

Ciclos e iniciações – Caminhos da infância em Os da Minha Rua, de Ondjaki

Pedro Eiras

Submetido em 28 de Maio de 2014.

Aceito para publicação em 08 de Dezembro de 2014.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 49, Dezembro de 2014. p. 94-108

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-Feira, 22 de janeiro de 2015

23:59:59

CICLOS E INICIAÇÕES: CAMINHOS DA INFÂNCIA EM OS DA MINHA RUA, DE ONDJAKI

CYCLES AND INITIATIONS: THE WAYS OF CHILDHOOD IN ONDJAKI'S OS DA MINHA RUA

Pedro Eiras*

RESUMO: A infância sempre foi um espaço no qual o olhar do escritor adulto voltado para a criança é capaz de perceber coisas novas. Em *Os Da Minha Rua*, o escritor angolano Ondjaki reconstrói a infância utilizando os seguintes elementos analisados neste trabalho: a fluência e fluidez entre a voz adulta e a voz da criança, a quebra das histórias em momentos isolados e a aparente omissão de um amadurecimento ou transformação que a caracterize como história de iniciação. Utilizando-se de teóricos como Roberta Strites e Marcus Mordecai, o presente trabalho tem como objetivo investigar a forma como Ondjaki cria uma narrativa em que o que importa é a sensação de ser criança, e não a história propriamente dita.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infanto-juvenil; literatura africana; literatura lusófona; ciclo de contos.

ABSTRACT: Childhood has always been a space where the eye of the grown writer turned to the child is can seenew things. In *Os Da Minha Rua*, Angolan writer Ondjaki reconstructs boyhood using the following elements, which I analyze in my paper: the fluency between the adult voice and the voice of the child, the breaking of stories in isolated moments, and the apparent omission of a growing up process or transformation that characterizes the story as an initiation one. Making use of theorists such as Roberta Strites and Marcus Mordecai, the present paper aimes at investigating the way through which Ondjaki creates a narrative where what matters is the feeling of being a child, and not the story per say.

KEYWORDS: young adult literature; African literature; lusophone literature; short story cycle.

...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 onkhako
para saber sair deste certo sul

como se o tempo fosse um lugar
,
como se infância fosse um ponto cardeal eternamente possível.
(ONDJAKI, 2007, p. 120)

A infância sempre serviu como um espaço de investigação para a literatura. O olhar do escritor voltado para a infância é um olhar adulto que agora é capaz de perceber nuances, complexidades e mistérios dessa etapa da vida. Portanto, o instinto é de redescobrimento, de exploração de algo familiar, mas com uma perspectiva nova, mais madura. Escritores que se voltam para a infância estão sempre buscando descobrir algo, e para tanto utilizam-se de um processo de investigação da memória. Utiliza-se a

* Mestre pela University of Massachusetts, Amherst. E-mail: pedro.eler.eiras@gmail.com.

palavra processo porque a memória da infância quase sempre vem reconstruída, não é espontânea. Trata-se de um processo artístico, uma vez que a escrita impõe um certo tipo de completude e linearidade aos quais a memória não se subjugua. A infância e a adolescência também são períodos em que a permanência e a constância são conceitos mais evasivos. Portanto, a escrita desta etapa da vida atrai escritores e leitores porque estes podem desfrutar de uma liberdade maior, em que a narrativa pode ser mais volátil sem ser inverossímil. Em seu livro *Twain, Alcott, and the Birth of the Adolescent Reform Novel*, Roberta Trites (2007, p. 33-34) afirma que:

While adolescents have the luxury of engaging in actions or introspections that allow for radical transformations of careers or relationships or morality or psychology, adulthood implies a permanence of commitments (to family, to home, to career, to conviction) that makes dramatic change less possible – and in a literary character, less believable.¹

Apesar de personagens infantis e adolescentes serem passíveis de transformação, muitos dos livros que tratam desta etapa da vida tendem a construir, através de um processo de memória, uma linearidade e uma completude características da infância. Isso se compreende porque o romance necessita de algum tipo de organização, de um desenvolvimento planejado da história. Mesmo que mexa com a linearidade da história, o escritor de um romance tem que construir certas ligações, desenvolver um processo de amadurecimento de seu personagem. Dentro deste postulado, pode-se afirmar que romances de infância têm grande propensão a serem histórias de iniciação. No trabalho *What is an Initiation Story*, de Marcus Mordecai (1960, p. 222), o autor apresenta dois tipos de narrativa de iniciação: “The first group describes initiation as a passage of the young from ignorance about the external world to some vital knowledge. The second describes initiation as an important self-discovery and a resulting adjustment to life or society²”. Mordecai discorre também sobre outras definições que envolvem o descobrimento do mal ou aprendizagens de qualquer tipo. O que estas definições têm em comum é a ideia de processo, citada aqui novamente devido à sua importância para a compreensão das histórias de infância, e, conseqüentemente, das histórias de iniciação. O personagem principal, ou os diversos personagens, vão descobrir, vão amadurecer, vão mudar. Isso é evidente em várias histórias clássicas de infância da literatura mundial, como *As Aventuras de Tom Sawyer*, *Oliver Twist*, *O Senhor das Moscas*, *Menino de Engenho*, etc.

É dentro desta esfera do que é um livro sobre infância que este trabalho encaixa, ou desencaixa, o livro *Os Da Minha Rua*, do escritor angolano Ondjaki (pseudônimo para Ndalu de Almeida). Este livro é desencaixado desta esfera por algumas razões, as quais o presente trabalho pretende analisar. A conclusão, portanto, propõe um re-encaixe, e, portanto, as duas ideias coexistem, sem se excluírem. Os pontos a serem discutidos, e os quais colocam o livro em um espaço diferente de como encarar a infância literariamente, são: a fluência e fluidez entre a voz adulta e a voz da criança; a

¹ Enquanto adolescentes têm o luxo de se envolver com ações ou introspecções que permitem transformações radicais de carreiras, relacionamentos, moralidade ou psicologia, a vida adulta implica uma permanência de cometimentos (com a família, casa, carreira, convicção) que faz com que a mudança dramática seja menos possível – e, em um personagem literário, menos crível.

