial e ao regime nazista de extermínio contra os judeus. Definição adaptada do Glossário Ídiche elaborado pela Confederação Israelita do Brasil. Disponível em: <https://www.conib.org.br/glossario/iidiche/>. Acesso em: 31 ago.2015.

Nota-se também que, ao assumir a missão de narrar seu testemunho, o autor não desconsiderou o risco de expor indevidamente aqueles com os quais conviveu enquanto foi mantido preso:

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencie e porque me decido. Não conservo notas; algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível redigir esta narrativa. Além disso, julgando a matéria superior às minhas forças, esperei que outros mais aptos se ocupassem dela. Não vai aqui, falsa modéstia, como adiante se verá. Também me afligiu a idéia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas? (RAMOS, 1970, p. 4).

A narrativa de *Memórias do Cárcere* pode ser considerada um testemunho, por ser a narrativa de uma memória traumática. Isto é: Graciliano Ramos fez da sua escrita uma voz que representasse e falasse por aquelas “criaturas vistas às sombras daquelas paredes” (RAMOS, 2014, p. 170), similar ao exemplo de Primo Levi, que falou por aqueles que morreram no *Lager*.

Mais do que um encarcerado, que ao ser liberto testemunhou sobre o período de prisão, Graciliano transfigurou em *Memórias do Cárcere* uma narrativa “favorável à sondagem do homem” (CANDIDO, 2012, p. 123), traço esse também presente em *Infância*. Desse modo, perscrutou aspectos inerentes à condição humana diante da submissão a uma situação opressiva.

No estudo *Corpos Escritos* (2009), por exemplo, o pesquisador Wander Melo Miranda afirma que:

Nas *Memórias do Cárcere*, ao falar de si, entretecendo intencionalmente sua voz com outras vozes até então silenciadas, Graciliano não só reverte a expectativa de uma escrita centrada na ideia de um sujeito pleno e autônomo, predeterminado por uma forma já dada, mas também instaura o alargamento do campo de indagação concernente à relação entre vida e obra, sujeito e discurso, realidade e representação literária (MIRANDA, 2009, p. 41).

Essa combinação de elementos pode funcionar mesmo quando quem narra uma memória traumática, representando-a literariamente, não sofreu na pele a experiência do trauma. Como exemplo podemos mencionar o conto “Kuító (três faces)”, que integra o livro *Momentos de Aqui* (2015), escrito por Ondjaki.

É preciso ressaltar que na obra literária de Ondjaki não existe ainda um livro que, do início ao fim, enuncie uma narrativa de testemunho e em primeira pessoa, a exemplo de *Memórias do Cárcere*. Porém, de modo similar a essa obra de Graciliano Ramos, a temática de “Kuító (três faces)” alude à memória traumática de um doloroso, machucado e específico contexto social.

Em “Kuító (três faces)” as memórias traumáticas representadas remetem ao período em que a guerra civil em Angola assumiu proporções inimagináveis. Mais de cinco milhões de angolanos viviam em estado de pobreza absoluta e, dentre as cidades mais atingidas pela guerra, Kuító foi a que mais foi submetida a bombardeios diários (ALBUQUERQUE, 2002, p. 299).

Reiteramos que Ondjaki não foi sobrevivente desse cenário traumático. Todavia, o autor reproduziu uma narrativa que expressa como os sobreviventes da guerra em Kuító tiveram sua estória e tradições esfaceladas frente ao impacto de uma experiência violenta e traumática em ampla escala. A exemplo do que Graciliano Ramos fez em *Memórias do Cárcere*, Ondjaki emprestou a voz da sua escrita para formular os depoimentos desses sobreviventes e compor a substância da sua narrativa literária sobre um evento traumático para os angolanos. Esse caminho escolhido pelo autor denota uma das características pontuais da literatura angolana, como mostra o depoimento da pesquisadora Rita Chaves:

Do século XIX aos nossos dias, construir-se enquanto escritor e construir a nação têm sido faces de um mesmo projeto. Isso significa que, ao protagonizar cenas não propriamente inventadas por ele, o escritor angolano vem assumindo, entre as suas, a função de fazer e refazer a história de um território e seus povos que, despedaçados e rejuntados pela ordem colonial, têm no horizonte a unidade ainda interditada pelas circunstâncias do presente. Noutras palavras, num universo estabilizado sob o signo permanente da crise, escrever, sabemos todos nós, tem significado, de várias e diversas formas, escrever Angola (CHAVES, 2003, p. 373).

Portanto, ao aliar memória, literatura e história, no conto “Kuító (três faces)” Ondjaki emprestou sua função social de escritor para retratar o testemunho de algo que não viu e de uma tragédia que não viveu. Desse modo, assumiu as memórias dolorosas de compatriotas como se fossem suas, numa postura de solidariedade aos outros, haja vista que “a memória não é um fenômeno estritamente individual, mas sim coletivo, pois o ponto de vista muda de acordo com o lugar ocupado pelo indivíduo na sociedade” (HALBWACHS, 1990, p. 55).

Escrito em terceira pessoa, “Kuító (três faces)” é um conto subdividido em três passagens: “Os sobreviventes”, “Os mortos”, “Avô Bacate e seu último banquete”, onde cada parte retrata uma face da guerra de Kuító.

Embora o autor destaque o entendimento de que “falar de sobreviventes é falar das pessoas, dos cães e de alguns pássaros” (ONDJAKI, 2015, p. 109-112), a narrativa destaca uma convergência entre traços etnográficos e éticos em meio a elementos sensoriais e imagéticos. Esse constructo espelha uma reprodução visceral das experiências e das memórias traumáticas dos sobreviventes, como podemos perceber no trecho a seguir:

As pessoas tinham, por toda a parte, sido substituídas pelos cães e por suas tristes sombras. A guerra tinha multiplicado desde o início os corpos fedorentos que descansavam ao ar livre sem ninguém para os enterrar. Esses corpos [...] foram durante todo aquele tempo o pão deles de cada dia, dos cães. Esses animais, que dantes víamos magros e cheios de feridas penduradas, tornaram-se autênticas bestas, imponentes e belas. [...] Por outro lado, era visível uma certa nostalgia proveniente do fim daquela guerra que, durante muito tempo, dentro da noção de tempo dos cães, lhes tinha fornecido aquele alimento fermentado que, por sua vez, os tinha feito praticamente nascer de novo. E os cães não eram os únicos a estar pesados. Havia um peso no ar. Peso recente de morte, de desgraça de fome, angústia. [...] a fome, dali a dias, não permitiria os cuidados normais que o instinto consegue preservar. [...] Mas que eram as mortes naqueles primeiros dias? Que era chorar ou ter fome? Dentro de toda aquela confusão interior, alguém mais sabia onde acabava uma sensação e começava um sentimento? E quando chorava, esse alguém podia dizer com certeza por que chorava? (ONDJAKI, 2015, p. 109-112).

Essa estrutura de narrativa, que alia literatura e trauma, delinea o contexto social no qual estão imiscuídos esses personagens, que se movimentam conforme a narrativa se constrói, conforme podemos notar no próximo trecho:

[os mortos] Eram incontáveis. Não estavam devidamente localizados e acontecia com frequência velar-se sobre uma campa que não era a pretendida [...] Foi assim que até as pessoas inimigas se foram reaproximando. É que por ironia do destino, e da guerra, os mortos de cada uma dessas pessoas tinham ficado no quintal das outras [...] Era preciso cuidar do último poiso dos mortos, ainda que esse poiso se encontrasse no quintal das outras (ONDJAKI, 2015, p. 114).

Assim, embora o conto de Ondjaki não seja um testemunho *ipsis literis*, já que ao autor faltou a experiência do trauma vivido na guerra de Kuító, é possível perceber que a narrativa desse conto *performa* um testemunho, com base na memória individual do autor e na memória coletiva do povo que sofreu esse trauma,

haja vista que “todo indivíduo, em sociedade, de certa forma herda a realidade do tempo passado” (MARTINS, 2007, p. 36). Desse modo, é possível fazer referência desse percurso de escrita criativa empreendido por Ondjaki à perspectiva que aponta a pesquisadora Edna Santos, quando ela afirma que a literatura permeia “uma instância crítica de reflexão sobre a história, reinventa, ficcionalmente, a realidade e, assim, problematiza questões existentes na sociedade” (SECCO, 2008, p. 97). Especialmente quando o texto literário se manifesta por meio da narrativa memorialística, seja ela traumática, seja ela ficcional.

Assim sendo, uma vez que os discursos de memórias (traumáticos ou não) se relacionam dialeticamente com a História, percebe-se que a literatura também pode funcionar como dispositivo capaz de articular essa ponte entre o presente e o vivido. Contribui, portanto, para as representações de experiências reproduzidas através de narrativas literárias, em que há a conciliação entre a subjetividade do sujeito com a ficção, entre a memória individual e a coletiva.

3.3 Rememorar para (se) recontar

Ao explanarmos sobre os percursos da memória vimos que, principalmente a partir do século XX, houve uma consistente aproximação entre os fenômenos e discursos da memória com as Ciências Humanas; e, para que essa conciliação sucedesse, outra gama de processos ocorreu.

Na medida em que o conhecimento científico ganhou mais espaço e se ampliou na teoria e na prática, o ato de imaginar arrefeceu, haja vista que o pensamento linear e cartesiano passou a validar bem mais a observação em detrimento à imaginação. Uma das consequências dessa mudança de paradigma se refletiu na Literatura, pois o romance tornou-se menos pueril, mais visceral e mais maduro. Outra ocorrência foi o fato de que a autobiografia se apresentou e emergiu como um gênero vinculado ao surgimento do sujeito moderno. Este, no afã de se constituir, de se fazer notar e de ser notado, utilizou a autobiografia como um dos recursos possíveis para construir uma identidade própria, na qual, tendo mínimo controle dela, o sujeito se sustentaria e consolaria a ele próprio em meio às turbulentas mudanças advindas da Modernidade.

Assim, nesse cenário, a profusão de autobiografias alargou e muito o espaço biográfico (ARFUCH, 2009) e, com ele, estudos e análises relevantes também

ganharam forma, voz e vez a exemplo das imersões investigativas de Philippe Lejeune (2014) sobre a definição de termos como pacto autobiográfico, pacto ficcional e, na sequência, autoficção, tendo sido este último termo alcunhado por Serge Doubrovsky a partir da publicação da sua obra *Fils* (1977).

Outro reflexo ainda da expansão do conhecimento científico deu-se por meio do Estruturalismo, que tentou decretar a “morte do autor” na medida em que pretendeu dissecar as narrativas literárias de modo objetivo, negligenciando a essência da literatura, da cultura e do humano nas obras literárias. Entretanto, devido às grandes transformações ocorridas em meados do século XX, houve uma ruptura de épocas, principalmente, após a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, decretando, também, uma nova alteração de paradigmas, inclusive, nos processos de escrita literária.

O contexto histórico daquela época, mediado por condições ideológicas específicas, favoreceu a proliferação de publicações de narrativas historiográficas, autobiográficas, narrativas de testemunho e de memórias. Processo esse que resultou no que Beatriz Sarlo denominou de “guinada subjetiva” (SARLO, 2007, p. 17), que, em contraposição aos preceitos estruturalistas, valoriza a subjetividade do sujeito, ou seja, a presença do autor na narrativa literária. Dessa forma:

[...] a literatura é tomada como prática discursiva portadora de uma especificidade, ou seja, como um discurso de autor, que veicula a verdade individual de um sujeito específico, até mesmo do sujeito de classe (BRUNACCI, 2008, p. 32).

Portanto, é a conciliação da subjetividade do sujeito com outras subjetividades (memórias individuais), somada à interferência do presente – durante o ato narrativo – e de mecanismos externos (como informações coletadas de outras fontes orais e escritas; consultas a documentos históricos; interferências dos quadros sociais, dentre outros aspectos), que intervêm no processo de construção de uma narrativa memorialística. Desse modo, percebe-se a importância da presença do sujeito na narrativa literária e de como, nesse contexto, a literatura vem em auxílio às narrativas de memórias para representá-las através de um tipo peculiar de processo criativo.

Como vimos ao longo desse terceiro capítulo, a recuperação de uma lembrança original na sua totalidade é impossível. Logo, quando memórias são

escolhidas como matéria-prima de uma narrativa oral ou escrita, não se pode desconsiderar a presença do sujeito (e sua subjetividade; sua memória individual em diálogo com a memória coletiva) na narrativa de memórias que ele que conta. Por isso que, durante o processo criativo de uma narrativa de memórias, além da subjetividade do sujeito que narra, emergem hibridez textual, desdobramentos e espelhamentos, que, com o amparo da imaginação e da ficção, formulam caminhos possíveis para se reproduzir o vivido literariamente.

Em outras palavras, nas narrativas de memórias a Literatura se insere em uma cena plural apoiada em um horizonte epistemológico heterogêneo, no qual se interliga à História, à Memória e outros saberes. Nesse caso, Rosani Ketzer Umbach – em seu estudo *Memórias da Repressão* (2008) – afirma que

A relação da literatura com a memória, tanto em sua dimensão individual como coletiva, tornou-se um tema cultural de primeira ordem, como comprovam autobiografias, diários, relatos de viagem, memórias e romances históricos que inundaram o mercado editorial (UMBACH, 2008, p. 11).

Assim, entendemos que uma narrativa de memórias vai além dos pressupostos sobre autobiografia, pacto autobiográfico e pacto ficcional, elencados por Lejeune (2014), haja vista que ela pode ser percebida como a reprodução da memória individual de determinado narrador, vinculada à uma memória coletiva, a fim de representar um período do passado em diálogo com aspectos intersubjetivos, históricos e culturais do contexto que esse autor reproduz em sua narrativa.

Em meio à expansão do uso das narrativas de memórias, algumas obras foram delineadas a partir de uma estrutura que contempla uma simbiose entre a confissão e a ficção, o individual e o coletivo, o passado e o presente, a exemplo dos processos que ocorrem em *Infância* e em *Os da minha rua*, conforme veremos a seguir.

4 LEITURAS DA MEMÓRIA DE *INFÂNCIA* E DE *OS DA MINHA RUA*

- Avó?
- Diz, meu querido.
- Gosto muito de ti – a Avó não falou nada e continuou a andar, mas apertou a minha mão devagarinho. – Gosto muito das nossas conversas mesmo quando às vezes nem conseguimos dizer nada.
- És um amor. E quando cresceres – ela baixou para falar comigo, olhou-me nos meus olhos com um olhar quieto – quando cresceres, tens que te lembrar de todas estas histórias. Dentro de ti. Prometes? [...]
- Prometo.

(ONDJAKI, 2009, p. 82-83).

Neste momento iniciamos a última etapa da nossa investigação: realizar leituras da memória de *Infância*, de Graciliano Ramos, e do livro *Os da minha rua*, de Ondjaki.

Uma vez que nossos objetos de análise se fundamentam em um encontro no qual comungam espaços e épocas muito diversas, optamos por situar nossa análise na perspectiva humana e globalizante da Literatura Comparada, pois os estudos comparativistas associam teorias e metodologias várias, confiando à literatura a capacidade de ela se relacionar com outros saberes de forma plural e interdisciplinar. Nas palavras da estudiosa Tânia Franco Carvalhal:

[...] a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (CARVALHAL, 1999, p. 7).

Isso posto, destacamos que a nossa procura de indícios iniciou a partir de pontos que explicitamente conversam entre *Infância* e *Os da minha rua*. A língua portuguesa é o elemento mais evidente, que, junto à literatura, une essas narrativas para além de qualquer desencontro. Entre as obras do nosso *corpus* também há compatibilidade de tema (infância), gênero (narrativas de memórias ficcionalizadas) e, ainda, o fato de serem histórias contadas por protagonistas-meninos, um brasileiro e outro angolano.

Uma vez que *Infância* e *Os da minha rua* têm dimensão inesgotável para interpretações e estudos relacionados a essas obras, optamos por examinar a

hipótese de *Os da minha rua* figurar como uma releitura de *Infância* e, se confirmada essa possibilidade, o que esse provável resultado tem a nos dizer.

Para traçar esse percurso inicialmente verificamos como as categorias autor-narrador-personagem se movimentam no trânsito entre memória e ficção, articulando a literatura e a memória e, ainda, analisando episódios e trechos dessas duas narrativas. Prosseguimos observando em ambas as obras alguns elementos – tempo; espaços; ficcionalização da oralidade; precursores de memória, a respeito da representação da figura do velho –, que se relacionam aos contextos histórico-culturais pelos quais cada narrador-protagonista transita.

Assim, por meio desse processo foi possível perceber diálogos entre memórias, vozes e saberes, bem como a articulação desses elementos concilia a subjetividade do sujeito à outras subjetividades, isto é, à memória individual e à memória coletiva, contribuindo para a construção dessas narrativas de memórias ficcionalizadas sob um viés plural, global e, sobretudo, humano.

Por fim, na última etapa deste capítulo, destacamos considerações alusivas à investigação dos diálogos e das diferenças entre as obras do nosso *corpus*, sinalizando alguns aspectos que corroboram a hipótese levantada nesta pesquisa e o que o resultado desse percurso investigativo pode nos levar a refletir.

4.1 Os da rua de Ndalú

Uma infância reconstruída através de uma escrita da qual emanam tradições, sensações e uma alegria triste pela saudade de ser criança. Uma coletânea de histórias várias, que desperta a nostalgia de um período que não volta mais é o que suscita a leitura de *Os da minha rua* (2007), do autor angolano Ondjaki.

A obra também integra a Trilogia da Infância escrita por Ondjaki: *Bom dia, Camaradas* (2001), *Os da minha rua* (2007) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008). Ndalú é o narrador-protagonista dessas três narrativas, que se correlacionam e se complementam intertextualmente. Assim sendo, achamos necessário – quando oportuno – recorrer a referências em *Bom dia, Camaradas* e em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, a fim de ampliar e enriquecer nossas reflexões e considerações em torno de *Os da minha rua* e, na sequência, em torno dos diálogos desta obra com *Infância*, de Graciliano Ramos.

Diferente do primeiro e do último livro da Trilogia da Infância, que são considerados romances, *Os da minha rua* é tipificado como um livro contos. Similar a um álbum de fotografias, a obra apresenta 22 estórias, que – a exemplo dos 39 “capítulos-contos, dotados de títulos” (RAMOS, 1979, p. 171) de *Infância* (1945), de Graciliano Ramos – podem ser lidas de modo independente, pois cada capítulo funciona bem se lido à parte dos demais. Análoga a essa estrutura, cada conto em *Os da minha rua* tem curta extensão e os capítulos se apresentam de modo semelhante às memórias quando estas surgem: de forma repentina, fragmentada e breve.

Sobre a opção de Ondjaki valorizar a escrita de narrativas de memórias infanto-juvenis, em quase todas as suas obras, no prefácio do livro *Momentos de Aqui* (2015), o escritor Mia Couto, reflete que:

Para uns a literatura não é arte – é religião. [...] Este jovem, Ondjaki, experimentou muito cedo essa embriaguez. [...] Essa dependência da fabulação mergulha sempre na infância. Esse desejo de escrever não na página mas na própria voz – isso é vício que se retorceu em pequeno. E se reforçou num mundo cheio de oralidade. Felizmente, Ondjaki não se lavou dessa doença. Porque o que ele faz não é simplesmente deitar uma história na página do livro. Mais do que isso: ele cria uma história para a nossa própria vida. [...] Desengaiola sentimentos (ONDJAKI, 2015, p. 11-12).

Sentimentos esses traduzidos em palavras-afeto pela perspectiva de um menino-protagonista, Ndalú de Almeida, o “Dalinho”. Este reproduz os modos como um narrador-adulto – que narra as suas memórias de infância – vivia seu período de meninice, na Luanda dos anos 80, contando causos de forma cativante e perspicaz.

Falador, inquieto, observador e espontâneo Ndalú se percebe apenas como “uma criança dessas a olhar os mais velhos” (ONDJAKI, 2007, p. 55), refletindo nele mesmo um jeito de ser, de pensar e de agir à revelia das impressões alheias. Para Ndalú “(...) nós, as crianças, gostamos de responder só assim sem pensar muito no que afinal vamos dizer” (ONDJAKI, 2007, p. 34). Talvez por isso ele seja ágil em desferir na narrativa máximas como: “O trabalho deve ser uma coisa muito chata porque todo mundo ri quando sai do trabalho” (ONDJAKI, 2007, p. 79).

Mesmo em tenra idade, além da amabilidade por sua condição de criança, como notaremos em passagens que aqui serão destacadas, Ndalú tem acentuada agudeza de espírito para perceber além do óbvio muito do que acontece ao seu redor. No capítulo “O Kazukuta”, por exemplo, Ndalú brinca com seus amigos na

frente da casa do seu Tio Joaquim. Mesmo durante o entretenimento, o pequeno angolano não deixa de notar no cachorro, criado por seu tio, algumas nuances incomuns:

Nós estávamos sempre atentos à queda das nêspas, das pitangas e das goiabas, e era mesmo por gritarmos ou por corrermos que o Kazukuta acordava assim no modo lento de vir nos espreitar, saía da casota dele a ver se alguma fruta ia sobrar para a fome dele. (...) Às vezes, mesmo no meio das brincadeiras, meio distraído, e antes de me gritarem com força para eu não estar assim tipo estátua, eu pensava que, se calhar, o Kazukuta naquele olhar dele de ramelas e moscas, às vezes, ele podia estar a pensar. Mesmo se a vida dele era só estar ali na casota, sair e entrar, tomar banho de mangueira com água fraca, apanhar nêspas podres e voltar a entrar na casota dele, talvez ele estivesse a pensar nas tristezas da vida dele (ONDJAKI, 2003, p. 27-28).

Fato é que, se a princípio tio Joaquim dispensava esporádicos cuidados ao velho cachorro Kazukuta, naquele dia o adulto decide dar um longo banho no animal:

Um dia era de tarde e vi o tio Joaquim dar banho ao Kazukuta. Um banho de demorar. Fiquei espantado: o tio Joaquim que ficava até tarde a ler na sala, o tio Joaquim que nos puxava as orelhas, o tio Joaquim silencioso, como é que ele podia ficar meia hora a dar banho ao Kazukuta? Lembro o Kazukuta a adorar aquele banho (...) (ONDJAKI, 2003, p. 28).

Pela perspectiva do narrador-menino, o cão demonstra “adorar aquele banho” a ponto de ficar com os “olhos doces a brilhar tipo um mar de sonhos só porque o tio Joaquim (...) veio te dar um banho de mangueira e te falou palavras tranquilas num kimbundu assim com cheiros da infância dele” (ONDJAKI, 2003, p. 28). Esse comportamento incomum do tio Joaquim – banhar o cachorro sem pressa – desperta curiosidade em Ndalú, que, num lampejo, apreende algo de diferente dada a mudança repentina no antigo hábito do tio:

E demorou. Já estávamos quase a parar a nossa brincadeira (...) a água acabou, não tinha mais, e mesmo sem fechar a torneira o tio Joaquim, com a mangueira ainda a pingar as últimas gotas dela, e no regresso do Kazukuta à casota, depois daquele abano tipo chuvisco de nós rirmos, o tio Joaquim deu a notícia que tinha demorado aquele tempo todo para falar:

– Meninos, a tia Maria morreu.

Até tive medo, não daquela notícia assim muito séria, mas do que alguém perguntou:

– Mas podemos continuar a brincar só mais um bocadinho?

O tio largou a mangueira, veio nos fazer festinhas.

– Sim, podem.

Vi um sorriso pequenino na boca do tio Joaquim. Às vezes ele aparecia no quintal sem fazer ruído e espreitava a nossa brincadeira sem corrigir nada. Olhava de longe como se fosse uma criança quieta com inveja de vir brincar conosco.

O tio Joaquim era muito calado e sorria devagarinho como se nunca soubesse nada das horas e das pressas dos outros adultos. O tio Joaquim gostava muito de dar banho no Kazukuta. (ONDJAKI, 2003, p. 28-29).

Se antes o cachorro Kazukuta tinha uma importância relegada ao último plano – “Ninguém brincava com ele, nem já os mais velhos lhe faziam uma festinha de vez em quando” (ONDJAKI, 2003, p. 28) –, diante da morte da parceira, tio Joaquim passa a cuidar do velho cachorro como se a esse animal ele agora se igualasse, já que ambos se tornaram duas presenças sozinhas.

Dado esses trechos e observações iniciais podemos notar que a percepção do protagonista Ndalú não se limita tão somente a descrever brincadeiras ou a replicar os modos espontâneos de ser criança. A perspectiva retratada por meio de Ndalú gera reflexões que aludem, também, à impotência da natureza humana frente à finitude da vida, que em um instante é e n'outro segundo já não é mais. Nas palavras da pesquisadora Marina Ruivo, essa escrita peculiar de Ondjaki assevera que o autor:

[...] veio mesmo para ficar na literatura angolana, seduzindo leitores mundo afora e levando, por onde anda, as histórias de Angola, com suas belezas e misérias, e com muita esperança no futuro da humanidade (RUIVO *apud* CHAVES; MACÊDO; VECCHIA, 2007, p. 300).

Esse futuro, mencionado pela autora, é também representado por Ndalú na medida em que ele narra passagens de sua infância em meio à (re)construção de uma Angola recém-independente, observada a partir de um espaço que lhe é muito querido e peculiar: a rua Fernão Mendes Pinto, onde vive com sua família e convive com outros parentes e amigos.

Referenciada indiretamente no título da obra, a rua Fernão Mendes Pinto é um dos principais cenários onde se passa o universo infantil de Ndalú. Essa rua também conduz o pequeno angolano a outros espaços sociais, que integram as memórias de sua infância como: a Escola Juventude em Luta, que ele frequenta; o Largo 1º de Maio, onde ocorrem comícios do presidente Agostinho Neto e

comemorações de datas históricas, como o Carnaval da Vitória; a Praia do Bispo, onde mora a avó de Ndalú, chamada Avó Agnette (ou Avó Nhé ou, ainda, AvóDezanove) para mencionar alguns exemplos.

Os personagens que integram a dinâmica da rua Fernão Mendes Pinto, além do próprio protagonista, são os pais e os parentes de Ndalú, Tio Chico e Tia Rosa, vizinhos e colegas de escola, como Bruno Viola, que costumava reunir em sua casa alguns amigos, dentre eles, o próprio Ndalú:

As festas na casa do Bruno Viola tinham sempre muitos bolos e salgados, música bem alta, boa jantarada tipo feijoada ou churrasco, e muita, muita gasosa. Mas nós, os rapazes da rua Fernão Mendes Pinto, gostávamos mesmo era das primas do Bruno. O Bruno Viola tinha umas primas muito bonitas (ONDJAKI, 2007, p. 89).

O sentimento de pertença à rua e toda a dinâmica que a envolve se reflete desde o título da obra – *Os da minha rua* – e expressa esse espaço como uma extensão da casa de Ndalú. Na rua o menino angolano brinca, se descobre e descobre aos outros em meio à convivência fácil da comunidade na qual vive:

A casa do tio Chico tinha talvez a cerveja mais deliciosa de Luanda. Os mais velhos é que falavam isso, antes e depois de beberem umas quantas. Eu e a tia Rosa tínhamos mais ocupação de abrir a porta e ir buscar essa tal deliciosa cerveja. Não me lembro bem se os toques eram diferentes ou não, mas o tio Chico sabia quem estava no portão pelo modo como a campainha tocava. – Ó Rosa, traz aí uns torresmos e o jindungo malandro (ONDJAKI, 2007, p. 53).

