

Ynari, à luz dos mínimos

Andrea Cristina Muraro*

Resumo: 'Espremer um sonho' este é o segredo em formato de prefácio sussurrado pelo angolano Ondjaki ao anunciar a obra *Ynari – a menina das cinco tranças*, cujo título e subtítulo nos remetem para toda uma cosmogonia envolta pelo nome da protagonista, o número 5, a palavra 'trança' que perpassam o texto junto do tema da guerra e revela-nos a união de planos que se processam no esteio da *acumulação*: oralidade e memória.

Palavras-chave: Angola; Conto; Guerra; Memória; Missosso; Oralidade

Abstract: 'Squeezing a dream' is the secret whispered in preface by Angolan author, Ondjaki, to announcing *Ynari – the girl of five braids*, whose title and subtitle refer to a whole cosmogony surrounded by the name of protagonist, the number 5 and the word 'braid' that pervades the text with the issue of war, revealing plans that are processed in accumulation: orality and a memory.

Keywords: Angola; Memory; Missosso, Orality; Short story; War

oh roupa de sonho quem vais tu vestir (...)
na madrugada de teu olhar desponta devagar devagarinho a aurora de um dia inda por chegar

in.: Nzoji, Arlindo Barbeitos

"Espremer um sonho", este é o segredo em formato de prefácio sussurrado pelo escritor angolano Ondjaki ao anunciar a obra *Ynari – a menina das cinco tranças*, cujo título e subtítulo remetem imediatamente para toda uma simbologia envolta pelo nome da protagonista em kimbundu, o número cinco e a palavra trança.

E para enveredarmo-nos por uma das possibilidades de leitura dessa obra: a literatura e a guerra – simbolizadas por uma menina, por um homem pequeno e pelos mais-velhos –, temos que frisar, então que, a data de edição de *Ynari*, em Angola é bastante significativa: 2002, ano em que a paz é retomada neste país após décadas entre guerras, citamos a seguir trecho de entrevista em que o autor coloca-se sobre o assunto:

_

^{*} Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na FFLCH-USP.

A - Já me disseste que Ynari terminou de ser escrito quando do fim da guerra. [...] O que esse tema representa?

O - O tema da guerra nem é intencional, ele acaba por ser natural. Aparece quando um autor menos espera, ou então deixamo-lo estar inerente às coisas que são para ser contadas quando o que vamos contar se prende à realidade angolana. É um tema imanente. Visceral. [...]

O tema da guerra para mim representa o material necessário para muita da reflexão que terá de ser feita em Angola agora e no futuro. Seja em que área fôr, literária ou não. É e será uma espécie de textura da nação ainda por alguns anos. E é forçoso que saibamos cicatrizar essa ferida sem fingimentos e sem pressas de anunciar, a nós ou aos outros, que toda a dor já passou. Qualquer nação, enquanto corpo social, leva décadas a sarar e recuperar de um conflito com a multiplicidade e a dimensão que o nosso teve. (MURARO, 2006, p.96-7.)

Vale lembrar que de 1961 até 1975, o país esteve em guerra na luta de libertação nacional. E depois disso, como nos explica a estudiosa C. Messiant:

Foram precisos três acordos de paz e o assassinato de Jonas Savimbi¹, em Fevereiro de 2002, para que as armas se calassem definitivamente em Angola. Há várias formas de considerar esta trajectória [...]. Logo à partida podemos observar que os primeiros dois acordos – o de Bicesse em Maio de 1991 e o de Lusaka em Novembro de 1994, ambos realizados sob os auspícios da comunidade internacional – tiveram como resultado a continuação da guerra, com consequências cada vez mais mortíferas para a população civil; enquanto que o terceiro acordo, o Memorando de Luena de 2002, no qual a comunidade internacional desempenhou um papel muito secundário e em grande medida simbólico, não só conseguiu a formalização da cessação das hostilidades como pôs fim ao ciclo de guerras que devastavam Angola desde a independência, em 1975. É desta forma que o governo² angolano gosta de apresentar os acontecimentos, enquanto a comunidade internacional prefere ver Luena como uma consequência dos seus pacientes esforços em prol da paz. (2004, p.11)

Portanto, o verbo "espremer" do prefácio não nos parece nada metafórico: o sonho da paz ficou sempre no "entre guerras" em meio a interesses, omissões e acordos.