² O primeiro grupo descreve iniciação como uma passagem do jovem da ignorância sobre o mundo externo para algum tipo de conhecimento vital. O segundo descreve iniciação como uma autodescoberta importante e um ajuste à vida ou à sociedade.

quebra das histórias em momentos isolados, como focos de memória que surgem espontaneamente (mas que, no entanto, se completam); e, finalmente, a aparente omissão de um amadurecimento ou transformação, a falta de um rito e ritual que caracterizem a história de iniciação.

1 Fluidez no tempo e na voz narrativos

No estudo de livros que narram histórias da infância, percebe-se que estes comumente assumem uma de três possíveis posições narrativas: a voz de um adulto maduro, que já passou pelo processo de amadurecimento, e agora relembra sua infância (o caso de *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego); uma narrativa em terceira pessoa, com um narrador que não faz parte da história, mas que evoca um certo tom de nostalgia e humor (*As Aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, é um bom exemplo); ou, então, uma história narrada em primeira pessoa, ou até em terceira, mas de um ponto de vista ainda localizado na infância (o livro *Room*, de Emma Donoghue seria um exemplo mais recente). Claro que muitos livros, inclusive os citados, incorporam um pouco de outras abordagens, mas tendem, no geral, a seguir um foco estabelecido.

Em contrapartida, *Os Da Minha Rua* é um livro que não se apoia por completo em nenhum destes pontos de vista narrativos. A maior parte da narrativa vem da voz adulta do personagem principal, que relembra anedotas e pequenas histórias de sua vida numa rua em Luanda. Mas o texto flui com uma rápida transição entre passado e presente, entre a voz do adulto a lembrar e a voz da criança a viver a narrativa. Vale a pena citar que o livro é um tipo de autobiografia misturada com ficção, o que contribui para esta fluidez entre as vozes, uma vez que a reconstrução, a lembrança e a criatividade se misturam para narrar os fatos.

Não é possível afirmar se o escritor utilizou-se de uma técnica consciente para fazer esta diluição entre vozes (adulto e criança, passado e presente), mas podem ser percebidos alguns padrões que se relacionavam com o ponto de vista do momento. A maior parte das histórias é construída em cima de uma oralidade infantil que vai aos poucos diluindo a impressão de se estar lendo sobre uma memória da infância, e vai inculcando no leitor a impressão de se estar, no momento, a ouvir e ver o desenrolar da narrativa enquanto a criança ainda é criança. A oralidade, portanto, é uma das estratégias utilizadas por Ondjaki para construir essa fluidez. Os diálogos dos pequenos contos são cheios de construções fortemente amparadas na oralidade. Por exemplo, em um conto que aparece logo no início do livro, o personagem Ndalú responde a uma pergunta de seu amigo Jika com a seguinte frase: “Deixinda ir perguntar à minha mãe” (ONDJAKI, 2007, p. 13). A palavra “deixinda”, inexistente na língua portuguesa, é de uma oralidade expressiva, e interessantemente aliada ao fim da frase (à minha mãe) que obedece normas gramaticais unicamente relacionadas à escrita. Mas é importante perceber que Ondjaki não abusa da oralidade, mas a constrói com cuidado, desta forma, não a tornando opressiva, mas sim natural.

Se a oralidade se dá, inicialmente, dentro dos diálogos, conforme o desenrolar dos contos, Ondjaki utiliza-a dentro da narrativa em primeira pessoa. Essa transição da oralidade do diálogo para a narrativa (uma transição também fluida e que se desenrola de maneiras distintas durante o livro) funciona para aproximar o leitor do tempo presente da história. Quando se lê mais adiante, por exemplo, a frase “Entrei em casa, fui contar o filme às minhas irmãs e aumentei já lá o que era meu” (ONDJAKI, 2007, p.

29), a oralidade da expressão “já lá” imprime a ideia de se estar presente no momento da infância, ouvindo o diálogo *in loco*, e não escutando uma narrativa de lembrança de um adulto.

Nos momentos nos quais o escritor se afasta da oralidade (afastando-se da voz da infância, pode-se dizer), o efeito é o de uma mudança temporal. Em certo momento do livro, o narrador diz “A vida afinal acontece muito de repente” (ONDJAKI, 2007, p. 47), uma afirmação carregada de uma sabedoria da esfera da maturidade, o que leva a narrativa para a esfera do adulto que está se lembrando da infância, projetando-lhe suas percepções. Mas algumas linhas depois Ondjaki (2007, p. 47) escreve:

O Carnaval também chegava sempre de repente. Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade. Para nós segunda-feira era um dia de começar a semana de aulas e sexta-feira significava que íamos ter dois dias sem aulas. Depois as datas eram assim isoladas: Carnaval da Vitória, Dia do Trabalhador, Dia um das Crianças, Férias Grandes, Feriado da Independência e o Natal com o Fim do Ano também já a chegar. O Carnaval tinha que ser anunciado pelos mais-velhos, como se nós, as crianças, vivêssemos numa vida distraída ao sabor da escola e da casa da avó Agnette.

A utilização do pronome “nós”, mesclada com o uso do pretérito imperfeito, cria uma sensação de desencontro diegético. Antes ouvia-se o adulto a narrar, e agora é como se o adulto e a criança fossem uma voz narrativa só, mas mesmo assim não homogênea. O marcante é a habilidade com a qual Ondjaki caminha entre os dois terrenos, usufruindo de um sem nunca desestabilizar o outro. Também é reveladora a reiteração que o escritor faz na frase (o “nós” seguido de “as crianças”). Não há a necessidade de incluir “as crianças” na frase, uma vez que o pronome já informa a pessoa da qual a frase trata. A inserção de “as crianças” demonstra uma preocupação por parte do escritor em delinear os espaços entre infância e vida adulta, e é uma dica da incerteza do próprio escritor sobre o ponto de vista da cena, uma incerteza calculada, e que possibilita a fluidez entre tempos que torna a história e a escrita tão interessantes.

