PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

MARINA RIBEIRO CANDIDO

NA COMPANHIA DE UM MAIS NOVO: FUNÇÕES DO NARRADOR-CRIANÇA NAS NARRATIVAS DE INFÂNCIA *BOM DIA, CAMARADAS* E *MEU PEQUENO PAÍS.*

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2022

MARINA RIBEIRO CANDIDO

NA COMPANHIA DE UM MAIS NOVO: FUNÇÕES DO NARRADOR-CRIANÇA NAS NARRATIVAS DE INFÂNCIA *BOM DIA, CAMARADAS* E *MEU PEQUENO PAÍS.*

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária. **Área de concentração**: Literatura e Crítica Literária. **Orientadora**: Profª. Drª. Leila Cristina de Melo Darin.

SÃO PAULO

2022

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 88887.597932/2021-00.

DEDICATÓRIA

Ao Luciano, cuja voz calma e a mão firme me trouxeram de volta.
Obrigada por ficar ao meu lado enquanto eu transformava dor, cansaço
e indignação em legado.

AGRADECIMENTOS

Nunca andei sozinha e espero, nestas poucas linhas, ser capaz de agradecer a todos que sempre estiveram comigo. Agradeço primeiro a Deus – que sempre foi e sempre será – meu descanso e porto seguro. Minha mãe Vera Lucia e meu pai Nivaldo, o lar que vocês criaram para mim e minhas irmãs é a base de tudo, obrigada por me ensinar sobre o amor. Minhas irmãs Luciana, Sandra e Lidia, crescer cercada de mulheres é o melhor que poderia ter me acontecido, eu amo vocês.

Um agradecimento especial ao meu marido Luciano Candido, que não somente se fez presente em questões práticas – limpou a casa, fez compras, providenciou comida – como também nas mais subjetivas – me fez rir, me consolou, celebrou minhas conquistas, criou um ambiente propício para que eu pudesse buscar esse sonho. O que posso dizer além de: eu te amo!

Agradeço à amiga e mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP Luciana Pereira Azevedo pelo incentivo, cuidado e auxílio desde os primeiros passos que dei neste programa. Ao amigo e mestre em Língua Portuguesa, texto e discurso pela PUC-SP Marcel Fernandes Gugoni, que tantas vezes acreditou mais em mim do que eu mesma, partilhou suas experiências como pesquisador e colaborou nesta pesquisa com seu olhar de historiador.

Agradeço imensamente ao amigo e mestre em Literatura e vida social pela Unesp Francisco Mariani Casadore, que me ajudou desde a elaboração do pré-projeto até a entrega da versão final desta pesquisa. Obrigada por utilizar sua grande bagagem cultural, seus conhecimentos gramaticais e literários, além do seu talento como editor para tornar a leitura desta pesquisa mais interessante e prazerosa.

Também agradeço à amiga e mestre em Estudos Linguísticos pela Unesp Beatriz Facincani Camacho, que graciosamente me ajudou na tradução de textos da Língua Francesa.

Meu agradecimento especial às amigas Kelly Abrahams, que primeiro me apresentou as literaturas africanas, e Brunna Pinheiro Cardoso, que em 2010 me presenteou com um exemplar do livro *Quantas madrugadas tem a noite*, de Ondjaki e, sem saber, iniciou o momento que me trouxe até aqui.

À Profª Drª Leila Darin, que fez toda a diferença neste percurso, desde os primeiros encontros de orientação, me senti amparada, incentivada e segura de que poderíamos fazer um excelente trabalho, mas foi quando o aspecto humano se tornou mais necessário que sua orientação fez toda diferença. Obrigada, Leila! Saiba que tenho usado o tal batom vermelho!

À Profª Drª Vera Bastazin por seu apoio e auxílio nesta pesquisa, pelas aulas da disciplina de Teoria da Literatura que tanto contribuíram para este trabalho.

À Profª Drª Diana Navas, que me acolheu no programa de Teoria e Crítica Literária e me incentivou a romper barreiras. Academicamente, eu nunca duvidei da PUC-SP, mas uma pesquisa não é feita por máquinas e sim por pessoas; foi o lado humano que fez toda a diferença e por isso eu vou ser sempre grata!

Agradeço à Profª Drª Elisabeth Cardoso e ao Grupo de Pesquisas em Literaturas e Ancestralidades Negras – GPLAN por criarem um espaço de acolhimento dentro da academia e estimularem a pesquisa de obras elaboradas por pessoas negras.

Agradeço às amigas carolina ferreira e Lara Queiroz; ter encontrado vocês duas neste percurso foi muito importante. Como é bom ver mulheres negras ocupando o espaço que lhes é de direito dentro da academia. Vocês são inspiração para mim!

Minha gratidão, respeito e admiração à Profª Drª Aza Njeri da PUC-RJ, que me recebeu em suas disciplinas, abriu espaço para eu compartilhar sobre esta pesquisa e, generosamente, refletiu comigo, deu sugestões e apontou caminhos. Aza, você é solar! Obrigada por inundar os dias com seu riso e sabedoria. Também à Profª Drª Livia Natália da UFBA, cuja generosidade, inteligência e sabedoria mudaram os rumos desta dissertação. Obrigada por me honrar com sua participação nesta jornada.

Por fim, obrigada às amigas amadas Belisa Monteiro, Patricia Tierno, Deise Brito e Gisele Pimentel; cada uma de vocês contribuiu de uma forma muito específica para que eu pudesse chegar a este momento – sem dúvida são as grandes responsáveis pela saúde mental dessa pesquisadora. À Ana Albertina, assistente de coordenação, que torna a vida de docentes e discentes muito mais fácil; à Poliedro Educação, na pessoa de Fabiola Bovo Mendonça, que acolhe e apoia os colaboradores em seus estudos e à minha incrível equipe de editores de Linguagens.

[...] contamos as histórias dos nossos antepassados
para a comunidade, para que um dia nossos
descendentes contem as nossas histórias.
Nei Lopes e Luiz Antônio Simas. *Filosofias africanas*

RESUMO

CANDIDO, Marina Ribeiro. **Na companhia de um mais novo:** funções do narrador-criança nas narrativas de infância *Bom dia camaradas* e *Meu pequeno país*. 2022. 74 fls. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta pesquisa tem como objetos de análise as narrativas de infância *Bom dia camaradas* (2014), do autor angolano Ondjaki, e *Meu pequeno país* (2018), do autor burundiense Gaël Faye. Nosso objetivo é propor uma leitura mais afrocentrada de ambas as obras, confrontando o arcabouço teórico da autobiografia e da autoficção com os ensinamentos das filosofias africanas que rejeitam a ideia individualista e autocentrada de tais conceitos. Propomos, então, uma leitura a partir dos conceitos de escrevivência de Conceição Evaristo (2020) e do eu-refletor-coletivo, de Viviane Mendes de Moraes[1] (2010). Também nos interessa investigar a função do narrador-criança nas obras citadas, com o objetivo de demonstrar que essa parece ser a forma mais viável de conduzir as narrativas aqui pesquisadas. Partimos da hipótese de que as duas obras utilizam o narrador-criança como estratégia para mascarar impossibilidades narrativas, atualizar a importância da tradição oral e romper com o silêncio imposto ao sujeito negro. O conceito de narrativa de infância, será apresentado a partir da pesquisa de Helena Maria Assude Paio (2010); a autobiografia e a autoficção serão analisadas a partir das obras de Lejeune (2014), Serge Doubrovsky (2014) e Philippe Gasparini (2014). Tais conceitos serão relacionados e discutidos para fundamentar a pesquisa e a leitura das obras, seguindo os fundamentos de uma pesquisa qualitativa-descritiva e usando os métodos analítico e hipotético-dedutivo.

Palavras-chave: Literaturas africanas; narrativas de infância; narrador-criança; escrevivência; eu-refletor-coletivo.

[1] Nome ocidental da Profª Drª Aza Njeri (2019; 2020). Usado aqui exclusivamente devido às normas de escrita acadêmica.

ABSTRACT

CANDIDO, Marina Ribeiro**. In the company of a younger one**: roles of the child narrator in the childhood narratives *Good Morning Comrades* and *Small Country*. 2022. 74 pages. Master's thesis – The Pontifical Catholic University of São Paulo, São Paulo, 2022.

This research aims at analyzing the childhood narratives *of Good Morning Comrades* (2014) by Angolan author Ondjaki and *Small Country* (2018) by Burundian author Gaël Faye. Our purpose is to suggest a more Afrocentric reading of both works, comparing the theoretical framework of autobiographies and autofictions to the teachings of African philosophies that reject the individualistic and self-centered idea of such concepts. We propose a reading starting from the concepts of *escrevivência*, by Conceição Evaristo (2020), and *eu-refletor-coletivo*, by Viviane Mendes de Moraes[2] (2010). We also investigate the role of the child narrator in the mentioned works to demonstrate that this seems to be the most viable way to conduct the narratives surveyed here. We begin with the hypothesis that both authors choose to use the child narrator as a strategy to disguise narrative impossibilities, update the oral tradition, and break the silence imposed upon black people. The concept of childhood narrative comes from Helena Maria Assude Paio's research (2010), and the concepts of autobiography and autofiction are analyzed based on the works of Lejeune (2014), Serge Doubrovsky (2014), and Philippe Gasparini (2014). These concepts will be related and discussed to support the research and reading of the books, based on the fundamentals of a qualitative descriptive study, and using analytical and hypothetico-deductive methods.

Keywords: African Literatures; childhood narratives; child narrator; *escrevivência*; *eu-refletor-coletivo*.

[2] This is the western name of the PhD in African Literature and post-doctorate in African Philosophy from the Federal University of Rio de Janeiro, Aza Njeri (2019; 2020). I used her name in this abstract solely to conform to academic writing standards.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1. ÁFRICA: SUBSTANTIVO PLURAL 17

1.1 Do reino de Ndongo à Angola livre 19

1.2 História de um pequeno país 24

1.3 Um mesmo continente sob diferentes perspectivas 28

2. NARRATIVAS DE INFÂNCIA: APONTAMENTOS TEÓRICOS 35

2.1 Pela voz e pelo olhar da criança 35

2.2 Autobiografia: firmando um contrato com o leitor 38

2.3 Autoficção: o passado e o futuro 41

2.4 Escrevivência: uma leitura afrocentrada de *Bom dia camaradas* e *Meu pequeno país*. 46

3. NARRATIVAS DE INFÂNCIA: POSSÍVEIS FUNÇÕES DO NARRADOR-CRIANÇA 52

3.1 Relações entre o mais novo e o mais velho 55

3.2 Escola como microcosmo da sociedade 63

CONSIDERAÇÕES FINAIS 70

REFERÊNCIAS 72

INTRODUÇÃO

contar. [...] inventar futuro trabalhando o passado como o oleiro acaricia o barro.

Ondjaki. **Verbetes para um dicionário afetivo.**

Nesta dissertação de mestrado, buscaremos investigar a função do narrador-criança nas obras *Bom dia camaradas,* do autor angolano Ondjaki (2014), e *Meu pequeno país*, do autor burundiense Gaël Faye (2018). Nossa proposta inicial é confrontar os conceitos de autobiografia e autoficção com o ensinamento africano de que a comunidade é central e mais importante que o indivíduo. A partir disso, teceremos um estudo que se quer mais afrocentrado e, por meio dos conceitos de escrevivência, proposto por Conceição Evaristo (2020; 2022), e do conceito eu-refletor-coletivo, de Viviane Mendes de Moraes[3] (2010), apresentamos uma nova proposta de leitura que busca evidenciar a complexidade estética e ideológica das obras aqui pesquisadas. É também nosso objetivo investigar as funções que o narrador-criança desempenha nessas narrativas de infância, motivo pelo qual buscaremos articular o pensamento de intelectuais negros – cujos conhecimentos abrangem as histórias, as filosofias e as culturas africanas – com a teoria dos pontos de vista da narrativa.

A ideia desta pesquisa surgiu após a leitura da obra de Gaël Faye (2018); à época, chamou a atenção a presença recorrente de narradores crianças em outras obras de autores africanos, como Ondjaki (2014), Luandino Vieira, Pepetela, J.M. Coetzee, Camara Laye, Scholastique Mukasonga. A releitura de *Bom dia camaradas* foi determinante para definir a abordagem comparada desta investigação com o intuito de estabelecer aproximações e distanciamentos entre as duas obras que, a príncipio, podem parecer muito semelhantes.

Em sua obra *Bom dia camaradas*, Ondjaki (2014) apresenta a cidade de Luanda, em Angola, no período pós-independência. O romance narra acontecimentos corriqueiros da vida do narrador-criança: ele vai às aulas, às festas ou às tardes de lanche na casa de amigos, faz passeios, recebe a visita da tia angolana que mora em Portugal etc., mas, por ser uma infância vivida em meados dos anos 1980, é possível acompanhar questões políticas e históricas a partir do ponto de vista do narrador-criança.

[3] Nome ocidental da Profª Drª Aza Njeri (2019; 2020). Usado aqui exclusivamente devido as normas de escrita acadêmica.

O autor angolano Ondjaki (2014) já conquistou um espaço relevante na literatura angolana e nas literaturas africanas em língua portuguesa. Há um número considerável de teses, dissertações e artigos disponíveis que investigam sua obra, de modo que, aqui, nos concentramos nas pesquisas focadas no narrador-criança ou na infância, como a tese *De paisagens e infância em Ondjaki ou uma poética dos anos 80* (2018), de Marlúcia Nogueira do Nascimento, apresentada na Universidade Federal do Ceará, que busca relacionar a configuração dos espaços e da infância como um tempo de fantasia nas narrativas *Bom dia camaradas* (2001), *Os da minha rua* (2007) e *Avódezanove e o segredo do soviético* (2008). A dissertação *Lugar de infância*: *os miúdos narrantes nas obras de Ondjaki* (2015), de Izabel Cristina da Rosa Gomes dos Santos, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, tem como objetivo desvelar o lugar da infância a partir das crianças narradoras apresentadas nas obras *Bom dia camaradas* (2006), *Os da minha rua* (2007); *Avódezanove e segredo do soviético* (2009) e *A bicicleta que tinha bigodes* (2012). Na Universidade Nova de Lisboa, Helena Maria Assude Paio apresentou a dissertação *Recordar, escrever e ler a infância: análise comparativa de* O meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos e* Bom dia camaradas*, de Ondjaki* (2011), pesquisa que procura delinear características da narrativa de infância, enquadrando-a dentro do gênero autobiográfico.