Portanto, é na rua Fernão Mendes Pinto que Ndalú tem suas primeiras impressões acerca do mundo, tendo por parâmetro a cidade na qual nasceu e onde mora, Luanda, integrada ao contexto sociopolítico plural dos anos 80. Nesse cenário, depois de mais de quatro séculos de colonização portuguesa, Angola já é independente desde 1975. Malgrado recém-vestido de autonomia, esse país continuará imerso em guerras civis até 2002. É em meio a essa conjuntura que Ndalú vive, cresce e constrói suas experiências de infância: a partir de uma perspectiva local – a rua Fernão Mendes Pinto – integrada ao cenário multifacetado da Luanda no período pós-colonial.

Dadas essas considerações iniciais é possível perceber, ao lermos comparativamente *Os da minha rua* e *Infância*, que Ndalú tem uma segura noção de si e do mundo pelo qual transita. De imediato fica evidente que o menino angolano

tem personalidade autêntica, aguçado senso crítico, consciência do espaço onde mora e dos lugares que frequenta, além de apresentar acentuados tons de perspicácia e humor, facilidade e leveza na convivência com os seus. Perfil que muito contrasta com o do protagonista da obra *Infância*, escrita por Graciliano Ramos.

4.2 Um menino narra/dor

Um esboço de gente. Um menino fraco, com mínimas referências e sem nome, vítima constante de uma vida amortecida, apesar de tudo, pela aventura de existir. Assim é retratado o menino de *Infância*, que atua como a representação de um narrador-adulto, que, já em idade madura, resolve rememorar sua meninice para se narrar.

Embora a princípio esse narrador-protagonista aparente figurar apenas como um pequeno ser inoperante, Graciliano Ramos não construiu o personagem-menino como um mero replicador de rasas descrições e tormentos. Diferentemente de Ndalú, de *Os da minha rua*, para o menino de *Infância* as impressões sobre ser criança não são das mais afáveis. Na perspectiva de narrador-adulto, ele se enxerga – quando era criança – como um animalzinho tímido, por vezes, turrão. O paradoxo explica-se.

Por um lado, é recorrente a analogia de o menino parecer ser um pequeno animal, uma “cabra-cega” (RAMOS, 2003, p. 144) ou um “bezerro-encourado” (RAMOS, 2003, p. 144), conforme o narrador-adulto se autorreferencia em suas memórias:

Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro encourado e cabra-cega. Bezerro encourado é um intruso. Quando uma cria morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal. Devo o apodo ao meu desarranjo, à feiúra, ao desengonço. Não havia roupa que me assentasse no corpo (...) Todos os meninos, porém, usavam na vila fatiotas iguais, e conseguiam modificá-las, ajeitá-las. Eu aparentava pendurar nos ombros um casaco alheio. Bezerro-encourado. (...) Essa injúria revelou muito cedo minha condição na família: comparado ao bicho infeliz, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo. (...) A outra alcunha era ainda mais insultuosa que a primeira (...): - *Cabra-cega!* (...) Eu abominava os nomes sujos. Não sabia porque me batizavam daquela forma (RAMOS, 2003, p. 144-145).

À parte dessas rejeições, por outro lado, o narrador-adulto também demonstra que, quando menino, tinha uma curiosidade típica da idade pueril. Por consequência, uma discreta teimosia às vezes se manifestava, sobretudo, quando o menino percebia ser oportuno questionar algo que não lhe calava o entendimento ou que lhe despertava a vívida dúvida que o levava a contra-argumentar.

Na ocasião em que o protagonista-menino escuta sua mãe ler folhetos católicos, por exemplo, em um dado momento ele escuta uma “palavra doméstica”: inferno. Ao ouvir o termo, ele abrandava sua timidez e encoraja-se a fazer um breve interrogatório à mãe:

Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a idéia de procurar a significação exata dela (...) Minha mãe estranhava a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo. Realmente eu possuía noções. O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar. Mas não era apenas isso. Exprimia um lugar ruim (...) exige uma descrição. Minha mãe condenou a exigência. Quis permanecer nas generalidades. Não me conformei (...):

- A senhora esteve lá?

Desprezou a interrogação inconveniente e prosseguiu com energia.

- Eu queria saber se a senhora tinha estado lá (...) Os padres estiveram lá?

A pergunta não significava desconfiança na autoridade. Eu nem pensava nisso. Necessitava pormenores. (...) Minha mãe irritou-se, achou-me leviano e estúpido. Não tinham estado, claro que não tinham estado, mas eram pessoas instruídas, aprendiam tudo no seminário, nos livros. (...) A resposta de minha mãe desiludiu-me, embaralhou-me as idéias. E pratiquei um ato de rebeldia:

- Não há nada disso. (...) Não há não. É conversa.

Minha mãe curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram-me chineladas e outros castigos oportunos. (RAMOS, 2003, p. 79-83).

A sina da inconstância emocional, que enovela o narrador de *Infância* em seus primeiros anos, relaciona-se, também, a outros aspectos que se sobressaem na narrativa de Graciliano Ramos e que não passam imunes. Trata-se do contexto geopolítico do sertão nordestino, que se reflete na dinâmica social (ou na falta dela) e nas relações que o protagonista, quando menino, tentava estabelecer com aqueles que lhes eram próximos.

Em uma das viagens que o menino faz à fazenda de seu avô, por exemplo, o cenário árido faz muitos dos indivíduos em *Infância* parecerem extensões

metonímicas de um sertão que não perdoa, que é doloroso, áspero, que vocifera ao invés de dialogar:

Uma caminhada extensa, dezenas de léguas. Eu ia de garupa, escanchado num travesseiro, agarrando-me ao paletó de José Leonardo para equilibrar-me, em posição muito incômoda [...] veio o sol, veio o mormaço e caí numa sonolência estúpida. As virilhas suadas ardiavam-me, o chouto do animal sacolejava-me, revolia-me as tripas, deslocava-me os ossos. Amolecido, bambo, admirava-me ver em redor cavaleiros palradores, satisfeitos com o duro exercício. Nos poucos, arrastava-me, cambaleava, como um papagaio, trôpego, as juntas doídas [...] Pernoitamos depois junto a um açude lamacento, onde patos nadavam. Construiu-se com fardos, caixas e encerados uma tenda, e aí me estirei sobre peças de estopa, friorento, iluminado a cera de carnaúba. As estacas de uma cerca roçavam-me as costelas; interrompiam-me o sono o choro do vento, a conversa dos arrieiros aboletados na vizinhança e os gemidos quase humanos de uma ovelha doente. [...] Vivíamos ali, em prosmicuidade, bichos e cristãos miúdos (RAMOS, 2003, p. 175-178).

Em outra passagem o narrador destaca suas impressões sertanejas a ponto de colocar pessoas e animais em um mesmo patamar:

Tinham-me levado ao campo, na garupa do cavalo de meu tio Serapião. Os dentes de um ciscador me haviam furado o pé na véspera. [...] Na fazenda, mal podia andar, capengava nos currais ao chiqueiro das cabras, aos juazeiros do fim do pátio, firmando-me no calcanhar. Meus tios pequenos se distanciavam, corriam na catinga, abandonavam-me ao capricho de meu avô [...] Perneiras, gibões, peitorais, enormes chapéus de barbicachos, pendiam em tornos cravados na taipa negra. Rolos de sola arrumavam-se nos cantos, cordas flexíveis em sebo. Enfileiravam-se num cavalete selas de campos suadouros úmidos e escuros. Sapatões cabeludos por toda a parte, mantas de peles, correias, cabrestos, chicotes, látigos. Isso animalizava um pouco as pessoas. (RAMOS, 2003, p. 135-137).

No contexto de *Infância* muitas pessoas com as quais o menino lidava são retratadas como “gente acuada, bloqueada, esmagada pela vida, espremida até virar bagaço, sem entender o porquê disso tudo” (CANDIDO, 2012, p. 49). Cenário esse que reflete um sertão rude e promíscuo, trazido à tona em *Infância*, e que retrata parte do cotidiano do nordeste brasileiro no início do século XIX, período em que esse narrador-adulto rememora o seu tempo de menino. Essa é uma das razões pelas quais, nas palavras do crítico Raul Antelo, a escrita de Graciliano Ramos aborda perspectivas que vão além do rótulo de “regionalista” e, portanto, que vão além do óbvio, pois:

‘Os quadros e costumes do Nordeste’ ordenam-se em torno de duas funções principais. De um lado, há os que ensaiam o memorialismo, mais

ou menos na linha do que seriam *Infância* e *Memórias do Cárcere*; de outro, a viagem, a descrição de outros costumes. Em ambos os casos, desponta o olhar adulto do escritor já ambientado no Rio (ANTELO *apud* MORAES, 2012, p. 182).

Como bem destacou Silvano Santiago, em seu estudo *Nas malhas das letras* (1989), fica evidente em *Infância* o propósito de essa narrativa “recapturar uma experiência não só pessoal, como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo” (SANTIAGO, 1989, p. 36). A nosso ver a menção do termo “clã” reforça outra contradição à qual o narrador-adulto foi submetido durante os anos de sua infância: onde ele menos encontra senso de comunidade, estabilidade e conforto é justamente no grupo formado por seus familiares, com escassas exceções. O que se contrapõe frontalmente com o cenário no qual Ndalú, de *Os da minha rua*, vive.

Em *Infância*, o narrador se lembra de que forma projetava, quando criança, a impressão que tinha do pai e da mãe. Na medida em que narra suas memórias, ele percebe que se conservaram em suas lembranças as imagens distorcidas de seus pais como “grandes, temerosos, incógnitos”, com “olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas” (RAMOS, 2003, p. 14).

Além de o próprio lar e a família terem isentado o narrador de valor afetivo, a difícil convivência com professores em alguns ambientes escolares, que ele frequentou nos primeiros anos de sua vida, esmorecia o ânimo de ele tentar se integrar socialmente. Situação que lhe prestou um desserviço durante boa parte do seu processo de formação humana e cognitiva no período de infância:

Matricularam-me na escola pública da professora Maria do O, mulata fosca, robusta em demasia, uma das criaturas mais vigorosas que já vi. Esse vigor se manifestava em repelões, em berros, aos setenta ou oitenta alunos arrumados por todos os cantos. Localizaram-me no corredor – e, pouco fiscalizado, quase despercebido, reabri desgostoso o terceiro livro do Barão de Macaúbas, tornei a encaixar nas regras de pontuação. [...] permaneci obtuso, odiando as vírgulas e o catecismo, só abrindo os volumes sujos à hora da lição (RAMOS, 2003, p. 180-181).

Percebe-se, assim, que – se em *Os da minha rua* Ndalú nutre afeto pelo local onde reside e por aqueles com quem convive, seja dentro de casa, seja na rua Fernão Mendes Pinto – o narrador de *Infância*, quando menino, notava o seu entorno com certa incompreensão, desprezo e asco, porque essas projeções na verdade eram oriundas das percepções que ele tinha, também, sobre si mesmo. Por exemplo: a vila de Buíque, na qual ele viveu por alguns anos, foi percebida pelo

menino com uma “aparência de corpo aleijado” (RAMOS, 2003, p. 50). Os indivíduos que transitavam pela Rua da Palha, a seu ver, pareciam-lhes seres ordinários (RAMOS, 2003, p. 59) e sua casa, situada num beco, era vista pela perspectiva do menino como uma “prisão” (RAMOS, 2003, p. 61).

Na esteira dessas considerações iniciais sobre *Os da minha rua e Infância* – e através dos traços destacados acerca dos narradores do nosso *corpus* –, foi possível delinear *a priori* alguns matizes, que direcionam esses narradores-protagonistas e sinalizam as narrativas em direções opostas. Desse modo, para que analisássemos essas divergências e convergências entre ambas as obras mais a fundo, mapeamos em cada uma delas como ocorre a confluência entre memória e ficção, haja vista que *Infância* e *Os da minha rua* são de igual modo narrativas memorialísticas ficcionalizadas.

Como o nosso objetivo final é constatar se *Os da minha rua* em alguma instância relê *Infância*, e o que podemos depreender a partir dessa investigação comparativista, optamos por perscrutar a relação entre memória e literatura em *Infância* para, na sequência, examinarmos *Os da minha rua*. Desse modo, nessa segunda etapa, perceberemos a conexão entre esses elementos em *Os da minha rua* concomitante à prática comparativista em relação a outros aspectos, que se destacam em *Infância*, obra predecessora no tempo e espaço.

Isso posto, verificamos nos tópicos a seguir o trânsito entre narrador-autor-personagem nas narrativas de memórias ficcionalizadas do nosso *corpus* – ora observando trechos e episódios na obra *Infância*, de Graciliano Ramos, ora investigando momentos e passagens da obra *Os da minha rua*, do escritor Ondjaki, correlacionando ao final essas análises. Ainda na sequência, examinamos aspectos específicos como o tempo, os espaços, a ficcionalização de elementos orais por meio da escrita e a representação da figura do velho em ambas as narrativas.

4.3 Trânsitos entre narrativas de memórias ficcionalizadas

4.3.1 Infância

Conforme mencionado, há em *Infância* a presença de um narrador-adulto, que – ao resgatar as memórias de menino – tende a dialogar com a criança que um

dia ele foi. Todavia, esse narrador emerge em *Infância* de maneira diferente de como o narrador atua em *Os da minha rua*.

No capítulo “Nuvens”, por exemplo, que inicia o livro *Infância*, o narrador parece tatear imagens opacas, que, em analogia ao título do capítulo, referem-se a enevoadas lembranças de sua infância, como podemos perceber no trecho a seguir:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma [...] Achava-me numa vasta sala, de paredes sujas. [...] Disseram-me depois que a escola nos servira de pouso de viagem [...] Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal (RAMOS, 2003, p. 9-12).

Para notar o modo como o narrador pontua suas primeiras impressões sobre o passado e se movimenta na narrativa podemos destacar alguns aspectos, quais sejam: o uso do verbo de abertura “ guardei ” demonstra que o narrador-adulto em *Infância* se reporta a uma recordação, vislumbrando-a, a princípio, como um processo completamente concluído em relação ao presente na enunciação, isto é, em relação ao lugar de onde esse narrador fala e (se) observa no passado. Pode-se notar também que a fala do narrador é atravessada por outros tempos e modos verbais como:

a) Presente (“ignoro”; “conservo”; “é”): alude ao local de onde o narrador-adulto se lembra e narra;

b) Pretérito imperfeito (“vi”; “achava-me”): refere-se às lembranças como fatos passados, porém, inconclusos;

c) Pretérito perfeito do indicativo (“disseram-me”; “confirmaram”; “fixaram”): indica que as memórias de infância desse narrador ainda perduram e se repetem com frequência no presente da enunciação;

d) Pretérito imperfeito do subjuntivo (“se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior”): expressa uma probabilidade outra, isto é, um desejo de esse narrador-adulto interferir no que aconteceu. Justifica, ainda, que a lembrança da imagem do vaso foi condicionada a outras lembranças, ou seja, às

memórias (individuais) desse narrador junto à memória coletiva a que ele recorreu (por meio de outros indivíduos) para obter mais detalhes sobre o objeto recordado.

e) Futuro do pretérito do indicativo (“julgá-lo-ia”), veicula uma ideia de tempo, com foco no passado.

Essas intercambialções verbais evidenciam uma esforçada tentativa de o narrador retemporalizar o seu passado, simbolicamente, no presente da enunciação, de onde garimpa recordações do seu tempo de menino. Por sua vez, a dificuldade em rememorar o período de infância não se dá somente por se tratar de uma fase longínqua: esta, para o narrador-adulto, aparenta ter sido difícil e traumática, haja vista que ele relembra ter se desenvolvido na escola como “um pequeno animal” (RAMOS, 2003, p. 12).

Portanto, para esse adulto que tenta narrar suas memórias, há uma distância (a se transpor) do presente para o passado. Existem também bloqueios e traumas (advindos da experiência de infância), que ainda reverberam no presente de onde esse narrador-adulto se projeta no passado. Ademais é preciso ressaltar o caráter lacunar, dispersivo e contraditório da memória, como podemos observar no trecho a seguir:

Reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente. Às vezes as peças se deslocavam – e surgiam estranhas mudanças. Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, cheia de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdia os característicos (RAMOS, 2003, p. 20-21).

Como podemos observar, os bloqueios se refletem na medida em que esse narrador-adulto conta as memórias de quem foi e transita por vários tempos verbais. Enquanto ele está absorto no exercício de (se) recordar, nota-se que ele também namora as próprias palavras. Há um deleite e uma indecisão prévia sobre quais detalhes dessas lembranças devem realmente obter relevância no traçado das suas memórias descritas.

Assim, por motivos que aos poucos a narrativa revela, a infância desse narrador-adulto ainda o persegue, mesmo transcorridos tantos anos. Dessa forma, deduz-se que um dos motivos possíveis para ele decidir narrar suas memórias é o de ressignificar traumas relacionados à família e à escola ou à sua infância como um

todo. Para isso, esse narrador-adulto ampara-se não apenas nas suas memórias, mas no “escudo” que é o distanciamento entre o fato vivido e o presente de onde ele observa sua experiência de infância. Uma vez que tudo já passou e está distante, ainda que doa lembrar e ressentir, *agora*, no presente da enunciação, é possível rever o vivido à maneira dele: reescrevendo o seu passado para reescrever-se como lhe aprouver.

Isso posto, uma vez que “precisamos de um ponto de partida para iniciarmos o esforço de rememoração” (YATES, 2007, p. 55), ao começar sua narrativa pela lembrança da imagem de um vaso de louça vidrado, parece-nos que o modo como o narrador-adulto de *Infância* lembra é similar à estratégia utilizada pelo poeta grego Simônides de Ceos (ca.556-468 a.C), que ilustramos a seguir:

Durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos entoou um poema lírico em honra ao seu anfitrião [...] Um pouco mais tarde, Simônides foi avisado de que [...] dois jovens o aguardavam do lado de fora, para falar com ele. Retirou-se do banquete mas não encontrou ninguém. Durante sua ausência, o teto do salão desabou, matando Scopas e todos os convidados sob os escombros; os corpos estavam tão deformados que os parentes vieram reconhecê-los para cumprir os funerais e não conseguiram identificá-los. Mas Simônides recordava-se dos lugares dos convidados à mesa e assim pôde indicar aos parentes quais eram os seus mortos. [...] E essa experiência sugeriu ao poeta os princípios da arte da memória, da qual se diz ser o inventor. Ao notar que fora devido a sua memória dos lugares onde os convidados se haviam sentado que pudera identificar os corpos, ele compreendeu que a disposição ordenada é essencial a uma boa memória (YATES, 2007, p. 16-18).

Percebe-se que Simônides pôde indicar aos parentes quem eram seus mortos, porque ele lembrava da disposição ordenada dos lugares dos convivas à mesa. De modo semelhante, por ordem e associação, o narrador de *Infância* rastreia o seu período de meninice e inicia a escrita das suas memórias a partir de um elemento-chave: a lembrança da imagem de um vaso de louça vidrado. A partir dessa recordação, o narrador dispõe de uma “solução de continuidade” (RAMOS, 2003, p. 9) para expandir o seu exercício rememorativo: um vaso de louça vidrado, seguido pela lembrança do que ele continha (pitombas) associado ao local onde o vaso estava (“escondido atrás de uma porta”).

Corrobora-se ainda à analogia anterior a declaração de que o narrador justifica, durante a sua escrita memorialística, que “Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de fôrma, tomam

consistência, ganham raízes” (RAMOS, 2003, p. 27). Reflexão essa que coincide com uma afirmação de Francis Yates quando a autora refere que a lembrança “é a recuperação do conhecimento ou da sensação ocorrida. É um esforço deliberado para encontrar seu caminho entre os conteúdos da memória, perseguindo aquilo de que se quer lembrar” (YATES, 2007, p. 54).

Portanto, é a partir desse esforço deliberado que o narrador-adulto de *Infância* erige a gênese das suas memórias narradas, a fim de perseguir o que pretende recordar para cartografar a si mesmo. Desse modo, “os movimentos da lembrança seguem a mesma ordem dos eventos originais” (YATES, 2007, p. 55). Ou, pelo menos, intencionam seguir. Isso porque, na labuta por reunir fragmentos de lembranças, nota-se o quanto o narrador expõe sua dificuldade em recuperar sua memória. Tal processo de rememoração é contornado pelo uso da primeira pessoa do discurso, em consonância com o discurso indireto livre, que o faz resvalar entre:

- a) O que ele crê recordar (“A primeira coisa que guardei na memória”; “Achava-me numa vasta sala”);
- b) O que de fato ele esqueceu (“Ignoro onde o vi, quando o vi”; “se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho”);
- c) O que ele não tem certeza de lembrar-se (“Talvez nem me recorde bem do vaso”).

Diante da incerteza sobre suas lembranças, o narrador se alenta por pelo menos ter podido recorrer a outros indivíduos, que também viram o vaso e lhe confirmaram mais detalhes sobre o objeto (“é possível que a imagem [do vaso], brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram”). Sobre esse aspecto, de evocar o auxílio de terceiros para recompor uma memória, é oportuno pontuar a fala de Maurice Halbwachs, quando ele afirma que:

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. O primeiro testemunho a que recorremos será sempre o nosso (...) Podemos reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências (...) se nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também nas de outros, nossa confiança na exatidão de

nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas (HALBWACHS, 2008, p. 29).

Assim, porque a rememoração é a matéria-prima da escrita memorialística e, por consequência, submete-se aos terrenos movediços pelos quais a memória transita, o narrador não se fia somente em sua memória. Principalmente, porque o ato de ele olhar para o passado faz com que as suas lembranças sofram a interferência da percepção dele no presente da enunciação. Momento esse em que a sua subjetividade também faz com que ele reinterprete e julgue a sua experiência de infância de modo distinto de como a viveu. Por isso que, na tentativa de se aproximar ao máximo da lembrança “original”, o narrador ampara-se, também, nos relatos de outras pessoas para, a partir das memórias delas, tentar completar e ressignificar a sua, procedimento que encontra o seu significado de “memória coletiva”, de acordo com Maurice Halbwachs (2008).

A reprodução de uma “alfaia esquisita”, por exemplo, foi confirmada “por indivíduos que lhe fixaram a forma e o conteúdo” (RAMOS, 1994, p. 9). Nessa passagem concordamos com Ecléa Bosi quando a autora diz que:

Aqui, não só a alfaia esquisita é confirmada em sua existência, mas se abre para outros pontos de vista. Suas faces ocultas são reveladas por outros olhares e a forma brilhante e esguia, sustentada por outras atenções, ganha peso, novas facetas, e se fixa no chão, para ser fruto inesgotável de memória (BOSI, 1994, p. 406).

Desse modo, a fim de se aproximar da lembrança de sua experiência de infância, o narrador-adulto concilia a sua memória individual às memórias individuais de outras pessoas. Recorre, assim, ao parecer de terceiros para se certificar daquilo que tenta recordar, pois as lembranças “permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2008, p. 30).

Na linha desse raciocínio, quando o narrador de *Infância* menciona “Disseram-me depois” ele revela ter recorrido a relatos de outras pessoas, que puderam lhe confirmar, num “depois”, que a escola tinha servido como “pouso de viagem”, parada para uma breve estadia. Por sua vez, o advérbio “depois” não evidencia na narrativa se foi um “depois” ainda integrado à infância desse narrador (quando ele, menino, vive a experiência de estar na escola e, enquanto a

experiência ocorre, descobre que só está ali durante o “pouso de viagem”), ou se foi um “depois” que já remete ao período de vida adulta (presente da enunciação) desse narrador.

Essa nuance, assim como as demais demarcações que pontuam oscilações entre os verbos e expressões utilizadas, conforme observamos, simulam o modo mesmo como as memórias se apresentam: inconstantes, fragmentadas, fluidas e lacunares. Isto é: sendo integralmente impossível retratar as experiências de infância, tais como elas sucederam, o narrador de *Infância* recorre às próprias memórias; incrementa estas a partir das versões de outros indivíduos que ele consulta; e, na narrativa, ora apresenta suas lembranças em consonância à perspectiva da criança que um dia ele foi, ora dispõe suas lembranças pela perspectiva do adulto que ele se tornou.

Como essas lembranças em *Infância* são resgatadas por quem narra o que recorda ter visto e vivido (HALBWACHS, 2008, p. 29), ao evocar sua meninice, o narrador-adulto lembra de uma imagem longínqua de si nos seus primeiros anos de vida. Nas palavras de Cláudio Leitão, “Em consideração ao livro inteiro [...] os espaços se organizam de acordo com uma sintaxe que organiza o narrador-adulto como um *eu*, espécie de *ele*, menino e distante” (RAMOS, 2003, p. 270). Assim, “o eu recente busca o eu remoto para reinventá-lo” (RAMOS, 2003, p. 269).

Portanto, ao rememorar a sua infância para recriá-la pela narrativa, o narrador-adulto recria, também, a si mesmo. Nessa dinâmica, o discurso indireto livre concede ao narrador-adulto onisciência e liberdade para transitar entre quem ele é e a lembrança de quem ele foi, na medida em que esse narrador-adulto passa a interagir com a *persona* criança, que o representa na recordação da sua experiência de infância narrada. Ou seja: se esse narrador-adulto teve pouca luz própria nos seus primeiros anos, quando era criança – acuado por traumas e “holofotes”, que miravam importâncias alheias –, em contrapartida, ele finalmente tem a oportunidade de reservar para si um papel de protagonista quando, ao reescrever suas memórias, transmuta-se ficcionalmente em personagem: o menino.

É dessa forma que em *Infância* as versões distintas de um “eu-presente” (o narrador-adulto) e de um “eu-passado” (o menino), e vice-versa, encontram-se durante a enunciação, em constante confluência, conforme podemos observar a seguir em passagens do capítulo “O moleque José”:

O moleque José, tortuoso, sutil, falava demais, ria constantemente, suave e persuasivo, tentando harmonizar-se com todas as criaturas [...] expunha as suas pequenas habilidades sem se ofender, jeitoso, humilde, os dentes à mostra [...] Franzino, magrinho, achava-se. Uma insignificante mancha trêmula. Nunca o vi chorar. Gemia, guinchava, pedia, soluçava infinitas promessas, e os olhos permaneciam enxutos e duros. Enchia-me de inveja, desejava conter as minhas lágrimas fáceis. Tomava-o por modelo. E, sendo-me difícil copiar-lhe as ações, imitava-lhe a pronúncia, o que me rendia desgosto. Esfriavam-me a ambição de melhorar e instruir-me, forçavam-me a recuperar a fala natural (RAMOS, 2003, p. 86).

No trecho mencionado o narrador-adulto se reporta à lembrança do moleque José, um negrinho recolhido que era uma espécie de “faz-tudo” na fazenda do pai desse narrador no período em que este era criança. Na sequência, na medida em que reconstrói suas memórias, o narrador-adulto traduz pelas palavras e através da sua *persona* (o menino) como se sentia quando criança em relação a José, que “conhecia lugares, pessoas, bichos e plantas” (RAMOS, 2003, p. 87) e com quem ele, o menino, convivia na fazenda e fora dela. Isso porque, nas palavras da autora Clara Ramos, “no sertão as distâncias sociais não são excessivas; crianças de origem diversa espojam-se juntas; os laços do vaqueiro com o patrão admitem o compadrio” (RAMOS, 1979, p. 174).

Ainda durante o transcorrer da cena descrita, onde se situam o menino e o moleque José, a impressão que se tem é a de que esse narrador-adulto se posiciona à sombra da versão dele, quando criança. Ou seja: enquanto constrói suas memórias no presente da enunciação esse narrador-adulto “é, umas vezes, explícito, a coincidir com a personagem principal, e outras vezes implícito, disfarçando-se por detrás da história que conta” (CRISTÓVÃO, 1986, p. 14).