Uma outra cena demonstra mais uma técnica que Ondjaki (2007, p. 99-100) utiliza para construir essa fluidez narrativa:

Como num filme, sempre me acontecia isso: eu olhava as coisas e imaginava uma música triste; depois quase conseguia ver os espaços vazios encherem-se de pessoas que fizeram parte da minha infância. De repente um jogo de futebol podia iniciar ali, a bola e tudo em câmera lenta, um dia vou a um médico porque eu devo ter esse problema de sempre imaginar as coisas em câmera lenta e ter vergonha de me dar uma vontade de lágrimas ali ao pé dos meus amigos.

No início, Ondjaki vai costurando a cena usando o pretérito imperfeito. Depois ele usa o presente, transporta a ideia do choro para o momento da narrativa, corroborando esta ideia de presente com a sentença “ali ao pé dos meus amigos”. Passa-se de uma perspectiva de memória para uma de ação. A transição entre tempos verbais serve ao propósito de mudar a perspectiva da cena. Por sua natureza, o imperfeito é um tempo verbal da lembrança, dos acontecimentos recorrentes do passado. Em alguns contextos, o imperfeito é utilizado para narrar certos aspectos do passado sem necessariamente os imbuir dessa ideia de recorrência e lembrança (estados e características no passado, por exemplo). Mas, quando é utilizado para narrar

acontecimentos e ações no passado, o imperfeito amplia a noção de tempo da narrativa exatamente por ser de uma natureza não definitiva e, por vezes, repetitiva. Por exemplo, em um dos contos, Ondjaki (2007, p. 75) escreve:

Só sei que eu nunca fui à creche. Tentaram durante uns dias, mas eu chorava o tempo todo. Quando a minha mãe ia me buscar mais cedo, encontrava-me com os olhos bem inchados. Por isso, desde bebê, eu sempre fiquei na casa da tia Rosa. Passava lá as tardes com as filhas dela a ouvir os discos do Roberto Carlos. Ela era minha madrinha, mas para mim sempre foi a tia Rosa.

O imperfeito retira a história de uma esfera de anedota, transformando-a em um narrar de eventos recorrentes da infância – a voz do adulto se clarifica, portanto. Na maioria das narrativas, no entanto, Ondjaki utiliza-se do pretérito perfeito, o que não só confere às histórias uma noção de anedota, de pequenos casos do passado, mas também aproxima o leitor destas histórias, transportando-as para uma esfera do presente. Por exemplo, mais adiante, Ondjaki (2007, p. 79) narra uma de suas várias histórias sobre escola:

Até a camarada professora ficou espantada e interrompeu a aula quando o Bruno entrou na sala. Não era só o que se via na mudança das roupa, mas também o que se podia cheirar com a chegada daquele Bruno tão lavadinho. No intervalo, em vez de irmos todos brincar a correr, cada um ficou só espantado a passar perto do Bruno, mesmo a fingir que ia lá fazer outra coisa qualquer.

A fluência entre voz da infância e voz do adulto nesta passagem se dá através da mudança entre o uso do imperfeito e do perfeito. Outra forma através da qual esta fluência se dá nos contos de *Os Da Minha Rua* é a alternância entre compreensão ou falta de compreensão que o personagem principal, Ndalu, tem dos eventos que estão acontecendo. Diferentemente do total controle que muitos personagens infantis exercem em muitas narrativas sobre a infância (como em *O Senhor das Moscas*, por exemplo), os personagens de *Os Da Minha Rua* não são completamente perceptivos em relação ao seu redor. Em certo ponto da narrativa, Ndalu diz “Todos os mais-velhos riam, só a minha mãe não riu” (ONDJAKI, 2007, p. 40) e, pouco adiante, “Os mais velhos é que falavam isso, antes e depois de beberem umas quantas” (ONDJAKI, 2007, p. 43). São dois exemplos de momentos nos quais o narrador nos dá a entender algum tipo de percepção que não se desenvolve, que não se transforma em conhecimento total. Já durante o conto “No galinheiro, no devagar do tempo”, as implicações de uma viagem para Portugal da personagem Charlita com seu pai são apenas indicadas, e a volta da garota com os mesmos óculos com que saiu de Angola revela algo que as crianças não conseguem compreender por completo.

Ninguém disse nada. Ficamos a olhar os olhos muito encarnados do senhor Tuarles que e ollhava os olhos muito parados da dona Isabel. Abriram a porta e a Charlita saiu devagarinho. Eu tinha visto bem: o mesmo vestido, os mesmo óculos e até as mesmas sapatilhas. (ONDJAKI, 2007, p. 89)

Em determinado momento anterior na narrativa, alguém havia dito que “Se lá (em Lisboa) tiverem muitos bares, a Charlita vai voltar com os mesmos óculos” (ONDJALKI, 2007, p. 86). Quando as duas informações se encontram, para o leitor, faz

todo o sentido, mas, para as crianças do conto, muito ainda fica em suspenso, no ar. É uma estratégia recorrente de Ondjaki e que representa a forma como as crianças estão sempre tentando fazer sentido do mundo à sua volta, muitas vezes sem sucesso. Tanto que no conto “As primas do Bruno Viola”, o narrador afirma: “Uma pessoa quando é criança às vezes não sabe que é bom ter medo e deixar certas coisas acontecerem” (ONDJAKI, 2007, p. 74), reiterando a noção de imaturidade da infância, e, ao mesmo tempo, transitando novamente entre as duas esferas.