Em *Meu pequeno país,* de Gaël Faye (2018), o narrador-criança, identificado como Gabriel, testemunha o conflito entre tutsis e hutus[4] destruir seu país, ao mesmo tempo que sua família, de pai francês branco e mãe ruandesa negra, também é destruída por questões políticas. Gabriel vive em uma posição privilegiada e protegida e somente se dá conta da guerra em seu país quando ela chega à sua própria rua. O menino então se descobre mestiço, e percebe que o tom claro de sua pele, até aquele momento, o resguardara de uma realidade desigual e racista. Gabriel é levado para o exílio na França, onde novamente se redescobre, mas agora como menino negro.

No tocante à obra do autor burundiense Gaël Faye, não encontramos teses, dissertações ou artigos sobre seu romance de estreia *Meu pequeno país* (2018). Localizamos apenas uma entrevista intitulada "Les temps de l'écriture" – Gaël Faye" (2018), conduzida por Céline Gahungu e publicada na revista *Continents manuscrits*, na

[4] A grafia dos termos hutu e tutsi variam entre acentuado e não acentuado. Nesta dissertação, optamos por manter os termos não acentuados. Nas citações, contudo, manteve-se a grafia do texto original.

qual o autor fala sobre sua obra de estreia, seus primeiros escritos, a motivação para a escrita do romance e seu processo criativo. Ademais, há algumas resenhas sobre a obra que destacam seu caráter autobiográfico ou autoficcional, como a resenha do jornal *O Globo* "Atração da Flip, rapper Gaël Faye usa a própria história para narrar a guerra aos olhos de um menino" (2019), e a resenha "Rapper Gaël Faye relata massacre de Ruanda em autoficção", publicada no jornal *O Estado de São Paulo* (2019).

Destacamos que não é objetivo desta pesquisa corroborar com a massificação ou com o apagamento da riqueza plural das nações africanas, em especial Angola e Burundi, aqui representadas, e ao nos posicionar como pesquisadoras brasileiras buscaremos abordar de maneira cuidadosa e sensível os pontos em que as obras se aproximam, evitando generalizações. Faz-se necessário ressaltar, também, que nossa pesquisa não se quer fechada, definitiva ou inflexível às possíveis leituras da obra de Ondjaki (2014) e Faye (2018). Desejamos, sobremaneira, colaborar e incentivar a pesquisa de literaturas africanas.

Embora outros pesquisadores tenham se debruçado sobre a obra de Ondjaki (2014), tanto abordando a temática da infância quanto analisando sua escrita por meio da teoria da autobiografia, não foram encontrados estudos propondo uma leitura mais afrocentrada da obra *Bom dia camaradas* ou mesmo que delimitasse as funções específicas do narrador-criança. O livro *Meu pequeno país*, de Faye (2018), é relativamente recente e por isso, até a escrita desta dissertação, não foram encontrados trabalhos investigativos sobre ele. Por esses motivos, tentaremos, ao longo de nossas investigações, responder às seguintes perguntas: uma vez que *Bom dia camaradas* e *Meu pequeno país* são obras escritas por autores do continente africano, podemos considerar os conceitos de autobiografia e autoficção, engendrados dentro da tradição eurocêntrica de reflexão sobre a literatura, suficientes ou adequados para compreendê-las? Quais seriam as funções específicas que um narrador-criança pode desempenhar nessas obras? Quais os efeitos de sentido engendrados por essa escolha?

Esta pesquisa é qualitativa-descritiva e utiliza os métodos analítico e hipotético-dedutivo. A proposta está dividida nos seguintes capítulos: No primeiro, "África: substantivo plural", tecemos algumas reflexões sobre a imagem que o Ocidente cultiva do continente africano. Em nosso compromisso de não compactuar com a massificação da experiência dos povos africanos, traçamos uma panorama histórico de Angola, país de origem do autor Ondjaki (2014), e do Burundi, terra natal do autor e rapper Gaël Faye (2018). Para isso, recorremos principalmente a teóricos africanos e afrodescentes, como

Kwame Anthony Appiah (1997), Aza Njeri (2019; 2020), José Rivair Macedo (2021), Jacob Festus Adeniyi Ajayi (2010) e Elikia M'Bokolo (2010).

No capítulo seguinte, "Narrativas de infância: apontamentos teóricos", expomos algumas características gerais das narrativas de infância para, em seguida, analisar as peculiaridades desse tipo de narrativa em *Bom dia camaradas* e *Meu pequeno país*. Também refletimos sobre a autobiografia e a autoficção, propondo uma nova leituras das obras citadas a partir de um aporte teórico afrocentrado. Para isso, delineamos um trajeto que consiste em expor, confrontar ou articular as ideias de Helena Maria Assude Paio (2011), Elena Brugioni (2019), Phillippe Lejeune (2014), Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2021), Amadou Hampâté Bâ, Serge Doubrovsky (2014), Philippe Gasparini (2014), Conceição Evaristo (2020; 2022), Viviane Mendes de Moraes[5] (2010), Livia Maria Natalia de Souza (2020; 2022), entre outros.

"Narrativas de infância: possíveis funções do narrador criança", o último capítulo desta dissertação, tem como foco investigar quais são as funções específicas do narrador-criança nas narrativas de infância de Ondjaki (2014) e Faye (2018). Partindo de estudos que exploram os significados metafóricos da criança nas literaturas africanas, articulando saberes das filosofias africanas e da história do continente africano, buscaremos mostrar por que a escolha por esse tipo narrador é a mais adequada para narrar os contextos das obras aqui analisadas. Para isso, nos basearemos na teoria dos pontos de vista desenvolvida por Norman Friedman (2002) e nos estudos sobre literaturas africanas de Laura Cavalcante Padilha (2011), Maria do Carmo Sepúlveda Campos (2002), Roberta Guimarães Franco (2016). Não obstante, convocaremos o apoio teórico de Nei Lopes e José Rivair Macedo (2017; 2022) e Jean-Pierre Chrétien (2017).

Em tempo, como aponta a epígrafe que inicia esta Introdução, nosso anseio é também sermos capazes de "inventar futuro" à medida que nos voltamos para a história, para os saberes anteriores a nós com o objetivo de, por meio da nossa pesquis,a apresentar novos caminhos sempre na esperança de que eles sejam ampliados pelas vozes de outras pesquisadoras que apreciam a riqueza das literaturas africanas.

[5] Nome ocidental da Profª Drª Aza Njeri (2019; 2020). Usado aqui exclusivamente devido as normas de escrita acadêmica.

1. ÁFRICA: SUBSTANTIVO PLURAL

> *[...] há espaço de sobra na África [...] para todos os tipos e situações de homens e mulheres; em todos os níveis, a África é vária.*
>
> Kwame Anthony Appiah. **Na casa de meu pai**.

A imagem da África como um continente homogêneo tornou-se bastante comum para a maior parte da humanidade ao longo do século XX. O cerne dessa imagem é, segundo Kwame Anthony Appiah (1997), o conceito de raça. Ao refletir sobre a visão que Alexander Crummell – padre episcopal afro-americano – tinha da África, Appiah (1997) conclui que, na concepção de Crummell, o que tornava a África unitária era o fato de ela ser a pátria da raça negra. O nacionalismo do século XIX levava Crummell a acreditar e a divulgar a ideia de que a África era formada por um único povo que, consequentemente, compartilhava um único destino. Nascido e criado nos Estados Unidos da América do Norte, Crummell aprendeu em seu país tal conceito e as trocas culturais com a Inglaterra apenas corroboraram com essa noção. Mesmo tendo adotado a Libéria como nação, a educação colonizada que recebeu tenha talvez o impedido de perceber a multiplicidade dos povos africanos.

A esse respeito, Aza Njeri (2020, p.168) reflete que "A travessia transatlântica foi, sobretudo, uma travessia ontológica, cuja fratura do Ser se faz presente num processo de quebras identitárias [...]". Os povos sequestrados do continente africano passaram por um processo de homogeneização, ou seja, de apagamento de suas especificidades, singularidades e identidades históricas, por meio de um sistema escravagista que tem o racismo e o mercantilismo como pilares. Esses povos também tiveram seu lugar na história da produção cultural da humanidade apagado e, tanto o exemplo de Appiah (1997) quanto a reflexão de Njeri (2020) nos auxiliam, em certa medida, a compreender por que no Brasil, destino da maior diáspora africana do mundo, o conhecimento sobre África é ainda tão superficial e marcado por imagens pré-fabricadas, carregadas/impregnadas de preconceitos. Assim como no caso de Crummell, a história ensinada nas escolas é pautada em referenciais europeus que propagam um discurso negativo sobre a África e, portanto, dos povos africanos como um todo. Foi Nelson Mandela, líder sul-africano, que certa vez pontuou que "a história depende de quem conta". Não é sem razão que em nosso país, segundo José Rivair Macedo (2021), a África

se mostra ambígua. A cultura africana influenciou fortemente a formação do povo brasileiro, somos mais de 50% de negros na população, mas ainda assim persiste a ideia equivocada e romantizada (quando pensamos na escravização e em como ela é apresentada nas produções audiovisuais, por exemplo) do continente.

Macedo (2021, p. 8) afirma que o primeiro passo para superar estereótipos "é o conhecimento objetivo da realidade africana através de sua história". No Brasil, a Lei 10.639, de 2003, obriga o ensino da história e da cultura africana e afrodescendentes nas escolas públicas e privadas. Todavia, quase duas décadas depois, perdura a dificuldade em encontrar materiais publicados sobre o continente africano que não partam de uma visão eurocêntrica. Dessa maneira, acreditamos que expressões artísticas, como as obras literárias que são objeto desta pesquisa, contribuem para ampliação do espaço da África e dos povos africanos em nosso imaginário coletivo, uma vez que elas detêm um poder político pedagógico e podem ser uma ferramenta para "consciência ou alienação" (NJERI, 2020, p.176).

Esse processo de homogeneização, desumanização e apagamento das pessoas negras, no continente ou na diáspora, é apenas uma das formas de dominação da *Maafa*, termo criado por Marimba Ani (1994) e explicado por Njeri (2019) da seguinte forma:

> Maafa é o processo de sequestro e cárcere físico e mental da população negra africana, além do surgimento forçado da afrodiáspora. [...] corresponde, em Swahili, à "grande tragédia", a ocorrência terrível, o infortúnio de morte, que identifica os 500 anos de sofrimento de pessoas de herança africana através da escravidão, imperialismo, colonialismo, apartheid, estupro, opressão, invasões e exploração. É o genocídio histórico e contemporâneo global contra a saúde física e mental dos povos africanos, afetando-os em todas as áreas de suas vidas [...]. Desta forma, os africanos sofrem o trauma histórico da sua desumanização e reproduzem as violências, contribuindo – e muitas das vezes facilitando o trabalho – para o genocídio. (NJERI, 2019, p.7).

Acreditamos que os romances *Bom dia camaradas*, de Ondjaki (2014), e *Meu pequeno país*, de Gaël Faye (2018), são ferramentas de denúncia e conscientização dos desdobramentos da Maafa no continente africano, uma vez que evidenciam a pluralidade das experiências humanas, especificamente, do sujeito africano.

Talvez uma das maiores mentiras propagadas a respeito da História da África é aquela que afirma que os povos africanos não tinham qualquer noção de política, organização social ou familiar ou mesmo tecnologias e conhecimentos científicos e filosóficos antes da chegada dos europeus ao continente. Nada poderia estar mais longe da verdade, posto que

> [...] desde o mais remoto ancestral do gênero *Homo*, toda a aventura humana se confunde com a África. Apenas ali se pode acompanhar o processo completo de transformação dos primatas em homens. [...] Pode-se, assim, concluir que a África representa mais que o berço do nascimento da humanidade. Em seu espaço, a humanidade ganhou traços peculiares, através da cultura e de sua transmissão. Foram os hominídeos e os primeiros homens africanos que, pelas descobertas, tentativas e erros acumularam a experiência ancestral transmitida a *todos* os seres humanos. (MACEDO, 2021, p. 15; 17 *grifo nosso*)

Cientes de nossa localização, como pesquisadoras brasileiras, buscamos compreender a história desses países e seus povos a partir de uma bibliografia afrocentrada, na tentativa de oferecer uma perspectiva mais justa e equilibrada aos leitores. Tendo em mente as relações intertextuais que os romances *BDC* e *MPP*[6] mantêm com a história de Angola e do Burundi, faz-se necessário, então, nos voltarmos, ainda que panoramicamente, para a história desses países, uma vez que esse conhecimento é um meio de superação de estereótipos e preconceitos, bem como uma ação anti-maafa.

1.1 Do reino de Ndongo à Angola livre

Ondjaki (2014), pseudônimo de Ndalu de Almeida, nasceu em 1977, em Luanda. Em seu romance BDC, apresenta um menino-narrador que nos guia nas particularidades de seu cotidiano: a escola, as brincadeiras entre os colegas, a rotina da casa, passeios, visitas de parentes vindos de Portugal etc. O enredo se desenrola em meados dos anos 1980, período em que a Angola passava por uma guerra civil. Para entender como o país chegou a esse conflito interno, vamos retroceder alguns séculos e falar sobre pontos importantes da história angolana.