Assim, quando se camufla, por detrás da história que escreve, esse narrador-adulto empresta a sua voz para o personagem-menino. Este, por meio da narrativa, vocifera o que à época da experiência da infância, em muitas ocasiões, deve ter querido expressar e não conseguia fazê-lo devido às muitas vezes em que teve tolhido o seu modo de agir e de se pronunciar. Por isso que, se a princípio, as referências ao moleque José são explicitadas e esculpidas por meio de uma polidez estratégica – de “tortuoso” a alguém que tentava “harmonizar-se com todas as criaturas” –, no fundo, na perspectiva do narrador (e aqui o olhar e as emoções do adulto coincidem com o menino que um dia ele foi) o moleque José não passava de “uma insignificante mancha trêmula”.

O “trêmula”, a nosso ver, pode aludir tanto à personalidade inquieta de José como ao fato de a lembrança da imagem desse garoto se mostrar para o narrador-adulto de modo oscilante, porque longínqua. O que, por consequência, isenta esse mesmo narrador-adulto de assumir a responsabilidade sobre quaisquer julgamentos inapropriados, ainda que os faça, já que emite suas impressões acerca daquilo que não lembra bem.

Portanto, num misto de ódio e de admiração, a inveja que o menino sentia pelo moleque José fez com que este, que era o seu maior incômodo, se tornasse o seu maior modelo. Porém, na tentativa de se espelhar, minimamente, naquele ínfimo ser, o menino aprendeu com o objeto mesmo da sua inveja algumas “lições” a ponto de sofrer “desgosto”:

José deu-me várias lições. E a mais valiosa marcou-me a carne e o espírito. Lembro-me perfeitamente da cena. Era de noite, chovia, as goteiras pingavam. Na sala de jantar meu pai argüia o pretinho, que se justificava mal [...] a culpa era leve e meu pai não estava zangado [...]. Atravessávamos, porém, momentos difíceis: não podíamos saber se ele ia abrandar ou enfurecer-se. E o nosso procedimento o levava para um lado, para outro. Acertávamos ou falhávamos como se jogássemos o cara-ou-cunho. Se os fregueses andavam direito na loja, obtínhamos generosidades imprevistas; se não andavam, suportávamos rigor. Provavelmente é assim em toda a parte, mas ali essas reviravoltas se expunham com muita clareza. Naquela noite José, como de costume, negou uma traquinada insignificante. [...]. Vieram provas, surgiu a evidência. O negro estava obtuso, não percebeu que devia soltar ao menos uns pedaços da confissão e defender-se depois [...]. Agora o infeliz precisava resignar-se ao castigo. E resistia [...] a infração inchava, confundia-se com outras mais velhas, já perdoadas, e estas cresciam também, tornavam-se crimes horríveis. Quando meu pai se tinha irado bastante, segurou o moleque, arrastou-o pela cozinha. Segui-os, curioso, excitado por uma viva sede de justiça. Nenhuma simpatia ao companheiro desgraçado, que se agoniava no pelourinho, aguardando a tortura. [...] Conservei-me perto da lei, desejando a execução da sentença rigorosa. [...]. Não distinguindo perigos, supunha que eles se haviam dissipado inteiramente [...] De repente o chicote lambeu-lhe as costas e uma grande atividade animou-a [...] O corpo mofino se desengonçava, a sombra dele ia e vinha na parede tisonada, alcançava a telha, e os pés se agitavam no ar. Aí veio a tentação de auxiliar meu pai [...] Retirei uma acha curta do feixe [...] Na verdade apenas toquei a pele do negrinho. [...] O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente [...] Cobrei ânimo, cheguei-lhe novamente ao pé o inofensivo pau de lenha. Nesse ponto ele berrou com desespero, a dizer que eu o tinha ferido. Meu pai abandonou-o. E, vendo-me armado, nem olhou o ferimento: levantou-me pelas orelhas e concluiu a punição, transferindo para mim todas as culpas do moleque. Fui obrigado a participar do sofrimento alheio (RAMOS, 2003, p. 88-90).

É curioso notar que, mesmo o narrador-adulto estando em idade avançada, ao recordar especificamente dessa passagem, ele diz: “Lembro-me *perfeitamente* da cena”. Ao que parece a ocasião lhe ficou gravada na memória não pela punição que esse narrador-adulto recebeu ao final daquela eventual experiência, pois ele, quando menino, já era acostumado a ter parte com o sofrimento e a colecionar instantes de dor. A diferença, nessa ocasião, foi o fato de ele ter sido “obrigado” a “participar do sofrimento alheio” para além dos tormentos que já absorvia e que lhe eram advindos das relações funcionais estabelecidas com seus pais e congêneres.

A cena lhe ficou marcada na memória, cremos, porque, por pelo menos uma nesga de tempo, esse narrador-adulto, quando menino, ao ter desejado “a execução da sentença rigorosa” no moleque José, viu o seu desejo de fato se realizar: o “companheiro desgraçado” foi torturado, sem motivo aparente que justificasse a violência, e isso causou no menino – e nas lembranças do narrador-adulto sobre esse episódio – um sentimento de vingança e uma satisfação perversa.

É possível notar esses aspectos, por exemplo, quando o chicote, em “grande atividade”, “lambe” as costas do negrinho e o narrador-adulto delineia a cena com riqueza de detalhes (“O corpo mofino se desengonçava”; “os pés se agitavam no ar [...]”); e, ao que parece, o olhar desse narrador-adulto quando criança, ao testemunhar essa cena, não deixou passar incólume sequer a sombra do moleque que “ia e vinha na parede tisonada” a ponto de alcançar a telha.

Há, portanto, nessa passagem da narrativa, uma sobreposição de projeções. A primeira é a do menino que se projeta: a) No moleque José, ao se identificar com a injustiça que o garoto passa; b) No pai, que, ao fazer justiça com as próprias mãos, “lambe” as costas do pequeno infeliz com as brutas chispadas de chicote. Ao se projetar no pai, o menino cruelmente se rejubila, porque, mesmo inconscientemente, desconta no objeto da sua inveja todo o ódio que sentia por aquela “insignificante mancha trêmula”.

Assim, ao reviver as lembranças e os sentimentos daquela noite pela percepção do menino, que a tudo testemunhou e que atua nessas memórias escritas, é possível perceber a energia investida pelo narrador-adulto nas minúcias de todos os elementos e ritmo, que compõem o desenrolar da cena e que o faz rememorar e ressentir essa experiência do passado.

No instante em que a lembrança dessa experiência se encaminha para o final, o menino retira “uma acha curta do feixe” do chicote para tocar a pele do negrinho,

numa tímida tentativa de levar às vias de fato o que em seu âmago tinha real vontade de fazer: tornar-se participante da ação; não mero espectador, mas um protagonista de si, ainda que ressentido e vingativo no momento em que surra aquele figurante malquisto em sua vida. Na sequência, o narrador-adulto enceta que o seu ato foi uma “simples exteriorização de um sentimento perverso”. Assim como sua narrativa de memórias, no mais das vezes, também se torna uma projeção dessa “simples exteriorização de um sentimento” mal resolvido (“perverso”), resultado dos traumas absorvidos na infância, que ainda reverberam no presente da enunciação, quando esse narrador-adulto observa o seu passado.

Podemos notar essa mesma dinâmica de um “eu-presente” (o narrador-adulto) indo ao encontro de um “eu-passado” (o menino) e vice-versa em outras passagens da narrativa.

No capítulo “Um enterro”, por exemplo, o narrador-adulto relata sobre um dia no qual não houve aula na escola. Ao chegar diante desta, percebeu uma movimentação incomum, até que alguém o conduziu junto aos demais alunos para uma casa a alguns metros dali. Ao chegarem à casa descobriram o motivo do “feriado” repentino na escola: um “anjinho” (modo como denominam, no interior nordestino do Brasil, bebês ou crianças que morrem) jazia num caixão azul. Em seguida, quatro alunos seguram as alças do caixão e todos seguem em direção ao cemitério. Na sequência, o narrador-adulto, sob o disfarce das memórias ficcionalizadas contadas por ele, demonstra pela perspectiva de quando era um menino o seu primeiro entendimento sobre a morte.

Assim, já dentro do cemitério, a princípio o menino observa meticulosamente o coveiro Simeão e compara o que vê com as especulações sobre o que diziam do velho homem. É possível perceber nessa passagem outra sobreposição, isto é, um desdobramento de projeções: o narrador-adulto se direciona ao seu “eu-passado”, o menino, e em seguida recorda sobre o que ele, quando criança, tinha ouvido outros falarem a respeito de Simeão:

Lembrava-me do que se dizia do coveiro, lento, de mãos trêmulas. Perdera a família, despojara-se de todos os interesses que o prendiam à vida e, quase na decrepitude, só estimava a companhia dos mortos (RAMOS, 2003, p. 188).

Na continuação desse trecho a perspectiva do menino ainda destaca o que ele pensava sobre o coveiro: “Simeão vivia com defuntos – e nunca nenhum deles o incomodara. Homem poderoso” (RAMOS, 2003, p. 188). A observação do menino logo sofre o acréscimo de uma ironia do narrador-adulto, que, ao rememorar a cena, se contrapõe ao pensamento que tinha quando criança: “Ou então os defuntos eram bem fracos” (RAMOS, 2003, p. 188)..

A cerimônia segue até que o personagem menino, ao se distanciar dos demais, percebe uma fenda num muro por onde é possível espiar um ossuário. O choque com o “acervo de porcarias” (RAMOS, 2003, p. 189) faz com que ele perceba, pela primeira vez, como será o fim da sua vida:

Vi esqueletos em desordem, arcarias de costelas emaranhando-se umas às outras, rosários de vértebras. No monte lúgubre, uma caveira me espiava e parecia zombar de mim [...] O crânio avultava, para bem dizer adquiria feições, tinha vontade de falar. As minhas mãos se umedeceram, a vista turvou. Zangava-me por não conseguir afastar-me, correr na relva com os garotos, ver, de espírito leve, os pássaros, as roseiras do Simeão. Preso ao depósito sinistro, um nó a apertar-me as goelas, senti desejo de chorar. [...] Aquilo era feio e triste. E a feiúra e a tristeza se animavam, arreganhavam dentes fortes e queriam morder-me. Engano: indiferença e imobilidade. A imobilidade e a indiferença me atraíam (RAMOS, 2003, p. 189-191).

É possível notar, portanto, que, a partir de um acontecimento que trespassa o ordinário dia do menino, este é surpreendido pela revelação sobre a finitude da própria vida:

Longamente estive a contemplar as ruínas [...] Entrei em casa mergulhado numa sombra espessa [...] Deitei-me num banco, as juntas estalaram. A escuridão cresceu. Fechei os olhos. [...] Aquela miséria segurava-se a mim, e não havia jeito de eliminá-la [...] Uma caveira me acompanharia por toda a parte [...]. Ia encher-se de noções e de sonhos, esvaziar-se, descansar num ossuário, ao sol, à chuva, mostrar os dentes às crianças. Acabar-me-ia assim (RAMOS, 2003, p. 189-190).

Para além do que realmente via, o menino deslocou sua atenção de um fato trivial – embora um tema universal: a morte – para mergulhar numa espiral de múltiplas inferências e sentimentos dolorosos, que criaram raízes em sua memória, a ponto de persegui-lo até a idade madura. O narrador-adulto, por sua vez, ao reproduzir esse episódio em suas memórias, demonstra a relevância atribuída a essa experiência, como se ela fosse uma espécie de profecia, que agora, no presente da enunciação, ele percebe estar mais próxima de se cumprir.

Por meio desses exemplos e ao longo dos processos enunciativos e marcações discursivas, é possível notar o “eu-presente” (o narrador-adulto) e o “eu-passado” (o menino) convivendo e se consubstanciando constantemente. Aspecto que se reflete ao longo de toda a obra, porque quando o narrador-adulto rememora a sua infância ele emite sobre suas recordações impressões oriundas da sua subjetividade. Esta, construída ao longo dos anos e em diálogo com outras subjetividades, propicia a esse narrador novas interpretações e julgamentos sobre o vivido.

Portanto, para esse narrador-adulto, o presente da enunciação é o seu posto de observação a partir da qual rememora o seu passado e percorre os substratos das suas memórias de infância. Ao recorrer à sua memória individual o narrador-adulto tenta se reconstruir, conscientemente, através da sua narrativa de memórias e, ao mesmo tempo, tenta atribuir “existência interior” aos indivíduos com quem convivia – incluindo a lembrança da imagem que guardou de si mesmo por meio do personagem-menino –, alargando suas memórias através da sua subjetividade, da imaginação e de estofos ficcionais.

Por outro lado, podemos ver pela narrativa que a memória desse narrador-adulto não é tão individual assim. Ao dizer “Lembrava-me do que se dizia do coveiro” – a exemplo dos indivíduos que lhe confirmaram a forma e o conteúdo do vaso de louça vidrado – ele reforça, novamente, o quanto a memória individual dele dialoga com outras vozes e mistura-se a outras subjetividades (memórias individuais). Ou seja: sua memória individual conversa com a memória coletiva, fazendo aflorar o campo intersubjetivo relacionado a quadros sociais da época. Desse modo, quando esse narrador-adulto empreende o exercício para descobrir sua verdadeira voz e verifica se ele fala pela voz dos outros ou se fala pela voz de quem o dominou etc., ao mesmo tempo ele se reconstrói como parte de um todo.

A dinâmica dessas várias subjetividades que conversam entre si, por sua vez, é o que gera na narrativa essas sobreposições de projeções, camadas sobre camadas, desdobramentos e espelhamentos. Esses processos resultam, assim, num campo intersubjetivo a partir do qual se pode perceber a natureza híbrida da memória, das lembranças, bem como das narrativas de memórias ficcionalizadas.

Ao mencionarmos “desdobramentos” aludimos ao fato de que uma lembrança nunca surge de modo imaculado e completo, mas sempre incompleto e fluido. Conforme explanamos no terceiro capítulo desta pesquisa, sobre os processos de

memória, quando uma lembrança vem à tona ela sofre a incidência de uma projeção, que parte do presente (no caso de *Infância*, presente da enunciação, onde se encontra o narrador-adulto) sobre a experiência (a da infância, quando ele ainda era menino). Logo, quando o narrador-adulto lança olhares sobre sua experiência de infância, por consequência, as lembranças das imagens que ele resgata – do período em que ele foi criança – emergem sempre de modo fraturado, incerto e suscetível a ser complementada por meio das memórias de outros indivíduos e por meio de outros elementos e contextos sociais mais próximos do instante presente.

Já em um segundo momento, esses desdobramentos culminam em espelhamentos, porque o ato de lembrar, bem como o ato de narrar o que se lembra, têm em comum o presente da enunciação: farol que ilumina o passado, incidindo na lembrança do vivido interferências, interpretações, novos e antigos juízos de valor, aliados a crenças antigas e recentes somadas às impressões das memórias de terceiros.

Por sua vez, no que concerne ao trânsito entre autor e narrador, concordamos com Fernando Cristóvão quando ele explica que:

Enquanto que o autor tem uma personalidade definida e uma responsabilidade socialmente conhecida e delimitada, o narrador desconhece os limites e as linhas de partilha entre a verdade e a mentira [...] (CRISTÓVÃO, 1986, p. 14).

Por isso que, ao se referir ao seu processo de escrita e construção dos seus personagens, a exemplo do que ocorre em *Infância*, Graciliano Ramos destacou a seguinte observação:

Afirmam por aí que as personagens numa história começando a mexer-se, têm vida própria e arrastam o autor, fazem coisas que ele não desejaria fazer. Refletindo, vemos que isso é uma frase sem sentido, dessas que se repetem e se acanham na boca de toda a gente. As personagens são talvez o autor, e se aparecem diferentes, é que o romancista, como um ator, se transforma, vira santo ou patife conforme as circunstâncias, às vezes os dois simultaneamente (RAMOS, 2005, p. 163).

Portanto, ao que parece, Graciliano Ramos agiu em *Infância* como um “depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra” (BAKHTIN, 1997, p. 32). Dessa forma, percebe-se que em *Infância* o narrador-adulto desdobra a sua visão e oscila entre o presente de onde enuncia e o passado do qual rememora. Esse distanciamento – concomitante à aproximação

entre o que esse narrador-adulto é e quem ele foi – metaforiza como a memória funciona e transparece como a subjetividade desse sujeito interfere em sua narrativa de memórias e em seus desdobramentos intersubjetivos. Logo, ao delinear um rearranjo de si mesmo, por meio de um novo olhar que reinterpreta o vivido a partir do presente de onde narra, a escrita de Graciliano Ramos em *Infância* “como base da memória, como condição para o relato, mistura os lados, acrescenta o não-visto, rende-se à elisão da realidade, cria uma nova visão para a literatura” (SILVA, 2012, p. 30).

Assim, se para Philippe Lejeune autobiografar-se consiste em “fixar o tempo: construir para si uma memória de papel [...] dar à vida a consistência e a continuidade que lhe faltam” (LEJEUNE, 2014, p. 320), pode-se afirmar que *Infância* atravessa esses parâmetros, já que a memória, suas lacunas, seus fragmentos e distorções são aquilo que decorre da perspectiva do narrador-adulto, que pratica a ação de contar a própria história. Entretanto, um aspecto notável é que, no decorrer das memórias escritas, percebe-se que a prioridade da narrativa em *Infância* não se restringe em centrar a atenção somente em uma história individual ou na história de uma personalidade, ao contrário do que defende a tese de Lejeune. Aspecto esse que veremos, em breve, ao analisarmos a convivência desse narrador-adulto com os quadros referenciais e imaginativos de Buíque, uma das cidades nas quais ele morou durante sua infância.

Conforme os trechos e observações mencionados por ora, em *Infância* é perceptível uma oscilação entre presente e passado, que converge entre memória individual e memória coletiva. Significa dizer que, se calhasse de *Infância* ser considerada apenas uma autobiografia, o narrador-adulto se mostraria isento de “uma percepção crítica das limitações dos recursos disponíveis para descrever o modo junto e apropriado o que se viveu” (SILVEIRA, 2012, p. 19). Também não seria explícita a necessidade de ele lançar um olhar sobre o seu passado, interpretando o que lembra a partir do presente, de onde fala já em idade adulta, demonstrando julgar à medida que rememora o vivido. Nesse caso, recordamos o que afirma Wander Melo Miranda, em *Corpos Escritos* (2009), quando declara que:

Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida. O mais comum é a

interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devido a critérios meramente subjetivos ou, quando muito, serve de recurso metodológico (MIRANDA, 2009, p. 36).

Inclusive foi devido a essas nuances que, quando o livro *Infância* foi publicado, hesitações e debates foram gerados, por parte da crítica, no sentido de definir se a obra de Graciliano Ramos deveria ser categorizada como uma autobiografia ou como um relato memorialístico. Embora não seja o nosso foco enveredar na busca por pistas, que relacionem a vida de Graciliano Ramos ao perfil do narrador-adulto ou à trajetória do personagem-menino, não podemos nos furtar de recordar, brevemente, o quanto a princípio *Infância* foi confundida com uma autobiografia de Graciliano Ramos.

Alguns romancistas e críticos – como Octavio de Faria, J. Ubiveral Alencar Guimarães, Helmut Feldman e Álvaro Lins, para mencionar alguns – viram na narrativa a explicação para o “caráter áspero e sombrio da sua grande obra de romancista” (RAMOS, 1979, p. 175). Álvaro Lins, por exemplo, insistia em categorizar *Infância* como “o mundo de ficção de Graciliano Ramos”, narrativa que elucidava as memórias da vida real do autor (LINS, 1988, p. 138). Já Octavio de Faria também aludiu em seu artigo “Graciliano Ramos e o sentido do humano” que *Infância* é uma obra cuja essência é biográfica ao ter afirmado que “em Graciliano Ramos, o menino [...] é tudo. Seus heróis são o menino [...], seu pessimismo é o do menino” (BRAYNER, 1978, p. 175). Helmut Feldman, por sua vez, em *Graciliano Ramos – Reflexos de sua personalidade na obra* (1967), afirmou que:

A unidade artística de *Infância* fundamenta-se assim também no fato de todos os homens, coisas e acontecimentos dos diversos capítulos serem plasmados à maneira característica de ver e viver do menino Graciliano, com o qual o escritor está, em princípio, de acordo (FELDMAN, 1967, p. 79).

Ou seja, rasas noções de causa e efeito, divulgadas de modo instantâneo após a publicação de *Infância*, ignoravam nessa narrativa o elemento ficcional, que, junto à subjetividade do sujeito, sustenta a obra e preenche ranhuras, com o auxílio da imaginação aliado ao trabalho braçal do autor – sempre a escrever, reescrever, alterar e polir o texto – e da potência do texto literário em si. Associações do tipo ganhavam reforço, mesmo quando Graciliano Ramos afirmava que seu livro era uma narrativa de memórias. Quando foi convidado a desfiar “alguma coisa sobre os

começos de sua vida”, durante uma entrevista a Homero Senna, por exemplo, o escritor declarou:

Mas se tudo isso está contado em *Infância*... Valeria a pena repetir? [...] De minha cidade natal não guardo a menor lembrança, pois saí de lá com um ano. Criei-me em Buíque [...] alguns anos e muitos fatos desse tempo estão contados no meu livro de memórias (RAMOS, 2014, p. 190).

Não à toa Clara Ramos afirma que:

Quanto aos trechos dedicados à apreciação de sua obra, tanto ficcional quanto confessional, Graciliano Ramos isenta-se de qualquer responsabilidade, tratando neste caso de interpretações literárias diante das quais se encontra, inclusive, indefeso (RAMOS, 1979, p. 10).

Portanto, torna-se evidente que demorou a ser percebido que os componentes ficcional e confessional coexistem em *Infância*. Elementos esses que finalmente foram investigados na narrativa, de modo meticuloso, por Antonio Candido em *Ficções e Confissões* (2012). Isso porque, em seu estudo, Antonio Candido propõe uma análise de *Infância* que se distancia de explicações superficiais. Antonio Candido opinava que:

A literatura é o seu protesto, o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras. Como quase em todo artista, a fuga da situação por meio da criação mental é o seu jeito peculiar de inserir-se nele, de nele definir um lugar. Pensando na arte como forma de protesto, podemos compreender a característica porventura fundamental da obra de Graciliano Ramos, encarada na sucessão dos livros e das etapas [...] *Infância* é autobiografia tratada literariamente; a sua técnica expositiva, a própria língua parece indicar o desejo de lhe dar consistência de ficção (CANDIDO, 2012, p. 88-89).

Ainda sobre o modo de Graciliano Ramos constituir memórias romanceadas, no livro *Infância*, Antonio Candido explica que na obra:

[...] a sua fatura convém tanto à exposição da verdade, quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações (CANDIDO, 2012, p. 69).

Criações essas que, sob a batuta de Graciliano Ramos, eram constituídas de modo visceral, como quem – na opinião de Adonias Filho – “empreende a sondagem da alma humana” (FILHO, 1997, p. 164). Não à toa era de suma importância para o

autor “saber o que seus personagens têm por dentro” (RAMOS, 2011, p. 277) e colocá-los para pensar, conforme se observa na declaração a seguir:

Uma opinião: não me parece que o enredo seja coisa demasiado importante. Não me preocupo com enredo: o que me interessa é o jogo dos fatos interiores, paixões, manias, etc. Descreva a sua gente por fora, mexa com ela, obrigue-a a mover-se, falar (RAMOS, 2011, p. 213-214).

Nota-se, desse modo, que a necessidade de traduzir experiências, pessoas e vida para a literatura era característica singular da escrita de Graciliano Ramos. Em seu ensaio “Meu contato com a dor de Graciliano Ramos” (2016), Guiomar de Grammont afirma que:

[...] talvez nenhum outro escritor brasileiro tenha amado tanto o ser humano como Graciliano Ramos. Ele radicalizou ao máximo essa experiência de alteridade que é a literatura. Viveu o gesto e o sentido, sofreu com seus personagens a desdita e os limites da existência, em um meio áspero e hostil. Por mais rudes que possam apresentar-se, as figuras de Graciliano Ramos, na ficção e na memória, são seres sensíveis, embrutecidos por uma dor que os atravessa. Dor que repercute para sempre no coração do leitor (GRAMMONT, 2016, p. 9).

É possível perceber ainda que, para viver e fundir “o gesto e o sentido” nessa obra, o próprio Graciliano Ramos, ao se referir sobre o processo criativo de *Infância*, tinha consciência do terreno oscilante que atravessou quando construiu sua narrativa de memórias ficcionalizadas:

[...] não podemos preestabelecer um romance. Idéias imprevistas surgem na composição; circunstâncias de valor duvidoso ganham relevo, conjugam-se, mudam-se em fatos essenciais, originam circunstâncias novas, estas se reforçam, causam outras, numa extensa cadeia, e isto nos desvia da linha imaginada; a personagem, simples esboço, entra a viver no papel, cresce ou diminui, comporta-se às vezes contra os nossos desejos: os caracteres definem-se na ação (RAMOS, 2005, p. 376).

Ao tomarmos por base essa declaração de Graciliano Ramos é possível refletir e reiterar que, por mais que um autor utilize a experiência como parte do material que compõe sua narrativa de memórias, “os caracteres” para fundamentar a construção de uma narrativa desse gênero “definem-se na ação” de narrar, portanto, de contar e também de ficcionalizar aquilo que se conta.

Dadas essas considerações, entende-se que *Infância* se constitui uma narrativa de memórias ficcionalizadas, pois é o excedente do alargamento de

lembranças que concebem o produto de criação, a ficção, que se alia a elementos autobiográficos e à imaginação. Em sintonia com essa percepção, concordamos com Ecléa Bosi quando a autora afirma que lembrar – assim como narrar o que se lembra – é “refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1994, p. 55). De igual modo, concordamos também com as palavras de Clara Ramos quando a autora afirma que o livro *Infância*:

[...] é uma obra isolada, que responde por si e já faz muito. Não explica a natureza da ficção de seu autor. Não há nada que explique a arte de ninguém. *Infância* nada nos diz a respeito do nascimento e da criação do romancista Graciliano Ramos. Mas revela como nasceu e se criou o ‘romancista dos pobres-diabos’” (RAMOS, 1979, p. 175).

Embora Clara Ramos utilize o termo “isolada” para referenciar *Infância*, conforme explicou, como uma narrativa cuja natureza literária se sustenta de modo autônomo, o isolamento, grosso modo, é uma característica que perpassa essa obra sob diferentes ângulos e vieses. Na perspectiva do narrador-adulto, por exemplo, o isolamento se mostra por meio dessa figura que, quase eremítica, empreende o exercício de narrar sobre sua infância sem, sequer, reservar um nome a si mesmo. Ao longo da narrativa não se sabe que narrador é esse, pois ele não se apresenta e não se preocupa em “honrar sua assinatura” (LEJEUNE, 2014, p. 31) nas memórias que narra. Sobre esse aspecto, Fernando Cristovão declara que *Infância*:

[...] é fechada sobre si mesma, ignora o público, o que equivale dizer que o discurso se organiza à volta do locutor, pois que o leitor, interlocutor necessário para este tipo de comunicação linguística, é construído à imagem do narrador. Ou então, o narrador dividiu-se imaginariamente em um segundo interlocutor, com quem comunica (CRISTOVÃO, 1986, p. 20).