Através destes mecanismos (a oralidade, o uso do imperfeito e do perfeito, a mudança de percepção), Ondjaki dilui a temporalidade e enriquece o livro, uma vez que o complica, o estratifica em categorias diversas e dissolvidas entre si. Não se pode definir uma voz predominante (o adulto que narra, a terceira pessoa indiferente, a criança que se expressa), uma vez que estes mecanismos utilizados por Ondjaki misturam passado e presente e abrem espaços na narrativa dentro destes limiares, como se evidencia na seguinte passagem do livro:

O futuro não era uma coisa invisível que gostava de ficar muito à frente de nós mas antes – ela dizia como frase de adormecimento mútuo – antes um lugar aberto, uma varanda, talvez uma canoa onde é preciso enchermos cada pedaço com o riso do presente e todas, todas as aprendizagens do passado, que alguns também chamam de antigamente. (ONDJAKI, 2007, p. 114)

2 Ciclos de contos como focos da memória

Além de todas as dinamizações causadas pelos mecanismos supracitados, *Os Da Minha Rua* ainda se utiliza de outra estratégia para buscar criar a sensação de memória da infância: navega entre a estrutura de um romance e a de uma sequência de contos, sendo difícil defini-lo categoricamente como um ou outro. Apesar de ser formado por diversas histórias cujos arcos narrativos não dependem necessariamente um do outro, o livro é amarrado pelos mesmos personagens, os garotos da rua. Também existe certa linearidade entre as histórias, que vão se sucedendo conforme o ano vai passando para os moradores da rua. Talvez o que o aproxime mais de uma sequência de contos seja o fato de se poder retirar qualquer uma das histórias sem que isso afete a narrativa total. Cada história, ao fim, se sustenta por si só, por mais banal que às vezes possa parecer. A palavra sequência, e não ciclo, é aqui preferida porque o livro se move adiante sem nenhum grande resquício de circularidade.

Forrest L. Ingram (1971, p. 19) define sequência de contos da seguinte maneira: “I will define a short story cycle as a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on several levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of the component parts³”. Tal definição se encaixa na maneira como o leitor, e não necessariamente o escritor, encara a leitura de *Os Da Minha Rua* como várias histórias sobre diversos personagens em comum que vão se desvelando aos poucos, com poucos padrões que as liguem entre si, a não ser o fato de dividirem uma rua e uma infância.

³ Eu vou definir um ciclo de contos como um livro de contos tão ligados um ao outro pelo seu autor que a experiência sucessiva do leitor em diversos níveis do padrão do todo significativamente modifica sua experiência de cada parte do componente.

A definição de Robert M. Luscher (1989, p. 148) complementa a posterior, de Ingram, principalmente na esfera da ampliação de significados que um conto vai proporcionando ao outro.

A (short story sequence is) volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme. Within the context of the sequence, each short story is this not a completely closed formal experience. Each successive apocalypse [i.e., short story] in some fashion prepares us for the next, shedding light on the compact worlds to follow. The volume as a whole thus becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact.⁴

Mais uma vez, a participação ativa do leitor na construção da ideia de sequência é extremamente importante. Claro que a participação imaginativa e ativa do leitor é importante em qualquer processo de leitura. A diferença é que na sequência de contos este envolvimento é maior, uma vez que o leitor é responsável por ligar os pontos, por descobrir as conexões de sua própria maneira. De acordo com a definição de Luscher, no entanto, essas conexões não são óbvias, mas são processos subjacentes, quase ocultos, que vão se desvelando aos poucos.

A partir destes conceitos, e pensando no tema do livro de Ondjaki, que é a infância, vê-se que, ao utilizar-se deste tipo de construção, o escritor também realiza outra construção concomitantemente: a da ideia de memória a partir da escrita. Na maioria das vezes em que um autor inicia o processo de escrita autobiográfica de sua infância, muito do que costura a ação são escritas ficcionais que vêm preencher um espaço vazio que a memória não consegue alcançar. A linearidade que acompanha este tipo de narrativa também é uma imposição. Ondjaki consegue evitar estes dois problemas em seu livro, uma vez que as histórias surgem de forma aparentemente desconexa, mas com uma ligação que se apresenta quase como fruto do subconsciente.

Ao narrar seus contos de forma breve, misturando tempos verbais e alternando as perspectivas entre criança e adulto, Ondjaki também dá à escrita a forma dos sonhos e das lembranças. Não se trata de uma autobiografia costurada por um esforço ficcional, mas sim de uma narrativa espontânea, engendrada por pequenas lembranças que emergem naturalmente.

Outro aspecto que dá aos contos essa característica marcante de focos de memória é a simplicidade dos temas, a costura de casos de infância que poderiam ser universais, que apelam para um senso de infância comum (algo parecido com o que faz Twain em *As Aventuras de Tom Sawyer*, mas sem linearidade ou um arco narrativo dramático, como no clássico americano). Ondjaki não preenche suas histórias com um significado abertamente social ou político, o que lhe permite focar-se no tema que pretende discutir: a infância. Em uma literatura pós-colonial recente como a angolana, um livro que se debruce sobre temas que não sejam obviamente políticos e sociais é um

⁴ Uma (sequência de contos) é um volume de estórias, coletadas e organizadas pelo seu autor, na qual o leitor sucessivamente percebe padrões subjacentes de coerência por contínuas modificações de suas percepções do padrão e tema. Dentro do contexto da sequência, cada conto não é uma experiência formal totalmente fechada. Cada apocalipse sucessivo (i.e. conto) em alguma forma nos prepara para o próximo, iluminando os mundos compactos que seguem. O volume como um todo se torna um livro aberto, convidando o leitor a construir uma rede de associações que une as estórias e as dá um impacto temático cumulativo.

sopro de ar fresco. Trata-se de uma literatura que se sustenta devido à sua própria qualidade, e não uma literatura que precise se apoiar em contextos específicos para fazer sentido.