Duas formações sociais e estatais se destacam na África Central: o reino do Congo e o reino Ndongo, atual Angola. Esses grupos sociais tinham em comum serem falantes de línguas de matriz banto, como o umbundo, kicongo e kimbundo, e ocupavam a mesma área – entre a foz do Rio Zaire e a foz do Rio Cuanza – desde meados do primeiro milênio a.e.c[7]. O reino do Congo se posicionava ao Norte

> Abaixo estava o reino de nome Ndongo, cujos chefes eram designados pelo termo *ngola* – de onde provém o nome posterior do território. De acordo com as tradições orais, o fundador da linhagem principal, chamado Ngola Kiluanje, ou Ngola Iene (1515-1556), teria emigrado com seus seguidores do norte e fundado a cidade de Kabassa, o que sugere sua vinculação histórica ao Congo. Mais ao sul, além do Rio Cuanza, ficava a região de Kissame, cujas comunidades de aldeia de Muxima, Kitangombe, Kizua, Kikaito e Kafuxe

[6] As obras *Bom dia camaradas* e *Meu pequeno país* serão, a partir daqui, mencionados como BDC e MPP respectivamente.
[7] Antes da era comum.

> mantinham-se livres do controle dos Estado do Norte. (MACEDO, 2021, p. 83-84).

O reino do Congo foi o primeiro a ter contato com navegadores portugueses; em 1482, Diogo Cão desembarcou no rio Zaire e os governantes de Mbanza Congo logo estabeleceram trocas com a capital portuguesa. Logo o modelo do cristianismo português foi implantado e o manicongo Nzinga Nkuwu foi batizado e recebeu o nome cristão de D. João I, ao passo que seu filho Mvemba-a-Nzinga recebeu o nome cristão de Afonso I. Foi durante o reinado dele que, já com o cristianismo consolidado na região, o culto aos ancestrais foi proibido. Além disso, jovens congoleses foram enviados para serem cristianizados e batizados em Portugal.

A falta de entendimento por parte dos portugueses sobre a realidade e a organização social e política do reino do Congo levou a uma interpretação equivocada de que, naquele território, governava uma monarquia fraca, incapaz de submeter por completo as províncias do reino. A corte portuguesa tinha D. Afonso I como um aliado e, durante seu reinado, começou a implantar no Congo os modelos portugueses de política e administração. Criou-se uma noção de territorialidade associada à autoridade do governante e à noção de sucessão hereditária, conceitos contrários à organização social do antigo reino. O descontentamento com o governo de Afonso I logo deu origem aos primeiros conflitos internos e às disputas de poder entre outras potências europeias.

Apenas em 1518, mercadores e autoridades portuguesas iniciaram os primeiros contatos com o reino de Ndongo e, em seguida, lançaram as bases para o desenvolvimento do tráfico de escravizados. Com o apoio do manicongo D. Álvaro I, missionários e mercenários portugueses liderados por Paulo Dias Novais se estabeleceram na região com o objetivo de conquistar definitivamente o território.

O reino de Ndongo tinha uma posição estratégica que despertava o interesse comercial, pois estava em uma baía protegida por uma ilha e seus portos serviam de escoadouro de escravizados. Essa região havia sido ocupada por holandeses de 1641 a 1648, mas foi recuperada por portugueses. Esse período foi marcado por um crescente interesse estrangeiro pelo controle do tráfico de escravizados nos reinos do Congo e de Ndongo.

> A situação do Congo e de Ndongo ao fim do século XVII estava completamente alterada devido à gradual influência portuguesa. A África Central tornou-se a mais importante área de fornecimento de escravos, e embora no interior os chefes de aldeia, chamados sobas, continuassem a exercer sua autoridade local, o território de Angola seria aos poucos

> transformado numa província lusitana de além-mar, e assim permaneceria até a segunda metade do século XX. (MACEDO, 2021, p. 89).

O comércio internacional de escravizados, a princípio, era uma atividade inexpressiva. Foi a colonização do continente americano que transformou o tráfico de escravizados em atividade essencial para o desenvolvimento do sistema colonial do comércio atlântico. Começaram a surgir na África Central grupos especializados em capturar pessoas no interior do continente a fim de transportá-las até o litoral, de onde eram enviados à força para diferentes partes da América. Macedo (2021, p. 99) aponta que o comércio de escravizados, segundo estudiosos, "explicaria o estado atual de pobreza do continente". Luanda era um dos principais pontos de partida de escravizados na África. Cerca de 5 mil a 7 mil escravizados partiam da África Central todos os anos.

Foi no século XIX, na Europa e nos Estados Unidos, que surgiu um movimento que defendia o fim da escravidão. Importa destacar que, apesar de o discurso antiescravista pregar humanitarismo e fraternidade cristã, era a economia e a política que realmente motivavam os abolicionistas. Necessário relembrar que, em nome desse mesmo "humanitarismo e fraternidade cristã", em tempos anteriores, foi autorizado o tráfico de escravizados e o uso de mão de obra escravizada em atividades agrícolas intensivas. A própria Igreja Católica na Espanha, bem como em Portugal, e a Igreja Protestante da Holanda eram investidoras e incentivadoras do tráfico e da exploração da mão de obra "inferior" dos africanos para o desenvolvimento do "novo mundo". Em um contexto de rápida e feroz industrialização, que fez surgir na Europa novos centros econômicos (como a Inglaterra e a Holanda), o tráfico deixava de ser um motor de acumulação primitiva de capital, como havia sido a fonte de enriquecimento das potências dos séculos anteriores (Espanha e Portugal), para se tornar um polo de fornecimento de matérias-primas, sobretudo minerais, e um mercado consumidor e fornecedor de mão de obra barata, não mais escravizada. A essa altura, a escravidão havia se tornado economicamente prejudicial aos negócios. A África era, no século XIX, um novo espaço a ser explorado pelas potências europeias emergentes. Tornava-se cada vez mais evidente aos europeus que o continente africano tinha um potencial econômico gigantesco, calcado em suas reservas minerais e vegetais.

> Tal interesse levou de início os europeus a empreenderem, aproximadamente a partir do fim do século XVIII, expedições visando recolher informações mais precisas sobre as principais características geográficas do continente africano: fontes dos rios, situação das montanhas e dos lagos, repartição da população. Buscava-se também saber quais eram os maiores Estados, os mais importantes

> mercados e as principais produções agrícolas e industriais. (AJAYI, 2010, p. 7)

A ocupação europeia, que até então se concentrava nas regiões litorâneas, começou a ganhar terreno até que, na segunda metade do século XIX, o continente foi redesenhado e dividido entre algumas nações europeias. Apesar disso, a aceitação e assimilação dos estrangeiros não foi uniforme e dependia do quanto essa presença ameaçava as autoridades locais. A tensão política e social na África se agravou entre 1880 e 1914 – período em que todo o continente estava sob o domínio estrangeiro. No período entre as duas guerras mundiais, teve início uma crise entre metrópoles e colônias devido ao aumento da exploração de recursos materiais e humanos por parte da primeira, o que culminou no fortalecimento dos nacionalismos e dos movimentos de descolonização a partir de 1960.

Em 1965, todas as colônias britânicas e francesas da África Ocidental já tinham conquistado sua independência, mas o colonialismo português – intensificado durante o governo do estadista António de Oliveira Salazar – seguia resistindo à onda de independência que tomara o continente. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, Portugal atuou política e militarmente para fazer valer seus interesses em territórios africanos. Apesar de a intensa opressão colonial, combinada com a ditadura de Salazar, proibir a formação de partidos políticos, formaram-se em Angola grupos clandestinos e revolucionários que rapidamente se organizaram como partidos políticos: o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), criado em 1956 com referencial marxista-leninista, tinha como aliados a União Soviética e Cuba; a União das Populações do Norte de Angola (UPNA) fundada em 1954, que mais tarde se tornaria a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), de bandeira anticomunista, tinha o apoio dos Estados Unidos e, posteriormente, da África do Sul; e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), criado em 1966 por dissidentes da FNLA.

O MPLA e o FNLA desempenharam papéis relevantes na guerra contra o domínio português, que durou cerca de treze anos. A revolução começou em 1961. A resposta violenta de Portugal deixou cerca de 50.000 mortos e 200.000 exilados. Mas o longo combate minou os recursos portugueses e gerou mal-estar político e social, contexto que culminaria na Revolução dos Cravos em 1974.

> Com efeito, o Movimento das Forças Armadas, detentor do poder em Portugal, estava decidido a acelerar o processo de descolonização. Mas, na totalidade do império português, o caso angolano era de extrema complexidade. O que fazer dos 335.000 portugueses, dentre eles 172.000 colonos, dos quais um terço

> nascera na colônia e aos quais a economia portuguesa, bem menos desenvolvida que aquela dos seus vizinhos europeus, não podia oferecer empregos? A qual movimento africano transferir o poder? As três forças atuantes estavam profundamente divididas: às diferenças tocantes ao seu recrutamento e à sua composição sociológica, tanto quanto às suas divergências ideológicas, viriam se acrescentar as tensões étnicas. Dirigidas pela pequena-burguesia urbana, a FNLA e a UNITA [...] estavam sobretudo implantadas nos meios rurais e as suas estruturas fundavam-se sobre uma base étnica [...]. Contando com um espectro de influência social muito mais amplo e uma implantação urbana mais sólida, somente o MPLA possuía uma base nacional. [...] Foi somente em 15 de janeiro de 1975 que os acordos de Alvor, assinados pelos três movimentos e pelo governo português, estipularam a data da independência. Mas os desacordos ressurgiram muito rapidamente. (M'BOKOLO, 2010, p. 259-260)

A independência de Angola foi conquistada com muita dificuldade e, como esclarece M'Bokolo (2010) no trecho acima, a descolonização foi um processo complexo devido à divisão entre os partidos e, consequentemente, entre a população. Logo após a independência, o país se afundou em uma guerra civil, por meio da qual os três partidos disputavam o poder do país, que se prolongou até o ano de 2002.

Como vimos anteriormente, é durante essa guerra civil que se desenrola o enredo de *BDC* e, logo de início, o leitor se depara com duas visões de mundo: a do menino-narrador e a de António, um *mais velho* que trabalha na cozinha da casa de sua família.

> Mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?, eu gostava de fazer essa pergunta quando entrava na cozinha. Abria a geleira, tirava a garrafa de água. Antes de chegar aos copos, já o camarada António me passava um. As mãos dele deixavam no vidro umas dedadas de gordura, mas eu não tinha coragem para recusar aquele gesto. Servia-me, bebia um golo, dois, e ficava à espera da resposta dele. O camarada António respirava primeiro. Fechava a torneira depois. Limpava as mãos, mexia no fogo do fogão. Então, dizia:
> — Menino, no tempo do branco isto não era assim...
> [...]
> — Mas, António... Tu não achas que cada um deve mandar no seu país? Os portugueses tavam aqui a fazer o quê?
> — Ê!, menino, mas naquele tempo a cidade estava mesmo limpa... tinha tudo, não faltava nada...
> — Ó António, não vês que não tinha tudo? As pessoas não ganhavam um salário justo, quem fosse negro não podia ser diretor, por exemplo...
> — Mas tinha sempre pão na loja, menino, os machimbombos funcionavam... — ele só sorrindo.
> — Mas ninguém era livre, António... não vês isso?
> — Ninguém era livre como assim? Era livre sim, podia andar na rua e tudo...
> — Não é isso, António — eu levantava-me do banco. — Não eram angolanos que mandavam no país, eram portugueses... E isso não pode ser...
> O camarada António aí ria só. (ONDJAKI, 2014, p. 11-13.)

Ao longo da obra, o contexto social e político de Angola pode ser percebido por diversos aspectos: menções aos partidos, a presença dos professores cubanos, a repressão policial, o racionamento de comida, a influência leninista-marxista na educação, entre outros. Apesar de parecer um ambiente pesado e difícil para uma criança, Ondjaki (2014)

consegue coser com delicadeza o universo da infância com questões políticas e históricas complexas. O destaque da obra de Ondjaki (2014) é o tom sempre esperançoso, otimista e dignificante do sujeito. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, em 2007, na ocasião do lançamento de *BDC*, o autor pontuou um fenômeno que se tornou bastante evidente em sua obra

> Está-se a passar um fenômeno muito interessante não só em Angola como no continente africano. Há uma geração nova [...] a trabalhar num conceito de uma África moderna. Nós recusamos a compaixão para o continente africano, recusamos a visão exótica e idiótica que fazem, às vezes, das nossas literaturas e dos nossos livros. (ONDJAKI, 2007).

A impressão que temos ao abrir seu romance é a de que o narrador está a criar uma imagem de Angola, um recorte específico, uma verdade bastante subjetiva. Por meio da escrita, ele apresenta a história de algo que *também* aconteceu ao longo dos 27 anos de guerra civil, algo que vai além da lembrança que "evoca escravidão, máscaras e tambores, pobreza, fome, aids, e todo tipo de violência em guerras tribais ou guerras civis." (MACEDO, 2021, p.8).

1.2 História de um pequeno país

A situação que o leitor encontra em MPP é bastante diversa daquela apresentada em *BDC*. O rapper e escritor Gaël Faye (2018) nasceu em 1982 no pequeno país africano chamado Burundi, cuja capital é Bujumbura, e faz fronteira com Ruanda, Tanzânia e Congo. A estimativa da população, em 2019, era de mais de 11.8 milhões de habitantes[8]. As línguas oficiais do país são o rundi e o francês. Filho de pai francês e mãe ruandesa, Faye (2018) viveu dois anos da guerra civil no Burundi e, aos 13 anos, exilou-se na França com sua família. Ao contrário de Angola que, por ser país colonizado por portugueses, tem relações culturais e linguísticas com o Brasil, o Burundi é um país pouco conhecido por aqui, mas sua história está intimamente ligada à de outro país africano: Ruanda – amplamente lembrada pelo genocídio ocorrido em 1994.