Assim, porque o narrador-adulto não refere o próprio nome nem durante a idade madura e nem por meio do personagem-menino, que o representa em suas memórias, é possível entrever um duplo processo de não-identificação, de não-reconhecimento de si, um duplo processo de isolamento, de anomia e de reificação. Em outras palavras, o narrador-adulto não se reconhecia indivíduo quando criança e alcançou a idade madura sem ao certo saber quem se tornou, porque lembranças da infância malograda o perseguiram, confundiam-no e ainda o fazia ressentir (e reviver) traumas e bloqueios. Motivos esses que justificam também a necessidade de ele reescrever as próprias memórias para, ao se reinventar e se reler, tentar

abolir as sensações de isolamento que vinham do passado e ainda reverberam no seu presente.

O personagem-menino, por sua vez, vive um isolamento, a princípio, decorrente da percepção ego-cêntrica de um infante. Isso porque, em seus primeiros anos, o olhar do menino contempla os espaços de modo fraturado, isolado ou, em outro extremo, de modo generalizante. Conforme as palavras de Cláudio Leitão:

Quando se engendra o jeito de criança desse menino, o olhar infantil não é banalizador nem maçante sob visão adulta. Encontra-se para ele a representação adequada à poética das memórias mais remotas (RAMOS, 2003, p. 271).

Dessa forma, assim como o menino aprende que pitombas são redondas e passa a usar esse conceito “para designar todos os objetos esféricos” (RAMOS, 2003, p. 9), durante o período em que mora em Buíque, por exemplo, ao chegar à vila o menino associa o aspecto do lugar à forma de um “corpo aleijado”:

Buíque tinha aparência de um corpo aleijado: o largo da Feira formava o tronco; a rua da Pedra e a rua da Palha serviam de pernas, uma quase estirada, a outra curva, dando um passo, galgando um monte; a rua da Cruz, onde ficava o cemitério velho, constituía o braço único, levantado; e a cabeça era a igreja, de torre fina, povoada de corujas. Nas virilhas, a casa de seu José Galvão resplandecia, com três fachadas cobertas de azulejos, origem do imenso prestígio dos meninos esquivos: Osório, taciturno, Cecília, enfezada, e d. Maria, que pronunciava *garafa*. Na coxa esquerda, isto é, no começo da rua da Pedra, havia o açude da Penha, cheio de música dos sapos, tingia-se de manchas verdes, e no pé, em cima do morro, abria-se a cacimba da Intendência (RAMOS, 2003, p. 51).

Percebe-se que o menino também percebia a vila de Buíque de forma repugnante, deformada e retalhada, porque o olhar dele projetava na vila as impressões que ele tinha a respeito dele mesmo. O que, por consequência, fazia-o empreender uma leitura do mundo muitas vezes deformada. Aqui é oportuno lembrar Maurice Halbwachs quando ele afirma que:

Cada um de nós está em primeiro lugar e em geral permanece encerrado em si mesmo. Como explicar então que se comunique com os outros e harmonize o pensamento deles com os seus? [...] Depois que [a criança] ultrapassa a etapa da vida puramente sensitiva, a partir do momento em que se interessa pelo significado das imagens e dos quadros [sociais] que vê, pode-se dizer que a criança pensa em comum com as outras pessoas, e que seu pensamento se divide entre o fluxo de impressões inteiramente pessoais e as diversas correntes do pensamento coletivo. [...] É da própria lembrança, em torno dela, que vemos de alguma forma seu significado

histórico. Pela atitude de gente grande diante do fato que nos impressionara tão vivamente, sabíamos muito bem que ele merecia ser retido. Se nos lembramos, é porque sabíamos muito bem que ele merecia ser retido (HALBWACCS, 2003, p. 80-82).

Assim, é também devido à idade e à percepção ainda isolada, porque sensorial e imatura do pequeno narrador sobre si e sobre o seu entorno, que o menino assimila Buíque como se a vila fosse um complexo de pequenas ilhas sociais – “Vila”, “Feira”, “igreja”, “cemitério”, “escola”, “fazenda”, “açude”, ruas, casas etc. –, lugares de memórias nos quais estavam circunscritos os limites do seu “pequeno mundo incongruente” (RAMOS, 1994, p. 17). Lugares de memórias que, nas palavras de Pierre Nora (1981),

[...] são eles mesmos, seu próprio referente [...] o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história [...] o lugar de memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado em si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações (NORA, 1981, p. 27).

Nota-se que, em *Infância*, que o isolamento também incide no modo como os espaços são retratados, especialmente, quando o narrador-adulto se posiciona em sua narrativa de memórias através da perspectiva do personagem-menino. Isso porque, nas palavras de Clara Ramos,

Em *Infância*, os espaços são vazios. A natureza é pródiga em queimaduras e contusões. O açude circunscreve-se aos bichos de pena. Cavalos selvagens desconjuntam seus torturados passageiros. Do carneiro temos duas notícias curtas, uma das quais dando conta de seu falecimento (RAMOS, 1979, p. 173).

A essas ponderações acrescentamos que o isolamento, enquanto aspecto temporal, também repercute na narrativa de modo a evidenciar o fato de que o narrador-adulto, quando menino, vivia a sua infância numa espécie de tempo fora do tempo; pois, quando ele era criança, o tempo era percebido de modo “muito mais longo do que para o adulto, sobretudo durante a dor” (RAMOS, 2003, p. 279).

Na ocasião em que esse narrador-adulto, quando menino, se mudou de Buíque (em Pernambuco) para Viçosa (em Alagoas), por exemplo, ele passou a morar na rua do Juazeiro numa casa próxima à cadeia. Pela perspectiva do “vidente miúdo” (RAMOS, 2003, p. 15), que era amigo das aranhas e dos sapos do açude da

Penha, o narrador-adulto destaca o isolamento no qual vivia. Exílio esse arrefecido apenas quando ele começou a ler livros com maior assiduidade e desenvoltura:

Proíbiam-me rir, falar alto, brincar com os vizinhos, ter opiniões. Eu vivia numa grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola. Enxergara a libertação adivinhando a prosa difícil do romance (RAMOS, 2003, p. 220-221).

Em outra passagem observamos que, ao ser matriculado na escola pública da professora Maria do O, em Viçosa, durante um exercício em sala de aula, esse narrador-adulto, quando menino, mostra-se confuso quanto a datas. Desse modo, há um reforço quanto à ideia de isolamento advinda da falta de conexão com o seu entorno e com o tempo:

Mandavam-me rabiscar algumas linhas pela manhã. Logo no início desse terrível dever, o pior de todos, surgiu uma novidade que me levou a desconfiar da instrução de Alagoas: no interior de Pernambuco havia 1899 depois dos nomes da terra e do mês; escrevíamos agora 1900, e isto me emburruhou o espírito. Faltou-me a explicação necessária. Como a doce mestra sertaneja, clara, de belos caracóis imaculados, superava a outra, escura, agreste, de músculos rijos, nos olhos raivosos estrias amarelas, considerei a nova data um erro (RAMOS, 2003, p. 220-221).

Assim sendo, percebe-se que o aspecto do isolamento em *Infância* atravessa: a não-identidade dos narradores (o adulto / o menino); a descrição dos espaços; o prisma temporal que, por sua vez, coincide com o tom de a narrativa ser “fechada em si mesma”, conforme aludiu Fernando Cristovão (1986, p. 20). Vale ressaltar que, antes de ser publicado, o livro *Infância* recebeu títulos como “Impressões da Infância” (CRISTOVÃO, 1986, p. xvi) e, em família, era chamado de “Memórias de Infância” (RAMOS, 1979, p. 170).

Desse modo, ainda que em algumas edições mais atuais o nome da obra seja acompanhado pelo subtítulo “memórias”, a escolha tão somente do substantivo “infância” como nome da obra vem a calhar. Basta lembrarmos que, etimologicamente, a palavra “infância” advém do latim *infantia*, em que o verbo *fari* = falar + *fan* = falante + *in* constitui a negação do verbo. Isto é: *infans* refere-se ao indivíduo que ainda não é capaz de falar, logo, de se expressar. De outro modo, mesmo o menino de *Infância* tendo nascido apto a articular a sua fala e a desenvolver a sua linguagem, somente quando alcança a idade madura é que ele se dispõe a expressar a sua história, reescrevendo a si mesmo.

Portanto, uma vez que “o texto literário é propriedade do narrador” (BRUNACCI, 2008, p. 19), é por meio da sua narrativa de memórias que o narrador-adulto de *Infância* supera o excesso da falta da capacidade de se expressar, que o perseguiu durante a infância. Capacidade que lhe foi tolhida tantas vezes e por diversos motivos, conforme vimos, em seu processo de aprendizagem oral e escrita da língua. Problema esse que Ndalú, o pequeno-narrador de *Os da minha rua*, nunca precisou enfrentar.

4.3.2 Os da minha rua

A nosso ver, enquanto em *Infância* o menino-protagonista parece estar sempre à mercê de como o narrador-adulto discorre sobre o seu passado, na obra escrita por Ondjaki há um narrador-adulto, que se projeta durante quase toda a sua narrativa de memórias por meio de Ndalú, protagonista-menino que representa a criança que esse narrador-adulto um dia foi, porém, com um perfil escancaradamente audacioso e livre ao contrário do menino de *Infância*.

Necessário destacar como Ndalú se revela. Percebe-se que há um narrador que se mostra de modo mais independente e destemido ao alegar que a narrativa por vir e a rua (presente no título do livro) são “suas”. O que, à primeira vista, pode causar ao leitor a impressão de que *Os da minha rua* constituiria apenas uma ficção, sobretudo, pelo modo como ela inicia:

O Jika era o mais novo da minha rua. Assim: o Tibas era o mais velho, depois havia o Bruno Ferraz, eu e o Jika. Nós até às vezes lhe protegíamos doutros mais velhos que vinham fazer confusão na nossa rua (ONDJAKI, 2007, p. 17).

Logo que o leitor ultrapassa o território extratextual, ele se depara com um capítulo-conto no qual o narrador (ainda não identificado) súbito fala sobre um tal de Jika, “que era o mais novo” da rua onde eles, o narrador, Jika e alguns amigos, moram (ONDJAKI, 2007, p. 17).

Ainda nessa passagem, a evidência dos verbos “era”, “havia”, “protegíamos”, “vinham”, no pretérito imperfeito do indicativo, expressam fatos ocorridos num momento anterior ao presente da própria enunciação. Nota-se também que, ao

utilizar o primeiro “era”, o narrador fala de um fato inconcluso, exprimindo uma ideia de continuidade e de duração no tempo.

Dado esse panorama, os verbos no pretérito imperfeito do indicativo, especialmente o “era” – na frase em que narrador introduz a sua fala –, exterioriza uma condição elástica de um olhar que vai e volta, flui entre idas e vindas, a exemplo de como a memória mesma funciona e se movimenta. Desse modo, percebe-se que esse narrador converge presente e passado no ato da fala para melhor configurar a *performance* na sua narrativa. Esse “era” motiva, ainda, uma associação ao modo como se iniciam contos, lendas e fábulas ancestrais mediadas pelo “Era uma vez...”.

Observa-se ainda que, na segunda vez em que menciona “era”, o narrador utiliza-o (assim como o “havia”) muito mais com a disposição de comparar a idade de Jika e a de seus amigos, como se narrasse a estória no momento em que ela acontece. Entendemos, assim, que é rotina não apenas esse narrador e seus amigos defenderem Jika dos mais velhos (quando estes iam à rua causar confusão): é hábito, também, o gesto recorrente de esse narrador contar o que lhe sucede para quem quer que seja, a qualquer momento e sem empecilho algum, como se o leitor (ouvinte) também participasse da ação – como um observador – no momento mesmo em que a ação na narrativa acontece.

Vale ainda pontuar que se o narrador tivesse mencionado “O Jika *foi...*” – a exemplo de “A primeira coisa que *guardei...*”, como ocorre em *Infância* – o uso do pretérito perfeito motivaria a ideia de que *Os da minha rua* poderia a princípio ser entendida como uma narrativa autobiográfica ou autoficcional. No entanto, conforme explanado até aqui, percebemos que não é o que acontece.

Outro aspecto a destacar é que, no início de *Os da minha rua*, não se sabe quem está contando a estória e por qual motivo, a exemplo do que também ocorre em *Infância*. Na obra de Graciliano Ramos, como vimos, o narrador-adulto não identifica a si mesmo nem em idade madura, nem por meio do personagem-menino, que protagoniza suas memórias escritas. Já em *Os da minha rua*, a não identificação do narrador se dá por um propósito diferente das motivações do narrador-adulto na obra de Graciliano Ramos, como veremos a seguir.

Ao voltarmos à sequência do capítulo introdutório de *Os da minha rua*, o narrador ainda não revelado continua a contar a sua estória e demonstra estar mais

preocupado em falar o que lhe ocorre do que em identificar a si mesmo logo no início da sua fala:

O almoço na minha casa era perto do meio-dia. Às vezes quase a 1h. Ao 12h15, o Jika tocava à campainha.

- O Ndalú tá? – perguntava à minha irmã ou ao camarada António.
- Sim, tá.
- Chama só, faz favor.

Eu interrompia o que estivesse a fazer, descia.

- Mô Jika, comé?
- Ndalú, vinha te perguntar uma coisa.
- Diz.
- Hoje num queres me convidar pra almoçar na tua casa?
- Deixinda ir perguntar à minha mãe.

(ONDJAKI, 2007, p. 17-18).

Finalmente, o narrador de *Os da minha rua* (Ndalú) se apresenta e o faz por meio da fala de outro personagem, o amigo Jika. Nota-se que nessa passagem há desdobramentos e espelhamentos, bem como sobreposição de projeções, traço característico das narrativas de memórias ficcionalizadas: o narrador-adulto se projeta por meio da personagem criança, Ndalú, que o representa em sua narrativa de memórias. Ndalú, por sua vez, projeta-se por meio da fala de Jika para, só então, se apresentar para o seu “ouvinte” (o leitor).

Jika, como percebemos, além de ser o mais novo do grupo de amigos de Ndalú, tinha o costume de chamá-lo quase todos os dias, no horário do almoço, por dois motivos: para saber se podia fazer a refeição na casa de Ndalú e, também, para poderem brincar de alguma “coisa”:

Depois do almoço, o Jika disse que ia à casa dele buscar ‘uma coisa’. Eu fiquei à espera, no portão aberto. Prometeu não demorar. Voltou com a tal coisa escondida debaixo do braço, e entramos rapidamente na minha casa. Subimos no primeiro andar, fomos até ao quarto da minha irmã Tchi, e saltamos da varanda para uma espécie de telhado. Aproximamo-nos da berma. Lá em baixo estava a relva verde do jardim. O Jika abriu um muito, muito pequenino guarda-chuva azul.

- Põe a mão aqui – ensinou-me. – Agora podemos saltar.
- Tens a certeza? – olhei para baixo.
- Vamos só.

Saltamos.

A infância é uma coisa assim bonita: caímos juntos na relva, magoamo-nos um bocadinho, mas sobretudo rimos (ONDJAKI, 2007, p. 19).

Portanto, o início de *Os da minha rua* já deflagra alguns aspectos que serão recorrentes ao longo da narrativa e que muito se diferenciam de *Infância*. O primeiro deles, e mais evidente, mencionamos há pouco: um narrador que indiretamente marca presença desde o título, alegando que contará uma estória “sua”, em uma rua que é “sua”. Já em *Infância*, do título até o fim da narrativa, o narrador-adulto não se identifica e demonstra inclinação à uma falta de familiaridade (ou indiferença, enquanto mecanismo de defesa) com o entorno à sua volta. Para o menino de *Infância* não existem ruas que ele considere como “suas” por questão de desafinidade ou rejeição: há ruas – a exemplo de Buíque – que, a seu ver, mais parecem ser um “corpo aleijado” (RAMOS, 2003, p. 50).

O segundo aspecto diz respeito ao modo como *Os da minha rua* inicia: há a predominância de verbos no pretérito imperfeito do indicativo, exprimindo ocorrências num momento anterior ao presente da própria enunciação. Ao contrário do que ocorre em *Infância*, em que na abertura da narrativa há constantes intercâmbios de tempos e modos verbais, bem como deslizamentos metonímicos, que desencadeiam na enunciação a convivência de um “eu-presente” (o narrador-adulto) e de um “eu-passado” (o menino). Versões essas que se aproximam através do esforço de o narrador-adulto tentar retemporalizar a experiência da sua infância por meio da sua narrativa de memórias.

O terceiro ponto a se considerar em *Os da minha rua* é o de que, no livro de Ondjaki, a narrativa é e será conduzida por um narrador-adulto que se projeta, constantemente, em sua narrativa de memórias por meio de Ndalú, concedendo ao pequeno protagonista liberdade de se expressar como se essa criança angolana tivesse vida própria. Contrasta, portanto, com o perfil do personagem-menino de *Infância*, haja vista que nesta obra o narrador-adulto detém sob o seu domínio as rédeas de como opta se expressar por meio da sua versão criança.

Como vimos, em seus primeiros anos o menino-protagonista do narrador-adulto de *Infância* foi orientado pelo pavor e pelo medo (RAMOS, 2003, p. 14), coagido por farta timidez e pelo excesso de silêncio. Quadro que, somente na idade adulta desse narrador, ele converte a seu favor. Já Ndalú, o protagonista-menino do narrador-adulto de *Os da minha rua*, tem na fala e nos modos de expressá-la uma das suas especialidades. Tanto que inicia a sua estória sem justificar porque a está contando: para ele importa falar e performar o que lhe ocorre.

Celso Sisto, em seu livro *Texto e pretextos sobre a arte de contar histórias* (2015), declara que:

O homem já nasce, praticamente, contando história. Está inserido numa história que o antecede e que, com certeza, irá sucedê-lo. A vida se organiza como uma história, tem um fio condutor, uma linha temporal e evolutiva. As relações dos fatos quase sempre obedecem ao princípio de causa e efeito [...] Essa condição de ser portador de uma história todo homem tem! Essa noção de sujeito-narrador é própria de quem aprendeu a pensar a sua história! Mas, o que se vive não é, exatamente, o que se conta! (SISTO, 2015, p. 83).

Ao considerarmos essas palavras, depreendemos que o narrador-adulto de *Os da minha rua*, ao narrar suas memórias por meio de Ndalú, demonstra – por meio desse personagem – que em sua experiência de infância ele já tinha uma mínima noção de que era um sujeito-narrador, porque pensava as suas histórias. Consequentemente, ao pensá-las ele se assumia apto a emití-las, narrando-as como lhe convinha, a ponto de, por exemplo, reproduzir a fala de Jika e até mesmo de performar em sua fala o modo como o amigo habitualmente o chamava.

O quarto aspecto a se ponderar no início de *Os da minha rua* é a riqueza de detalhes com a qual o narrador-menino Ndalú se preocupa em aproximar o seu “ouvinte” (o leitor) o máximo possível da estória que conta. Nessa narrativa angolana, observa-se que o narrador-adulto se projeta por meio de Ndalú; este, por sua vez, projeta-se por meio de outros papéis e vozes, confiando a si mesmo os papéis de protagonista e de coadjuvante através dos personagens que interpreta.

No capítulo “A professora Genoveva esteve cá”, por exemplo, é possível observar outra performance desse pequeno e hábil narrador. O episódio inicia quando a professora Genoveva vai à casa de Ndalú falar com a mãe do menino (ambas são professoras e colegas de trabalho na escola na qual lecionam). Ao ver que a visitante queria falar com a mãe (justo quando ela está descansando depois do almoço), Ndalú enovela a professora numa conversa até o ponto de inventar uma estória maior do que a resposta necessária. Isso porque, a princípio, não queria atrapalhar o hábito que a sua mãe tinha de cochilar no início da tarde. Na sequência, a professora Genoveva insiste em contatar a mãe de Ndalú e este retruca:

- Professora Genoveva, eu não posso acordar a minha mãe.
- Ó filho, mas eu preciso mesmo de falar com ela.
- Mas ela foi-se deitar porque estava muito incomodada.
- Ah sim?

– Sim, é que ela hoje acordou com a menstruação, estava cheia de dores.

A professora Genoveva fez uma cara muito estranha, parecia que tinha dores de menstruação também [...].

– Hoje de manhã a minha mãe acordou cheia de dores. A professora sabe como é – encostei-me no portão –, quando aparece a menstruação, depende muito das mulheres, mas algumas têm muitas dores. A minha mãe nem sempre, mas desta vez tá cheia de dores. Tomou dois comprimidos para as dores antes do almoço, mas quando acabou de almoçar ainda tinha dores e disse-me que se ia deitar a ver se lhe passava a moinha. [...] Quer um copo de água, camarada professora? – perguntei.

– Não, filho – ela gaguejou – Diz só à mãe, quando ela acordar, que a professora Genoveva esteve cá.

– Tá bem, eu digo. Não leve à mal eu não ir acordar a mãe, mas sabe como é, estas dores de menstruação, é sempre assim, a minha mãe por acaso não fica muitos dias com a menstruação, é dois ou três dias, mas o primeiro é sempre o pior, mesmo com os comprimidos...

– Sim, filho – ela gaguejou mais. – Dá melhoras à mãe.

– Sim, mas não se preocupe, isso depois passa, é normal nas mulheres.

(ONDJAKI, 2007, p. 43-44).

Portanto, em *Os da minha rua*, percebe-se que o narrador-adulto – ao se retratar em sua narrativa de memórias por meio de Ndalú – reflete a ideia de que, no seu período de infância, já se mostrava um exímio contador de histórias, dentre as quais, as *suas* próprias histórias. Nota-se que Ndalú se sentia tão à vontade quando narrava, que a ação corporal de se encostar no portão expressa um deleite, um estar envolvido com o momento da sua fala a ponto de pretender prolongá-la sem previsão de quando irá parar. Percebe-se ainda que Ondjaki não confiou de modo aleatório ao narrador-adulto e protagonista-menino a condução da narrativa em *Os da minha rua*. Isso porque o modo de Ndalú se posicionar e de se movimentar na trama amplia e enriquece o significado da obra.

Em entrevista ao jornalista Ramon Mello, Ondjaki falou um pouco sobre o seu processo de escrita para compor o universo da sua Trilogia da Infância (*Bom dia, camaradas; Os da minha rua; AvóDezanove e o Segredo do Soviético*). Recordamos que as três narrativas, embora funcionem sozinhas, também são interdependentes, pois se complementam umas às outras por vieses similares que as vinculam como:

a) Ndalú é o narrador-protagonista nas três histórias;

b) O tempo/contexto (Luanda nos anos 80) é o mesmo, bem como alguns espaços / lugares de memória (como a rua Fernão Mendes Pinto, a Praia do Bispo, o Largo 1º de Maio, a escola Juventude em Luta) e alguns personagens (como António, Tio Chico e Tia Rosa, os soviéticos, a avó Agnette – ou avó Nhé ou, ainda,

AvóDezanove) estão presentes nas três narrativas, que conversam intertextualmente umas com as outras;

c) É possível perceber que Ondjaki tende a ficcionalizar marcas da oralidade nas três estórias.

Ao relacionarmos esse último tópico com a construção do narrador-protagonista de *Os da minha rua*, nota-se que Ondjaki reservou a Ndalú um despudor e uma astúcia típica de quem não teme se expressar. Essa estratégia criativa foi empreendida por motivos específicos, conforme declara o autor:

Sou uma pessoa que gosta muito de histórias. Sempre gostei de ouvir histórias e contar também. Acho que a partir dessa oralidade da história que cheguei à escrita, que comecei a escrever contos. Luanda é uma cidade cheia de histórias. Tu não consegues combinar uma coisa com uma pessoa, se ela chega atrasada, ao invés de simplesmente se desculpar, vai contar uma história. Normalmente vai inventar uma história [...] É uma cidade onde as pessoas estão viciadas em histórias, há uma teatralidade muito grande. Acho que Luanda é de facto uma cidade de histórias, uma cidade onde normalmente a própria realidade escreve melhor que os escritores. E são os escritores que seguem a realidade tentando entender um pouco de como poderão trazer essa realidade às histórias (ONDJAKI *apud* MELLO, 2009, p. 1).

Dadas essas considerações é possível depreender que Ondjaki reproduz por meio de Ndalú características que explicitam traços culturais da tradição angolana, em que “a cena oral vai [...] além da voz, fazendo-se corpo e gesto e interseccionando, assim a narrativa” (PADILHA, 2007, p. 18). Relacionado a esse entendimento, vale lembrar o que afirma Roland Barthes em *O rumor da língua* (1988) quando o autor declara que,

[...] nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo) (BARTHES, 1988, p. 65-66).

Assim, ao rememorar um fato e reproduzi-lo por meio de uma performance, aquele que recita/narra, grosso modo, distancia-se de si mesmo para se perceber por outra perspectiva: não apenas a de narrador, mas também sob o ponto de vista de outros indivíduos, que participam da ação sobre a qual ele mesmo narra, onde no presente desse ato de fala se apreende um sentido genuíno do vivido (SARLO, 2007, p. 40).

Portanto, em *Os da minha rua* o narrador participa da narrativa em consonância com outros papéis e vozes, que ele mesmo se desdobra para interpretar, num processo de espelhamento e de intersubjetividade, que concilia a sua memória individual à memória coletiva do período mesmo em que a estória acontece e do momento em que a enunciação, no instante presente do narrador-adulto, ocorre. Conforme dito, é possível observar esse exemplo quando Ndalú performa o diálogo que ocorre entre ele e Jika – e o protagonista se distancia dele mesmo para se perceber por meio da perspectiva do seu amigo –, a fim de se apresentar para o seu leitor/ouvinte por meio da fala de Jika. O outro exemplo destacado, recordamos, é quando o pequeno Ndalú performa uma estória para a sua professora Genoveva, a fim de despistar a sua professora do intento de ela conseguir falar com a mãe dele e, também, a fim de ele justificar porque a mãe dele não poderia atender Genoveva justo naquele instante. Relacionada a essa dinâmica, lembramos quando Roland Barthes afirma que:

[...] aquele que conta tem o poder de recursar a opacidade e a solidão das existências que o compõem, pois que ele pode dar testemunho, em cada frase, de uma comunicação e de uma hierarquia dos atos (BARTHES, 2000, p. 30).

Dados esses apontamentos iniciais, a nosso ver Ondjaki optou por demarcar em *Os da minha rua* – seja pela fala e pelas cenas performadas por Ndalú, seja por meio de cada capítulo-conto com curta extensão – uma representação de narrativa que remete aos *missossos*, isto é, estórias populares ancoradas nas tradições orais do povo angolano. Nas palavras de Laura Cavalcante Padilha, em seu estudo *Entre voz e letra – O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX* (2007), a autora explica que os *missossos*:

[...] circularam durante décadas pela voz dos contadores orais, ou seja, pela voz dos *griots* da tradição, aqui ampliando o termo *griot*. Contar *missosso*, no universo social de Angola – quimbos, aldeias e/ou cidades – é uma prática ritualística gozosa pela qual os imaginários do contador e de seu(s) ouvinte(s) entram em intenção prazerosa. Então, é a soberania da voz que comanda a festa do prazer do texto (PADILHA, 2007, p. 21).

Isso posto, entendemos que o modo peculiar de Ndalú contar e performar causos, além de remeter à tradição dos *missossos*, também traz à tona nessa

narrativa literária uma alusão à lembrança daqueles que, na tradição angolana, há muito narram estórias e memórias através do tempo: os *griots*.