Ynari é um livro destinado a um público aparentemente específico: o das crianças, para todas elas, como diz o autor na dedicatória, mas principalmente para Angola, como se informasse a um leitor mais desatento: isto não é só da categoria infantil, falo também às "crianças adultas que de vez em quando me emprestam gotas dos sonhos deles". Sabemos que os sonhos em miniaturas também compõem as vidas adultas, pois são "imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, manifestações da infância permanente" (BACHELARD, 1988,

¹ Líder da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), criado durante a Luta de Libertação Nacional, em 1966. Após a independência, seu discurso de teor étnico majoritariamente ovimbundu e o carisma de seu líder ganhou apoiou dos EUA e da África do Sul. Sua posição era de alternativa ao partido que assumiu o governo angolano majoritariamente (MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola). Depois de 1991, a UNITA não reconhece o resultado das eleições de setembro de 1992 e novamente, os combates recomeçam; após o acordo de 1994, perde a credibilidade e o apoio de forças externas, mas ainda contava com os recursos advindos dos diamantes extraídos das regiões sob o controle da UNITA.

² Entenda-se governo, como o partido MPLA, no poder em maioria até os dias atuais. Criado em 1956, antes da eclosão da guerra colonial, assumiu após a independência a sua vertente leninista-marxista o que lhe valeu o apoio da então URSS e de outros países como Cuba, até 1992. Note-se que as datas de retirada de apoio tanto dos EUA quanto da URSS devem-se ao fim da Guerra Fria. Assim como a UNITA, o MPLA passa então a recorrer aos recursos petrolíferos principalmente como meio de sustentação econômica, bem como das vantagens políticas da máquina estatal. Ambos os lados, por diversos momentos, desrespeitaram os protocolos assinados diante da ONU.

p.95) da memória difratada pelo conflito, como situou o autor no trecho da entrevista e no texto que leu por ocasião do lançamento da obra:

Os olhos das nossas crianças já têm o hábito do sorriso, seria agora importante que daqui a anos, todos pudéssemos assistir à caminhada do animal forte e ferido que é o nosso país, com um brilho de equilíbrio nos olhos do futuro dele. (ONDJAKI, 2003)

Portanto, o autor ao utilizar-se da memória social como cerimônias comemorativas (o fim da guerra, dentro e fora do texto) e práticas corporais (inscritas no texto e resgatadas da tradição), leva a atividade de reconstrução da materialidade histórica à produção da narrativa literária; tais narrativas, que "contadas mais ou menos *informalmente*, revelam-se como uma atividade básica para a caracterização das acções humanas. É um traço comum a toda a memória comunal." (CONNERTON, 1993, p.20)

Diante disso, cabe-nos esclarecer que o gênero narrativo escolhido pelo autor para nos apresentar o enredo não decepciona. Percebemos que ao postar lado a lado o modelo eurocêntrico do "era uma vez" (p.9) no início do conto e ao final o "E, como dizem os maisvelhos, foi assim que aconteceu." (p.43), advindo do missosso, definido por Chatelain como uma estória "mais [...] de entreter do que instruir [...], [que] começam e findam sempre por uma fórmula especial" (1944, p.101-2), há a *desmedida*, o imbricamento de gêneros em ritmos de oralidade, construtores de uma gramática que indica um pretenso leitor, mas que vaza para outras leituras; já que à primeira vista, a linguagem escolhida parece-nos didática devido ao uso de repetições e diminutivos, pensa-se no contexto do enredo e considera-se o público destinado; entretanto, constatamos nos exemplos dos próximos parágrafos que essa gramática no corpo da narrativa assume uma estrutura que vai além da definição de missosso, dada por Chatelain.