Vimos anteriormente que até o fim do século XVIII a presença europeia concentrava-se na região litorânea do continente africano. Por isso, até o século XIX a região conhecida atualmente como Grandes Lagos permaneceu quase isolada do mundo exterior. Segundo Martin Meredith (2017), os reinos de Buganda, Bunyoro, Ankole,

[8] Dados retirados do *site* do Banco Mundial. Disponível em: https://www.worldbank.org/en/country/burundi/overview#1. Acesso em: 20 jan. 2021.

Karagwe, Ruanda e Burundi passaram de sociedades clânicas a monarquias detentoras de considerável extensão territorial e densidade demográfica.

> Todos os reinos exibiam um elevado grau de coesão. Os reis governavam por meio de elaboradas hierarquias de funcionários da corte e chefes provinciais. Os súditos tinham uma língua e tradição religiosa em comum. O clima favorável, as chuvas regulares e os solos férteis forneciam a base para economias agrárias bem-sucedidas. [...] Nos reinos de montanhas de Ruanda, Burundi e Ankole, o gado era a espinha dorsal de suas economias. A elite no poder em Ruanda e no Burundi era formada por tutsis proprietários de gado que governavam como uma aristocracia pastoril, coletando tributo da maioria da população de agricultores hutus. (MEREDITH, 2017, p. 304).

Em linhas gerais, era assim que se organizava os reinos de Ruanda e Burundi entre os séculos XVI e XIX: tutsis formavam uma elite para a qual os hutus pagavam impostos. Muito antes dessa configuração, segundo a tradição oral, por volta do ano 1200 e.c[9] vivia nessa região de floresta um grupo denominado batwa, que se dedicava à caça de grande porte; depois, chegaram os agricultores hutu – do grupo dos bantu – vindos do Sul e do Oeste. Em relação aos tutsis – que também pertencem ao grupo bantu –, há historiadores que defendem que eles se originam do Norte, mas há também os que não descartam que sejam grupos locais que desenvolveram o pastoralismo. A coexistência entre os agricultores e os pastores foi pacífica em diversos casos e, até o século XV, eram os clãs de agricultores que comandavam a região. Importa pontuar que, até esse momento, o casamento entre clãs, assim como a mobilidade social e a mudança ocupacional eram possíveis.

Foi no fim do século XIX que ocorreu a primeira expedição europeia em Ruanda. A Alemanha exerceu um domínio indireto na região de Ruanda e do Burundi, apoiando a autoridade dos tutsi em troca de seu apoio e lealdade; dessa maneira, os alemães ajudaram a intensificar as estratificação social e torná-la menos flexível. Durante a Primeira Guerra Mundial, a Bélgica dominou o território dos dois países e, após desse período, eles foram cedidos aos belgas por meio de um mandato e unificados sob o nome de Ruanda-Urundi. Aqui acontece um ponto de virada importante na história dos dois países, pois os belgas impuseram políticas raciais bastante violentas. A maior delas foi a identidade racial.

> Ambos os reinos eram ocupados por uma maioria hutu e uma minoria tutsi que falavam a mesma língua, compartilhavam os mesmos costumes e viviam juntos nas mesmas encostas [...] hutus e tutsis moviam-se igualmente de um grupo a outro. Alguns hutus eram ricos em gado; alguns tutsis eram agricultores. Gerações de casamentos mistos, migração e mudança ocupacional tinham

[9] Era comum.

> obscurecido a distinção. No início da década de 1900, no entanto, as autoridades alemãs identificaram hutus e tutsis como grupos étnicos distintos. Os belgas foram mais longe. Na década de 1920, eles introduziram um sistema de cartões de identificação, especificando a tribo a que o titular pertencia. (MEREDITH, 2017, p. 304).

Com essa medida, os belgas criaram uma noção de identidade tribal que definia a vida comum tanto em Ruanda como no Burundi. Os cartões de identificação tornavam impossível a mobilidade entre grupos. Além disso, as escolas foram segregadas e criou-se uma preferência pela autoridade e a educação tutsi, gerando uma onda de ressentimento por parte dos hutus e aprofundando a divisão entre os grupos. Décadas de segregação culminaram, em 1957, na criação do Manifesto Bahutu, elaborado por nove intelectuais hutus e que desafiava todo o sistema econômico e administrativo de Ruanda, afirmando que o problema central do país era o monopólio tutsi, exigindo a promoção integral e coletiva dos hutus e propagando a ideia de que o governo deveria ser representativo da maioria da população, ou seja, um governo hutu.

Os partidos políticos ruandeses se formaram sobre bases étnicas e constituíam dois movimentos distintos lutando pela independência. Em 1959, aconteceram os primeiros conflitos promovidos por hutus; o evento conhecido como "Vento da destruição" deixou muitos tutsis mortos e levou muitos outros ao exílio. Segundo M'Bokolo (2010), no Burundi, conflitos étnicos também moldavam o cotidiano da população, mas a formação de partidos políticos era de base ideológica, por isso a oposição entre hutus e tutsis se dava de forma menos violenta do que no país vizinho.

O período entre 1959 e 1962 foi marcado por conflitos violentos que fizeram aumentar o número de mortos e exilados de Ruanda. A mudança de política da Bélgica, que passou a apoiar os hutus, acabou contribuindo para a escalada da violência. Em 1960, as eleições municipais consagraram o governo hutu e, em janeiro do ano seguinte, o governo belga decidiu adiar as eleições nacionais, o que levou os eleitos em âmbito municipal com o apoio popular a se reunir em Gitarama – cidade ruandesa situada no Sul – e proclamar a república, eleições imediatas e a destituição do rei Kigeri V. Somente em setembro daquele ano as eleições gerais aconteceram sob o controle da ONU e o governo hutu se consagrou oficialmente. Já no Burundi, também foi necessária a intervenção da ONU para garantir as eleições, já que a primeira, ocorrida em 1960, fora fraudada. Em 1961, o partido nacionalista UPRONA (Partido da Unidade e do Progresso Nacional) alcançou a maioria do governo. A autonomia foi negociada com o governo belga e a total

separação entre Ruanda e Burundi aconteceu em 1º de julho de 1962, apesar dos esforços contrários da ONU.

Nas décadas seguintes, o governo hutu se dedicou a controlar a minoria tutsi e sufocar qualquer tentativa de retorno ao poder. Em 1973, assumiu o poder o general hutu Juvénal Habyarimana, que instalou uma ditadura de partido único. Suas ações geraram insatisfação e oposição de outros grupos hutus. Em 1990, exilados tutsis atacaram o norte de Ruanda, tendo sido liderados por Paul Kagame. Eles alegavam que o governo de Habyarimana se negava a negociar com os refugiados tutsis, além de reprimir e perseguir os que ainda vivam no país. Teve início uma guerra civil que se prolongou até meados de 1993, quando um cessar-fogo foi acordado. No dia 06 de abril de 1994, o avião que transportava os presidentes de Ruanda e do Burundi, ambos hutus, foi atingido enquanto pousava em Kigali, capital de Ruanda. Teve início o que conhecemos hoje como o genocídio de Ruanda.

O enredo de *MPP* se desenrola em Bujumbura, capital do Burundi, em 1992, dois anos antes do genocídio ruandês. O menino-narrador Gabriel tem 10 anos e vive de maneira aparentemente privilegiada e protegida em um bairro nobre, onde a maioria dos moradores é estrangeira. Junto com seus amigos, vivencia diversas aventuras ingênua e despreocupadamente, mas sua história pessoal será atravessada pela História.

> Não sei bem ao certo como esta história começou. Papai, no entanto, um dia nos explicou tudo na caminhonete.
>
> – Prestem atenção, no Burundi é como em Ruanda. Há três grupos diferentes, chamados etnias. Os hútus são os mais numerosos: são baixinhos e têm o nariz grosso.
>
> [...] E tem também os pigmeus. Mas vamos deixar esses de lado, porque são tão poucos que nem contam. E tem os tútsis, como sua mãe. Os tútsis são menos numerosos que os hútus, altos, magros e com o nariz fino, e nunca se sabe o que lhes passa pela cabeça. Você, Gabriel – dissera ele me apontando o dedo –, é um verdadeiro tútsi, nunca se sabe no que você está pensando.
>
> Naquele momento, nem mesmo eu sabia no que estava pensando. De qualquer jeito, o que pensar dessa história toda? Então, perguntei:
>
> – A guerra entre os tútsis e os hútus é por que eles não têm o mesmo território?
>
> – Não, não é isso, eles vivem no mesmo país.
>
> – Então... é por que não têm a mesma língua?
>
> – Não, eles falam a mesma língua.
>
> – Então é por que não têm o mesmo deus?
>
> – Não, eles têm o mesmo deus.
>
> – Então... por que estão em guerra?
>
> – Porque não têm o mesmo nariz. (FAYE, 2018, p. 7-8)

O diálogo que abre o livro ilustra a tentativa do menino-narrador de compreender os conflitos civis que tomam cada vez mais as ruas do Burundi – e as páginas do livro. O clima bélico e as tensões se refletem em seu microuniverso – sua casa, sua escola. O menino vê sua família, seus amigos e seu próprio país ser destruído por conflitos que ele não entende. A obra é permeada de dor, de questionamentos, de busca, de culpa. Traz à tona a história de um país pouco conhecido e longamente negligenciado por parte do mundo ocidental, mas traz à tona também os desdobramentos do exílio, a verdade de uma criança que foi arrancada de seu país e da infância às pressas.

1.3 Um mesmo continente sob diferentes perspectivas

Esse panorama das histórias de Angola e do Burundi demonstra a complexidade das relações dentro do continente africano e ajuda a compreender o contexto histórico e social em que as obras *BDC* e *MPP* estão situadas. Dois países, dois processos de colonização, dois processos de independência, duas guerras civis, mas uma mesma estratégia literária para revisitar a História: o narrador-criança. A narração de uma experiência humana bastante específica: a infância vivida em um contexto de conflito civil.

Ambos os autores experienciaram essa realidade em algum nível. Ondjaki, filho de militantes do MPLA, nasceu dois anos depois da independência de seu país. Cresceu em Luanda longe dos conflitos, mas ainda assim experimentando seus revezes. Autor prolífico, escreveu mais de trinta livros até o momento. Em alguns deles, como *Os da minha rua* e *Avódezanove e o segredo do soviético,* nos apresenta cenas dessa infância, retomando personagens e acontecimentos descritos em BDC.

Formado em Sociologia e Cinema, Ondjaki já morou em diferentes países, inclusive no Brasil. Vencedor de diversos prêmios literários, sua obra é bem-aceita e conhecida mundialmente. O autor também se dedica à produção de documentários e a exposições artísticas, além da edição e da comercialização de livros em Luanda, onde reside atualmente. Sua obra está longe de ser panfletária, mas é evidente a presença dos conflitos políticos, a crítica social, a reflexão sobre a situação da população de Angola, mesmo com o esforço do autor em destacar aquilo é que belo e poético em sua cidade.

Faye (2018) iniciou a carreira artística pela música; o rapper franco-ruandês tem quatro álbuns. No disco de estreia *Pili-Pili sur un croissant au beurre* (2013), ele já utiliza a arte para compartilhar momentos determinantes de sua vida, como a infância em

Bujumbura, o exílio na França e o nascimento de sua filha. A faixa "*Petit pays"* antecipa assuntos nos quais ele se aprofunda no romance homônimo: a infância, o sofrimento, a fuga do país natal, o genocídio. Seu álbum se constrói no limiar, no entremeio: entre Burundi e França, entre África e Europa, entre o ser negro e ser branco.

> Gahugu gatoyi
> Gahugu kaniniya
> Warapfunywe ntiwapfuye
> Waragowe ntiwagoka
> Une feuille et un stylo apaisent mes délires d'insomniaque
> Loin dans mon exil petit pays d'Afrique des Grands Lacs
> Remémorer ma vie naguère avant la guerre
> Trimant pour me rappeler mes sensations sans rapatriement
> Petit pays je t'envoie cette carte postale
> Ma rose mon pétale, mon cristal, ma terre natale. [10](FAYE, 2012)

O refrão, em kiniarwanda, fala de um pequeno grande país que foi ferido, mas não morto, que sofreu, mas não foi destruído. Os versos em francês falam do exílio, das noites de insônia relembrando a infância antes da guerra, e revelam seu amor pela terra natal à qual se refere como rosa, pétala e cristal. Substantivos que remetem à fragilidade do pequeno país agrícola situado na região dos Grandes Lagos da África.

O romance *MPP* foi lançado três anos depois do álbum *Pili-Pili sur un croissant au beurre.* Faye (2018) retoma e aprofunda a temática da infância vivida em contexto bélico, explorando a busca pela identidade, o embate com o outro, o atravessamento da violência social na escola, nas ruas, nas relações entre as crianças. Além da carreira artística, Faye atua como secretário da *Collective of Civil Parties for Rwanda*, organização criada em 2001 que atua denunciando suspeitos do genocídio de Ruanda.

Apesar das semelhanças entre *BDC* e *MPP*, gostaríamos de evidenciar como cada autor apresenta sua realidade de maneira diversa. Retomando Appiah (1997), lembramos que a África é vária e a similaridade de contextos não deve levar à conclusão de que as experiências são as mesmas ou que serão tratadas artisticamente do mesmo modo. Cada

[10] Tradução livre
Pequeno país
Grande país
Você foi machucado, mas não está morto
Você sofreu, mas o sofrimento não o abateu
Uma folha e uma caneta acalmam meus delírios de insone.
Longe do meu exílio, pequeno país da África dos Grandes Lagos
Relembrar minha vida recente, antes da guerra
Penando para me lembrar de minhas sensações sem repatriação
Pequeno país eu te envio este cartão-postal
Minha rosa, minha pétala, meu cristal, minha terra natal.

romance cria uma imagem distinta do continente africano e representa com singularidade a maneira que cada narrador compreende sua infância em um país imerso em conflitos étnicos ou políticos com grandes repercussões no nível social.