3 Prelúdios e epílogos em *Os Da Minha Rua*

Apesar de ser um livro sobre a infância, *Os Da Minha Rua* apresenta personagens que já começam a realizar a transição para a adolescência. Em seu livro *Twain, Alcott and the Birth of the Adolescent Reform Novel*, Roberta Trites (2007, p. 150), ao falar sobre livros americanos focados na adolescência, afirma:

Children's literature is often, by its nature, a conservative genre that reinforces the status quo to assure children that their worlds are safe. [...] Adolescent literature, on the other hand, often purports to be radical, but still usually communicates to adolescent readers a repressive ideology that teenagers need to overcome their immaturity and grow out of their subject positions as adolescents to become adults.⁵

Ao realizar este paralelo entre literatura infantil e literatura adolescente, Trites dá a entender que o romance de adolescência é rebelde por natureza, e, assim como seus protagonistas, é o emblema da mudança. Enquanto isso, o livro voltado para crianças é inofensivo e alienador, uma vez que reforça o *status quo*. *Os Da Minha Rua* transita entre os dois conceitos. Contando histórias que vão desde singelezas tipicamente infantis até contos nos quais já se percebe o despertar de uma adolescência através de sentimentos mais profundos e do descobrimento da sexualidade, o livro acaba por se tornar indefinível dentro deste binômio infância/adolescência. Sobre as diferenças entre os focos de livro de adolescência, Trites (2007, p. 150) diz:

American adolescent literature is replete with adolescents whose rebellions are linked to social critique. Perhaps this is no surprise, and the genre is simply reflecting the ongoing social consciousness of a country founded on concepts of civil liberty. But European traditions of adolescent literature grew out of a romantic emphasis on the maturation of the individual's creative spirit.⁶

Os Da Minha Rua, curiosamente, não se encaixa em nenhum dos dois modelos. Não é um livro que utiliza (ou explora) o personagem infantil e adolescente para representar pontos de vista políticos ou críticas sociais, como é o caso da literatura americana, e também não é estritamente um exemplo do modelo europeu, no qual o foco está no processo de amadurecimento e descobrimento de si. *Os Da Minha Rua* segue um modelo próprio: um livro que recria a infância ao costurar histórias e

⁵ A literatura infantil é, por sua natureza, um gênero conservativo que reforça o *status quo* e assegura crianças de que seu mundo é seguro. [...] A literatura adolescente, por outro lado, frequentemente procura ser radical, mas mesmo assim usualmente comunica para leitores adolescente uma ideologia repressiva na qual os adolescentes precisam superar sua imaturidade e crescer para além de suas posições subordinadas como adolescentes e se transformar em adultos.

⁶ A literatura adolescente americana está repleta de adolescentes cujas rebeliões estão ligadas à crítica social. Talvez isso não seja nenhuma surpresa, e esse gênero está apenas refletindo uma consciência social contínua fundada em conceitos de liberdade civil. Mas as tradições europeias da literatura adolescente cresceram de uma ênfase romântica na maturação do espírito criativo do indivíduo.

narrativas soltas, independentes, mas que, se lidas em conjunto, constroem uma noção de infância fortemente amparada na noção de memória (das lembranças que surgem momentaneamente, preenchem a mente, e se vão sem cerimônia).

Muitas destas lembranças narradas no livro de Ondjaki falam sobre acontecimentos curtos, pequenos e singelos da infância. Estas diversas histórias coexistem como que num caleidoscópio que forma uma imagem complexa através de pequenos lances narrativos. Existem histórias simples e bem infantis, como o conto que abre o livro, “O voo do Jika”, no qual um dos vizinhos de Ndalu, chamado Jika, o convida para voar da varanda para um telhado segurando-se em um guarda-chuva. Apesar de ser uma história simples, Ondjaki a preenche com uma observação sobre a fome que o personagem Ndalu não consegue processar (o que confirma se tratar ainda de uma criança). Em determinado momento, Jika pergunta se pode almoçar na casa de Ndalu.

- Maaaaaãe, a tia Sita me convidou para almoçar na casa dela. Posso?

- Podes. Mas vem mudar essa camisa suada.

O Jika deu uma esquindiva, fingiu que já tinha mudado, veio a correr numa transpiração respirada. Contento. Olhos do miúdo que ele era. Fosse o melhor programa da semana dele. E eu, mesmo o miúdo candengue, fique a pensar nas razões do Jika não gostar nada de almoçar na própria casa dele. (ONDJAKI, 2007, p. 14)

Ndalu, mesmo sendo “um miúdo candengue”, percebe algo estranho, mas não consegue identificar exatamente o que é. O leitor adulto, com suas experiências e talvez uma percepção mais aguçada, e, principalmente, ciente das condições sociais em Luanda na época na qual o conto se passa, pode supor tratar-se de fome. Mas no mundo das crianças, onde o livro se passa, tudo é apenas um mistério, um estranhamento nunca resolvido.

Outros contos falam de descoberta, mas não necessariamente das descobertas sempre ligadas à transição da infância para a adolescência. No conto “A televisão mais bonita do mundo”, Ndalu narra o prazer de descobrir uma televisão a cores, e o fascínio do garoto diante de algo que hoje é considerado tão banal é o grande trunfo do conto, que consegue ser poético sem ser piegas, exatamente por apostar em descobertas simples da infância, descobertas não necessariamente tomadas por conscientizações mais profundas.

Vários dos contos são sobre experiências vividas na escola, o que é de se esperar de um livro que constrói noções de memórias da infância. São histórias tais como “Bilhete com foguetão”, “Os calções verdes do Bruno”, “O bigode do professor de Geografia” e “Nós choramos pelo cão tihoso”. Existem outros contos aparentemente desconexos, como “O homem mais magro de Luanda” ou “A piscina do tio Vitor”, que vão sendo lançados para o leitor nesta fenomenal construção que Ondjaki faz. Ao final do livro, a sensação de realismo impressiona porque Ondjaki despiu a escrita da infância dos artifícios normalmente utilizados por escritores, mas a apresenta como se de fato ouvida, contada em casos como as pessoas o fazem, deixando com que a fluidez da mente costure as pontes.