Aos relacionarmos os *griots* aos termos “mediador” e “recitante”, a que se referiu Barthes (1988, p. 65-66), e tendo por parâmetro o narrador Ndalú, podemos compreender que em várias culturas africanas os *griots* fazem da narração [oral] um espaço para transmitir tradições. Nesse contexto, segundo Nazareth Fonseca, pode-se entender o *griot* como “o cronista, o grande conhecedor das coisas. [...] uma enciclopédia, um acervo de conhecimentos” (FONSECA, 2008, p. 144).

De outro modo, podemos relacionar os *griots* também aos “homens-memória”, mencionados por Jacques Le Goff em seu estudo *História e Memória* (1992). Quando Le Goff se reporta a esses “especialistas da memória” alude ao período em que, nas sociedades sem escrita, havia depositários da história e da memória da sociedade. Geralmente “chefes de família idosos, bardos, sacerdotes” (LE GOFF, 1992, p. 425), arcontes a quem era confiada – por pertença a uma tradição – a relevante função de manter coeso um grupo social a partir da postura ativa de “homem-memória”.

Há na tradição africana derivações desses primeiros arcontes alcunhados com o termo *griot*. Em sua gênese, a definição do termo valida como guardiães de uma tradição a figura do idoso – orientado para ser *griot* desde criança – por ele ter profundo conhecimento sobre as histórias dos antepassados, “elementos que valorizam o indivíduo no grupo a que pertence” (FONSECA, 2008, p. 138). Todavia, com o aparecimento da escrita e de recursos tecnológicos, os *griots* não se tornaram obsoletos. Para além das raízes de pertença à função – que é assumida e transmitida de geração em geração pelos mais velhos –, os *griots* continuam disseminando a herança de seus ancestrais e, atualmente, transmitem suas mensagens de sabedoria por meio de outros tipos de arte, como a dança, a música e a contação de histórias. Neste último exemplo, a nosso ver, é onde melhor se enquadra o perfil do narrador Ndalú.

Vale ressaltar que, embora na tradição africana a presença dos *griots* seja mais forte na região da África Ocidental – o que *a priori* não deveria incluir Angola/Luanda (situadas na África Central), cenário onde se passa *Os da minha rua* –, acreditamos que a alusão aos contadores de estórias, por meio do protagonista Ndalú, tangencia duas iniciais diretrizes.

A primeira diretriz é a de que a narração oral e a escrita literária têm natureza imbricada e, como arte, coadunam e perpassam diversos saberes, falares, períodos e lugares. Relacionada a essa perspectiva, podemos vislumbrar a narrativa literária como um local plural, onde “há a possibilidade de se reaprender as tradições cultuadas por uma voz que, agora, conta as histórias lendo as letras” (FONSECA, 2008, p. 135). Dessa forma, a narrativa de *Os da minha rua* pode ser vista como um espaço no qual a escrita ficcionaliza marcas da oralidade através de artifícios, dentre os quais um dos principais é a constituição de um protagonista-menino, Ndalú, que performa a sua atuação e a sua voz como um pequeno *griot* que narra *missossos*.

A segunda diretriz que justifica o fato de a tradição dos *griots* – originada na África Ocidental – ser expressa por meio de Ndalú, em uma narrativa situada no contexto de Angola/Luanda, é o entendimento de que na medida em que a tradição dos *griots* sofreu um deslocamento, de um lugar para outro, esse trânsito cultural agregou à essa tradição uma hibridez de valores. Logo, se em seu local de origem (África Ocidental) o posto de contador de histórias era confiado somente aos mais velhos, quando essa tradição migra para um novo contexto (Angola/Luanda), ela se reinventa, se plurifica e agencia aspectos contemporâneos, a fim de conciliar o velho com o novo.

É dessa forma que, possivelmente, se justifica o fato de a personagem Ndalú funcionar na obra como uma reinterpretação da figura do *griot*, haja vista que ele é um menino contador de histórias e não um idoso, como originalmente calharia ser um *griot*. Ou seja, Ondjaki ficcionaliza marcas da oralidade em *Os da minha rua*, quando – por meio do protagonista Ndalú – concilia e transfere (da figura de um velho para a de um menino) uma tradição, com resíduos oriundos dos trânsitos culturais nos quais os angolanos estiveram imersos durante séculos.

É importante recapitular, conforme mencionamos no segundo capítulo deste trabalho, que a publicação de *Os da minha rua* (e o cenário da narrativa) se situam nos anos 80, no contexto histórico de Angola após a sua independência, em 1975, depois de séculos em que o país foi colônia de Portugal, tendo Angola convivido, também, com outras culturas que não a do colonizador. Desse modo, em um país recém-independente e ainda mergulhado em guerras civis, a Luanda retratada por Ndalú faz emergir na narrativa de *Os da minha rua* traços de hibridismo cultural condizentes com a realidade angolana na época.

No conto “A piscina do Tio Victor”, por exemplo, podemos perceber uma inter-relação entre a tradição cultural e linguística de Angola em confluência com resquícios advindos dos trânsitos com outras culturas e idiomas:

Quando o tio Victor chegava de Benguela, as crianças até ficavam com vontade de fugir à escola só para ir lhe buscar no aeroporto dos voos das províncias. A maka é que ele chegava sempre a horas difíceis e minha mãe não deixava ninguém faltar às aulas. Então era em casa, à hora do almoço, que encontrávamos tio Victor. E o sorriso dele, gargalhada tipo cascata e trovão também, nem dá para explicar aqui em palavras escritas. [...] o tio Victor tinha umas histórias de Benguela que, é verdade, nós, os de Luanda, até não lhe aguentávamos naquela imaginação de teatro falado [...]

– Nós lá temos uma piscina enorme – fazia uma pausa dos filmes, nós de boca aberta a imaginar a tal piscina. – Ainda por cima não é água que pomos lá [...] a nossa piscina lá é toda cheia de Coca-Cola! [...] Vai todo mundo – o tio Victor riu, olhou para mim, piscou-me o olho. [...] Vem um avião buscar a malta de Luanda! Preparem a roupa, vão todos mergulhar na piscina de Coca-Cola, nós lá não bebemos desse vosso sumo Tang...

– Ó Victor, para lá de contar essas coisas às crianças – a minha mãe chegou à varanda.

– Não tem maka nenhuma, pode ir toda malta da rua, temos lá em Benguela a piscina de Coca-Cola... Os cantos da piscina são feitos de chuinga e chocolate! (ONDJAKI, 2007, p. 67-69).

Percebe-se que há no trecho anterior uma reprodução do cotidiano e da linguagem angolana, mesclada por termos de línguas variadas, que se colocam entre o limite da oralidade e o da escrita, reverberando resíduos de diversas culturas que passaram por Angola. Nessa passagem da narrativa, por exemplo, há o uso dos termos “maka” e “malta”, que em quimbundo (língua angolana) respectivamente significa “problema” (ou assunto, questão) e “galera” (ou turma) (ONDJAKI, 2007, p. 158). Há, também, o uso do pronome “vosso”, elemento da norma culta da língua portuguesa, proveniente dos anos de colonização. Há, ainda, a expressão “chuinga”, que é uma corruptela do inglês “chewing gum” adaptado para o quimbundo, cujo significado é “chiclete” (ONDJAKI, 2007, p. 157).

Nota-se ainda que os contatos entre a cultura de origem da narrativa (a angolana) e outras etnias – que ameaçaram ou interferiram na tradição linguística de Angola – passou por uma reinvenção. Significa dizer que em *Os da minha rua* é possível perceber como os angolanos readaptaram o falar tradicionalmente angolano por meio dos trânsitos culturais e linguísticos a que foram submetidos. Em um trecho do capítulo “No galinheiro, no passar do tempo”, por exemplo, é possível

reconhecer a presença das novelas brasileiras em Luanda e o quanto esse entretenimento interessava a Ndalú a ponto de ter-se integrado à sua infância com especial importância:

Passaram mais dias. Nessa semana já estavam a anunciar mesmo os últimos capítulos do *Roque Santeiro*. Fiquei triste e, de tarde, a Geny – irmã da Charlita que às vezes brincava comigo de arco e flecha tipo Robin dos Bosques – veio me chamar para brincar e eu tive que lhe dizer que não tinha vontade, porque estava a pensar no fim da telenovela.

– Mas essa acaba e depois começa outra – a Geny falou [...]

– 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 do Sinhôzinho Malta? Essa 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, mas tem medo que o Zé das Medalhas chegue a casa e lhe bata? E os discursos do professor Astromar Junqueira que afinal deve mesmo ser o lobisomem? E os beijos do Roque com a viúva Porcina da boca bem grande? E as prostitutas da rua da Lama que vão à igreja? E nessa outra novela o Sinhôzinho Malta tem coleção de perucas que chamam de capachinho? Ahn? Tu sabias que esse ator o nome verdadeiro dele é Lima Duarte e que ele é que fazia o Zeca Diabo na telenovela do *Bem-Amado* com o Odorico Paraguaçu, chefe de Sucupira com um cemitério bem difícil de inaugurar?

– O quê?! – a Geny guardou as coisas dela e foi embora a reclamar que eu andava a falar bem à toa.

Ninguém falava noutra coisa. O assunto era só o fim da telenovela *Roque Santeiro* e ainda por cima uma colega da escola leu numa revista que o Roque, no fim, não ficava na cidade de Asa Branca, e pior, que o Zé das Medalhas ia morrer afogado. Só sei que fiquei bem triste a pensar na morte do Zé das Medalhas (ONDJAKI, 2007, p. 112-113).

Portanto, a obra *Os da minha rua* situa-se no limiar entre uma cultura angolana tradicional e outra moderna. Por meio do protagonista Ndalú e da trama em questão destacam-se representações de memórias individuais em diálogo com a memória coletiva de Angola em diferentes períodos sociais. Memórias essas reinventadas pela ficção, na qual se sobressaem contextos sócio históricos multifacetados, que conciliam formas híbridas de cultura e de linguagem. Nesse panorama, a língua desponta na narrativa como um instrumento de identidade do povo angolano e, também, dos povos que transitaram por Angola e deixaram resquícios de suas passagens.

Segundo a pesquisadora Orquídea Ribeiro, em seu ensaio *Angola: o texto escrito como resistência cultural* (2011), a conciliação de similaridades e diferenças

entre esses aspectos culturais e linguísticos, por meio de uma manipulação criativa da língua como, no caso, destaca-se em *Os da minha rua*,

[...] permite a expressão da cultura a que dá voz, contribuindo para a preservação dessa mesma cultura. Em países como Angola e Moçambique, com heterogeneidade étnica, cultural e linguística, a língua portuguesa padrão, adaptada ao contexto do país, pode ser vista como elemento aglutinador e legitimador da identidade cultural e o meio por excelência para a preservação da memória cultural dos povos e consolidação de diferentes universos culturais (RIBEIRO *apud* CANDIA; LIMA, 2011, p. 13).

Assim, “a palavra falada não desbanca a palavra escrita (SILVA, 2012, p. 109) e o uso da língua na literatura angolana:

[...] se deixa contaminar pelos sotaques de espaços híbridos, pelas sonoridades da língua falada. O questionamento do sentido da vida e a insistência em questões metafísicas atravessam as histórias contadas pelos narradores, que se assumem ‘faladores’, usuários das variações que a língua de uso permite (FONSECA, 2008, p. 63).

Entendemos, dessa forma, que a presença dessas variações linguísticas em *Os da minha rua* reforça a ficcionalização da oralidade e dos trânsitos culturais a que nos referimos há pouco.

Diante dessas considerações, é interessante pontuar e recordar que, do mesmo modo como Angola teve a intervenção de povos vizinhos e/ou advindos de outros continentes, o Brasil passou pelo mesmo processo – ao ter recebido a interferência do povo português e africano, para mencionar alguns –; algo que, posteriormente, contribuiu para que os trânsitos culturais e plurais entre Brasil e Angola se estreitassem e se acentuassem. Conforme vimos no segundo capítulo desta pesquisa, esse fator diz respeito não apenas aos elos estabelecidos entre os dois países, mas também às culturas que atravessaram esses territórios, sobretudo, a partir da presença do colonizador. Por isso, cremos ser relevante abrir um parêntese durante essa explanação de *Os da minha rua*, a fim de também perceber a presença desses elementos culturais e linguísticos, advindo de relações do Brasil com outros povos, em duas passagens de *Infância*.

Uma vez que o narrador-adulto de *Infância* ilumina as lembranças da sua meninice, por meio de um olhar acrescido de novas vivências e saberes, ele intercepta o vivido através de uma interpretação, que concilia a sua memória

individual à outras memórias individuais em contraposição ao aspecto do isolamento, que tanto o perseguiu quando ele era menino.

Nesse percurso, esse narrador-adulto de *Infância*, ao lançar um olhar-outra – donde emana a sua subjetividade, que o impele a reinterpretar e a julgar suas memórias pueris sob novos critérios e valores – percebe à luz de um entendimento mais maduro e crítico, por exemplo, que os materiais de leitura com os quais lidava (quando ele era criança) pouco tinham a ver com a sua realidade. Isso porque, em algumas escolas públicas pelas quais passou, o narrador-adulto de *Infância* lidou com livros, cujos conteúdos eram pomposos, eruditos e quase incompreensíveis. Os exemplares apresentavam pouca ou nenhuma relação com o contexto no qual ele vivia em seu período de infância:

Um grosso volume escuro, cartonagem severa. Nas folhas delgadas, incontáveis, as letras fervilhavam, miúdas, e as ilustrações avultavam num papel brilhante como raso de lesma ou catarro seco. Principiei a leitura de má vontade. E logo emperrei na história de um menino vadio que, dirigindo-se à escola, se retardava a conversar com os passarinhos e recebia deles opiniões sisudas e bons conselhos. – Passarinho, queres tu brincar comigo? Forma de perguntar esquisita, pensei. [...] Em seguida vinham outros seres irracionais, igualmente bem-intencionados e falantes. Havia a moscazinha, que morava na parede de uma chaminé e voava à toa, desobedecendo às ordens maternas. Tanto voou que afinal caiu no fogo. Esses dois contos me intrigaram com o Barão de Macaúbas. Examinei-lhe o retrato e assaltaram-me presságios funestos. Um tipo de barbas espessas, como as do mestre rural visto anos atrás. E perverso. Perverso com a mosca inocente e perverso com os leitores. Que levava a personagem barbuda a ingerir-se em negócios de pássaros, de insetos e de crianças? Nada tinha com esses viventes. [...] Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores. – Queres tu brincar comigo? [...] encolhi-me e desanimei, incapaz de achar sentido nas páginas seguintes. Li-as soletrando e gaguejando, nauseado (RAMOS, 2003, p. 129-131).

Da traumática lida com os livros do Barão de Macaúbas – apelido conferido ao pedagogo brasileiro Abílio César Borges –, o narrador-adulto recorda que seu suplício parecia não ter fim: aos sete anos de idade, quando mal sabia falar a própria língua, foi obrigado a “ler” Camões. Restou-lhe associar o Barão de Macaúbas a outras figuras da epopeia lusitana, como podemos ver a seguir:

Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas (...) Deus me perdoe. Abominei Camões. E ao barão de Macaúbas associei Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante

Adamastor, barão também, decerto (RAMOS, 1994, p. 120-121; 2003, p. 133).

É possível perceber, portanto, que esse narrador-adulto – quando menino – teve extrema dificuldade em lidar com as leituras cujos conteúdos lhe soavam superficiais e distantes da sua realidade de criança do interior do nordeste brasileiro, no início do século XX, ainda – também devido à tenra idade – inapta no exercício da alfabetização, da leitura e da escrita. As referências à erudita e inassimilável literatura lusa, aos navegadores portugueses e a uma linguagem erudita, nessas passagens de *Infância*, também permitem entrever o embate entre o código do colonizador imposto sobre a cultura do iletrado. Nas palavras de Maria Izabel Brunacci, autora do estudo *Graciliano Ramos: um escritor personagem* (2008),

A definição da cultura do letrado se faz a partir mesmo de sua imposição sobre a cultura do iletrado; e a definição desta última se faz a partir da resistência que apresenta a essa imposição. Como se vê, a relação entre as duas não se constitui de uma harmonia pré-estabelecida, mas sim do conflito (BRUNACCI, 2008, p. 88).

Assim, entende-se também porque inicialmente o processo no aprendizado do menino (o iletrado), por meio da leitura gráfica (no código do colonizador), foi tortuoso e infrutífero. O contato do menino com os livros, nos primeiros anos de sua infância, causou-lhe náusea e as leituras que foram impostas a ele eram de difícil entendimento.

É oportuno ainda destacar nesse momento que, em sua narrativa, Graciliano Ramos também fez um contraponto entre a linguagem e o silêncio, correlacionando os valores e a convivência desses elementos distintos, a exemplo da conciliação que ocorre entre uma língua “original” e outras línguas “invasoras”, que maculam e se integram a essa língua primeira. Situações essas que se destacam em algumas passagens nas obras do nosso *corpus*.

Um exemplo pontual em *Infância* é o fato de que, por mais de se esforce para aprender a ler, seja na escola, seja em casa, é justamente quando não pode ler – devido ao acometimento de uma cegueira – que, com a audição mais aguçada, o menino passa a relacionar aquilo que se fala àquilo que se escreve. Essa catarse, justo num momento em que o menino vivia um exílio forçado da escola, dos livros e do próprio modo corriqueiro de se enxergar as coisas, modifica a delicada relação do protagonista com os livros e com a língua falada e escrita:

Torturava-me semanas e semanas, eu vivia na treva, o rosto oculto num pano escuro, tropeçando nos móveis, guiando-me às apalpadelas, ao longo das paredes. As pálpebras inflamadas colavam-se. Para descerrá-las, eu ficava tempo sem fim mergulhando a cara na bacia de água, lavando-me vagarosamente, pois o contato dos dedos era doloroso em excesso [...] Tentava distrair-me ouvindo os sapos do açude da Penha. Os sapos só se explicavam de noite: durante o dia as vozes deles misturavam-se a outros rumores. [...] Na escuridão percebi o enorme valor das palavras. [...] os ruídos avultavam, todos os sons adquiriam sentido. Os passos revelavam as criaturas, quase se confundiam com elas [...] Dona Conceição rezava o bendito na casa próxima [...] Ao ramerrão externo associava-se o caseiro: pedaços de conversas, lamúrias de criança, o chiar da água a ferver a chaleira [...] Os meus ouvidos aguçavam-se, reconstituíam frases indistintas, supriam lacunas – e isto encurtava ou alongava o tempo [...] As dores esmoreciam, as horas passavam rápidas. [...] procurava anestesiá-me ouvindo as cantigas da minha mãe (RAMOS, 2003, p. 143-147).

A princípio, nessa simbiose entre sons e silêncios durante a cegueira, é possível notar que o menino passa a ter uma escuta mais apurada, logo, uma maior compreensão do valor das palavras. Por consequência, o protagonista amplia sua leitura de si e do mundo a partir do momento em que ele sofre uma ruptura com o “estado de natura”, que, nas palavras de Fernando Cristovão, cerceia parte da trajetória dos heróis de Graciliano Ramos. Isso porque:

O estado de natura, que define parte do percurso de suas vidas, isolou-os, tornando-os solitários, a debaterem-se numa incomunicabilidade que os abafa, e que só sairão ajudados pelo conhecimento de si, dos outros, da vida (CRISTOVÃO, 1986, p. 309).

Outro aspecto a se destacar é o de que não apenas a cegueira e a escuridão forçadas conduziram o menino a um novo estado de (auto)percepção, mas o próprio silêncio, revés da fala, mostra-se complementar à sonoridade da linguagem e vice-versa, assim como a língua oral e a escrita complementam uma à outra em algum momento.

Seguindo o mesmo raciocínio, uma língua – ainda que rotulada de “original” – só o é e só se mantém viva e útil por causa dos diversos constructos (incluem-se também aí línguas ditas “invasoras”), que a fazem ser reconhecida como tal, complementando-a e/ou interferindo nessa língua primeva. Independentemente de onde essa língua “original” surja e se constitua, e independentemente de quais povos tenham-na atravessado, dela são extraídas partes ou lhes são acrescentadas novas possibilidades de roupagem fonética, estrutural e cultural, colaborando para a sua reciclagem, evolução e permanência.

Quanto a esse aspecto é válido lembrar Cláudio Leitão quando ele afirma que “a língua é um dos círculos concêntricos do complexo temático de *Infância*, sobreposto a outros, como a formação do escritor e a dicotomia oral/escrito” (LEITÃO, 2003, p. 82). Por outro lado, uma das leituras críticas possíveis de *Infância* também diz respeito ao fato de Graciliano Ramos ter dado ênfase ao “conjunto das produções culturais do iletrado, entre as quais se inclui o modo como este se relaciona com a língua do colonizador” (BRUNACCI, 2008, p. 88). Dessa forma, a exemplo da dinâmica que Ondjaki empreende entre a linguagem oral e a escrita e a ficcionalização daquela nesta em *Os da minha rua*, ao que parece:

A maior tarefa empreendida por Graciliano Ramos, ao produzir o conjunto dos relatos de *Infância*, teria sido a de deixar ficar inscrita a presença do universo vocal no resultado escrito. A convivência da personagem com os dois universos está no fundamento da memória que se apresenta em *Infância* (LEITÃO, 2003, p. 94).

Assim, nota-se que tanto em *Os da minha rua* quanto em *Infância* aspectos da modalidade oral e da escrita convivem nos espaços dessas narrativas, fomentando nessas obras literárias “uma heterogeneidade de registros, uma mistura híbrida” (MACÊDO, 2002, p. 64). Faz pensar, ainda, sobre até que ponto a matriz gestual da cultura do nordeste brasileiro, em *Infância*, e a cultura angolana, em *Os da minha rua*, foi neutralizada e/ou atenuada mediante a imposição da cultura do colonizador e de outros atravessamentos linguísticos, que demarcaram os percursos históricos de Brasil e de Angola.

Sobre esse contexto vale destacar as palavras da pesquisadora Elisalva Madruga Dantas, que estuda o hibridismo cultural, com ênfase nas relações entre Brasil e os países africanos de língua portuguesa:

[...] muito mais do que nós, brasileiros, os africanos sofreram na pele o processo de desterritorialização, vendo-se abruptamente inseridos num outro universo, no qual a língua, suas matizes míticas, seus costumes foram rejeitados e substituídos impositivamente pelos da cultura do povo dominador. Trazê-los de novo à cena colocava-se como condição *sine qua non* para o processo de reterritorialização (DANTAS, 2003, p. 42).

Portanto, é possível perceber em ambas as obras do nosso *corpus*, porém, de maneiras distintas, que as estórias enunciadas pelos narradores-adultos de *Infância* e de *Os da minha rua* tendem a reinventar pela ficção não apenas lembranças de suas infâncias por meio de personagens-crianças, que os representam,

respectivamente, o menino e Ndalú. As histórias do nosso *corpus* e a performance de seus protagonistas também trazem para o âmbito da narrativa literária uma representação dos valores intrínsecos à memória de parte da cultura brasileira (com ênfase na Região Nordeste) e de parte da cultura angolana (com ênfase na cidade de Luanda) em convergência com resíduos advindos da presença do colonizador, da globalização cultural e de deslocamentos linguísticos, em que vozes,

[...] ao se mesclarem intersubjetivamente umas às outras, dotam-se de novas modulações, sendo, por isso mesmo, capazes de propor alternativas para se equacionarem poeticamente conceitos preestabelecidos, como história, tradição, identidade e origem (FANTINI; RAVETTI, 2009, p. 244).

Todavia, vale ressaltar que esse atravessamento de múltiplas fronteiras e de vozes diversas se reflete de modo mais acentuado em *Os da minha rua* do que em *Infância*, pois “cada texto cria a sua própria sintaxe, corre por um curso próprio, comunicando-se com outros rios” (MACÊDO, 2002, p. 80). No caso da narrativa angolana, como declarou Elisalva Madruga Dantas, fazer emergir esses elementos nas narrativas literárias, para os angolanos, funciona “como condição *sine qua non* para o processo de reterritorialização (DANTAS, 2003, p. 42).

Assim, embora Graciliano Ramos e Ondjaki tenham cumprido funções culturais relevantes por meio de suas respectivas obras, a partir de memórias de infâncias ficcionalizadas pode-se perceber, grosso modo, uma memória que atravessa de forma distinta as recordações dos narradores-protagonistas do nosso *corpus*. Em *Infância* nota-se que o narrador-adulto engendra “episódios do passado, não para afirmar o valor de sua experiência, mas em uma perspectiva negativa, que coloca em dúvida o sentido do que foi vivido” (RIBEIRO, 2012, p. 15). Isso ocorre porque, nas palavras de Jaime Ginzburg,

Nos estudos de literatura brasileira, o problema da memória tem uma posição prioritária. Podemos observar uma necessidade constante de criação de imagens do passado, enfrentada por muitos escritores. Mais do que isso, uma necessidade constante de lidar com o que pode haver de incômodo no passado. Alguns escritores elaboraram um problema que poderíamos nomear como memória da dor (GINZBURG *apud* RIBEIRO, 2012, p. 15).

Relacionada a essa menção, além de *Infância*, podemos recordar obras como: *São Bernardo*, *Angústia* e *Memórias do Cárcere*, também de Graciliano

Ramos, cujos narradores resvalam por memórias dolorosas num misto de (re)conhecimento, linguagem, perdas e padecimentos.

Já em *Os da minha rua*, de modo mais ameno, mas não menos importante, a memória da dor também é retratada por meio do mini-*griot* Ndalú. Este, ao narrar estórias aparentemente desprezíveis, retrata aspectos relacionados ao povo angolano e aos processos de resignificação para com as suas tradições diante dos intercâmbios culturais a que foram submetidos. Muitos deles provenientes dos séculos em que Angola foi colônia de Portugal e por um período mais longo do que o Brasil. Por isso que, segundo Marina Ruivo, entende-se que “pelos olhos de Ndalú, é representada na obra a mudança de caminhos da nação angolana” (CHAVES; MACÊDO; VECCHIA, 2007, p. 298).

No capítulo “Os quedes vermelhos da Tchi”, por exemplo, Ndalú participa de um ato cívico e faz um comentário sutil, no qual questiona a distância entre governante e governados em Angola:

No Largo 1º de Maio estava uma tanta gente acumulada, bué de escolas já em formação, numa curva, todos direitinhos, à espera da vez de marchar. Na tribuna, bem lá em cima, estava o camarada presidente, numa camisa azul-clara e um lenço branco a fazer adeus aos pioneiros que passavam. Às vezes penso que o camarada presidente, lá em cima e tão longe, não devia ver o povo muito bem (ONDJAKI, 2007, p. 73; 76).

Percebe-se que a fala do narrador, ainda que indiretamente, problematiza parte do perfil de Angola: uma nação pós-colonial submersa em uma dissonância social e política. Desarmonia que reflete um país, à época, internamente estratificado e frágil após uma emancipação duramente conquistada depois de anos de colonização, em que o presidente “lá em cima, tão longe, não devia ver o povo muito bem”. Quanto ao prefixo “pós” a autora Inocência Mata afirma que:

[...] o ‘pós’ do significante ‘colonial’ refere-se a sociedades que começam a agenciar a sua existência com o advento da independência. [...] o pós-colonial pressupõe uma nova visão da sociedade que reflete sobre a sua própria condição periférica, tanto no nível estrutural como conjuntural (MATA *apud* LEÃO, 2003, p. 45).