Disso, deduzimos que a obra revela a união de planos aparentemente diferentes, contudo são processados em *acumulação*, isto é, a repetição como função de memória, bem como o uso de diminutivos e advérbios de intensidade com função de relatividade adjetivam os outros da relação, estabelecendo suas identidades várias. A acumulação também refere-se a sua forma total: uma estória contada nas línguas do mundo onde se encontra o projeto textual do autor – a língua portuguesa imbricada ao substrato kimbundu da narrativa dos povos do território angolano, dados assumidos pelo narrador na palavra *sonho*, "porque [ela] acumula as entoações do diálogo vivo dos interlocutores com os [seus] valores sociais" (BAKHTIN,2002, p.36).

Além do que, pela dedicatória e pelo prefácio percebe-se de antemão uma espécie de *maqui³ textual*, em que uma outra estória está camuflada, tramada. A fábula, no sentido dado por Tomachevski, é a de uma menina que descobre o poder de inventar e destruir palavras ao conhecer um homem pequeno nas proximidades de sua aldeia, com ele aprende o valor da palavra e seus sentidos quando usados de forma útil ou inútil; ao ser iniciada pelas pessoas da aldeia do homem pequeno, Ynari parte em busca de sua magia, percorrendo cinco aldeias em que as pessoas não se entendem e entram em guerra. Com isso, Ynari convoca a todos para que à noite depositem a água do rio em uma cabaça grande, colocada em cima de uma fogueira; nesta espécie de cerimônia comemorativa composta de gestos, a menina corta à catana cada uma de suas tranças em cada uma das aldeias e as deposita na cabaça. Feito isto, pede que as pessoas durmam e ao acordarem surpreendem-se, visto que o "sentido" perdido foi recuperado. É desta forma que sua magia se manifesta, na *permuta* da guerra pela paz.

À guisa de uma conclusão apressada e linear, podemos pensar que por aí fica um enredo em que uma menina semeia a paz por meio de palavras e as ritualiza em cinco sentidos (audição, visão, tato, olfato e paladar) ou ainda nos cinco elementos (fogo/fogueira; metal/catana; ar/palavra; madeira/cabaça; água/rio; terra/a própria trança de Ynari como representação telúrica do feminino). Entretanto, a trama⁴ se valora ao analisarmos sua gramática, uma espécie de poética de mínimos pautada na repetição de sufixos de diminutivo e advérbios de intensidade que redimensionam o texto, mostrando como o *escritor criador* inscreve o país através do número cinco, da menina e das tranças; temos, portanto, o interior de um *maqui*: neste refúgio, repousa a nação que protelou seu nascimento com a guerra e vive o sonho da paz na *coletividade* da trama.

Outro indicador aparece nos pontos cardeais citados no texto: o Norte traz homens com armas de metal; sabe-se que a tomada e a luta armada durante as guerras em Angola ocorreu do Norte para o Sul, com a UNITA aliando-se a chefes de grupos étnicos e o MPLA por sua vez estabelecendo bases de resistência pelo território; hipoteticamente, conforme a menina e o homem pequeno caminham ao longo do rio e a estória transcorre, ganha-se *um*

³ Segundo a etimologia da palavra: fr. *maquis* (1775) 'conjunto de arbustos e plantas diversas, característico dos bosques da Córsega, usado como refúgio pelos marginais por ter uma vegetação densa', (1944) 'lugar em que os membros da Resistência Francesa se reuniam', de um uso figurado do corso *macchia* 'mancha', pelo fato de a vegetação formar como que manchas nas encostas das montanhas, der. do lat. *macùla,ae* 'id.'; nas acps. relacionadas a 'membro da Resistência Francesa', esp. a partir de uma expressão corsa *prende* (ou *gagner*, o *tenir*) [Fonte: Houaiss eletrônico]. Como se nota, o termo é largamente utilizado em contextos de conflitos, como o foi também em Angola, para designar durante o período da luta de libertação nacional, o local da guerrilha. E ainda é como o teórico martinicano E. Glissant situa "o emaranhado de línguas nos quais é preciso praticar a errância, e traçar um rastro/resíduo." (2005, p.134)