Para evidenciar as diferentes perspectivas, selecionamos em cada romance trechos que se relacionam com a morte. O tema da morte em um contexto de guerra civil é muito recorrente e perpassa a realidade de toda a sociedade, incluindo a das crianças. Analisar como a imagem da morte se constrói em cada romance reforça a ideia da singularidade do processo histórico de cada país, da situação vivida por cada personagem e, por extensão, das diferentes realidades que cada autor vivenciou em sua própria infância.

No primeiro trecho, retirado do romance *BDC*, destacamos a morte do personagem camarada António, o cozinheiro da casa do menino-narrador, com quem ele mantinha um relacionamento singelo de amizade pautada em carinho e respeito.

> Mesmo do meu quarto, pela quantidade de luz que estava na janela, vi logo que ia ser uma manhã cinzenta. [...] Matabichámos devagarinho, nesse dia a frequência começava mais tarde, porque era só uma e porque era a última. O abacateiro não se mexia quase, eu só tinha receio que meu pai perguntasse: *e então? Hoje ele não espreguiça?* O quê que eu podia dizer? Talvez ele ainda estivesse a dormir, ou então que estava com frio, ou até que o céu cinzento tinha dito alguma coisa ao abacateiro que nós não sabíamos ouvir, então ele estava triste.
> – *Poça*... – o meu pai olhou o relógio. – *O camarada António hoje tá bem fisgado...* – isso, em linguagem de pescador, quer dizer que ele tinha ficado a dormir.
> – *Hum..., duvido pai. Ele deve estar só sentado aí na zona verde...* [...] (ONDJAKI, 2014, p. 125-126)

Destacaremos alguns elementos deste excerto do último capítulo da obra de Ondjaki. O dia começa atípico na casa do menino-narrador, há indicativos de fechamento de um ciclo – último dia de aula e final do ano letivo –, mas também de um tempo de incerteza: ele acorda, mas a luz da manhã é cinzenta; o abacateiro, que está sempre alegre (o barulho das folhas balançando com o vento), amanhece silencioso, imóvel – o menino supõe que o céu cinza disse algo para o abacateiro que "nós" não sabemos ouvir. A construção da cena remete a um dia triste, melancólico: a luz e o céu são cinzas, o abacateiro dorme ou tem frio. Cria-se no espaço da narrativa um ambiente que prenuncia a morte da personagem, a sua ausência é relacionada à ausência de alegria e de cor da cena.

> Vi, na varanda, a minha mãe conversar com uma senhora de lenço preto na cabeça. [...] Cumprimentei, *bom dia*, e então vi a cara da senhora: era a mulher do camarada António. A minha mãe fez-me sinal para eu entrar de modo que só tive tempo de ver que a senhora trazia um lenço branco na mão esquerda, e que os olhos da minha mãe estavam bem encarnados. O corredor que dava para

> a cozinha estava cheio de silêncio: não ouvi o barulho da panela de pressão, não ouvi o camarada locutor falar no rádio do camarada António, não ouvi o barulho de copos ou talheres, a mesa não estava posta, não ouvi passos e, quando cheguei à cozinha, não vi ninguém. Ninguém. Percebi logo que o camarada António não tinha vindo, porque quando ele falta sempre vem alguém da casa dele avisar, mas nunca é a mulher dele. Vem sempre um filho ou filha, e apesar de às vezes virem com um chapéu ou lenço na cabeça, esse lenço nunca é preto. [...] Abri a porta da cozinha, sentei-me no degrau. Dali eu não via o abacateiro, mas podia ouvir o barulho das folhas a serem abanadas pelo vento. O céu estava muito escuro e se aquele vento viesse do Norte, então íamos ter tempestade. O meu avô sempre dizia: *o pior vento é vento norte!*
> – *Vamos para a mesa...* – as minhas irmãs tinham chegado. [...]
> – *O camarada António morreu hoje de manhã...* – mas depois minha mãe não conseguiu falar mais. (ONDJAKI, 2014, p. 130-131)

O menino-narrador continua a criar a imagem da morte diante dos nossos olhos, como uma projeção cinematográfica. Ele vê a mãe na varanda com uma mulher, o lenço na cabeça é preto, o que nos remete automaticamente ao luto; já o lenço que ela carrega nas mãos é branco – em algumas culturas o branco também é uma cor de luto, mas aqui pode ser entendido como oposição, o branco é a cor da paz, da renovação. A mãe tem os olhos "encarnados"; a escolha do termo é interessante porque remete à cor da carne e do sangue, o uso do termo *vermelho* teria talvez uma carga mais passional e violenta, que não tem relação com a imagem de morte que o narrador demonstra querer construir.

Em seguida, o uso do paradoxo retoma a ideia de oposição criada pelos lenços preto e branco, quando o narrador diz que o corredor estava "cheio de silêncio", prosseguindo sua descrição da ausência; criando uma espécie de refrão, ele repete "não ouvi" algumas vezes, marcando a ausência dos traços que antes indicavam a presença do camarada António na casa e culminando na constatação de que não havia ninguém ali. Nesse ponto, as desconfianças do menino vão se avolumando e são intensificadas pelo soprar do vento norte que, segundo sua avó, é o pior tipo de vento.

Temos uma imagem da morte bastante distinta no segundo trecho selecionado para nossa análise. O menino-narrador do romance *MPP* ouve a mãe, Yvonne, contar como encontrou os primos dele mortos na casa onde moravam em Kigali, na Ruanda.

> – Cheguei a Kigali no dia 5 de julho. A cidade tinha acabado de ser libertada pela FPR. Ao longo da estrada, uma fila interminável de cadáveres jazia pelo chão. Ouvíamos tiros esporádicos. Os militares da FPR matavam hordas de cachorros que se alimentavam de carne humana fazia três meses. Os sobreviventes, com olhares embotados, vagavam pelas ruas. Cheguei ao portão da tia Eusébie. Estava aberto. Quando entrei no terreno, quis dar meia-volta, tamanho era o fedor. Mesmo assim, encontrei coragem para seguir em frente. Na sala, havia três crianças no chão. Encontrei o quarto corpo, o de Christian, no corredor. Eu o reconheci porque usava a camiseta do time de futebol de Camarões. Procurei tia Eusébie por toda parte. Nenhum sinal. No bairro,

> ninguém podia me ajudar. Eu estava sozinha. Eu mesma tive de enterrar as crianças no jardim. (FAYE, p. 153-154, 2018)

Interessante observar como essa descrição é diferente daquela que o narrador de *BDC* faz. Aqui, a cena se constrói por meio da narrativa oral de um adulto. O relato é mais objetivo, analítico, seco. Yvonne, ainda em choque com o que testemunhou, não consegue relatar mais do que uma lista dos acontecimentos, mas, seguindo a narrativa, ela compartilha com Ana, irmã do narrador, uma imagem singular da morte.

> – Você se lembra das suas primas?
> – Lembro.
> – Quando cheguei à casa da tia Eusébie, foram elas que eu vi primeiro. Estiradas no chão da sala. Já fazia três meses. Sabe com o que se parece um corpo ao cabo de três meses, meu bebê?
> – ...
> – Não é mais nada. É só podridão. Eu quis segurá-las, mas não conseguia, elas escorregavam entre meus dedos. Eu as recolhi. Pedaço por pedaço. Agora estão no jardim onde vocês adoravam brincar. Embaixo da árvore, aquela com o balanço. Lembra? Responda pra mim. Diz pra mim que lembra. Diz pra mim.
> – Eu lembro.
> – Mas, dentro da casa, ainda havia aquelas quatro manchas no chão. Manchas grandes no lugar onde haviam ficado por três meses. Eu esfreguei, esfreguei e esfreguei com água e esponja. Mas, as manchas não sumiam. Não tinha água suficiente. Então, fui procurar nas outras casas. Há coisas que ninguém deveria ver na vida. Por um pouco d´água, eu tive que ver. Quando eu conseguia enfim encher um balde, voltava para casa e continuava a esfregar. Eu arranhava o chão com as unhas, mas a pele e o sangue deles tinham penetrado no cimento. Eu tinha o cheiro deles em mim. Aquele cheiro que nunca mais me deixará. Por mais que me lave, estou suja, sinto sempre o cheiro da morte deles. E aquelas três manchas na sala eram Christelle, Christiane, Christine. E aquela mancha no corredor era Christian. E eu precisava apagar seus rastros antes que tia Eusébie voltasse. [...] E então eu esfregava, eu esfregava essas manchas, que não sairão jamais. Elas permaneceram no cimento, na pedra, elas estão... (FAYE, p. 162-163, 2018)

Esse trecho nos permite ver a morte como uma marca profunda, uma marca na memória, no espaço e no corpo. A mãe do narrador aborda sua filha evocando a memória das primas, a marca que elas deixaram nas lembranças de Ana: "[...] estão no jardim onde vocês adoravam brincar. [...] Lembra? Responda pra mim. Diz pra mim que lembra.". Em seguida, ela descreve a podridão em que os corpos, já em decomposição, se encontravam após três meses da morte das crianças e se fixa, então, na marca que deixaram naquele espaço.

A morte das crianças deixou uma mancha na sala e no corredor da casa onde um dia viveram, uma marca persistente. Nem mesmo após esfregar com água e esponja e arranhar o chão com as unhas Yvonne conseguiu arrancar a marca, pois "a pele e o sangue deles tinham penetrado no cimento". Por fim, a morte deixa a marca no corpo: "Eu tinha

o cheiro deles em mim. Aquele cheiro que nunca mais me deixará [...] sinto sempre o cheiro da morte deles".

Os dois trechos selecionados para nossa análise constroem imagens da morte bastante opostas e ambas verdadeiras, porque correspondem a uma forma subjetiva de encará-la. Em Ondjaki (2014), temos a morte como ausência, construída poeticamente por meios dos indícios do ambiente, da natureza, do ciclo que se fecha, da falta de palavras. A morte é o desaparecimento da pessoa, não há corpo, não há enterro. Há apenas a ausência e um indício de renovação. Em Faye (2018), a morte é uma marca profunda que não se pode extirpar, ela permanece na memória, no espaço e no corpo, toma os sentidos: a visão, o tato e o olfato. É uma sentença inscrita em pedra, não pode ser desfeita.

Por mais que o enredo das duas obras se aproximem e que ambas tenham sido escritas a partir da experiência de vida dos autores, é importante ratificar como as experiências são distintas, como cada autor retoma sua infância sob diferentes perspectivas: a obra de Ondjaki (2014) é cheia de esperança e desejo de renovação; já a obra de Faye (2018) é permeada de dor, abandono e angústia. Cada obra carrega sua própria verdade, sua versão de uma história que é individual, mas, sobretudo, coletiva. A leitura dessas obras reforça a importância de manter a visibilidade como um valor a ser preservado na literatura deste milênio, pois cada uma delas é uma imagem do continente africano. Elas são mensagens visíveis que rompem com as imagens visuais viciadas e pré-fabricadas que teimam em mostrar apenas uma história da África. Appiah (1997), em suas reflexões sobre a equivocada imagem homogênea do continente, conclui

> [...] sinto-me confiante para rejeitar qualquer retrato homogeneizador da vida intelectual africana, por que as etnografias, a literatura de viagem e os romances de outras partes da África que não a minha são repletos, todos eles de exemplos de estilo de vida e de pensamento que me parecem completa e pré-teoricamente diferentes [...] (APPIAH, 1997, p. 49)

As representações literárias, como *BDC* e *MPP*, não só ajudam a rechaçar tal imagem, como criam diante de nossos olhos uma história possível. Suas obras são signos abertos, campos de possibilidades, perspectivas distintas do mesmo continente. Adichie (2019) pontua a importância das histórias, das muitas histórias, porque

> A história única cria estereótipos e o problema com estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história. É claro que a África é um continente repleto de catástrofes. Existem algumas enormes [...]. Mas existem outras histórias que não são sobre catástrofes, e é muito importante, igualmente importante, falar sobre elas. (ADICHIE, p. 26-27, 2019)

Como vimos anteriormente, apesar da singularidade de cada obra, a característica que as une é o uso das mesmas estratégias narrativas: o narrador-criança e a narrativa de infância. No próximo capítulo, vamos refletir sobre as especificidades de tal narrativa, além de observar como ela é construída em cada obra aqui pesquisada. Nele, também pretendemos abordar a autobiografia e a autoficção, uma vez que *BDC* e *MPP*, respectivamente, são obras relacionadas a esses gêneros e, por fim, propor uma nova chave de leitura para essas narrativas a partir de um referencial mais afrocentrado.

2. NARRATIVAS DE INFÂNCIA: APONTAMENTOS TEÓRICOS

Desvio o olhar dessas imagens. Elas contam a realidade,
e não a verdade. Um dia, essas crianças talvez a
escrevam.
Gaël Faye. **Meu pequeno país**.

2.1 Pela voz e pelo olhar da criança

No capítulo anterior, refletimos sobre a necessidade de conhecer as histórias, as culturas e as literaturas africanas, pois um dos desdobramentos da Maafa é exatamente a negação da cultura dos povos africanos e a ideia de que a África, em todos os aspectos, é inferior ao Ocidente. Desvalorizar os conhecimentos ancestrais, a importância do continente africano para a História Mundial, constitui apenas uma das formas de desumanização que os povos africanos e afrodescendentes vêm sofrendo há séculos. Conhecer, ainda que panoramicamente, a história de Angola e do Burundi nos auxilia a compreender as peculiaridades de processos históricos que são de extrema importância para compreender as obras literárias aqui pesquisadas.