Aliado a esta fluidez, o desenrolar dos contos vai indicando um amadurecimento, mesmo que incompleto, por parte dos personagens. Em seu texto *What is an Initiation Story?*, Marcus Mordecai (1960, p. 222) cita uma definição de Leslie Fiedler que diz: “An initiation is a fall through knowledge to maturity; behind it

there persists the myth of the Garden of Eden, the assumption that to know good and evil is to be done with the joy of innocence and to take on the burdens of work and childbearing and death⁷". Tal definição é um tanto quanto exagerada, principalmente a suposição de que o processo de amadurecimento envolve fatores como morte e gravidez. A passagem da infância para a adolescência, e da adolescência para a maturidade, pode se dar através de diversas percepções, e, como citado no início deste trabalho, se relaciona mais com a noção de autodescobrimento. No entanto, um ponto da definição de Fiedler é importante, e este é o abandono da alegria da inocência. Apesar de diversas histórias leves e repletas de um sentido de alegria e inocência, *Os Da Minha Rua* apresenta um desenvolvimento de seu personagem principal, Ndalu, rumo a um momento de menos inocência e já esgotado de uma alegria pervasiva.

Este processo se dá em três frentes diferentes: a descoberta da sexualidade, a descoberta da inevitabilidade e a descoberta da sensibilidade. Estes processos de descobrimento se dão de formas diferentes, mas não chegam a se encaixar nos níveis de iniciação apresentados por Mordecai em seu trabalho. Esses níveis são:

It will be useful, therefore, to divide initiations into types according to their power and effect. First, some initiations lead only to the threshold of maturity and understanding but do not definitely cross it. Such stories emphasize the shocking effect of experience, and their protagonists tend to be distinctly young. Second, some initiations take their protagonists across a threshold of maturity and understanding, but leave them enmeshed in a struggle for certainty. These initiations sometimes involve self-discovery. Third, the most decisive initiations carry their protagonists firmly into maturity and understanding, or at least show them decisively embarked toward maturity. These initiations usually center on self-discovery. For convenience, I will call these types tentative, uncompleted and decisive initiations.⁸ (MORDECAI, 1960, p. 222)

Apesar de dinamizar um pouco os conceitos apresentados por Mordecai (1960), *Os Da Minha Rua* não se encaixa totalmente nestes, uma vez que os processos de descoberta citados anteriormente se dão no livro de maneiras distintas, mas com algo em comum: a sugestão. Mesmo numa história de iniciação "tentative", o personagem principal teria que passar por algum evento marcante ou sofrer um "shocking effect of experience", como diz Mordecai, o que não acontece no livro de Ondjaki. As descobertas se dão num nível de singeleza característico da infância, mas mesmo assim apontam para a adolescência e a maturidade posterior.

A descoberta da sexualidade é a que melhor caracteriza esse sentido da sugestão, uma vez que o personagem principal, Ndalu, não tem nenhuma experiência

⁷ Uma iniciação é uma queda do conhecimento até a maturidade; por detrás desta queda persiste o mito do Jardim do Éden, a suposição de que conhecer o bem e o mau é por fim à alegria da inocência e então ter que lidar com os fardos do trabalho, da criação de filhos e da morte.

⁸ Será útil, então, dividir iniciações em tipos de acordo com seu poder e efeito. Em primeiro lugar, algumas iniciações levam apenas ao portal da maturidade e compreensão, mas não o cruzam definitivamente. Tais histórias enfatizam o efeito chocante da experiência, e seus protagonistas tendem a ser distintamente jovens. Segundo, algumas iniciações levam seus protagonistas através deste portal de maturidade e compreensão, mas os deixam ao meio de uma luta por certeza. Estas iniciações às vezes envolvem autodescoberta. Em terceiro, a mais decisiva iniciação carrega o protagonista firmemente até a maturidade e conhecimento ou pelo menos mostra-os definitivamente embarcados até a maturidade. Estas iniciações normalmente são centradas em autodescoberta. Por conveniência, eu vou chamar estes tipos de iniciação de experimentais, incompletas e decisivas.

propriamente sexual narrada. O primeiro conto que apresenta uma sugestão dentro desta esfera é “Jerri Quan e os beijinhos na boca”, no qual Ndalú serve de companhia para Irene (não fica clara a relação de Ndalú com a personagem, só sabemos que ela frequentava sua casa) e Mateus, um dos rapazes já mais velhos da rua, enquanto os dois saem em passeios para ir ao cinema e, como Ndalú observa, “dar beijinhos na boca”. O interessante, e a razão pela qual este conto fica só no campo da sugestão, é que o foco principal é Jerri Quan, o artista de cinema que Ndalú observa com olhos fascinados no Cine Atlântico. Sobre a experiência de ir ao cinema, Ndalú afirma:

Eu olhava aquele mundo todo novo: o cinema sem paredes de lado, as árvores e as andorinhas, umas poucas nuvens no céu bem escuro de quase-noite, e a tela toda branca se acendeu de luz brilhante antes mesmo de as luzes se apagarem e aquela toda gente fazer um silêncio de espera e logo depois assobar forte para a fuga geral dos passarinhos quando todos começaram a gritar. (ONDJAKI, 2007, p. 28-29)

A descoberta do cinema é paralela à descoberta do amor infantil, que não se desenvolve neste conto, mas já fica sugerida exatamente pelo paralelo traçado. O conto “As primas do Bruno Viola” já trata desta questão de forma mais direta, mas ainda assim às margens da descoberta total. Pela primeira vez, o personagem principal constata algum tipo de atração física pelas garotas da rua, uma indicação da entrada na adolescência e do fim da infância. “As festas na casa do Bruno Viola tinham sempre muitos bolos e salgados. [...] Mas nós, os rapazes da Rua Fermão Mendes Pinto, gostávamos mesmo era das primas do Bruno. O Bruno Viola tinha umas primas muito bonitas” (ONDJAKI, 2007, p. 71). A constatação da beleza das primas do Bruno Viola dá início a um conto singelo e, de certa forma, direto sobre as complexidades do romance infantil. Durante uma dança com uma das primas do amigo, Ndalú percebe que “o [seu] nariz perdia-se entre o pescoço suado dela e os cabelos loiros, compridos” (ONDJAKI, 2007, p. 72), o que já indica uma percepção mais sexual do sexo oposto.

No entanto, Ndalú permanece criança, não realiza por completo a descoberta da sexualidade que caracterizaria a história como um conto de iniciação. Após a dança, uma das primas se aproxima dele com intenções bem diretas, e sua reação indica uma infância ainda permanente.