⁴ Lembrando ainda que "a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele", isto é, " a trama é uma construção inteiramente artística" (TOMACHEVSKI,1971,p. 173-4).

certo sul, onde a paz será semeada, fato que se desdobra na própria estrutura do texto, a trama sofre uma espécie de redução em espiral. Na medida em que a menina percorre cada aldeia cria-se uma imagem de fluidez, entre os que trazem um pouco de água do rio nas mãos e depositam na cabaça, até o corte à catana da última trança. E o rio, por si só, é narrado como um espaço bastante significativo, já que as cinco aldeias estão situadas a sua margem, assim como a aldeia de Ynari e a do homem pequeno.

Retomemos os nomes, chama-nos atenção o fato de que o homem pequeno da estória não é nomeado. Vale sua caracterização pelo *topos* de onde fala: "Venho de minha aldeia, que fica mais para cima, junto à nascente do rio" (p.10) e pela repetição do substantivo e adjetivo, ora acompanhados pelo advérbio *muito, tão, simplesmente...* ora pelo sufixo *-ino,* indicador de diminutivo. Note-se que com Ynari também ocorre um processo de renomeação: "a menina das cinco tranças", "A menina das quatro tranças" e assim cria-se novamente um efeito gradativo até ser "a menina sem tranças" (p.39). Lembremos neste ponto que as ações do homem pequeno ao longo da narrativa fazem com que o tamanho de seu corpo tome outras dimensões, fazendo com que o olhar de Ynari leia "o grande no pequeno" (BACHELARD, p.178) e por isso o homem pequeno, enquanto "miniatura é uma das moradas da grandeza" (BACHELARD, p.164) para a menina-aprendiz, assim ilustrado neste diálogo:

- [...] Conheces a palavra coração?
- Conheço! sorriu Ynari. E não é só uma palavra, é isto que bate dentro de nós e mostrou no seu peito onde o coração batia.
- Claro, e... O coração é pequeno para ti?
- É... e não é! Cabe tanta coisa lá dentro, o amor, os nossos amigos, a nossa família...
- Vês? disse o homem mais pequeno que ela. às vezes uma coisa pequenina pode ser tão grande... (p.10-1)

Esta relatividade das formas faz com que a protagonista, antes da descoberta de sua magia, consiga perceber a dimensão humana da aprendizagem que o companheiro de viagem lhe oferecerá, a maneira com que Ynari vê o outro é modificada gradativamente : "um homem muito pequenino com um sorriso muito grande" (p.9), "sentou-se, ficando assim ainda mais pequeno" (p.10), "já não lhe parecia tão pequenino"(p.12), "dando a mão ao homem simplesmente pequeno"(p.12), "O homem que agora não lhe parecia tão pequeno" (p.15), "O homem mais ou menos pequeno" (p.16) até "um homem pequeno e mágico" (p.18). No *esteio* de outras obras, como *O Pequeno Polegar* e *Alice no país das maravilhas*, esta forma de "olhar para o outro" (p.42) remete-nos à inconstância de valores que a linguagem opera: sendo instável, transmutada, permutada; conforme identifica-se,

desestabiliza-se para referir-se ao outro da *relação*. Eis então a gramática de que falávamos anteriormente.

Diante dessa poética pautada pelos atos de linguagem, as relações entre Ynari e o homem pequeno compõem um jogo artístico entre os fatores externos e internos da estória; como exemplo, temos o momento em que Ynari passa a ver o homem como pequeno e mágico, que é desencadeado quando ambos avistam em meio a anhara, do outro lado do rio, "um grupo de homens com armas na mão [que] começa a disparar contra outro grupo de homens com armas na mão" (p.16); após a luta, um dos grupos atravessa o rio e dorme, neste momento o homem pequeno aproxima-se do grupo e movimenta-se dizendo "baixinho umas tantas palavras", fazendo "as armas dos homens [...] transformar[e]m-se em armas de barro" (p.18). Visto dessa forma, é possível perceber como o valor da palavra é agregado, já que