Passamos, então, a analisar a natureza das obras *Bom dia camaradas* e *Meu pequeno país*. O primeiro traço que nos chamou a atenção como pesquisadoras é o uso da voz e do olhar de uma criança para conduzir a narrativa. Uma narrativa bastante específica, pois, apesar de o narrador ser uma criança, sabemos que há um adulto por trás dele. Segundo a pesquisadora Helena Maria Assude Paio

> (...) a narrativa de infância surge como uma tipologia especial da narrativa autobiográfica, empreendida por um autor-narrador-adulto, distanciado no tempo, nas emoções e nas sensações narradas, que coloca em cena um narrador criança, simultaneamente personagem, que, desde o início, parece assumir as rédeas do acto de narrar. (PAIO, 2011, p. 1)

Observamos que o conceito de narrativa de infância[11] pode ser erroneamente relacionado a obras cujo público-alvo seria composto por crianças e jovens. O termo não está ligado à literatura infantojuvenil, mas a romances que, muitas vezes, tratam de assuntos delicados e complexos, como é o caso de *BDC* e *MPP*.

Paio (2011) explica que a narrativa de infância se localiza entre dois gêneros: o romance autobiográfico e a autobiografia. Sua pesquisa remonta ao século XIX e, baseando-se apenas em obras ocidentais, indica que o ano de 1870 marca o início da era da narrativa de infância. A bibliografia disponível sobre o assunto é ainda escassa e mais

[11] Termo usado por Paio (2011) e cunhado a partir da expressão francesa *récit d'énfance.*

comum na França. A partir da pesquisa de Paio (2011) é possível delinear algumas características desse tipo de narrativa que vamos ilustrar com alguns trechos de *BDC* e *MPP*.

- Criação de uma voz infantil e a reconstituição do passado.

> Certa tarde, enquanto nós cinco perambulávamos de pés descalços e varas nas mãos em busca de mangas, Gino propos que fôssemos mais longe, pois já tinhamos feito a limpa na nossa rua. Então nos vimos diante da cerca da casa de Francis. Eu tive um mau pressentimento.
> – Melhor ir embora, vamos nos meter em encrenca.
> – Vambora, Gaby, deixa de ser medroso! – rebateu Gino. – Aquela mangueira está esperando a gente. (FAYE, 2018, p. 108).

- Reconstituição do passado com destaque a acontecimentos mínimos, cotidianos, mas de caráter afetivo.

> Se, quando me acordavam, eu me lembrasse do prazer do matabicho assim de manhãzinha, eu acordava bem-disposto. Matabichar cedo em Luana, cuia! Há assim um fresquinho quase frio que dá vontade de beber leite com café e fica a esperar o cheiro da manhã. [...] O camarada António tinha as chaves de casa, mas às vezes eu estava na varanda e via-lhe ali sentado na zona verde. A minha mãe já tinha lhe dito para ele não vir tão cedo, mas parece que os mais velhos tem pouco sono às vezes. Então ele ficava ali nos bancos, só assim sentado. Quando ouvisse movimentos aqui em casa, ele aparecia devagar.
> – *Bom dia, menino*
> – *Bom dia, camarada António...* – eu esperava que ele fechasse o portão. – *Hoje também estavas aí muito cedo, António...* (ONDJAKI, 2014, p. 19).

- Uso da primeira pessoa e de tempos verbais no passado ou do presente histórico.

> Acordei cedo e muito bem disposto. Tinha duas coisas maravilhosas para fazer nesse dia: uma é que ia ao aeroporto buscar a tia Dada, a outra é que ia à Radio Nacional ler a minha mensagem para os trabalhadores. Pensei que seria bom aproveitar umas coisas da redação que eu tinha feito sobre a aliança operário-camponesa, que tinha tido cinco valores na prova de Língua Portuguesa. (ONDJAKI, 2014, p. 31)

> Em um dia de manhã como outro qualquer. O galo cantando. O cachorro se coçando atrás da orelha. O cheiro do café flutuando pela casa. O papagaio imitando a voz de Papai. O ruído da vassoura arranhando o chão do pátio ao lado. O rádio berrando na vizinhança. O lagarto de cores vivas tomando banho de sol. A coluna de formigas carregando os grãos de açúcar que Anna deixara cair da mesa. Um amanhecer como outro qualquer. Entretanto, era um dia histórico. Em todo o país, as pessoas se preparavam para votar pela primeira vez. (FAYE, 2018, p. 81).

No entanto, o aspecto que mais chama atenção é que o "eu" dessa narração se refere ao mesmo tempo ao narrador-criança e ao autor-narrador-adulto. Em alguns momentos das narrativas pode ser difícil identificar qual das duas vozes mais se sobressai, pois, ao criar essa voz infantil, o autor-narrador-adulto se aproxima de tal forma desse narrador-personagem que a impressão que temos é a de que ele "habita na consciência da

criança, na sua memória e no seu espírito" (PAIO, 2011, p. 6). Nesse ponto, destacamos outra característica da narrativa de infância: a necessidade de um pacto entre autor e leitor. Como explica Umberto Eco (1994, p. 84), a "obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério". O tipo de pacto que a narrativa de infância demanda do leitor é de que ele acredite que a voz narrativa realmente é de uma criança, suspendendo sua descrença devido à verossimilhança da narrativa e, dessa forma aceitando a proposta do autor-narrador-adulto.

O narrador-criança, talvez, seja um dos elementos da narrativa que mais contribui para firmar esse pacto, pois facilmente gera uma conexão e conquista a simpatia do leitor. Como explica Paio (2011, p. 1-2), entre suas múltiplas possibilidades, o narrador-criança "diverte, comove, desconcerta, é/parece 'autêntico', desmonta e critica a realidade dos adultos, fala sem (auto) censuras, foge momentaneamente da realidade, através da imaginação e da fantasia". Todavia, essa escolha também implica em limitações que serão mais bem analisadas no próximo capítulo.

Ondjaki (2014) e Faye (2018) se unem a outros escritores africanos, como Luandino Vieira, Pepetela, Camara Laye, Scholastique Mukassonga e Chimamanda Adichie, que utilizam a narrativa de infância e o narrador-criança (ou adolescente) como vias para retomar criticamente momentos decisivos de seus países. A esse respeito, Elena Brugioni (2019) pontua que

> [...] o romance africano protagonizado por crianças, quer quando a infância corresponde a uma metaforização do "processo de concepção" e de "imaginação da nação", quer quando constitui uma narrativa pautada pelas problemáticas sociais, políticas e culturais das crianças no continente africano, revela, inevitavelmente uma relação ambígua entre *representação* e *experiência*, *história* e *subjetividade*, configurando a infância como um lugar literário matricial para a questão das práticas de narração da nação. (BRUGIONI, 2019, p. 123).

Obras como *BDC*, *MPP*, *A cidade e a infância ,* de Luandino Vieira, *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, *O menino negro*, de Camara Laye e *Nossa senhora do Nilo*, de Scholastique Mukasonga apresentam, por meio do fio temático da infância, os desdobramentos da Maafa, ou seja, os desafios da pós-colonialidade. No cruzamento entre a história pública e a privada, o narrador-criança representa uma coletividade, mas não de forma massificada e homogeinizada, como quer o olhar ocidental, e sim considerando a potencialidade e a pluralidade de uma nação.

Como vimos anteriormente, Paio (2011) defende que a narrativa de infância é uma tipologia especial de autobiografia. Tendo isso em mente e considerando que a obra *BDC* é, recorrentemente, classificada como autobiográfica ou de forte cunho autobiográfico[12], nos parece necessário, antes de avançarmos em nossa reflexão sobre a narrativa de infância, fazer um pequeno recorte da teoria de Phillippe Lejeune (2014) sobre a autobiografia.

2.2 Autobiografia: firmando um contrato com o leitor

Phillippe Lejeune (2014) é conhecido por ser o primeiro teórico da literatura a tentar definir a autobiografia com maior rigor. Ele propõe, em sua obra *O pacto autobiográfico*, a seguinte definição para a autobiografia: "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (2014, p. 16). O estudioso postula que, para que um texto seja classificado como tal, é preciso que preencha todas as condições das quatro categorias que formam sua definição:

> Nessa definição entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes: 1. *Forma da linguagem:* a) narrativa; b) em prosa. 2. *Assunto tratado:* vida individual. História de uma personalidade. 3. *Situação do autor:* identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador. 4. *Posição do narrador:* a) identidade do narrador e do personagem principal; b) perspectiva retrospectiva da narrativa. (LEJEUNE, 2014, p. 16-17).

Lejeune (2014) admite que algumas dessas condições *podem não ser* completamente preenchidas. Há, porém, duas condições para as quais não se admite gradação: a situação do autor e a posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal), pois são elas que "opõem a autobiografia [...] à biografia e ao romance pessoal" (LEJEUNE, 2014, p. 17). Para que um texto seja classificado como autobiografia, "é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, *o narrador* e o *personagem*". (LEJEUNE, 2014, p. 17). Tal relação pode ser estabelecida de maneira implícita, como em um texto inicial no qual o narrador firma um compromisso com o

[12] Roberta Guimarães Franco (2016, p. 40) pontua que "o livro aqui analisado, *Bom dia camaradas*, apresenta forte cunho autobiográfico". Marlúcia Nogueira do Nascimento (2018, p. 27-28) igualmente pontua: "O mundo da infância de Ondjaki/Ndalu de Almeida, que já se faz presente desde *Momentos de aqui*, ganha maior expressão literária a partir do romance *Bom dia camaradas* [...] A breve apresentação que Ondjaki faz do romance, na orelha do livro, é paratexto essencial para a compreensão do enredo, porque funciona como um depoimento-guia para o modo como podem ser lidas as três obras. Ao informar que o "antigamente" é constituído por experiências autobiográficas, ficcionalmente elaboradas a partir da própria infância". De acordo com Paio (2011, p. 20), também salienta o caráter autobiográfico de *BDC:* "unidos pela mesma língua, *O meu pé de laranja lima* de José Mauro de Vasconcelos (Brasil, 1968) e *Bom dia camaradas* de Ondjaki (Angola, 2000) são ambos romances autobiográficos".

leitor, de forma que este não tenha dúvidas quanto à relação entre autor, narrador e personagem. Mas também pode figurar em uma relação explícita, como no caso de o nome do narrador-personagem ser o mesmo da capa. Para que seja firmado o pacto autobiográfico, a identidade deve ser estabelecida por um ou mais desses meios. Daí a necessidade de se considerar a função dos paratextos, como a página do título, a orelha, a quarta capa, a dedicatória, a apresentação etc.

Aqui é importante pontuar que, de fato, se pensarmos a obra *BDC* a partir desses pressupostos teóricos, vamos naturalmente aceitar o pacto autobiográfico e encarar a narrativa de infância como uma tipologia desse gênero. Podemos pontuar alguns índices da obra que poderiam corroborar, como a dedicatória na qual o autor homenageia algumas das personagens, por exemplo, o camarada António, os professores cubanos e os colegas Romina, Bruno, Claudio e Murtala. Podemos ainda considerar que a idade da personagem é a mesma que o autor tinha no início da década de 1980. Além disso, o pai do menino-narrador trabalha no ministério, como o pai do autor Ondjaki (2014), o autor Júlio de Almeida, que atuou como vice-ministro dos Transportes entre 1976 e 1983. Dando um passo adiante, há entrevistas em que o próprio autor comenta o caráter autobiográfico da obra, e, relacionando *BDC* a outras obras, como *Os da minha rua* (2021), podemos observar que se repetem as personagens e algumas situações da narrativa, dando a entender que as obras compartilham de um mesmo universo narrativo.

Porém, em nosso entendimento, a autobiografia é um gesto burguês e egocêntrico, que reflete um pensamento europeu, hegemônico e individualista e mesmo narcísico, já que, como vimos, a autobiografia é uma narrativa centrada na vida de uma pessoa ou de determinado período da vida de uma pessoa. Contudo, tal concepção contrasta com a das filosofias africanas, segundo as quais, conforme afirmam Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2021, p. 18), um "individuo se situa no mundo [...] se percebendo como uma parte da Natureza, força ativa que estabeleceu e conserva a ordem natural de tudo o que existe". Compreendemos, assim, que a visão de mundo compartilhada entre os povos africanos é a da coletividade, ou seja, para a cosmologia africana – pensada a largo – narrar sua própria história não é falar somente de si, mas do coletivo. Nesse contexto, narrar sua própria história é também, em certa medida, perpetuar a tradição oral dos *griots*. Bâ (2010, p.168) a respeito dos tradicionalistas pontua que "o que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é [...] a fidedignidade das memórias individual e coletiva".

Há ainda outro elemento que corrobora nossa ideia de que BDC não pode ser entendida ou lida apenas pelo viés autobiográfico: o narrador-criança não é nomeado. Lopes e Simas (2021, p.37) explicam que "o ato de dar nome a uma criança é matéria de extrema importância". Diferentes informações são necessárias para dar nome a uma criança, porque em quase todas as sociedades africanas há nomes específicos para cada situação de nascimento. Dada a importância do nome no pensamento africano, chama a atenção sua ausência na narrativa. Articulando os conhecimentos até aqui expostos – a importância da história nas literaturas africanas, o viés coletivo do narrar, a importância do nome –, podemos concluir que o ato de não nomear o narrador-criança-personagem é uma estratégia que "amplia o espectro da representação" (PADILHA, 2011, p. 187). O narrador-criança sem nome de Ondjaki (2014) reafirma o caráter coletivo de sua narrativa.