- Dá-me um linguado – ela disse com a voz mais rouca e a fechar os olhos. Uma pessoa quando é criança às vezes não sabe que é bom ter medo e deixar certas coisas acontecerem. Não sei como seria o tal ‘linguado’, mas tive medo que a Lara, com a voz dela e as mamas grandes e os perfumes franceses, tive medo que a Lara me beijasse de um modo que eu nem sabia bem qual era. (ONDJAKI, 2007, p. 74)

Nesse momento, a sexualidade que rondava o conto parece desfazer-se, uma vez que estamos diante de um personagem ainda aquém de certos conhecimentos, ainda ignorante em alguns aspectos, ainda criança. Esta singeleza também está presente no conto “A ida ao Namibe”, no qual o personagem Ndalú inicia um namoro típico de crianças.

Eu perguntei a Micaela se ela queria dar uma volta comigo ali pela quinta. Ela disse que sim. Mas a volta foi muito rápida, e eu perguntei se ela queria dar outra volta. Ela riu e disse que sim. Como não queríamos dar outra volta, sentamo-nos numas pedras mais distantes da casa e eu tinha muita vergonha

mas também muita vontade de lhe perguntar se ela queria namorar comigo. E ela disse que sim. Então, talvez para comemorar, demos mais duas voltas à casa, mas já de mãos dadas. (ONDJAKI, 2007, p. 41-42)

A ênfase dada ao ato de dar as mãos informa o leitor da perspectiva ainda infantil deste namoro de verão. Mais uma vez, não existe uma descoberta da sexualidade, mas uma indicação de que esta está por vir. Outra descoberta, a da sensibilidade, se dá de forma mais completa. Durante o desenrolar dos contos, Ndalú vai se tornando um personagem mais perceptivo, mais capaz de compreender as coisas à sua volta. Uma das primeiras histórias a dar conta disso é “A professora Genoveva esteve cá”, na qual o conhecimento de Ndalú sobre questões que ele não deveria conhecer aborrecem a professora Genoveva (ONDJAKI, 2007, p. 35). Tal percepção se aprofunda no conto “No galinheiro, no devagar do tempo”, citado anteriormente, quando Ndalú demonstra sensibilidade ao encarar o drama de sua amiga Charlita, recém retornada de uma viagem infrutífera com seu pai a Lisboa.

- O meu pai, lá em Portugal – ela ia falar, mas eu atropelai as palavras dela e inventei um monte de coisas sobre a telenovela, misturei os personagens com os do Bem Amado, da Sinhá Moça, da Vereda Tropical, e coisas impossíveis aconteceram assim relatadas naquela noite, no galinheiro abandonado da casa do senhor Turales.
A Charlita riu. (ONDJAKI, 2007, p. 93)

Ndalú é capaz de perceber o sofrimento da amiga, e a interrompe num ato de generosidade, controlando sua própria curiosidade em prol dos sentimentos de Charlita. No conto “Um pinga de chuva”, Ndalú se comove ao despedir-se de professores que estão indo embora, e sua sensibilidade já é mais completa, o conto dá ao personagem mais profundidade. Apesar de diversos contos aparentemente banais, a leitura completa de *Os Da Minha Rua* vai ampliando sentimentos, principalmente quando contos como “Um pinga de chuva” começam a aparecer e o personagem vai se desvelando. Mas a infância ainda está presente como elemento que mantém o personagem aquém de uma descoberta total: “Nas despedidas acontece isso: a ternura toca a alegria, a alegria traz uma saudade quase triste, a saudade semeia lágrimas, e nós, as crianças, não sabemos arrumar essas coisas dentro do nosso coração” (ONDJAKI, 2007, p. 102).

O excepcional conto “Nós choramos pelo Cão Tinhoso” vem, quase ao final do livro, para apresentar uma sensibilidade tão reveladora que até o próprio personagem julga necessário domá-la. É uma narrativa simples da leitura que uma turma faz do clássico conto “Nós Matamos o Cão Tinhoso”, do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana. Conhecer o conto de Honwana é importante para apreciar o trabalho de Ondjaki, uma vez que a sensibilidade de Ndalú em relação ao texto tem ressonância a partir da sensibilidade dos personagens do conto de Honwana. Diferentemente do que acontece nos outros contos, em “Nós choramos pelo cão tinhoso”, Ndalú já começa a perceber seu amadurecimento, o que caracteriza o primeiro momento de percepção de descoberta no livro.

Na sexta classe eu também tinha gostado bué dele e eu sabia que aquele texto era duro de ler. Mas nunca pensei que umas lágrimas pudessem ficar tão pesadas dentro de uma pessoa. Se calhar é porque uma pessoa na oitava classe já cresceu um bocadinho mais, a voz já está mais grossa, já ficamos toda hora a olhar as cuecas das meninas ‘entaladas na gaveta’, queremos beijos na boca mais demorados e na dança de slow ficamos todos agarrados

até os pais e os primos das moças vierem perguntar se estamos com frio mesmo assim em Luanda a fazer tanto calor. Se calhar é isso, eu estava mais crescido na maneira de ler o texto, porque comecei a pensar que aquele grupo que lhes mandaram matar o Cão Tinhoso, com tiros de pressão de ar, era como o grupo que tinha sido escolhido para ler o texto. (ONDJAKI, 2007, p. 104-105)

Em um parágrafo, Ondjaki destila os ingredientes do crescimento de seu personagem. Poder-se-ia encarar este como um momento de descoberta total, de autoconhecimento que possibilitaria classificar a história como um conto de iniciação decisiva. No entanto, não se acompanha o personagem no decorrer deste processo, e também é incerto se os processos aconteceram ou se estão apenas sugeridos como uma tentativa de explicação de um Ndalu adulto para sua sensibilidade diante de um texto literário. Portanto, a definição como descoberta total se faz incompleta. O que importa é perceber, mais uma vez, a sugestão de mudanças na sensibilidade do personagem.