dotada de vitalidade do preexistente, é necessariamente uma força inerente à personalidade total, daí sua utilização ser cuidadosamente orientada, pois uma vez emitida algumas de suas porções desprendem-se do homem e reintegram-se na natureza. Nesse sentido deve ser lembrado que a palavra é elemento desencadeador de ações ou energias vitais. De fato, ao ser dirigida para atingir determinados fins, interfere na existência pois que, uma vez absorvida, pode provocar reações, controláveis ou não. (LEITE, 1995, p.105)

Dois outros personagens da mesma aldeia do homem pequeno são fundamentais nesta narrativa e ilustram a relatividade/ a identidade do outro: "era um velho muito velho que inventa as palavras", "com umas barbas muito grandes que quase chegavam ao chão. Caminhava com a ajuda de um pau torto, muito torto, que era como se fosse a sua bengala pequenina" (p.20) e como par opositivo uma "velha muita velha que destrói as palavras [...] tinha uma trança branca muito comprida" (p.20). Tais descrições, simbolicamente, nos revelam "que os cabelos que formam a trança são como a barba, uma prova e um meio de força vital" (CHEVALIER, p.893); entretanto, podem funcionar em oposição: a trança como símbolo fechado, a mais velha que destrói, e a barba como expansão, o mais-velho que cria palavras, aliado ao fato de que em muitas culturas a suspensão do corte da barba e dos cabelos ocorre durante o período de uma guerra.

Além do mais, percorre toda a narrativa a ação da pessoa idosa, do mais-velho, como fonte de conhecimento para resolução dos conflitos entre as aldeias. Em vários pontos da narrativa, sua presença é significativa: são eles que recebem Ynari nas cinco aldeias, o homem pequeno vive na aldeia onde estão o homem mais-velho e a mulher mais-velha, Ynari convive com sua avó na sua própria aldeia. Note-se que, nas aldeias, o mais-velho precisa da jovem Ynari para lhes ajudar a encontrar os caminhos da paz; enquanto que, na aldeia do homem pequeno, os mais-velhos tem a função social de criar e destruir palavras, visto que a

experiência da linguagem é muito mais presente do que a própria magia buscada pela menina, isto é, estes personagens tem o discernimento, são guardiães de tradições calcadas pelo tempo para reger a atividade mnêmica do grupo: ensinando.

Talvez por isso em determinado momento, quando Ynari chega a aldeia do homem pequeno, este anuncia que naquela aldeia não há soba (p. 19), o que pode ser lido como: aqui não temos a autoridade, mas a experiência dos mais-velhos. E nesse sentido, a transmissão do conhecimento, embora não apenas como reconstrução do passado, mas sim como fonte de ação e decisão sobre o presente, influa na vida do grupo, muito mais do que um líder como o soba.

Outro exemplo significativo dessas relações com os mais-velhos é a avó de Ynari. Anteriormente, expusemos como os mais-velhos assumem a condução do presente e do passado, contudo o futuro de Ynari, e consequentemente dos envolvidos, também é vaticinado por sua avô que diz que suas tranças não se desfazem, pois ela já nasceu com as tranças e um dia saberá porquê (p.11).Portanto, a função social da jovem Ynari não se restringiria em apenas disseminar a paz, há nela uma espécie de alegoria da nação inoculada em criança.

Observemos a escolha do nome Ynari, que significa hiena, "na África, um animal necrófago e noturno, [...] caracterizada pelas faculdades de adivinhação, pela força das mandíbulas habituadas aos ossos, por tudo isso constitui uma alegoria da [...] etapa iniciática do caminho do Conhecimento" (CHEVALIER, p.492-3); se transpusermos tal alegoria ao contexto angolano, em meados de 2002, ficamos com uma nação que chora um milhão de mortos; todavia, ri e revela uma esperança, aquela mesma, a sagrada de Agostinho Neto⁵, a voz transmitida pelos mais-velhos entre barba e trança, reconduzida na fala de Ynari: "Se eu vos ensinar, [...] vocês deixam de estar em guerra?" (p.30), revelando-nos o imaginário cultural no jogo dialético construído e permutado em pergunta e resposta, na aprendizagem do dizer.