> Nós ficávamos um bocado aborrecidos com as notícias, por que era sempre a mesma coisa: primeiro eram as notícias da guerra [...]. Depois tinha sempre algum ministro ou pessoa do birô político a dizer mais umas coisas. Depois vinha o intervalo com a propaganda das FAPLA. Ah, é verdade, às vezes também falavam da situação na África do Sul [...]. Também se aprendia muita coisa, porque a propósito disso, por exemplo, do ANC, é que o meu pai nos explicou quem era o camarada Nelson Mandela, e eu fiqueu a saber que havia um país chamado África do Sul onde as pessoas negras tinham que ir para casa quando tocava a campainha às seus da tarde, que elas não podiam andar no machimbombo com outras pessoas que não fossem negras também, e até fiquei bem espantado quando o meu pai me disse que esse camarada Mandela já estava preso há não sei quantos anos. Foi também assim que percebi porquê que os sul-africanos eram nossos inimigos, e que o facto de lutarmos contra os sul-africanos significava que nós estávamos a lutar contra "alguns" sul-africanos, porque de certeza que essas pessoas negras que tinham um machimbombo especial para elas não eram nossas inimigas. Então também percebi que, num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo. (ONDJAKI, 2014, p. 23-24)

Selecionamos esse trecho por considerar que sua leitura nos permite evidenciar o que temos defendido até aqui. O menino compartilha um momento do seu cotidiano em família, descrevendo um ritual que, provavelmente, reflete um costume daquele período – informar-se sobre a guerra pelo rádio –, visto que poucas famílias possuíam televisores. Ele divide com o leitor ensinamentos que recebeu do pai sobre o líder sulafricano Nelson Mandela e apresenta sua conclusão falando no coletivo: "o facto de lutarmos contra os sul-africanos significava que nós estávamos a lutar contra 'alguns' sul-africanos". O menino se coloca como um emissário do povo, porque se iguala a eles e, consequentemente, se iguala a cada homem e mulher que luta contra o governo sul-africano e não contra as pessoas negras que sofrem restrições e vivem a Maafa, assim

como os angolanos. Essa distinção entre o povo e seu governo é importante ao longo do processo de desenvolvimento do menino, como veremos no capítulo a seguir.

> É impressionante, eu costumava observar isso nas provas de EVP desde a quartaclasse, toda a gente desenhava coisas relacionadas com a guerra [...] Desenhar armas era normal, toda gente tinha pistolas em casa, ou mesmo akás, senão, sempre havia um tio que tinha, ou que era militar e mostrava o funcionamento da arma. [...] Toda gente, mais velhos ou não, dizia que os cubanos eram muito bons soldados, corajosos, bem organizados, disciplinados, bons companheiros, só não conseguiam dizer Kifangondo, diziam sempre *Kifandongo ete!* Guerra também aparecia sempre nas redações, experimenta só mandar um aluno fazer uma redação livre para ver se ele num vai falar da guerra até já vai aumentar, vai contar estória do tio dele, ou então vai dizer que o primo dele é comando [...]. Guerra vinha nos desenhos (as akás, os canhões monacaxito), vinha nas conversas (*tou a dizer, é verdade...*), vinha nas pinturas na parede (os desenhos no hospital militar), vinha nas estigas (*teu tio foi na UNITA combater, depois voltou, tava a reclamar lá tinha bué de piolho...*), vinha nos anúncios da TV (*ó Reaga, tira a mão de Angola...!*) e vinha até nos sonhos (*dispara Murtala, dispara porra)*. (ONDJAKI, 2014, p. p.126-127)

O contexto de guerra em que o narrador-criança está imerso é bem apresentado nesse trecho, quando o menino descreve a abrangência do tema no seu microcosmo (escola, família, amigos) e na sociedade como um todo (televisão, hospital, conversas cotidianas). Sua narrativa nos informa que a violência, a guerra, a instabilidade política fazem parte mesmo da vida daqueles que estão distanciados dos conflitos. A vivência desse narrador-criança reflete as realidades e as experiências – em maior ou menor medida – dos angolanos vivendo em Luanda ou fora dela nos anos 1980.

2.3 Autoficção: o passado e o futuro

Se *BDC* é frequentemente definido como uma autobiografia, com a obra *MPP* acontece um fenômeno parecido, uma vez que o romance de Faye (2018) foi publicado no Brasil sob a chancela da autoficção. Tal conceito surgiu em 1977, com o lançamento da obra *Fils*, de Serge Doubrovsky (2014). Segundo esse autor, o termo parece "preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral" (DOUBROVSKY, 2014, p. 113). O termo tornou possível nomear e conceituar textos literários que estavam relegados a uma espécie de limbo. Ao longo dos anos 1980, surgiram, na França, diversas obras cujo assunto era o próprio autor.

> Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografias, porque não narravam a vida inteira do autor, mas apenas alguns momentos desta. Não eram confissões, por que não tinham o objetivo da autojustificação e nenhum caráter purgativo. Algumas narravam a infância do escritor, eram acertos de contas com a família. [...] Sinceras ou oportunistas, as autoficções se tornaram tão numerosas que diversos críticos apontaram a tendência *umbilical (nombriliste)* dessa

> literatura, seu caráter autocentrado e provinciano [...]. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.169-170)

Desde seu surgimento, o termo autoficção tem gerado diversos debates: seria ele um novo gênero, a transformação de um gênero ou um conceito literário? Para Doubrovsky (2014), essa imprecisão é muito útil, pois dá espaço para que diferentes autores "entendam a dita autoficção em sentidos bem diferentes daquele que lhe atribuo. A palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza" (DOUBROVSKY, 2014, p. 113). Philippe Gasparini (2014), partindo da hipótese de que a autoficção é um gênero relacionado a textos literários contemporâneos, destaca a importância do termo para a reflexão sobre a teoria dos gêneros literários e sobre os limites da própria literatura. Em seu texto "Autoficção é o nome de quê?", o autor reflete que o conceito de autoficção foi desenvolvido a partir de uma ética da escrita do eu que parte da hipótese de que não podemos contar nossa própria história sem criar um roteiro, uma ficção, sem modelar a história ou a personagem. A ideia por trás do conceito é que "não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção" (GASPARINI, 2014, p. 187).

A autoficção, ao longo dos anos, acabou se desdobrando: alguns críticos e autores enveredaram pela extensão do que foi inicialmente proposto, enquanto outros optaram pelo desvio da definição original. Independentemente de ser um gênero ou conceito, a autoficção desencadeou diversos debates e reflexões sobre os limites entre realidade e ficção, verdade, mentira e invenção, além de reacender os debates a respeito da teoria dos gêneros.

Apesar de, até onde sabemos, não existirem pesquisas sobre a obra *MPP*, podemos nos guiar por índices textuais e paratextuais que explicam por que a obra de Faye é lida pelo viés autoficcional. Uma das primeiras relações é o nome, o narrador-criança-personagem de *MPP* chama-se Gabriel; retirando-se a sílaba *bri* encontramos o nome do próprio autor: Gaël. Os dois também compartilham a mesma idade no período em que a narrativa se passa (10 anos) e a mesma estrutura familiar (pai branco francês, mãe ruandesa tutsi, uma irmã mais nova). Por fim, ambos foram tirados às pressas de seu país devido ao genocídio ruandês e submetidos ao exílio na França.

Ao explicar brevemente como surgiu e se desenvolveu o termo autoficção, pontuamos seu caráter autocentrado. Apesar das profícuas reflexões sobre a diferença entre autobiografia e autoficção, em uma coisa elas estão unidas: são narrativas sobre um

indivíduo. Cabe a nós, agora, analisar se a narrativa de infância *MPP* pode ser lida pelo fio autoficcional ou se também encontramos nela o caráter coletivo que vimos em *BDC*. O enredo de MPP gira em torno da vida de Gabriel, um menino de 10 anos que vive em Bujumbura, capital do Burundi. O tempo da narrativa é situado no início dos anos 1990. Podemos observar que narrativa se constrói em dois âmbitos: um público e um pessoal, sendo que o primeiro, relacionado à macroestrutura, é a própria história do Burundi – em alguns momentos também de Ruanda – ao passo que o âmbito pessoal ou privado constitui a microestrura, isto é, a vida de Gabriel, sua família, seu relacionamento com os amigos, sua jornada. Observamos que, ao longo da narrativa, a vida pessoal do menino reflete os conflitos da macroestrutura. Para tornar esse recurso mais evidente, vamos dispor lado a lado alguns trechos da narrativa.

- **Divisão étnica** × **separação dos pais**: tanto o conflito étnico quanto o conflito entre os pais é um assunto que narrador-criança não consegue compreender em sua totalidade. O clima de divisão observado na comunidade onde vive se reflete em sua própria família, que fica dividida com a separação de Yvonne e Michel.

> Não sei bem ao certo como esta história começou. Papai, no entanto, um dia nos explicou tudo na caminhonete.
>
> – Prestem atenção, no Burundi é como em Ruanda. Há três grupos diferentes, chamados etnias. Os hútus são os mais numerosos [...]. E tem os tútsis, como sua mãe. [...] Você, Gabriel – dissera ele me apontando o dedo –, é um verdadeiro tútsi, nunca se sabe no que você está pensando. (FAYE, 2018, p. 7)

> Nunca vou saber as verdadeiras razões da separação de meus pais. No entanto, deve ter existido algum desentendimento desde o começo. Um defeito de fábrica no encontro, um asterisco que ninguém viu ou quis ver. (FAYE, 2018, p. 13)

- **Eleições** × **aniversário**: após trinta anos de governo monopartidário, o Burundi se prepara para eleições e o clima de festa invade as ruas e o entorno de Gabriel; a alegria e a esperança de renovação contagiam a população. A festa de aniversário do narrador-criança acontece poucos dias depois e reflete o clima de expectativa e euforia. O sentimento do menino é que tudo volta a se encaixar e sua vida aos poucos volta ao normal.

> Frodebu. Uprona. Eram esses os nomes dos dois grandes partidos políticos que disputavam as eleições presidenciais de 1º de junho de 1993, depois de trinta anos de um reinado sem interrupção do Uprona. Só escutávamos essas duas palaras o dia inteiro. No rádio, na televisão, na boca dos adultos. Como Papai não queria que nos metêssemos em política, eu escutava quando discutiam o assunto em outros lugares. No país inteiro, a campanha eleitoral ganhava ares de festa. [...] Cada vez eu compreendia menos a razão de Papai proibir as crianças de falarem de toda essa felicidade, desse vento de renovação que despentevava os cabelos das pessoas e enchia seus corações de esperança. (FAYE, 2018, p. 78-79)

> [...] a noite caía rapidamente e nada estava pronto ainda. O jardineiro ajudava Donatien a transportar as mesas e as cadeiras. Innocent trouxe o carvão para o churrasco. Gino acendia as lanternas de papel suspensas na figueira e Papai desenrolou uma extensão para instalar a aparelhagem hi-fi no jardim. Ana estava encarregada de colocar espirais de incenso antimosquito debaixo das mesas. A noite era especial, nós festejávamos os meus 11 anos! [...] As coisas iam entrando nos eixos à minha volta, a vida pouco a pouco voltava ao normal e, naquela noite, eu saboreava a felicidade de estar cercado de quem eu amava e de quem me amava. (FAYE, 2018, p. 87-89)

- **Terra fraturada × narrador-criança fraturado**: outro reflexo simbólico do coletivo no âmbito do sujeito é a fraturação. Em um trecho ele relaciona a "grande fenda[13]" aos homens da região dando a entender que a fraturação ou a fragmentação é intrínseca às pessoas que ali vivem. Da mesma maneira, no nível pessoal, o menino se descobre fraturado e dividido entre realidades. Afirma ter inveja do amigo que sabe exatamente quem é, enquanto ele vive como um menino meio ruandês, meio tutsi, que nasceu no Burundi, mas é educado em uma escola francesa. Podemos concluir que "as rupturas, embates e transformações políticas colocam em crise a identidade do menino. Por todos os lados ele é classificado e discriminado, e, em alguns momentos, vê-se diante de situações em que lhe custa assumir uma posição" (DARIN; CANDIDO, 2022, p. 392).

> A Terra tinha mexido debaixo de nossos pés, impercepetivelmente. Era o que acontecia todos os dias neste país, neste fim de mundo. Vivíamos no eixo da grande fenda, no exato lugar em que a África se fratura. Os homens desta região são parecidos com esta terra. (FAYE, 2018, p.100).

> Ele era metade ruandês como eu, mas eu o invejava em segredo porque ele falava kinyarwanda com perfeição e sabia exatamente quem era. [...] Quando estávamos os dois juntos, ele insistia que eu devia adquirir o que chamava de "identidade". Segundo ele, havia uma maneira de ser, de sentir e de pensar que eu devia ter. Usava as mesmas palavras de Mamãe e Pacifique e repetia que ali não passávamos de refugiados, que precisávamos voltar para nossa casa, para Ruanda. Minha casa? Minha casa era ali, Verdade, eu era filho de uma ruandesa, mas minha realidade era o Burundi, a escola francesa, Kinanira, a rua sem saída. O resto não existia. (FAYE, 2018, p. 71).

Acreditamos que os trechos selecionados ajudam a compreender que a narrativa é construída de maneira que o narrador-criança atue como um espelho dos sofrimentos, dos

[13] A grande fenda se refere ao Vale do Rift que, segundo Lopes e Macedo (2022, p. 415), é uma "extensa fissura geológica que, no continente africano, vai do Mar Vermelho até o lago Manyara, na Tanzânia, atravessando a região dos Grandes Lagos". O Vale do Rift tem 6.400 km e foi formado há milhões de anos; na região da Tanzânia, a fissura se divide e segue até a divisa entre a República Democrática do Congo, Uganda, Ruanda e Burundi.

questionamentos e das inseguranças do coletivo. Também se nota, nesses trechos, que Gabriel, o narrador, sempre se refere aos pais como Papai e Mamãe com a primeira letra de cada palavra em maiúscula. Tal estratégia nos leva a pensar que Mamãe é a representação metafórica da África, enquanto Papai é a representação metafórica da Europa. Gabriel é o resultado da união conflituosa dessas duas visões de mundo: como vimos, o menino oscila entre realidades distintas, sua narrativa é uma jornada em busca da identidade. Com a deflagração do genocídio ruandês e os desdobramentos que essa grande tragédia teve nos países vizinhos, o narrador-criança de *MPP* passou a viver na Diáspora Africana.