Por fim, Ndalu tem que dar conta da inevitabilidade do processo de amadurecimento, o que acontece ao fim do livro, e que começa a aparecer no conto “Um pingo de chuva”, mas que se desenrola no sensacional “Palavras para o velho abacateiro”. Em um longo parágrafo de seis páginas, Ondjaki mistura ação e sentimento, lembrança e presente, para construir a reação do garoto Ndalu (o próprio Ondjaki) à notícia que seus pais lhe dão de que ele vai estudar em outro país. Ainda no começo do conto, Ndalu se dá conta de se tratar de um momento definitivo. “[...] não soube mais entender e pode ter sido nesse momento que no corpo de criança um adulto começou a querer aparecer, não sei, há coisas que é preciso ir perguntar aos galhos de um abacateiro” (ONDJAKI, 2007, p. 109).

É difícil retirar frases deste conto, que merece mesmo ser lido por completo, em um ato de respiração, como um poema. Mas com esta frase, com este recorte do conto, Ondjaki começa o processo de terminar seu livro, de indicar para o leitor, para si próprio e para seus personagens, que a infância também chega ao fim, e chega ao fim de repente. Aos poucos, a narrativa vai se tornando mais densa (o que é fortemente caracterizado pela escolha de um parágrafo contínuo), e o personagem vai se dando conta de um mundo já diferente: “[...] um mundo cinzento espreitava pela minha janela, [...] uma vontade de lágrimas me visitou, cocei a pele da bochecha que era um gesto antigo para falar com as minhas vozes de dentro” (ONDJAKI, 2007, p. 112). Ondjaki desenha este mundo já adulto, um lugar que Ndalu reluta em reconhecer, principalmente mediante às mudanças com as quais ele não sabe lidar. Em certo momento do longo parágrafo, Ndalu/Ondjaki afirma:

[...] essa viagem, essa partida de ir embora, de repente me chegava fora do tempo, num terreno que ia muito além da dor e das lágrimas, num lugar que nenhum escrito meu podia ter conseguido explicar nem nenhuma lágrima conseguiria apagar, a minha mãe retirava devagar o corpo da cozinha, fiquei com os olhos postos nas gotas tombadas no chão, sem poder saber, nunca mais, o que era gota o que era lágrima, como se eu fosse um cego e naquele momento todos os cheiros e todas as dores da infância me pesassem o corpo [...]. (ONDJAKI, 2007, p. 114-115)

Neste momento, quando as dores da infância aparecem, sabe-se que ela já ficou para trás. O interessante sobre a infância é exatamente isto: percebê-la significa exatamente que ela já passou. A descoberta da infância, por fim, acaba sendo o preciso momento quando esta se transforma em memória, e quando o personagem percebe que

a infância vivida em determinado momento tem que chegar ao fim. Este é o único momento de descoberta definitiva do livro, quando o leitor atravessa juntamente com o personagem o abismo entre ignorância e sabedoria, entre alegria e melancolia, entre infância e maturidade.

4 Conclusões

Ao fim, evidencia-se que *Os Da Minha Rua* é um livro de infância, sobre a infância, para a infância. Mas o é de sua própria maneira, em seus próprios termos. Seja construindo uma fluidez entre o tempo presente e o passado, seja diluindo noções de iniciação ou seja construindo uma experiência literária da memória, *Os Da Minha Rua* amplia a noção de infância dentro de um caleidoscópio narrativo que compõe sentimentos específicos sobre este período da vida que todos, de certa forma, dividem.

Transitando entre estes diversos contos, o livro apresenta uma forma fluida e orgânica de encarar a infância. Diferentemente do que outros escritores já fizeram, Ondjaki não unifica memórias infantis em uma estrutura coesa, mas sim as deixa soltas, e confia na sensibilidade do leitor como agulha que as costura. Como uma colcha de retalhos, o resultado final está composto, podendo ser analisado como um todo, mas ainda sim com suas partes em evidência.

Por fim, localizar a infância transforma-se numa tarefa impossível, e Ondjaki compreende que a literatura se dá num espaço fora de alcance, entre o escritor e o leitor, e é ali, nessa esfera, que ele confia que a ideia de infância vá se construir. Ao final do livro, a despedida da infância é também a consolidação da ideia de que a infância foi reconstruída através das palavras, e de uma palavra em específico, que encapsula tantas coisas diferentes para tantas pessoas diferentes.

[...] senti que despedir-me da minha casa era despedir-me dos meus pais, das minhas irmãs, da avó, era despedir-me de todos os outros: os da minha rua, senti que rua não era um conjunto de casas mas uma multidão de abraços, a minha rua, que sempre se chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância. (ONDJAKI, 2007, p. 116)

Ao localizar a infância como um espaço, Ondjaki prepara o leitor para uma realização final, a de que as lembranças da infância possibilitam uma reconstrução desta. E é através da literatura que Ondjaki realiza esta reconstrução, eternizando não só a sua infância em particular, mas também uma noção de infância que todos podem compartilhar. A importância do espaço memorialista da infância é reiterada quando Ondjaki termina seu livro com um aviso simples, mas pertinente:

Uma casa está em muitos lugares –
ela respirou devagar, me abraçou.
- É uma coisa que se encontra
(ONDJAKI, 2007, p. 116)

REFERÊNCIAS

INGRAM, Forrest. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Nova Orleans: Mouton, 1971.

LUSCHER, Robert. The Short Story Sequence: An Open Book. In: *Short Story Theory at a Crossroads*. LSU Publishing, Baton Rouge, 1989.

MORDECAI, Marcus. What is an Initiation Story? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 19, n. 2, p. 221-228, Inverno, 1960.

ONDJAKI. *Os Da Minha Rua*. Lisboa: Caminho, 2007.

SAVAGE, Jon. *Teenage: The Creation of the Youth Culture*. Nova York: Viking Press, 2007.

TRITES, Roberta Seelinger. *Twain, Alcott, and the Birth of the Adolescent Reform Novel*. Iowa: University of Iowa Press, 2007.