O que em outros termos, são os gestos de incorporação (através das palavras criadas e eliminadas pelos mais-velhos e também, da nomeação), que os grupos "recordam" os sentidos outrora esquecidos, ou ainda revelam os sentidos desconhecidos que guardam o futuro. Mais adiante no enredo, na aldeia do homem pequeno, uma festa é anunciada em meio a batuques e dança, a seguir Ynari vislumbra uma enorme cabaça no centro da aldeia, em que os dois mais-velhos depositam ervas e dizem palavras que Ynari "nem conseguia sequer entendê-las para as repetir dentro de si" (p.22), outros homens se aproximam e dizem uma palavra no ouvido

_

⁵ Médico, primeiro presidente de Angola e poeta, autor das obras *Sagrada Esperança*, *Renúncia impossível* e *Amanhecer*, reeditadas em Angola, pela UEA em 2009.

da mais velha que destrói as palavras inúteis, logo após outros se aproximam do mais velho que "pôs novas ervas na cabaça enorme mas pequena"(p.22), estes homens "punham a mão na cabaça [...] bebiam um pouco do líquido e aproximavam-se do [...] que inventa palavras" (p.23), "este mais velho diz uma palavra no ouvido de cada um deles e os homens abandonavam a aldeia dos homens pequeninos [...] para voltarem no próximo cacimbo" (p.23).

Neste ponto, façamos uma ressalva sobre dois motivos relevantes para a composição da narrativa enquanto um continuum: uma delas é a marcação temporal, dada pela referência ao cacimbo⁶ – demonstrando como "os hábitos, mantêm [um] povo: a cultura [...] está ligada à sua paisagem" (DAMATO, 1996, p.148). O outro ponto, refere-se novamente aos atos de linguagem – a palavra sempre é dita no ouvido –, portanto se faz "gestar algo decisivo pela penetração no interior dos indivíduos, de um elemento vital desencadeador do processo" (LEITE, 1995, p.105). Deste processo, ressalta-se também o que Chatelain (p.510) anotou em suas pesquisas, em fins do séc. XIX, acerca do uso do verbo *ouvir* em kimbundu: em muitos enunciados, os falantes lhe traduziam frases para português sempre utilizando a palavra ouvir em substituição a outros verbos de sentidos - cheirar, saborear..., tornavam-se 'ouvir os cheiros, ouvir os sabores', com exceção do verbo ver; tais substratos do kimbundu, acabam por pautar-se na contemporaneidade em pesquisas médicas que indicam a audição como o único sentido que não adormece durante nosso sono, nossos ouvidos continuam em alerta, a velar durante a noite. Considerando os pares da construção narrativa (dormir/sonhar; acordar/transformar), vimos que é durante a noite e durante o sonho que as pessoas de cada aldeia recordam-se dos sentidos esquecidos. Contudo, é após acordar que suas realidades se mostram transformadas.

Outro destes substratos, aproveitado como motivo, aparece quando Ynari indaga sobre a hora de saber sua magia; neste momento, os mais-velhos oferecem-lhe, então, a palavra *permuta*, que mais tarde lhe será explicada em um sonho e advertem que a "fórmula está dentro do [s]eu coração" (p.25); ora, nada é tão caracterizador em um missosso do que a fórmula...