Desse modo, entendemos que a passagem em que Ndalú fala sobre a distância do camarada presidente, em relação ao povo, demonstra que a perspectiva individual de Ndalú dialoga com a memória coletiva dos angolanos. Soma-se, ainda, o fato de que essa observação, ao ser feita por meio da percepção

de uma criança – que relê as origens da sua própria tradição –, mostra-se como uma hábil estratégia discursiva pós-colonial em uma narrativa literária. Isso porque, na obra de Ondjaki, a literatura funciona como um “espaço da contradição, como *locus* de manifestação das tensões sociais” (BRUNACCI, 2008, p. 45) e/ou como um local de onde emergem resquícios provenientes dessas apreensões e percursos culturais. Porém, ainda que essas tensões e questionamentos venham à tona, eles emergem por meio da fala e da figura de um personagem menino. Essa *persona* criança, confiada ao narrador-protagonista, grosso modo, por um lado o neutraliza (abstendo-o, de certa forma, de funcionar como alvo político e social) e, por outro lado, valida o fato de ele, enquanto criança e dada a espontaneidade intrínseca desse personagem, poder se expressar como lhe aprouver. Desse modo, segundo Inocência Mata, essa estratégia:

[...] representa possibilidades de releitura do passado, expressões de reinterpretação para [...] moldá-lo às exigências das interpretações eficazes e iluminar segmentos sociais, idéias e eventos históricos antes na opacidade (MATA *apud* LEÃO, 2003, p. 60).

Outra passagem em se pode notar essa estratégia discursiva pós-colonial pode ser percebida no capítulo-conto “Os óculos da Charlita”, quando Ndalu visita a sua avó Agnette. Esta mora na Praia do Bispo (atualmente conhecida por Nova Marginal de Luanda), bairro no qual – à época da narrativa – estava sendo erguido um mausoléu em homenagem a Agostinho Neto:

Depois do lanche o Sol ia embora repentinamente. Os soviéticos abandonavam a obra do Mausoléu e ficávamos ali, no muro que dividia a casa da avó Agnette da casa do senhor Tuarles. Passavam também muitos trabalhadores angolanos. Depois passava o camião com uma torneira atrás a jogar bué de água para acabar com a poeira. A Praia do Bispo era um bairro cheio de camiões: passava esse camião da água, o camião da gasolina, o camião do lixo e o camião do fumo dos mosquitos. Todos esses camiões davam alegria e tinham uma música própria que nós gritávamos enquanto corríamos atrás deles (ONDJAKI, 2007, p. 38).

Percebe-se que as crianças angolanas corriam pelas ruas e se alegravam com o simples fato de ouvirem e perseguirem caminhões. Todavia, depreende-se também que o contexto no qual os luandenses viviam não era dos mais fáceis. O fato de a população fazer uso de “camião” – que transportava água, gasolina, recolhia lixo e dissipava veneno para matar mosquitos – reforçam essas nuances de

dificuldade. Já a presença dos soviéticos – e dos cubanos – em Angola, durante os anos 80, explica-se pelo fato de que a independência desse país foi proclamada em meio a Guerra Fria e em meio à crise internacional gerada por esse evento.

É necessário pontuar que, naquele cenário, Angola lidava com um desenvolvimento social e econômico deficiente e com uma política interna conflituosa. Contexto histórico-social no qual, conforme explicado no segundo capítulo desta pesquisa, justifica o fato de que Ndalú atravessa a sua infância convivendo não apenas com angolanos, mas também com russos e cubanos devido o envolvimento indireto de Angola na Guerra Fria. Por isso que, em 1981, inicia-se o projeto de construção do Mausoléu na Praia do Bispo, que, à época, tinha a fiscalização de militares soviéticos. Entretanto, para que o memorial fosse erguido à risca, os soviéticos precisavam demolir as casas de todos os moradores do lugar. Dentre esses moradores está Avó Agnette, a avó de Ndalú e uma das poucas pessoas que ainda residia próximo à construção do Mausoléu. Contexto esse referenciado em *Os da minha rua* e também nos demais livros da Trilogia da Infância, *Avó Dezanove e o segredo do soviético* e *Bom dia, Camaradas* (este com ênfase na presença de militares/professores cubanos nas escolas angolanas).

Desse modo, pelo olhar de Ndalú e por meio da sua leitura sobre o mundo, é possível perceber uma nação angolana, que, nas palavras de Marina Ruivo, aos poucos foi “abandonando a construção do socialismo e do poder popular para integrar-se, de forma periférica, ao sistema capitalista mundial” (CHAVES; MACÊDO; VECCHIA, 2007, p. 298). Por isso, acreditamos que o protagonista Ndalú também representa uma Angola jovem, independente, livre – que convive com resíduos do seu passado e dos trânsitos culturais a que foi submetida –, embora para Ondjaki, o autor da obra, Ndalú figure apenas como “a criança que narra algumas das minhas histórias” (ONDJAKI, 2009, p. 183).

Nesse raciocínio, se considerássemos *Os da minha rua* somente como um relato da infância do autor Ondjaki, restringiríamos essa narrativa a um viés puramente histórico (dadas as alusões políticas e sociais sobre o contexto de Angola naquele período) e/ou, recordando o pacto autobiográfico e o pacto ficcional de Philippe Lejeune (2014), a um viés puramente referencial. Quanto a este último aspecto, o equívoco poderia ser causado pelo fato de que o nome do escritor Ondjaki, na verdade, é Ndalú de Almeida, homônimo ao narrador de *Os da minha rua*, o Ndalú (ou “Dalinho”). Vale destacar, no entanto, que não há menção na

narrativa que vincule explicitamente o nome do autor ao nome do protagonista de *Os da minha rua*. Outra marca extratextual, que poderia direcionar ao engano de perceber *Os da minha rua* somente como uma autobiografia de Ondjaki, é a dedicatória, que antecede a narrativa, na qual se lê:

para os da minha casa.

*para a tia rosa. para o tio chico.
para o avô aníbal. para a avó júlia.
para os camaradas professor ángel e maria.
para o avô minha. para a vó agnette.
para os da minha infância.*

para a ray.

(ONDJAKI, 2007, p. 9).

Ou, ainda, outro elemento extratextual poderia corroborar com essa perspectiva de perceber *Os da minha rua* apenas como uma autobiografia: a reprodução de um diálogo após o término da narrativa, no qual Ondjaki divide com a poetisa Ana Paula Tavares impressões sobre o seu processo criativo:

querida ana paula
[...]
acabo de fechar um livro com aquela sensação (humana?, metafísica?) que concluir um livro traz [...]
talvez esta carta seja o que eu não soube pedir aos outros, alguns dias de silêncio
ou então *ficar* tranquilo, vestindo – por dentro – roupas orientais, caminhar pela areia do mussulo, que é também a areia da infância [...]
a missiva que te envio é o fechamento formal – já se lê – de “os da minha rua”, e talvez por isso este texto-janela (*para sair de antigamente*) seja um caos de palavras em vez do silêncio que eu pediria aos outros e que aqui, por afetos e inquietações revisitadas, aparece como mapa, bússola e *onkhalo* para saber sair deste certo sul.

como se tempo fosse um lugar

,
como se infância fosse um ponto cardeal eternamente possível.

(ONDJAKI, 2007, p. 149-150).

Ao analisarmos essa citação, chamou-nos atenção os termos específicos “mussulo” e “onkhalo”. Verificamos os significados dessas expressões, a fim de melhor compreender as explanações do autor sobre o seu processo criativo em *Os da minha rua*.

“Onkhalo” é um termo finlandês, que significa “caverna” ou “cavidade”. Na Finlândia, Onkalo também diz respeito à instalação da Usina Nuclear de Olkiluoto,

no município de Eurajoki, onde os resíduos nucleares produzidos na Finlândia são enterrados em um depósito geológico profundo, utilizado como repositório de combustível nuclear irradiado (LIBERMANN, 2011, p. 1).

Por sua vez, o termo “mussulo” é originário do quimbundo, língua da família banta falada em Angola. A designação é uma derivação dos termos “mussolo” e “musólo”, que no *Dicionário Kimbundu-Português* (1907), escrito pelo poeta e escritor angolano António de Assis Júnior, se refere a um tipo de peixe chamado também de “siluro” (ASSIS JÚNIOR, 1907, p. 318): animal de água doce, que se origina em grandes rios da Europa Central, podendo invadir outros cursos de água europeus e que tem características muito peculiares.

Uma dessas características é a de que o mussulo, ou peixe siluro, é classificado como necrófago (porque se alimenta de outros peixes mortos no fundo dos rios) e de “oportunista”: quando as águas fluviais baixam, ou mesmo secam, esse animal esconde-se no substrato de terra e se camufla para caçar pequenas aves, que estejam às margens dos rios (ALVAREZ, 2017, p. 2). Ou seja, os mussulos escondem-se em onkhalos (cavernas), sob camadas profundas de água ou terra, a fim de nutrir-se daquilo que os alimentam para dali se libertarem e migrarem rumo a outros territórios.

Análogo à citação de Ondjaki – que recorreu a termos tão pontuais para metaforizar sua composição literária em *Os da minha rua* –, uma das possibilidades de entendimento, a nosso ver, é a compreensão de que o autor não se conformou em apenas pisar sobre “a superfície” das suas lembranças de infância. Ao visitar seus onkhalo’s (suas “cavernas”) interiores e – tal qual um mussulo – mergulhar fundo nos substratos das suas memórias, Ondjaki se nutriu das mais profundas e remotas lembranças do seu período de menino para tentar “sair de antigamente”, “sair deste certo sul”. Desse modo, ao transformar suas recordações de infância em um “texto-janela”, suas memórias passaram a não ser mais somente suas: remodeladas como produto literário e reproduzidas como uma narrativa de memórias ficcionalizadas, alcançaram outros “cursos de água”, outros territórios (percepções várias de diversos leitores) mundo afora.

Dadas essas considerações sobre os processos de escrita de Ondjaki, em *Os da minha rua*, é possível fortalecer o entendimento dos motivos que conduziram o autor a reproduzir suas memórias da infância através de dois seres fictícios: por meio do protagonista-menino Ndalú, que é o revés do menino de *Infância*; e por

meio de um narrador-adulto, que figura de maneira distinta nas obras do nosso *corpus*.

Em *Infância*, lembremos, o narrador-adulto utiliza com mais assiduidade deslizamentos metonímicos e variações nos modos e tempos verbais. Recursos que aludem à fluidez dos processos de memória e ao modo mesmo de como funciona a escrita memorialística numa perspectiva de memória da dor. Por sua vez, em *Os da minha rua*, a subjetividade do narrador-adulto se faz mais presente na narrativa por outros vieses:

a) Através de Ndalú, que em seu papel e *performance* representa, respectivamente, uma releitura da figura dos *griots* e dos *missossos*;

b) Nos traços de hibridismo cultural, que se colocam entre o limite da oralidade e da escrita em meio à própria narrativa literária;

c) Nas incursões que referenciam o contexto sócio histórico da Angola recém-independente e que nos faz notar o próprio personagem-protagonista como um reflexo dessa nova Angola jovem e com novos ares e ânimo;

d) Na estratégia discursiva pós-colonial que – de forma sutil e pulverizada, porém, com força e razão de ser – emerge por meio da fala e da leitura de mundo de Ndalú.

Assim, em nossa perspectiva, os aspectos aqui mencionados justificam o fato de que: o narrador-autor-personagem em *Os da minha rua* não são a mesma “pessoa”, a exemplo do que ocorre em *Infância*. Ambas as narrativas apresentam fundamentos e propósitos muito mais amplos do que simplesmente se apresentar como narrativas autobiográficas.

De igual modo, os protagonistas do nosso *corpus* desempenham papéis e funções que se espraiam e vão além da figuração como porta-vozes dos seus respectivos autores. O que, por consequência, faz com que depreendamos que, tanto em *Os da minha rua* quanto em *Infância* “a literatura acentua uma feição celebrativa ou evocativa, em que a infância, como metáfora da origem, torna-se o lugar da possibilidade de igualdade” (FONSECA, 2008, p. 131).

4.4 Precusores de memórias

Nos tópicos anteriores deste capítulo foi possível observar como ocorre o trânsito entre memória e ficção e as alternâncias (e diferenças) entre as categorias de autor-narrador-personagem nas obras do nosso *corpus*, movimentações essas que sucedem de maneiras distintas. Demarcamos também considerações acerca do tempo e dos espaços nas narrativas, destacando os trânsitos e resíduos culturais que perpassaram a ficcionalização da oralidade na escrita em cada obra.

Foi possível notar ainda que os narradores-adultos das histórias aqui analisadas também atuam como “homens memória”: como se, ao lembrar das experiências de suas infâncias para narrá-las, eles replicassem nesse exercício – mesmo sem saber ou justamente por terem convicção disso – o legado adquirido com aqueles que lhes foram mais caros durante o período de infância. Dentre estes acreditamos que se incluem os parentes mais idosos desses protagonistas à época em que eles eram meninos.

Os principais representantes da figura do velho nas obras do nosso *corpus* são o avô paterno do narrador-adulto/menino, de *Infância*, e a avó Agnette, segunda mãe de Ndalú em *Os da minha rua*. A aparição desses precusores de histórias e saberes, nas trajetórias e narrativas desses narradores-protagonistas, tem razões de ser. Isso porque, de acordo com Maurice Halbwachs, a aproximação entre crianças e seus avós se dão por motivos variados. Dentre eles, “Os avós se aproximam das crianças, talvez porque, por diferentes razões, uns e outros se desinteressam pelos acontecimentos contemporâneos em que se prende a atenção dos pais” (HALBWACHS, 2003, p. 84).

Seguindo esse raciocínio, é necessário ressaltar que em determinadas culturas – a exemplo dos costumes brasileiros – a atenção dos pais/adultos geralmente se volta para as minúcias do dia a dia a ponto de negligenciar tanto a presença das crianças quanto a companhia dos mais velhos, relegando-os ao esquecimento. Como se pela pouca idade (ou pelo excesso dela) crianças e idosos não pudessem ser levados a sério ou não merecessem atenção no presente, quase sempre regido pela pressa cotidiana daqueles que creem conseguir administrar toda e qualquer situação: os adultos.

Em *Infância* é possível ver um exemplo desse contexto no capítulo “Manhã”, em que o narrador-adulto se reporta à discreta figura do avô paterno. Esse capítulo-

conto também evidencia o “mundo interior e o interesse pelos aspectos inofensivos da vida” (CANDIDO, 2012, p. 71). Denota, ainda, uma tentativa de esse narrador-adulto perceber o seu passado por uma perspectiva cosmogônica, na qual recria o seu mundo infantil a partir dos fragmentos de lembranças de que dispõe:

Mergulhei numa comprida manhã de inverno. [...]. Naquele tempo a escuridão ia se dissipando, vagarosa. Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente [...] Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos [...] Na manhã de inverno as cercas e as plantas quase se dissolviam, a neblina vestia o campo [...] Deitava-me na rede, encolhia-me, enrolava-me nas varandas. Um candeeiro de querosene lambia a névoa com labaredas trêmulas. Alguns viventes idosos chegavam, sumiam-se, tornavam a manifestar-se depois de longas ausências. De um deles, meu avô paterno, ficaram notícias vagas e um retrato desbotado no álbum que se guardava no baú (RAMOS, 2003, p. 21-22).

As notícias vagas e o retrato desbotado que restaram transparecem, no presente da enunciação desse narrador-adulto, o que à época da infância já ocorria: o fato de que esse avô paterno não tinha relevância em meio aos seus, pois, para eles, o idoso não passava de um vulto, que figurava feito enfeite agregado ao todo.

Nas palavras do narrador-adulto o seu avô é descrito como “um velho tímido, que não gozava, suponho, muito prestígio na família” (RAMOS, 2003, p. 22). Parte desse menosprezo também ocorria devido ao fato de que o idoso “possuía engenhos na mata; enganado por amigos e parentes sagazes, arruinara e dependia dos filhos” (RAMOS, 2003, p. 22). Como o neto (narrador-adulto), quando criança, se percebia em igual patamar de insignificância, perante os seus pais, instituiu-se naquele episódio de sua infância um primeiro elo de identificação com o seu avô. Em meio às lembranças do narrador-adulto, ele recorda que o seu avô:

Às vezes endireitava o espinhaço, o antigo proprietário ressurgia, mas isto, rabugice da enfermidade, findava logo e o pobre homem resvalava na insignificância e na rede. Bom músico, especializara-se no canto (RAMOS, 2003, p.22-23).

Canto esse que vinha à tona quando o avô se punha a entoar preces num oratório:

Em recordação imprecisa, revejo mulheres ajoelhadas em redor de um oratório. Meu avô, em pé, cantava [...]. Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação

concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. Sentimos desânimo ou irritação, mas isto apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. Na aparência estamos tranquilos (RAMOS, 2003, p. 23).

Essa sequência mostra que o narrador-adulto de *Infância*, quando menino, via o avô como alguém que tinha “habilidade notável e muita paciência”. Todavia, a subjetividade desse narrador-adulto, munida de uma percepção mais aguçada no presente da enunciação, o faz reinterpretar a lembrança a ponto de questionar a primeira impressão que teve da cena: “Paciência? Acho agora que não é paciência”.

Ao demarcar “agora” e mencionar “Sentimos desânimo ou irritação” o narrador-adulto reforça a mensagem de que já percorreu uma longa trajetória em sua vida. Em outras palavras, o uso da terceira pessoa do plural (“Sentimos”) coloca-o numa posição análoga à do avô e permite entrever a compreensão de que esse narrador-adulto já alcançou uma idade madura, próxima ou igual à do parente que antes lhe era o mais velho. “Agora” – porque também sente no corpo e na experiência de vida adquirida as mesmas sensações que o seu avô sentia – esse narrador-adulto sabe que o idoso não demonstrava paciência, mas uma expressão corporal esmorecida e calejada pelos anos idos, a perder-se em divagações e lembranças dos períodos vividos. Conforme afirma Cláudio Leitão,

Nessa manhã, o aprendiz de leitor e futuro escritor que há no menino [...] se confundem com o avô paterno, paciente e obstinado nas tarefas inúteis. Perfaz-se entre os dois um hesitante *nós*: avô e *eu*. Como um recém-nascido, que não percebe a separação entre o seu corpo e o da mãe, o neto se confunde em semelhanças com o avô (RAMOS, 2003, p. 277).

Outra observação de *Infância*, relacionada a esse tópico e que não passa despercebida, é o fato de que, segundo o relato do neto/narrador-adulto, o idoso além das cantorias era dado a fabricar miudezas, como as urupemas. O termo, de origem indígena, alude à técnica de trançado de fibras vegetais utilizada no trabalho de cesteiro para confeccionar peneiras ou forrar o encosto de cadeiras:

Meu avô nunca aprendera nenhum ofício. Conhecia, porém, diversos, e a carência de mestre não lhe trouxe desvantagem. Suou na composição das urupemas. Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. [...] Trabalhador caprichoso e honesto. Procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não

gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável (RAMOS, 2003, p. 23-24).

Nota-se, portanto, que a partir desse olhar-outro, que o narrador-adulto projeta sobre as suas lembranças, ele reconhece ter herdado do avô paterno “a vocação para as coisas inúteis” (RAMOS, 2003, p. 22). Nesse sentido, o neto aprendeu ao longo da vida a trançar não urupemas, mas palavras rijas e sóbrias, que feitas, desfeitas e refeitas, no exercício da escrita, perfazem os caminhos de suas memórias e esquecimentos.

Apesar de nesse capítulo o narrador-adulto ainda se referir ao casal de avós maternos, e a um casal de bisavós, é pelo avô paterno que o neto nutre evidente afeto e identificação. Em “Manhã”, por exemplo, o neto/narrador-adulto busca não apenas lembranças da infância, mas rastros sobre a origem do tino para a escrita. Ao recordar como herdou “o legado inútil” tem-se aí outra sutil justificativa sobre o motivo que o faz narrar suas memórias, ação que lhe é inevitável, porém, por vezes, dolorosa e libertadora.

Paradoxalmente, é através da “inutilidade” do ato de escrever que o narrador-adulto ressignifica esse parente. Se antes o avô paterno se resumia a uma “recordação imprecisa” e a um retrato desbotado num álbum esquecido em um baú, as memórias recriadas pela narrativa do neto refazem e coloreem, com palavras e novos olhares, a imagem desse avô paterno, seu precursor no ofício de fazer arte pela escrita memorialística como “o meio de expressão que”, agora, em idade madura, ao narrador-adulto lhe parece ser a “mais razoável” forma de se expressar. Uma vez que a tradição “pode [...] ser compreendida como o conjunto dos valores dentro dos quais estamos estabelecidos” (BORNHEIM, 1987, p. 21-22), esses princípios tendem a ser preservados por meio dos mais velhos, que repassam de geração em geração ensinamentos, a exemplo do legado assimilado pelo narrador-adulto de *Infância* por meio do seu avô paterno.

Aqui é necessário ressaltar *en passant* que a ilustração inicial da figura do velho, nesse episódio de *Infância*, transpõe para a literatura brasileira a representação de traços ainda recorrentes na cultura e no cotidiano do país: o fato de que o idoso não é visto como cerne de sabedoria e de memória, mas como um indivíduo puído, anacrônico e inútil. Basta lembrarmos de narrativas que retratam

personagens idosos – a exemplo do avô paterno do menino de *Infância* – relegados à indiferença, à chacota e ao esquecimento, como a D. Anita, a avó do conto “Feliz aniversário”, e a personagem Mocinha, do conto “O Grande Passeio”, ambos escritos por Clarice Lispector.

O sociólogo Jaime Luiz Cunha de Souza, em seu ensaio “Asilo para idosos: o lugar da face rejeitada” (2003), afirma que na cultura brasileira:

A velhice do Outro se torna uma lembrança antecipada da própria velhice e o contato com a pessoa idosa abala as fantasias defensivas que são construídas como muralha contra a ideia de sua própria velhice. Por trás da necessidade obsessiva de acreditar na eterna juventude e rejeitar a face da velhice, encontra-se um certo desejo inconsciente de fugir à inexorabilidade das leis da natureza (SOUZA, 2003, p. 87).

Por outro lado, como “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 1994, p. 39), pode-se considerar que os mais velhos – ao testemunharem e conciliarem mudanças ocorridas durante os anos na comunidade da qual fazem parte – costuram fragmentos de memórias, entrelaçam suas lembranças às dos outros, guardam consigo tradições e diferenças entre períodos da história. Por isso, de acordo com Ecléa Bosi, quando um idoso lembra do passado:

[...] ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida (BOSI, 1994, p. 60).

Vale ressaltar que o papel de guardar e de gerenciar memórias coletivas, confiado aos mais velhos, é relevante em algumas culturas, como a angolana, em que há “para o velho uma espécie singular de obrigação social, que não pesa sobre os homens de outras idades: a obrigação de lembrar” (BOSI, 1994, p. 63). Concepção que contrasta com a maneira como o idoso é (des)considerado na cultura brasileira, a exemplo da narrativa “Manhã”, em *Infância*, que ilustra bem esse parecer.

Conforme mencionado e explanado, em algumas regiões africanas, como Angola, a primazia de contar *missossos* por meio de falas e gestos sempre foi confiada aos sábios anciãos, os *griots*. Estes, portanto, são considerados

depositários da memória, porque cultivam uma cultura acústica, que nas palavras do pesquisador José de Sousa Miguel Lopes define-se como:

[...] a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de percepção por excelência. [...] Sua oralidade é uma oralidade flexível e situacional, imaginativa e poética, rítmica e corporal, que vem do interior, da voz, e penetra no interior do outro, através do ouvido, envolvendo-o na questão (LOPES, 2004, p. 26).

Assim, conforme vimos no tópico anterior deste capítulo, a literatura angolana passou a ficcionalizar esses elementos da oralidade em algumas narrativas, exemplo que ocorre em *Os da minha rua* e em obras de outros escritores africanos como Uanhenga Xitu, Manuel Rui, Pepetela, Paula Tavares e Luandino Vieira, escritores precursores de Ondjaki, haja vista que este, quando publica os seus primeiros livros, já o faz em meio a uma literatura angolana consolidada, logo, em uma Angola independente.

A ficcionalização de elementos orais nas narrativas literárias angolanas funciona como um meio de preservar características da tradição cultural africana, incluindo, a figura do velho e a representação da velhice. Conforme afirma Nazareth Fonseca,

[...] é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, guardador da memória coletiva, e com elas compreender peculiaridades da cultura em sua constante transformação (FONSECA, 2008, p. 131).

Tendência essa retomada nas obras que compõem a Trilogia da Infância, escrita por Ondjaki. Em *Bom dia, Camaradas*, por exemplo, a representação do velho ganha ênfase por meio do Camarada António, empregado da família de Ndalú. O diálogo que inicia a narrativa tem como mote a política em Luanda, nos anos 80, e as visões contrastantes sobre o assunto entre o idoso António e o menino Ndalú:

– 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 a espera da resposta dele.

O camarada António respirava primeiro. Fechava a torneira depois. Limpava as mãos, mexia no fogo do fogão. Então, dizia:

– Menino, no tempo do branco não era assim...

Depois, sorria. Eu mesmo queria era entender aquele sorriso. Tinha ouvido histórias incríveis de maus-tratos, de más condições de vida, pagamentos injustos e tudo mais. Mas o camarada António gostava dessa frase dele a favor dos portugueses, e sorria assim tipo mistério.

– António, tu trabalhavas para um português?

– Sim... – sorria. – Era um senhor diretor, bom chefe, me tratava bem mesmo.

– Mas isso lá no Bié?

– Não, já aqui em Luanda mesmo; eu já tou aqui há muito tempo, menino... inda o menino não era nascido... (ONDJAKI, 2014, p. 17-18).

Percebe-se que Ndalú, desde menino, já apreendia pela escuta aspectos sobre o cenário político em Angola, antes e depois da independência do país. Essas noções eram geralmente assimiladas no ambiente familiar (na convivência com os mais velhos), na escola ou na casa da sua Avó Agnette. A relevância dessa personagem, por sua vez, se dá não apenas pela valorização da figura do velho nas narrativas da Trilogia da Infância, de Ondjaki, mas porque é por meio da Avó Agnette que Ndalú recebe – de modo similar ao narrador de *Infância* – um “legado” muito importante a ser considerado e assumido. Por exemplo: na ocasião em que avó Agnette precisa ir ao hospital realizar uma cirurgia para retirar um dedo ferido e gangrenado – que a deixa com dezenove dedos nos pés, origem de um dos seus apelidos: “AvóDezanove” –, ela pergunta ao neto Ndalú:

– Vens me deixar no hospital?

– Vou sim, Avó.

Ela tinha guardado uma flor pequenina na bolsa dela, tirou devagarinho e pôs na minha mão.

– Esqueceste? Queres que eu vá lá pôr?

– Quero que guardes para ti.

– Está bem – guardei no meu bolso da camisa para não amachucar. – Avó?

– Diz, meu querido.

– Gosto muito de ti – a Avó não falou nada e continuou a andar, mas apertou a minha mão devagarinho. – Gosto muito das nossas conversas mesmo quando às vezes nem conseguimos dizer nada.

– És um amor. E quando cresceres – ela baixou para falar comigo, olhou-me nos meus olhos com um olhar quieto – quando cresceres, tens que te lembrar de todas estas estórias. Dentro de ti. Prometes?

– Sim, Avó – nem sabia bem o que ela queria dizer, mas também com a ferida no pé a doer-lhe e quase a ser internada para fazer uma operação mesmo de corte, eu achei que era bom prometer só tudo. – E tu, Avó, prometes que me dás um gelado quando saíres do hospital?

– Prometo..

(ONDJAKI, 2009, p. 82-83).