Com isto, o narrador nos conduz por um jogo simbólico entre sinestésico e cinestésico: exemplificado pelos cinco sentidos, a permuta nas cinco aldeias acontece em *leitmotiv:* na primeira das aldeias, as pessoas estão surdas e a menina as ensina a ouvir; na segunda, estão mudas e passam a saber falar; na terceira, cegas e passam a ver; na quarta, sem conseguir

⁶ "Época de nevoeiro denso que se forma em algumas regiões africanas, chuva miudinha" (fonte: dicionário Porto Online).

cheirar e sentem então os odores; na quinta, sem paladar e passam a sentir os sabores. Quando a comunicação pelos sentidos não é possível, Ynari usa mímica, faz dançar o corpo para pôr palavras, unindo pontos um território textual, apontando o número cinco como "símbolo do homem, de braços abertos, em cujo centro está o coração" (CHEVALIER, p.241-2).

Ainda sobre essa multiplicidade e relatividade de sentidos ligados ao número cinco, é válido registrar estas palavras entre Ynari e o homem pequeno:

- [...] E eu acho que a palavra guerra não serve para nada!
- − E a palavra explosão?
- Eu acho que a palavra explosão só devia ser usada noutras situações, não em situações de guerra. [...]
- Então, eu acho que a palavra explosão podia ser mais utilizada entre as estrelas. Quando elas se chocam, nós aqui no planeta Terra vemos uma coisa linda acontecer no céu... (p.29)

O que evidencia-se, no trecho acima e em Ynari no seu todo, é que o *texto assume um espaço* de conflito e é nesta tensão dialética que ele se funda; portanto, a cada leitura podemos perceber o imaginário cultural aliar-se ao político, o tema da guerra e assumir sua função poética representada pelas palavras: despedida, encontro, saudade, amizade, olhar para o outro; ou ainda coração, explosão, medo, admiração, confusão; com isso, a obra desvela-se na quina de sua estratégia discursiva, diz "muito mais e – o que é importante – diferente do que pretende dizer" (ABDALA, p.131)

Talvez por isso, outra imagem representativa dessa narrativa seja a da cabaça – como uma planta "ligada às noções de espaço, de extensão, e do mundo em seu conjunto" (CHEVALIER, p.151), e também como uma espécie de "caixa mágica" (CHATELAIN, p.473) – porque ela acolhe a palavra de todos, para que depois sejam espalhadas e ditas ao ouvido para sonhar, colocando a paz à luz dos mínimos.

Referências

ABDALA, Benjamin. De vôos e ilhas. São Paulo: Ateliê, 2003.

BACHELARD, Gaston. Poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem. 9.ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARBEITOS, Arlindo. Nzoji (sonho). Lisboa: Sá da Costa, 1979, p. 47-8.

CHATELAIN, Héli. *Contos Populares de Angola - Cinqüenta contos em quimbundo*. Agência Geral do Ultramar: Lisboa, 1944.

CHEVALIER, J. et alii. Dicionário de símbolos. 16. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2001.

Nau Literária

CONNERTON, Paul. Como as sociedades se recordam. Trad. M.M. Rocha. Oeiras: Celta ed., 1993.

DAMATO, Diva. Edouard Glissant: poética e política. São Paulo: Annablume, 1995.

GLISSANT, E. Introdução a uma poética da diversidade. Trad. E.A. Rocha. Juiz de Fora: ed. UFJF, 2005.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *In.*: África: *Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S. Paulo, 18-19,103-118,1995-1996.

MESSIANT, Christine. "Why did Bicesse and Lusaka fail? A critical analysis" [As causas do fracasso de Bicesse e Lusaka: uma análise crítica]. In: Guus Meijer (org.) From Military Peace to Social Justice: The Angolan Peace Process. Londres: Conciliation Resources, 2004.

MURARO, A.C. As 'prendisajens' poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora 'xão'. São Paulo: PUC-SP. Dissertação de mestrado, 2006.

ONDJAKI. <i>Ynari – A menina das cinco tranças</i> . Lisboa: Caminho, 2004 [Luanda: Chá de Caxinde, 2002; São Paulo: Cia. das Letras, 2010].
Há prendisajens com o xão. Lisboa: Caminho, 2002.
"O brilho nos olhos das crianças" in. Apresentação de Ynari. abril/2003.
TOMACHEVSKI, B. Temática. In.: Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.