Promessa cumprida. Ndalú não apenas se movimenta e atua como um *mini-griot* a contar vários causos, mas – na idade adulta – reconta suas memórias de infância para novos “ouvintes”, dentre os quais se inclui o próprio leitor, que é envolvido por suas histórias-quase-sem-fim.

Assim sendo, a exemplo da citação anterior – passagem que ocorre em *AvóDezanove e o segredo do soviético* –, em *Os da minha rua* também foi dada ênfase à personagem Avó Agnette, especialmente no capítulo-conto que leva o título de “O último Carnaval da Vitória”, em que a representação da figura do velho é relacionada a uma importante data no calendário angolano. Nesse episódio também é possível observar que, quanto mais a narrativa de *Os da minha rua* se aproxima do fim, mais a voz do narrador-adulto é consonante à voz da sua versão menino, Ndalú, aspecto que fica evidente no modo como se inicia esse capítulo:

A vida às vezes é como um jogo brincado na rua: estamos no último minuto de uma brincadeira bem quente e não sabemos que a qualquer momento pode chegar um mais velho a avisar que a brincadeira já acabou e está na hora de jantar. A vida afinal acontece muito de repente – nunca ninguém nos avisou que aquele era mesmo o último Carnaval da Vitória (ONDJAKI, 2007, p. 59).

A aventura de viver, com suas alegrias e dissabores, é o mote subtendido no início desse capítulo. Quando é dito que “A vida às vezes é como um jogo brincado na rua” e que pode acabar “muito de repente” o narrador-adulto anuncia, indiretamente, que o fim da infância – nas narrativas de memória que ele discorre – também está por vir. Além disso, o pensamento inicial, nos moldes de um aforismo, funciona como uma extensão de fala pela qual o narrador-adulto demonstra já ter – no presente da enunciação, de onde observa o seu passado – uma compreensão mais ampla e madura sobre a efemeridade da vida. Esta, ao ver dele, passa tão rápido quanto o seu período de infância e o seu último Carnaval da Vitória, data a qual se reporta através da lembrança de Ndalú, o menino que um dia ele foi.

Para que se entenda a importância do Carnaval da Vitória e a relação com a representação da figura do velho, nesse episódio da narrativa e em nossa análise, é preciso pontuar que esse evento se transformou em uma das datas históricas mais populares no calendário festivo de Angola. A dinâmica do evento era constituída por brincantes de diversos grupos carnavalescos – como o “Ngola Mbandi” e a “União Independente do Kingungu”, para mencionar alguns –, que saíam de diferentes

bairros de Luanda em meio a cantorias e estilos de danças típicas angolanas, como a semba ou kabetuala e a kazukuta. Nome este que, em *Os da minha rua*, também é referenciado no cachorro que recebe um demorado banho de tio Joaquim, parente de Ndalú, como mencionado no início deste capítulo.

Assim, a menção do Carnaval da Vitória na narrativa de *Os da minha rua* alude a uma brincadeira foliã dos angolanos, vinculadas a mensagens sobre aspectos culturais, tradicionais e históricos de Angola. Já para o pequeno narrador Ndalú, o evento também é associado a uma memória afetiva e a uma tradição que ele assimila por meio de parentes mais velhos, no caso, sua mãe e, especialmente, sua Avó Agnette (ou avó Nhé), conforme se observa na fala do protagonista a seguir:

O carnaval também chegava de repente. Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade. [...] 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. O 'dia da véspera do carnaval', como dizia a avó Nhé, era dia de confusão com roupas e pinturas a serem preparadas, sonhadas e inventadas. Mas quando acontecia era um dia rápido, porque os dias mágicos passam depressa deixando marcas fundas na nossa memória, que alguns chamam também de coração. [...] As nossas mães faziam de propósito para nos deixar lá na casa da avó Nhé no dia do Carnaval da Vitória. Às vezes até fico a pensar que no dia do carnaval era a data em que eu via os primos todos, mais até que no Natal (ONDJAKI, 2007, p. 59-61).

Uma vez que o evento “tinha que ser anunciado pelos mais velhos”, a narrativa relaciona o Carnaval da Vitória a uma configuração da “resistência angolana que aparece por certos sinais imagísticos, como as figuras de velhos, de criança ou o resgate de festas populares, tradições etc.” (PADILHA, 2007, p. 23).

Portanto, é possível perceber – estreitando as obras do nosso *corpus* – que Graciliano Ramos e Ondjaki fizeram das suas narrativas literárias a “(re)construção de um espaço simbólico de vida” (PIRALIAN, 2000, p. 21 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69) sob o viés individual, porém, alinhavando-o ao viés coletivo. Isso porque, a partir da confluência entre memórias, elementos autobiográficos e ficção, foi possível reconstruir em ambas as obras experiências de infância. Essas releituras resultaram em narrativas de memórias ficcionalizadas, que enaltecem uma perspectiva humana, que ultrapassam histórias e experiências circunscritas ao local onde cada estória se passa.

Em *Infância*, o autor Graciliano Ramos assumiu e cumpriu o desafio de delinear uma escrita plural, versátil e tecnicamente bem construída, que opera um mergulho nas profundezas do “eu” de seus narradores, dilatando um entendimento sobre aspectos subjetivos e universais da natureza humana. A obra por inteiro representa o modo mesmo como a memória funciona, confluindo lembranças, esquecimentos, experiência, imaginação e criação. Para Jaime Ginzburg em *Infância*:

O trabalho da memória não é de simplesmente expor fatos, mas sobretudo de levar o sujeito a voltar-se criticamente sobre si mesmo, investigando seus critérios de interpretação do que viveu, do que acredita entender sobre o que viveu (GINZBURG *apud* SILVEIRA, 2012, p. 20).

Ainda em *Infância*, ao mesmo tempo em que o narrador-adulto sente nostalgia e repulsa pelo vivido, ele também sucumbe às lembranças da experiência de criança, pois “esse narrador sabe que as impressões (ainda que nebulosas e lacunares), que restaram do passado, deixaram arraigados preconceitos e julgamentos muito firmes” (SILVEIRA, 2012, p. 66). Tratam-se de feridas no eu do narrador-adulto que o impelem, já em idade avançada, a resvalar pelo ato da escrita memorialística na tentativa de vislumbrar o passado por meio de constantes mergulhos no subterrâneo desse eu.

Quanto a essa dinâmica, impressa em sua obra, notamos que Graciliano Ramos se nutriu de farta linhagem literária. Seu percurso de leituras possibilitou um amadurecimento da sua capacidade criativa na escrita. Cada obra desse autor não se repete, embora sejam recorrentes as passagens em que se sobressaem fluxos de pensamentos, memórias, elementos sociais e elucubrações sobre o que constrói e o que corrói, o que há de mais humano e o que há de mais visceral em cada um. Por isso, concordamos com Adonias Filho (1997) quanto o autor pontua ser coerente não restringir o autor alagoano ao eterno rótulo de “regionalista”, porque:

Graciliano Ramos trouxe a ficção nordestina para o círculo exato em que se move o romance moderno [...] partindo do localismo para o universal, empreende a sondagem da alma humana através da auscultação de uma determinada zona geográfica (FILHO, 1997, p. 164).

A sondagem da alma humana, a partir de um local, relacionando-o ao contexto universal muito se aproxima também da investida do autor angolano

Ondjaki, em *Os da minha rua*, obra que tem no protagonista Ndalú a representação da criança do narrador-adulto que rememora sua infância na Luanda dos anos 80.

Ndalú, revés do personagem-menino de *Infância*, se mostra um ser destemido e falante, protagonista da sua vida e de episódios que se passam na rua Fernão Mendes Pinto, onde mora. A partir da performance desse *mini-griot* é possível perceber na narrativa como uma criança, integrada à realidade social de Angola, pensa, fala e se movimenta “a partir do momento em que se interessa pelo significado das imagens e dos quadros [sociais] que vê” (HALBWACHS, 2003, p.81).

Quanto à predileção por reproduzir memórias por meio de artifício literário, nota-se que esse é um estratagema presente em muitas obras escritas por Ondjaki e nas três narrativas que compõem a sua Trilogia da Infância. O autor justifica:

[...] convoco memórias distorcidas para inventar estórias, exerço o direito de atribuir falas aos sonhos – mesmo os que não tenham sido bem assim [...]. continuo convocando as crianças para me falarem das suas crenças em céus bailarinos. continuo escutando estórias para dar a ler a história... vou aceitando as diferentes modalidades do meu exercício de sonhar. escrevo em busca de outros flancos – outros pontos cardeais – do mesmo sonho: a infância é abismal nos seus segredos e magias. [...] apenas vou reunindo vozes como brilhos num céu que às vezes me sucede demasiado escuro [...] assim vou cruzando os dias, inventando o tempo, tecendo as vozes, reinventando as impossíveis constelações (ONDJAKI, 2009, p. 184).

Vozes que – por meio das performances de fala e do olhar de Ndalú – apontam traços da sociedade angolana numa narrativa que somente a princípio aparenta ser ingênua, mas que não deixa de ser universal. Isso porque, a sondagem do mundo pelo olhar de Ndalú entrecruza a sua memória individual com os quadros sociais da Luanda de sua infância, fazendo uso de uma estratégia discursiva pós-colonial. Esta, nas palavras de Inocência Mata, intenta “contribuir cumulativamente para esse novo código” (MATA *apud* LEÃO, 2003, p. 55): o de reescrever parte do cotidiano pós-colonial da nação angolana por meio das estórias pautadas na perspectiva de uma criança.

Necessário salientar como a representação das memórias de Ndalú – que vive numa Angola recém-independente no início da década de 80 – se relaciona com a representação das memórias de um narrador/adulto, que, quando menino, viveu no interior nordestino brasileiro no início do século XX.

Tanto o sertão, do menino de *Infância*, quanto a rua Fernão Mendes Pinto e suas adjacências, onde mora Ndalú de *Os da minha rua*, transfiguram-se nas obras

como espaços em que há vida, memória e história. Esta, por vezes, escassa e marginalizada, haja vista que ambos os narradores rememoram as experiências de suas infâncias passadas em lugares periféricos, do ponto de vista capitalista e global vigente na época. Todavia, na medida em que recontam o vivido, esses narradores-adultos ressignificam não apenas a si mesmos, mas os próprios espaços pelos quais transitaram quando crianças e a elementos relacionados a esses ambientes.

As análises aqui ensejadas fortaleceram a ideia de como elementos autobiográficos – nesse caso, dos autores do nosso *corpus* – foram utilizados como matéria-prima, ou seja, como memórias de infância foram transformadas pelo veio da ficção. Quanto a esse processo, segundo Jorge Luis Borges,

Não apenas o escritor mas todo homem deve se lembrar de que os fatos na vida são um instrumento. Todas as coisas que lhe são dadas têm um sentido, ainda mais no caso do artista: tudo o que lhe acontece – inclusive humilhações, mágoas, infortúnios – funciona como argila, como material que deve ser aproveitado para sua arte (BORGES, 1980, p. 181).

Em outras palavras, quando um autor reinventa experiências por meio da ficção, a literatura funciona como uma ferramenta capaz de depurar o vivido por meio da imaginação e da arte. Desse modo, nesse diálogo, a representação memorialística dos espaços biográficos, a exemplo das narrativas do nosso *corpus* e de tantas outras obras, que se enveredam pelo gênero memorialístico, passam a ser vistos “como um horizonte de inteligibilidade para interpretar, sintomaticamente, certas tendências que operam na (re)configuração da subjetividade contemporânea” (GALLE *et al.*, 2009, p. 114).

Diante dessas considerações é possível afirmar que nas obras *Infância* e *Os da minha rua* a memória (como um lugar da escrita literária) e a literatura – como um local da diferença da memória (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 63) – resgatam e reconstroem (com o auxílio da imaginação, da história e da ficção) o que poderia vir a ser esquecido como um exercício de se lançar um olhar-outro sobre o Outro. Isto é, de falar por aqueles que não puderam e não podem se expressar; de fomentar uma coexistência possível de leituras e de releituras entre duas obras literárias – distantes no tempo e no espaço –, que ressignificam uma à outra mediante diálogos entre si; de reinventar e ao mesmo tempo preservar traços constitutivos de uma memória mais ampla, em suma, a memória coletiva, tanto a do Brasil quanto a de Angola.

5 CONCLUSÕES

[...] é preciso enchemos
cada pedaço de espaço com o riso do presente
e todas, todas as aprendizagens do passado,
que alguns chamam também de antigamente.
(Ondjaki)

O trabalho *Leituras da memória em Infância e Os da minha rua* foi constituído com o objetivo de investigar afinidades e divergências entre essas duas obras. Optamos por fundamentar nossa abordagem no âmbito democrático dos estudos comparativistas, inseridos na área de Teoria da Literatura e de Literatura Comparada, com ênfase na linha de pesquisa Literatura, História e Memória Cultural, que puderam embasar nossas reflexões e posicionamentos.

Utilizamos em nosso percurso uma metodologia teórico-crítica, que aliou leituras analíticas das obras *Infância* e *Os da minha rua* em consonância às fortunas críticas de Graciliano Ramos e Ondjaki. Acrescentamos, ainda, atenção às leituras relacionadas às áreas da Literatura Comparada, Teoria da Literatura e Teoria da Memória.

Após o capítulo primeiro, no qual apresentamos a Introdução, nossa investigação iniciou o segundo capítulo com “Uma ‘Introdução’ da Introdução”, apresentada. Nele elaboramos considerações sobre o processo histórico de formação de Angola e a repercussão desse processo na constituição da literatura desse país. Destacamos, também, a confluência entre a cultura brasileira e a africana, a partir da colonização portuguesa em Angola e no Brasil, e ressaltamos ainda os diálogos entre a literatura brasileira e a angolana, contextos que reverberam de formas distintas nas duas obras do nosso *corpus*, porém, com pontos que as interligam.

No terceiro capítulo elaboramos um estudo sobre a Memória e os fenômenos dela decorrentes nos processos de escrita das narrativas de memória. Salientamos a profusão das narrativas autobiográficas, autoficcionais, narrativas do trauma – pelas perspectivas psicanalítica, histórica e literária – e a expansão das narrativas de memórias. Dentre esses processos foi dada ênfase à “guinada subjetiva”, de que trata Beatriz Sarlo (2007), quando ela identifica a importância da subjetividade e da

intersubjetividade na constituição de narrativas da memória, aspecto esse bastante evidente tanto em *Infância* como em *Os da minha rua*.

No quarto capítulo nos detemos nas duas obras de nosso *corpus*, com o objetivo de aproximá-las e/ou distanciá-las para buscar semelhanças e diferenças entre elas sob a perspectiva comparativista. Essa etapa contribuiu para o entendimento de que *Os da minha rua* relê *Infância*, mantendo as aproximações e os distanciamentos em relação à obra predecessora, assegurando, desse modo, a singularidade de cada uma dessas obras.

Diante das leituras de memória por meio da relação de uma obra com a outra, a investigação que desenvolvemos entre *Infância* e *Os da minha rua* se realizou, como vimos, por meio dos estudos comparativistas e se fundamentou nos diálogos – antes conturbados e depois possíveis – entre a literatura brasileira e angolana. Soma-se também que, para além das convergências entre *Infância* e *Os da minha rua*, esperamos ter contribuído para a produção acadêmica de literatura comparada, fomentando, ainda mais, os intercâmbios entre a literatura brasileira e a angolana sob um viés plural, interliterário e acessível às diferenças.

Assim, acreditamos que se antes a literatura africana encontrou na literatura brasileira uma referência inicial – e captou-a como parâmetro para estruturar um percurso literário próprio, que, posteriormente, foi instituído em Angola –, por outro lado, aprendemos com os angolanos a olhar para o nosso passado como lições de sabedoria e de potência; de resiliência e de independência; de voz autêntica e de liberdade, que reverberam no instante presente. Aprendemos, enfim, a olhar para o nosso passado como uma “coisa assim, bonita” (ONDJAKI, 2007, p. 19): memórias possíveis de serem ressignificadas, memórias possíveis de serem reescritas.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. O lugar da memória. A propósito de monumentos (motivos e parênteses). *In*: ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. de Lyslei Nascimento, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 167-183.

ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Edição digital: Fevereiro, 2014. Disponível em: <http://lelivros.me/book/baixar-livro-dialetica-do-esclarecimento-theodor-adorno-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 03 set. 2016.

ALBUQUERQUE, Carlos. **Angola** – A cultura do medo. Porto/Portugal: Editora Livros do Brasil, 2002, p. 299-303.

ALVAREZ, LUCIANO. **Há um gigante no Tejo**. Pode pesar 100 quilos e ter mais de dois metros (Texto-Biologia) 14 de abril de 2017, 7:44. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/04/14/sociedade/noticia/ha-um-gigante-no-tejo-pode- pesar-100-quilos-e-ter-dois-me-tros-1768720>. Acesso em: 15 maio 2017.

ANDRADE, Fernando da Costa. **Literatura angolana (Opiniões)**. Lisboa: Edições 70, 1980.

ANDRÉ, César. Memorial da Praia do Bispo orgulha os angolanos. *In*: **Jornal de Angola**. Publicado em 17 de Setembro de 2014, p. 1-2. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/reportagem/memorial_da_praia_do_bispo_orgulha_os_ _angolanos. Acesso em: 19 jan. 2017. (JORNAL DE ANGOLA, 17.09.2014, p. 1-2).

ADRIANO, Carlos. Dossiê Graciliano Ramos – A estética da fome. *In*: **CULT - Revista Brasileira de Literatura**. - Ano IV, Janeiro de 2001.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história / Giorgio Agamben; tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó/SC: Argos, 2009.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento: Implicações políticas. *In*: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, N.79, Dezembro-2007, p. 95-111. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/79/RCCS79-095-111-MPNascimento-MSepulveda.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2017.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: GALLE, Helmut (*et al.*). (Orgs.). **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-USP, 2009, p. 113-121.

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal de) arquivo. In: MARQUES, R.; SOUZA, E. M. de.. **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 370-382.

ASSIS JÚNIOR, António. **Dicionário Kimbundu-Português - Linguístico, Botânico, Histórico e Corográfico** - Seguido de um índice alfabético dos nomes próprios. Luanda: Argente, Santos e Cia. Ltda., 1907, p. 318. Disponível em: <https://archive.org/details/dicionriokimbu00assiuoft>. Acesso em: 17 dez. 2016.

ASSIS JÚNIOR, António. In: **Angola – Os poetas**. Disponível em: <http://angola-poetas.blogspot.com.br/2011/06/antonio-de-assis-junior.html>. Acesso em: 17 dez. 2016.

ASSIS JÚNIOR, António. Artigos de apoio - António Assis Júnior. In: **Infopédia [em linha]**. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$antonio-assis-junior](https://www.infopedia.pt/$antonio-assis-junior). Acesso em: 17 dez. 2016.

ARISTÓTELES. **A poética clássica** / Aristóteles, Horácio, Longino; Introdução Roberto de Oliveira Brandão; Tradução Jaime Bruna. – [1. ed. 17ª reimpressão] – São Paulo: Cultrix, 2014.

ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo. **Diário de Escritores** / Myriam Ávila. – Belo Horizonte: ABRE, 2016.

ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo. Amizade: o vale quanto pesa da literatura. In: **Cadernos de Estudos Culturais**. Silviano Santiago: uma homenagem. Campo Grande-MS. Vol.6. N.11. Jan./Jun.2014. p. 69-76.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnick e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. Tradução do russo: Aurora Fornoni Bernadini; José Pereira Júnior; Augusto Goés Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas literários y estéticos**. Tradução de Alfredo Caballero. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland *et al.*. **Análise Estrutural da Narrativa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1993.

BARTHES, Roland. **S/Z**: uma análise da novela Sarrasine de Honore de Balzac. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992a.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. Efeito de real. *In*: GENETTE, Gérard *et al.*. **Literatura e semiologia** – Pesquisas semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1972. – (Coleção Perspectivas em Comunicação/3).

BARTHES, Roland. **O rumor da língua** / Roland Barthes; prefácio Leyla Perrone-Moisés; tradução Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BASTOS, Hermenegildo José. Dossiê Graciliano Ramos – Destroços da modernidade. *In*: **CULT – Revista Brasileira de Literatura**. – Ano IV, Janeiro de 2001.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura / Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8. ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1).

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza; O narrador; Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. **Matéria e vida** / Henri Bergson; textos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução Cláudia Berliner; revisão técnica e tradução Bento Prado Neto. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário** / Trad. Ana Maria Scherer. RJ: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita** – 1. A palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.) **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas / organização Thomas Bonicci e Lúcia Osana Zolin**. 3. ed. rev. e ampl. – Maringá: Eduem, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. *In: Outras inquisições* (1952) / Jorge Luis Borges; tradução Davi Arrigucci Jr.. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. A cegueira (Conferência). *In: BORGES, Jorge Luis. Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1980.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. *In: BORNHEIM, Gerd et al. Tradição / Contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 13-29. (Cultura Brasileira).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** – Lembrança de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOXER, Charles Ralph. **Salvador de Sá e a luta pelo Brasil e Angola (1602-1686)**. Tradução de Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973, p. 108.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance** / Jacyntho Lins Brandão. – Brasília: Editora universidade de Brasília, 2005. 292 p. – (Coleção Pérgamo).

BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima; HOPFE, Karin (Orgs.). **Metamorfoses do Eu: O Diário e outros Gêneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX**, TFM Frankfurt am Main, 2002.

BRAYNER, Sônia (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1977. (Coleção Fortuna Crítica, 2).

BRAYNER, Sônia (Org.). **Fortuna Crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

BRITO, Ronaldo Correia de. O legado da palavra em Graciliano Ramos. *In: Suplemento Literário – Olhares sobre a obra de Graciliano Ramos*. Edição nº 1365. Secretaria de Estado de Cultura. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, março/abril 2016.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil**: 1900. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

BRUNACCI, Maria Izabel. **Graciliano Ramos: um escritor personagem**. / Maria Izabel Brunacci. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BRUNEL, P.; PICHOS, C. L.; ROUSSEAU, A. M.. **Que é Literatura Comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995.

BUENO, Wilson. **Poética dos diários**. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2961,1.shl>. Acesso em: 23 mai. 2016.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. trad. de Vera Maria Xavier dos Santos, Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CALVINO, Italo. Prefácio. *In: O Atalho dos Ninhos de Aranha*. Lisboa, Editorial Teorema, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos**. 6. ed., v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Graciliano Ramos**: trechos escolhidos. Nossos Clássicos. v. 53. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1961.

CANDIDO, Antonio *et al.*. **A personagem de ficção** / Antonio Candido [*et al.*]. – São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção debates: I / dirigida por J. Guinsburg).

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In: Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CAPITA, Carla Monyke Pereira de Lima. **A influência do modernismo brasileiro na literatura angolana**. Monografia. João Pessoa – PB: Julho de 2011.

CARRERO, Raimundo. A técnica do romance em Graciliano Ramos. *In: Suplemento Literário – Olhares sobre a obra de Graciliano Ramos*. Edição N.1365. Secretaria de Estado de Cultura. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, março/abril 2016.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio – Ensaios de Literatura Comparada**. São Leopoldo, RS: Ed. Usininos, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco. Teorias em Literatura Comparada. *In: Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N.2, 1994, p. 9-17.

CDIH-MPLA. Centro de Documentação e Investigação Histórica do Comitê Central do MPLA. **História do MPLA 1º Volume (1940-1966)**. Luanda, CDIH - Centro de Documentação e Investigação Histórica do MPLA, 2008, p. 225-226.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. O Homem de Letras. *In: VOVELLE, Michel (Org.)*. **O Homem do Iluminismo**. Lisboa: Editorial Presença, p. 119-53.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Annales* (NOV-DEZ. 1989, Nº 6, pp. 1505-1520) - Tradução de Andréa Daher e Zenir Campos Reis. *In: Revista Estudos Avançados*, v. 5, n.11. São Paulo: USP, jan./abr. 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: 19 dez. 2016.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. Trad. M. C. V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: FFLCH-USP, 1999.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. **Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico** / Rita Chaves e Tania Macêdo (organização). – São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

CHAVES, Rita. O romance em Angola: a identidade entre a história e a poesia. *In: LEÃO, Ângela Tonelli Vaz (Org.)*. **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa / Ângela Vaz Leão (Org.)**. - Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 373-405.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação** / Antoine Compagnon; tradução de Cleonice Paes Barreti Mourão, Consuelo Fortes Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum** / Antoine Compagnon; tradução de Cleonice Paes Barreti Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade** / Antoine Compagnon; tradução de Cleonice Paes Barreti Mourão, Consuelo Fortes Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CONFEDERAÇÃO ISRAELITA DO BRASIL (CONIB). Glossário Ídiche – Definição do termo *Shoah*. Disponível em: <https://www.conib.org.br/glossario/iidiche/>. Acesso em: 31 ago.2015.

CORNELSEN, E. L.; VIEIRA, E. M. A.; SELIGMANN-SILVA, Márcio Orlando (Org.). **Imagem e Memória**. 1. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012. v. 1. 448p.

CORNELSEN, E. L. O testemunho na chave do trauma: aspectos teóricos. *In: Estética e política na produção cultural: as memórias da repressão*. 1. ed. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2011, v. 1, p. 9-30.

CORNELSEN, E. L. A literatura de testemunho e os limites da linguagem. *In: MACHADO, Ida Lucia; MENEZES, William; MENDES, Emília. (Org.). As emoções no discurso*. 1. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, v. 1, p. 114-130.

COSTA LIMA, Luiz. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo. Cia. das Letras, 2006.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada – Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CRISTÓVÃO, Fernando. **Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar** / Fernando Cristóvão. Prefácio de Gilberto Mendonça Teles. – 3. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

DANTAS, Elisalva Madruiga. Literatura, território e questões sobre hibridismo. *In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico* / Rita Chaves e Tania Macêdo (Organização). – São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

DEBUS, Eliane Santana Dias. A Literatura Angolana para Infância. *In: Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 38, n. 4, p. 1129-1145, out./dez. 2013. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade. Acesso em: 09 jan. 2017.

DELEUZE, Gilles. O Pensamento Nômade. *In: MARTON, Scarlett (org.). Nietzsche Hoje?* Colóquio de Cerisy. São Paulo: Brasiliense, 1985. A tradução da obra foi realizada por Sônia Salzstein Goldberg e Milton Nascimento.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICIONARIO ANGOLANO. Disponível em: <http://casadeluanda.blogspot.com.br/2008/03/dicionrio-angolano-de-a-d.html>. Acesso em: 09 jan.2017.

DICIONÁRIO ESCOLAR latino-portugues I Ernesto Faria; revisão de Ruth Junqueira de Faria. 6. ed. 6.tir. Rio de Janeiro: FAE, 1994.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, política, identidades**: ensaios. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Comparatismo, gêneros, alteridades. *In*: **Literatura, Política e Identidade**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p. 91-104. (Ensaio)

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. *In*: **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FANTINI, Marli. Na era do testemunho. *In*: ABDALA Jr., Benjamin; CARA, Salete de Almeida. (Org.). **Via Atlântica (USP)**. v. 13. p. 73-98, 2008.

FANTINI, Marli.; DUARTE, Eduardo de Assis. **Poéticas da diversidade** / organização Marli Fantini Scarpelli, Eduardo de Assis Duarte. – Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit, 2002.

FANTINI, Marli. Outra voz: narrativas, relatos, testemunhos em literaturas ibero-afro-americanas. *In*: FANTINI, Marli; RAVETTI, G. (Org.). **Olhares críticos**: estudos de literatura e cultura. 1. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p. 230-245. v. 1. 452p.

FANTINI, Marli.; RAVETTI, G. (Org.). **Olhares críticos**: estudos de literatura e cultura. 1. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. v. 1. 452p.

FANTINI, Marli.; DUARTE, C. L. (Org.). **Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: POSLIT/Faculdade de Letras da UFMG, 2002. v. III. 208p

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa**: fronteiras, margens, passagens. São Paulo: Ed. SENAC; Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

FANTINI, Marli. Porosidade de fronteiras: diálogo de Rosa com Graciliano e Picasso. *In*: HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira (Org.). **Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa**. Curitiba: Editora CRV, 2011. p. 37-62.

FANTINI, Marli. Margens de literatura e cultura ibero-afro-americanas. *In*: SECCO, Carmen Tindo; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Sílvio Renato (Org.). **África, escritas literárias**: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/União dos Escritores Angolanos, 2010, v. 1, p. 237-248.

FANTINI, Marli. Literatura e meio ambiente: Vidas secas e Grande sertão: veredas. *In*: FANTINI, Marli. (Org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa**. 1. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 242-262.

FARIA, Helena Maria Martins. **As crianças na narrativa de Ondjaki** (Dissertação). Universidade de Lisboa: 2012. Disponível em:

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9930/1/ulfl141494_tm.pdf. Acesso: 17 dez. 2016.

FELDMAN, Helmut. **Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na sua obra**. Trad. Luis Gonzaga M. Chaves e José G. Magalhães. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FILHO, Adonias. Volta a Graciliano Ramos. *In*: RAMOS, Graciliano. **Insônia**. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 161-169.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Diálogos entre História e Literatura em obras literárias africanas e brasileiras. *In*: **Historiæ**, 6 (1). Rio Grande: 2015, p. 243-267. Disponível em: <https://www.seer.furg.br/hist/article/view/5416/335>. Acesso em: 08 dez. 2016.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. **Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa** (Ensaio). Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4381/4526>. Acesso em: 08 dez. 2016.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Presença da literatura brasileira na África de língua portuguesa. *In*: LEÃO, Ângela Tonelli Vaz. **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa / Ângela Vaz Leão (Org.)**. - Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 98.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Nova Veja, 2006.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FRANÇA, Júnia Lessa. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas** / Júnia Lessa França, Ana Cristina Vasconcellos; colaboração: Márcia de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 9. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. 29. ed. São Paulo: Paz e terra, 2004.

FREUD, Sigmund. Fixação em traumas – o inconsciente. *In*: FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. (Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud, 16).

GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini. **Em primeira pessoa**. Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FFLCH-USP, 2009.

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

GINZBURG, Jaime. Dossiê Graciliano Ramos – Degraus nas trevas. *In: CULT – Revista Brasileira de Literatura*. – Ano IV, Janeiro de 2001.

GINZBURG, Jaime. A ética em Graciliano Ramos: um estudo de *Infância* (Prefácio). *In: RIBEIRO, Gustavo Silveira. Abertura entre nuvens: uma interpretação de Infância, de Graciliano Ramos. / Gustavo Silveira Ribeiro. Apresentação de Maria Cecília Boechat. Prefácio de Jaime Ginzburg*. – São Paulo: Annablume, 2012.

GOMES, Ângela Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

GRAMMONT, Guiomar de. Meu contato com a dor em Graciliano Ramos. *In: Suplemento Literário – Olhares sobre a obra de Graciliano Ramos*. Edição nº 1365. Secretaria de Estado de Cultura. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, março/abril 2016, p. 9.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Memórias da infância nas literaturas lusófonas. *In: Publicação CiFEFiL - Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiicnlf/textos_completos/Mem%C3%B3rias%20da%20inf%C3%A2ncia%20nas%20literaturas%20lus%C3%B3fonas%20-%20JOS%C3%89%20NICOLAU.pdf. Acesso: 20 set. 2014.

GREGORIN FILHO, José Nicolau; IANNANCE, Ricardo. Relatos da infância em contos de Luís Bernardo Honwana – Inventários topográficos, corpos e modos de narrar. *In: Suplemento Literário de Minas Gerais*. Edição nº 1.358 (versão impressa). Secretaria de Estado de Cultura. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, Janeiro / Fevereiro 2015. Disponível em: www.cultura.mg.gov.br.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Entre reescritas e esboços**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. *In: ROSENFELD, Kathrin Holtermayr (Org.). Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2008.

HAY, Louis. **A montante da escrita**. Trad. José Renato Câmara. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, Col. Papéis Avulsos – 33, 1999.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores. Questões de crítica genética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HOBBSBAUM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

HOFFMAN, Jussara Maria Lerch. **Avaliação: mito e desafio. Uma perspectiva construtivista**. Porto Alegre: Educação e realidade, 1995.

HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia**. Porto Alegre; EDIPUCRS, 2008.

IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer: cérebro e memória / Ivan Izquierdo**. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Vieira et Lent, 2010.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Henry James; [tradução Daniel Piza]. – Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.

KESSEL, Zilda. **Memória e memória coletiva**. Disponível em: http://www.museudapessoa.net/public/editor/mem%C3%B3ria_e_mem%C3%B3ria_coletiva.pdf. Acesso: 20 maio. 2017.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LAING, Ronald David. **O eu e os outros: o relacionamento interpessoal**. / Ronald David Laing. Tradução de Áurea Brito Weissenberg. 4. ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes LTDA., 1978.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão... [et al.]**. – 4. ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEÃO, Ângela Tonelli Vaz. **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa / Ângela Vaz Leão (Org.)**. – Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

LEITÃO, Cláudio. **Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos / Cláudio Leitão**. Prefácio de Eduardo de Assis Duarte. – Niterói: EdUFF, São João Del-Rei: UFSJ, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **L'autobiographie en France**. 2. ed. Paris: Armand Colin, [1971] 1998a.

LEJEUNE, Philippe. **Les Brouillons de soi**. Paris: Seuil, 1998b.

LEJEUNE, Philippe. **Signes de vie. Le pacte autobiographique 2**. Paris: Seuil, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **Qu'est-ce que le pacte autobiographique?** 2006. Disponível em: http://www.auto-pacte.org/pacte_autobiographique.html. Acesso em: 13 jan. 2017.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau a internet.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LEMONS, Taísa Vliese de. **Graciliano Ramos – A infância pelas mãos do escritor** – um ensaio sobre a formação da subjetividade na psicologia sócio-histórica / Taísa Vliese de Lemos – Juiz de Fora: Editora UFJF / Musa Editora, 2002. 162 p.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes** / Primo Levi; tradução de Luis Sérgio Henriques. – 3. ed. – São Paulo / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016. 168p.

LIBERMANN, Rebecca. Os resíduos nucleares descansarão em paz. *In: This is Finland Journal*. Publicado em setembro de 2011 pelo Conselho de Promoção da Finlândia. Produzido pelo Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Comunicação. Disponível em: <https://finland.fi/pt/vida-amp-sociedade/os-residuos-nucleares-descansarao-em-paz/>. Acesso em: 17 dez. 2016.

LINGUEE. Busca pelo significado do termo Onkalo. *In: Dicionário Finlandês - Português*. Disponível em: <http://www.linguee.com.br/portugues-finlandes/search?source=finlandes&query=onkalo>. Acesso em: 17 dez. 2016.

LINHARES, Maria Yedda. **A Luta contra a Metrópole.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca:** obras, autores e problemas da literatura brasileira: ensaios e estudos. 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LINS, Álvaro. Valores e misérias de Vidas Secas. *In: RAMOS, Graciliano. Vidas Secas.* Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 127-155.

LODGE, David. **A arte da ficção** / David Lodge; tradução de Guilherme da Silva Braga. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

LOPES, Anna Mônica; ARNAUT, Luiz. **História da África:** uma introdução. 2. ed.. revista. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

LOPES, Alexandra. "Os da minha rua" rendeu Prémio Camilo a Ondjaki. *In: Jornal de Notícias*. Data: 05-12-2008. Disponível em: http://www.cm-vnfamaliao.pt/_os_da_minha_rua_rendeu_premio_camilo_a_ondjaki>. Acesso em: 20 dez. 2016.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura Acústica e Letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. São Paulo: Educ, 2004.

LUKÁCS, George. **La théorie du roman**. Poitiers: Gonthier, 1975.

LUKÁCS, George. Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. (Org.). **A kinda e a misanga – encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007, p. 357-373.

MACÊDO, Tânia. **Angola e Brasil – Estudos comparados** / Tânia Macêdo. – São Paulo: Arte & Ciência, 2002. (Coleção Via Atlântica, nº 3).

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MANN, Thomas. **O escritor e sua missão**. Trad. K. Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MARKOWITSCH, Hans J. Pré-requisitos emocionais e cognitivos da memória autobiográfica. *In*: GALLE, Helmut (*et al.*) (Orgs.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-USP, 2009, p. 65-78.

MARKUN, Paulo. Um sobrevoo sobre *Memórias do Cárcere*. *In*: **Suplemento Literário – Olhares sobre a obra de Graciliano Ramos**. Edição nº 1365. Secretaria de Estado de Cultura. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, março/abril 2016.

MARQUES, R.; SOUZA, E. M. de. **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 327-350.

MARQUES, R.; SOUZA, E. M. de. O arquivamento do escritor. *In*: SOUZA, Eneida M. de.; MIRANDA, Wander M. (Orgs.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 141-156.

MARQUES, R.; SOUZA, E. M. de. O arquivo como figura epistemológica. *In*: **Matraga**. Rio de Janeiro, v. 21, p. 13-23, 2007.

MARQUES, R.; SOUZA, E. M. de. **Arquivos literários**: teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

MARTINS, Estevão Chaves de Rezende. O enigma do passado: construção social da memória histórica. *In*: **Revista Textos de História**, v.5, n. 1/2, 2007, p. 35-48. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/958>. Acesso em: 20 fev. 2017.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. *In*: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. vol.19, n.56, São Paulo: Oct. 2004.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. *In*: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2003, p. 43-72.

MELLO, Ramon. **Ondjaki e a oralidade africana** – Entrevista concedida em 23.07.2009. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/materias/post/10079>. Acesso em: 09 jul. 2016.

MERCADANTE, Paulo. **Graciliano Ramos**: o manifesto do trágico / Paulo Mercadante. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

MINDLIN, Dulce Maria Viana. **Ficção e Mito**: à procura de um saber. Goiânia: CEGRAF, 1992.

MIRANDA, Luciana Lobo. Subjetividade; a (des)construção de um conceito. *In*: SOUZA, Solange Jobim (Org). **Subjetividade em questão**: a infância como crítica da cultura. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 29-46.

MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos** / Wander Melo Miranda. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica).

MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. **Arquivos literários**. Belo Horizonte: Ateliê Editorial, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. Memória futura. *In*: **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, Edição especial, jun. 2007, p. 1-3.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. / Wander Melo Miranda. 2. ed. São Paulo: Edusp; 2009.

MIRANDA, Wander Melo. **Nações literárias**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

MIRANDA, Wander Melo. Fim de mundo. *In*: **Suplemento Literário – Olhares sobre a obra de Graciliano Ramos**. Edição nº 1365. Secretaria de Estado de Cultura. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, março/abril 2016.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos / Dênis de Moraes. 1. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Boitempo, 2012.

MORIN, Edgar. **Educação e complexidade**: os sete saberes e outros ensaios. São Paulo: Cortez, 2002.

MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. **História do Brasil**: uma interpretação / Carlos Guilherme Mota e Adriana Lopez; prefácio de Alberto da Costa e Silva – 4. ed. – São Paulo: Editora 34, 2015.

MPLA. **O Partido da Verdade, da Liberdade e do Povo**. Disponível em: <http://www.mpla.ao/mpla.6/historia.7.html>. Acesso em: 19 jan. 2017.

NESTRÓVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

NEVES, Alexandre Gomes Neves. Os da minha rua, de Ondjaki (Ensaio). *In: Revista Crioula* – nº 3 – São Paulo: USP, maio de 2008, p. 1-4.

NEVES, Cláudia Carvalho. **Ondjaki e os "Anos 80"**: ficção, infância e memória em AvóDezanove o segredo do soviético (Dissertação). Universidade de São Paulo: 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-15072015-144607/pt-br.php>. Acesso em: 14 fev. 2017.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *In: Projeto História Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP* (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). N. 10. São Paulo: PUC, 1981, p. 07-28.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção** / Jovita Maria Gerheim Noronha (Organizadora); tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Entrevista com Philippe Lejeune. *In: Ipotesi, Revista de estudos literários*. V. 6, n. 2, Juiz de Fora: 2002, p. 21-30.

OLIVEIRA, Bruno. Saiba tudo sobre o novo peixe-gato que ameaça espécies no rio Tejo. *In: Jornal O Ribatejo – Últimas Notícias*. Publicado a 29 de Janeiro de 2016. Disponível em: <http://www.ribatejo.pt/2016/01/29/saiba-tudo-sobre-o-novo-peixe-gato-que-ameaca-especies-no-rio-tejo/>. Acesso em: 17 dez. 2016.

ONDJAKI. **Os da minha rua** / Ondjaki. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. (Coleção Ponta de Lança).

ONDJAKI. **E se amanhã o medo** / Ondjaki. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010. (Coleção Ponta de Lança).

ONDJAKI. **O céu não sabe dançar sozinho** / Ondjaki. 1. ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2014. (Coleção Ponta de Lança).

ONDJAKI. **Há prendisajens com o xão**: o segredo húmido da lesma e outras descoisas / Ondjaki. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ONDJAKI. **Bom dia, camaradas**. Romance / Ondjaki. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ONDJAKI. **Quantas madrugadas tem a noite** / Ondjaki. São Paulo: Leya, 2010.

ONDJAKI. **AvóDezanove e o segredo do soviético**. Romance / Ondjaki. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ONDJAKI. **Os Transparentes**. Romance / Ondjaki. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ONDJAKI. **A bicicleta que tinha bigodes** / Ondjaki. Rio de Janeiro: Pallas, 2012. 92p.:il.

ONDJAKI. **Uma escuridão bonita** / Ondjaki; ilustração António Jorge Gonçalves. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

ONDJAKI. **Os modos do mármore + 3 poemas**. 1. ed. AGAL - Santiago de Compostela: Através Editora, 2015.

ONDJAKI. **Materiais para a confecção de um espanador de tristezas** – Poesia. 2. ed. Portugal: Editorial Caminho, SA, 2009.

ONDJAKI. **Dentro de mim faz sul seguido de Acto Sanguíneo** – Poesia. 6. ed. Portugal: Editorial Caminho, SA, 2010.

ONDJAKI. **Momentos de aqui** – Contos. 6. ed. Portugal: Editorial Caminho, SA, 2015.

ONDJAKI. **O assobiador**. Portugal: Editorial Caminho, SA, 2002.

ONDJAKI. **Sonhos azuis pelas esquinas**. Portugal: Editorial Caminho, SA, 2014.

ONDJAKI. **O voo do golfinho** / texto Ondjaki; ilustração Danuta Wojciechowska. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012.

ONDJAKI. **O leão e o coelho saltitão** / Ondjaki; ilustrações Rachel Caiano. – Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. – (Coleção Mama África).

ONDJAKI. **Ombela: a origem das chuvas** / Ondjaki; ilustrações Rachel Caiano. – Pallas Míni, 2014.

ONDJAKI. **Ynari: a menina das cinco tranças** / Ondjaki; ilustrações de Joana Lira. – São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

ONDJAKI. **Os vivos, o morto e o peixe-frito** / Ondjaki; ilustrações de Vânia Medeiros 1. ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

PAGANINI, Nilze. **Revista Tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo**. (Tese) – Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. BELO HORIZONTE, 2008.

PANTOJA, Selma. Da kitanda à quitanda. *In: Revista de História*. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/da-kitanda-a-quitanda>. Acesso em: 08 dez. 2016.

PEREIRA, Rodrigo da Rosa. Da negritude à literatura afro-brasileira: um olhar histórico-literário. *In: Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional*. UEPB – Campina Grande, PB. 08 a 12 de julho de 2013.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. *In: Anais do II Congresso ABRALIC*. Belo Horizonte: UFMG, 1991, v. 1, p. 60-66.

PINTO, Manuel da Costa. Dossiê Graciliano Ramos - Os cárceres da linguagem. *In: CULT – Revista Brasileira de Literatura*. – Ano IV, Janeiro de 2001.

PIRALIAN, Hélène. **Genocidio y Transmisión**. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2000.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *In: Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, N.10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2017.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *In: Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, N.3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2017.

RAMOS, Clara. **Mestre Graciliano – Confirmação humana de uma obra**. Coleção Retratos do Brasil – Volume 134. Editora Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1979.

RAMOS, Elisabeth. Fragilidade teu nome é mulher? – Panorama do universo feminino em Graciliano Ramos. *In: Suplemento Literário – Olhares sobre a obra de Graciliano Ramos*. Edição nº 1365. Secretaria de Estado de Cultura. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, março/abril 2016.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Coleção Mestres da Literatura Contemporânea. v. 6. Rio de Janeiro / São Paulo: Record / Altaya, 1994.

RAMOS, Graciliano. **Infância** / Graciliano Ramos; posfácio de Cláudio Leitão. – 37. ed. revisada. –Rio de Janeiro: Record, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Caetés** / Graciliano Ramos. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991. 224p.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 12. ed. São Paulo: Martins Editora, 1969.

RAMOS, Graciliano. **Angústia: 75 anos** / Graciliano Ramos – Edição Comemorativa. Organização: Elisabeth Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 27. ed. São Paulo: Martins Editora, 1970.

RAMOS, Graciliano. **Insônia**. 8. ed. São Paulo: Martins Editora, 1970.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. 6. ed. São Paulo: Martins Editora, 1970. (volume I).

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. 6. ed. São Paulo: Martins Editora, 1970. (volume II).

RAMOS, Graciliano. **Viagem**: Tcheco-Eslováquia – URSS (Obra Póstuma: prefácio de Jorge Amado) 20.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. 192p.

RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas** / Graciliano Ramos; posfácio de Uy Espinheira Filho. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RAMOS, Graciliano. **Viventes de Alagoas**: quadros e costumes do Nordeste: posfácio de Tristão de Athayde. 18. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

RAMOS, Graciliano. **Garranchos** / Graciliano Ramos; [organização de Thiago Mio Salla]. 1. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2012.

RAMOS, Graciliano. **Cangaços** / Graciliano Ramos; [organização de Thiago Mio Salla]. 1. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Conversas** / Graciliano Ramos; [organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn]. 1. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Histórias de Alexandre** / Graciliano Ramos; ilustrações de André Neves. – 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis** (obra póstuma). Prefácio de José Geraldo Vieira. 7. ed. São Paulo: Martins Editora, 1962.

RAMOS, Graciliano. **Minsk** / Graciliano Ramos. 1. ed. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Cartas** / Graciliano Ramos. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, UFMG: PosLit, 2002. p. 48-68.

RAVETTI, Graciela. Alteridades – Apresentação. *In*: **ALETRIA – Revista de Estudos Literários**, v. 16, n. 1, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. **Abertura entre nuvens**: uma interpretação de *Infância*, de Graciliano Ramos. / Gustavo Silveira Ribeiro. Apresentação de Maria Cecília

Boechat. Prefácio de Jaime Ginzburg. – São Paulo: Annablume, 2012.

RIBEIRO, Mário Rui. Vocábulo em KIMBUNDU-PORTUGUÊS. *In: Angola Bela*. Disponível em: <http://www.angolabelazebelo.com/vocabulos-kimbunduportugues/>. Acesso em: 17 dez. 2016.

RIBEIRO, Orquídea. Angola: o texto escrito como resistência cultural. *In: CANDIA, Michela Rosa Di; LIMA, Tereza Marques de Oliveira Lima (Org.). As muitas Áfricas - Tradição, memória e resistência*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2011.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. T. I, II e III. Trad.: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus Editora, 1994.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François (*et al.*). Campinas: UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. Histórias – Reconstrução fictícia. *In: Entrevistas do Le Monde*, 1990, p. 155.

RIGUEIRA JR., Itamar. A política na memória. *In: Boletim UFMG*, Nº 1947 – Ano 42. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 4 de julho de 2016.

RIVERA, Tania. **Guimarães Rosa e a psicanálise**; ensaios sobre imagem e escrita / Tania Rivera. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In: A personagem de ficção / Antonio Candido [et al.]*. – São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção debates: I / dirigida por J. Guinsburg).

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade** / Tiphaine Samoyault; tradução Sandra Nitri. – São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. 160 p. – (Linguagem e Cultura; 40).

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural / Silviano Santiago. – 2. ed. – Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Em Liberdade**: uma ficção de Silviano Santiago. 4. ed. Rio de Janeiro: ROCCO, 1994.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. *In: Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais / Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. **A Vida como Literatura**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **A república das letras**. De Gonçalves Dias a Ana Cristina César: Cartas de escritores brasileiros, 1865-1995. Rio de Janeiro: XI Bienal Internacional do Livro, 2003. (Puxe uma cadeira, junte-se aos bons).

SANTIAGO, Silviano. Amizade e vida profissional. *In: Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 176-185.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia (Org.). **Arte como provocação à memória**. Curitiba: Ed. CVR, 2014.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Resenha - "Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos", de Maria Nazareth Soares Fonseca. *In: Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 217-239, 2º sem. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4381>. Acesso em: 08 dez. 2016.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Sílvio Renato (Org.). **África, escritas literárias**: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/União dos Escritores Angolanos, 2010, v.1.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. A memória como "lugar de escrita" em dois romances angolanos contemporâneos. *In: Revista Via Atlântica*, n. 27, São Paulo: Jun/2015, p. 45-56.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *In: NESTRÓVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. As literaturas de testemunho e a tragédia: pensando algumas diferenças. *In: FINAZZI-ÁGRO, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.) Formas e mediações do trágico moderno*: uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 63-80.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A escritura da memória**: mostrar palavras e narrar imagens. Remate de Males. v. 26 (1), Dossiê "Literatura como arte da memória", Campinas-SP, p. 31-45, jan./jun.2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura da Shoah no Brasil. *In: Shoah*: arquivos do bem, arquivos do mal / Arquivo Maaravi - Revista Digital de Estudos Judaicos da

UFMG. V. 1, n. 1. Belo Horizonte: 2007, 123-135. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/is_sue/view/30/showToc. Acesso em: jan. 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *In: Psicologia Clínica*, v. 20, n.1, Rio de Janeiro, 2008a, p. 65-82. [também disponível online].

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho da Shoah e literatura. *In: Portal Rumo à tolerância*. Aula ministrada no curso Panorama Histórico do Holocausto em 2008. São Paulo: USP, 2008b, p. 1-16. Disponível em: http://www.rumo.atolerancia.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf. Acesso em: out. 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Escrituras da Shoah no Brasil**. Disponível em: http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf. Acesso em: out. 2015.

SENNA, Homero. A última entrevista de Graciliano Ramos. *In: Revista do Globo*, n. 473, 18 de dezembro de 1996. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-graciliano-ramos>. Acesso em: 08 ago. 2014.

SERRES, Michel. **Narrativas do Humanismo** / Michel Serres; tradução Caio Meira. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

SILVA, Sérgio Antônio. **Papel, penas e tinta**: a memória da escrita em Graciliano Ramos. / Sérgio Antônio Silva. Apresentação de Ruth Silviano Brandão. – São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2012.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias** / Celso Sisto. 3. ed. ver. e ampl. – Belo Horizonte: Aletria, 2015.

SOARES, Lucila. **Rua do Ouvidor 110**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 51-97.

SOMMERMAN, Américo. **Inter ou transdisciplinaridade?** – Da fragmentação disciplinar ao diálogo entre os saberes. São Paulo: Paulus, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. O Futurismo do Presente. *In: MARTINS, Anderson Bastos; SOUZA, Eneida Maria; TOLENTINO, Eliana da Conceição (Orgs.). O futuro do presente*: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. Literatura Comparada, o Espaço Nômade do Saber. *In: Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N. 2, 1994, p.19-24.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de.; MIRANDA, W. M. **Arquivos literários**. Belo Horizonte: Ateliê Editorial, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. O não lugar da literatura. *In: Ipotesi: Revista de Estudos Literários*. v. 3, n. 2, Juiz de Fora, 1998, p. 11-18.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Jaime Luiz Cunha de. Asilo para idosos: o lugar da face rejeitada (Ensaio). *In: Comunicação, palestras e painéis – Revista de Sociologia*. Ano 4, n.1, Belém: 2003, p. 87-103.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Memórias da repressão e Literatura: algumas questões teóricas*. *In: Memórias da repressão*. 1. ed. Santa Maria, RS: PPGF/UFSM, 2008, p. 11-22.

VERAS, Laurene. **Ondjaki e a memória cultural em “Bom dia, camaradas”, “Os da minha rua” e “AvóDezanove e o segredo do soviético”** (Dissertação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/37295>. Acesso em: 08 ago. 2014.

VIEIRA, Luandino. **A Cidade e a Infância** / Luandino Vieira. 1. ed. Lisboa: Editorial Minerva, 2014. (Coleção de Autores Ultramarinos. Lisboa 1960). Disponível em: http://www.uccla.pt/sites/default/files/a_cidade_e_a_infancia.pdf. Acesso em: 08 dez. 2016.

WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. *In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

YATES, Frances A.. **A arte da memória** / Frances A. Yates; tradução de Flavia Bancher. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

GLOSSÁRIO (KIMBUNDU / PORTUGUÊS)³

Abuçoitos (“pedir abuçoitos”): pedir licença para se ausentar de um jogo ou brincadeira.

Aká: metralhadora de fabrico russo (AK47).

Banga: estilo, vaidade.

Bangoso: estiloso, a “fazer banga” (fazer estilo).

Bem armado (“estar bem armado”): estar arrogante; não inspirar confiança.

Bigue: corruptela do inglês *big* (grande).

Bodar: matar, atingir.

Camba: amigo, companheiro.

Cambaia: de pernas arqueadas.

Cambuta: baixo (a).

Candenque (do quimbundo *ndengue*): criança.

Cuiante: o que é muito bom.

Ché: interjeição de espanto ou júbilo.

Chuinga: corruptela do inglês *chewing gum* (chiclete).

Dibinga: fezes.

Escúlú: muito bom, corruptela de “exclusivo”.

Esquebra: excedente.

Esquindiva: finta.

Estigar: ridicularizar outrem através de um criativo e bem-humorado jogo de palavras.

Fugar: faltar às aulas.

Goiabera: camisa de estilo cubano.

Jacó: papagaio.

Jindungo: picante.

Kitaba: espécie de pasta feita com amendoim torrado.

Kota: mais velho.

Maka: conversa, questão, disputa, caso, assunto.

Malaico: que não é bom.

Mô: meu

Muadiê: pessoa; tipo (a).

Mujimbeiro: boato, fofoca.

Ndengue (quimbundo): criança.

³ Fonte: *Os da minha rua* (ONDJAKI, 2007, p. 157-159).

Ngongwenha: mistura de água com farinha de pau (farinha fina feita a partir de mandioca) e açúcar).

Olongo: antílope de grande porte, também conhecido por kudu-grande.

Onkhako (Nyaneka): sandálias.

Paracura: amendoim torrado, envolto em açúcar, vendido na rua em canudos de papel.

Poster: estilo (“mandar” ou “ter” poster).

Pré-cabunga: última classe da pré-escola.

Quiteta: espécie de molusco comestível.

Tuga: referente a cidadão português, ou a Portugal.

Welwitchia mirabilis: flor existente no Sul de Angola, na província do Namibe, cuja principal característica é sobreviver no clima extremamente seco do deserto graças às suas raízes extremamente longas e profundas.