> "Diáspora" é um vocábulo de origem grega significando "dispersão". De início, designou principalmente a dispersão forçada dos judeus pelo mundo, e hoje aplica-se também à desagregação que, compulsoriamente, por força do tráfico negreiro, espalhou africanos escravizados por todos os continentes. A Diáspora Africana compreende dois momentos principais: o primeiro, gerado pelo tráfico negreiro, ocasionou a dispersão de povos africanos tanto através do Atlântico quanto através do oceano Índico e do Mar Vermelho, caracterizando um verdadeiro genocídio a partir do século XV [...]. O segundo momento ocorre a partir do século XX, com a imigração, sobretudo para a Europa, em direção às antigas metrópoles coloniais. (LOPES; MACEDO, 2022, p. 170-171).

A alternância entre a voz infantil e a voz do adulto – o passado e o futuro no mesmo fio – nos permite concluir que Gabriel dá voz tanto aos que sofreram com os desdobramentos da Maafa no continente africano – racismo, pobreza, acirramento de conflitos entre povos, etc. – quanto para aqueles que foram forçados a deixar seu país por causa da Maafa e, consequentemente, passam a se sentir deslocados onde quer que estejam, uma vez que estar na diáspora se relaciona com a "consciência da perda de um lugar de origem" (LOPES e MACEDO, 2022, p. 171), sentimento que se torna cada vez mais latente à medida que nos aproximamos do fim da narrativa. O retorno do narrador-criança já adulto aos seu "pequeno país" e seu reencontro com a Mamãe – doente e enlouquecida pela dor causada pela violência e pela perda – é o paralelo final entre as duas frentes dessa narrativa de infância.

> *Vinte anos depois, que contaram cinquenta em seu corpo irreconhecível, eu a reencontro. Inclino-me sobre a senhora idosa. Tenho a impressão de que ela me reconhece pelo modo como me encara sob a luz do isqueiro que aproximo de seu rosto. Com uma ternura infinita, Mamãe repousa delicadamente a mão em meu rosto: "'É você, Christian?". Ignoro ainda o que vou fazer da minha vida, Por enquanto, penso em ficar aqui, cuidar de Mamãe, esperar que ela melhore. Amanhece, e eu tenho contade de escrever para você. Não sei como essa história acabará. Mas me lembro de como tudo começou.* (FAYE, 2018, p. 188-189).

O percurso analítico feito até aqui ressalta que definir as narrativas de infância *BDC* e *MPP* como autobiografia ou autoficção, respectivamente, pode reduzi-las a uma visão burguesa, individual e autocentrada, que, entretanto, não observamos em tais obras, que nascem de uma vivência e um saber de mundo coletivo. Mesmo em *MPP*, cujo autor pode ser definido como um cidadão de dois mundos, percebemos a carga simbólica de uma história que é coletiva.

2.4 Escrevivência: uma leitura afrocentrada de *Bom dia camaradas* e *Meu pequeno país*.

Nesse ponto, passamos a buscar no pensamento e na reflexão de duas intelectuais negras subsídios para procurar compreender a especificidade dessas narrativas de infância que, ao contrário do que foi defendido por Paio (2011), não podem ser consideradas autobiografia ou, acrescentamos, autoficção. O arcabouço teórico ocidental parece não nos oferecer instrumentos analíticos adequados para compreender tais narrativas, pois "a escrita de sujeitos não hegemônicos tende à construção de uma dicção estética tão complexa que se instaura a necessidade de desenvolvermos instrumentais de análise específicos e, muitas vezes, eles emergem do próprio texto em estudo" (SOUZA, 2020, p. 207). Dessa maneira, procuraremos articular o conceito de escrevivência de Conceição Evaristo (2020) e o conceito eu-refletor-coletivo desenvolvido por Viviane Mendes de Moraes[14] (2010) a nossa aálise. Estamos cientes de que nenhum dos conceitos deve ser levianamente aplicado às obras aqui pesquisadas, mas, por tratarem da perspectiva do sujeito negro, acreditamos que certamente, nos auxiliarão a compreender como as experiências específicas desse sujeito podem refletir um coletivo.

O conceito ou noção de escrevivência surge da própria escrita de Evaristo (2020; 2022), que carrega em si uma consciência de que a escrita é um lugar de auto-afirmação das suas particularidades como "sujeito-mulher-negra" (2022, não paginado), ou seja, sua escrita carrega vivências que são específicasx' de uma mulher negra no nosso país.

> Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. (EVARISTO, 2020, p.30).

[14] Nome ocidental da Profª Drª Aza Njeri (2019; 2020). Usado aqui exclusivamente devido às imposições de escrita acadêmica.

Ainda que surja de uma experiência específica, a escrevivência origina um discurso literário que abrange uma universalidade. Não é incomum que leitores integrantes de outros grupos excluídos – homens negros ou pessoas LGBTQIA+ – se identifiquem ou se comovam com as personagens criadas por Evaristo (2022, sem paginação), que explica: "(...) a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância". A tradição do contar histórias – de compartilhar narrativas – que permeia a cultura africana e afrodiaspórica suscitou obras como *Becos da memória* (2017), em que a autora entrelaça memórias de sua infância à narrativa.

Chama nossa atenção a reflexão proposta por Evaristo (2020, p. 38) ao afirmar que a "ideia de Escrevivência talvez possa trazer algo novo para a teoria da literatura pensar". Isso porque a escrevivência não gira em torno de um sujeito individualizado como as categorias autobiografia e autoficção, que podem ser facilmente – e talvez equivocadamente – relacionadas ao conceito criado por Evaristo (2020; 2022). Pensando em como seu conceito extrapola as escritas de si, a autora afirma que obras como *Emparedado*, de Cruz e Sousa, e *Recordações do escrivão Isaías Caminha,* de Lima Barreto, podem ser lidas como escrevivências, pois ambos os autores "não estavam escrevendo só sobre o seu drama pessoal por serem negros, mas o drama, os problemas existenciais das pessoas negras da época." (EVARISTO, 2020, p. 39). Na esteira desse pensamento, Livia Maria Natalia de Souza (2018) afirma que

> [...] a escrevivência cresce como *modus faciendi* dxs escritorxs de Literatura Negra que, ao portar consigo uma bandeira desfraldada na sua escrita em lugar de minorar-se esteticamente, cresce pela construção de sua dicção coletiva, pelo encontro do seu ponto de inflexão, a partir do qual o mundo passa a ser lido. [...] O conceito autobiografia e todos os demais a ela relacionados é ainda muito limitado para compreender a força plástica (Nietzche, 1992) com as quais essas Literaturas estão comprometidas: abrir mão do espaço narcísico da literatura para dar corpo amplo, coletivo à sua fala, eis o gesto destes textos. (SOUZA, 2018, p. 40-41).

Nossa leitura das obras *BDC* e *MPP* nos leva a concluir que Ondjaki (2014) e Faye (2018), em suas narrativas de infância, tecidas a partir de suas vivências, abrem mão desse espaço narcísico e refletem o cotidiano, as dores, os dramas, os questionamentos do sujeito negro em seus respectivos países no fim do século XX. Este traço é evidenciado nos trechos que compartilhamos anteriormente. Mas gostaríamos de reforçar a ideia com trechos específicos de *BDC* e *MPP*.

> Quando cheguei à escola, mal vi a cara da Romina, percebi logo que havia qualquer coisa. Estavam todos cá fora, de mochila nas costas, ninguém queria entrar na sala.
>
> – *Mas é o quê?* – perguntei.

> – *Lá na sala...* – a Romina, quase a chorar.
>
> – *Lá na sala tem quê?* – também me deu um medo.
>
> – *Tem uma mensagem...*
>
> O Cláudio e o Murtala me pegaram pelos braços, mesmo eu sem querer ir [...]. A parede tinha mil e uma inscrições, a caneta de feltro, giz, lápis de cor, sangue, guache, tudo e mais alguma coisa, e eles queriam que eu olhasse para "ali" – mas depois reconheci a frase: *Caixão Vaziu pasará aqui, hogi, ás cuatro da tarde!* Estremeci. (ONDJAKI, 2014, p. 60)

> Por mais que eu tente, não me lembro do instante e que começamos a pensar de modo diferente. A considerar que, a partir de então, éramos nós de um lado e, do outro, inimigos como Francis. Por mais que eu revire minhas lembranças do avesso, não consigo me lembrar com clareza do instante em que decidimos não mais nos contentar em dividir o pocio que tínhamos e deixamos de confiar, passando ver o outro como um perigo, a criar essa fronteira invisível com o mundo exterior, fazendo de nosso bairro uma fortaleza e, de nossa rua sem saída, um reduto. (FAYE, 2018, p. 69).

Ambas as obras apresentam como pano de fundo um contexto bélico, tenso e hostil, muitas vezes disfarçados pelos narradores-crianças. Mas, apesar da singularidade de cada obra e do tom utilizado por cada narrador, os dois trechos falam de um sentimento comum a qualquer pessoa negra: o medo. A violência que permeia a narrativa e o medo crescente que os narradores-criança apresentam – seja com histórias sobre um suposto grupo terrorista chamado Caixão Vazio que ataca as escolas em Luanda, sequestra alunos e violenta professoras, seja com a crescente tensão política e étnica e a escalada da violência nas ruas – uma realidade vivida diariamente por sujeitos negros no continente e na diáspora. O racismo e a opressão da população negra ainda se fazem presentes em nossos dias, contaminando nossas vivências com a certeza latente de que nossos corpos são o alvo de uma necropolítica[15] cujo objetivo é – e sempre foi – desumanizar, invisibilizar, emudecer e, por fim, exterminar. O medo é parte da vivência do sujeito negro e, ao apresentar o medo em suas narrativas, Ondjaki (2014) e Faye (2018) não falam de um medo pessoal e infantil, mas desse sentimento específico e permanente que pertence a *nós*.

> A lógica da escrevivência é antibiográfica porque não se limita a falar do sujeito que diz eu. Diferente do que acontece com o pensamento base da branquitude, o eu que vocaliza e é ouvido faz, no tecido de sua fala, no que conta a sua própria história, uma costura com as vozes inauditas de sujeitos ainda oprimidos pela violência racial e ocupando lugares a partir dos quais não podem falar [...]. (SOUZA, 2020, p. 217).

[15] Segundo Achille Mbembe (2018, p. 5), a necropolítica e o necropoder são formas utilizadas pelo Estado para exercer seu direito de matar, "o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer".

Para Souza (2020), a escrevivência amplia não somente a noção de escrita, mas também a da autobiografia, configurando uma espécie de *antibiografia*, uma construção onde diversas vivências se conectam. Escrever sobre si e, consequentemente, sobre o nós, para o sujeito negro é mais do criação artística ou literária, significa lutar por um espaço e falar autonomamente, após séculos de degradação, exploração, escravização, homogeinização e subalternização. O gesto da escrita afirma que temos um passado, uma história e poder criativo. Assim *BDC* e *MPP* são ferramentas de resistência, mas também de denúncia, da Maafa, e o narrador-criança QUE desempenha uma função estética, mas também ideólogica de ruptura com à ordem vigente – seja ela pós ou neocolonial –, como veremos mais detalhadamente no Capítulo 3.

Em sua dissertação *Canto em lira quebrada: uma leitura da poética de Guita Jr.,* Moraes (2010) se propõe a interpretar e analisar a antologia poética *Os aromas essenciais,* do poeta moçambicano Francisco Xavier Guita Júnior. Em sua pesquisa, a partir da leitura dos poemas, constata a existência de um sujeito lírico fragmentado que se divide entre a subjetividade e a coletividade. Apesar de tal pesquisa se debruçar sobre um texto poético, acreditamos que alguns dos seus apontamentos podem ser relacionados ao narrador-criança de *BDC* e *MPP*, ratificando o percurso analítico e teórico que traçamos até aqui.

Moraes (2010) investiga os significados da divisão do sujeito poético e aponta motivos e consequências de tal divisão. Em Moçambique, a geração poética dos anos 1990 é também conhecida como a "geração de desencanto", uma vez que se depara com o enfraquecimento dos ideais revolucionários e da utopia social, dando lugar a interesses estrangeiros, à economia de mercado e à globalização. Ao mesmo tempo que criticam esse novo cenário, esses poetas se veem imersos nele e daí advém a melancolia característica da poesia do referido período. Essa posição contraditória é bastante comum nas sociedades contemporâneas, onde o sujeito precisa se desdobrar para atender as mais diferentes demandas sociais e econômicas ele, então, se fratura, como o sujeito lírico em Guita Jr.

> Entre as décadas de 1960 e 1990, os jovens Estados africanos foram obrigados a redefinir suas relações com as antigas potências coloniais e as novas superpotências do pós-guerra, e se posicionar num mundo novo para eles, dividido num primeiro momento pela Guerra Fria e arrastado num segundo momento pela globalização. Nos dois contextos, a fragilidades das instituições dos Estados-nações que estava se formando e a situação de profunda dependência econômica frente ao capitalismo ocidental levaram a que os países africanos, com exceção da África do Sul, fossem mantidos em posicção marginal, periférica, ficando expostos aos efeitos das desigualdades do mundo capitalista. (MACEDO, 2021, p. 163).

O fim da euforia e o desencantamento com os ideais revolucionários compartilhados por outras nações africanas são sentimentos que podem ser verificados nos trechos de *BDC* e *MPP* que analisamos neste capítulo e que pretendemos analisar no próximo. Longe de querer homogeinizar essa experiência compartilhada entre Moçambique, Angola e Burundi, é interessante observar que esse contexto suscita expressões artísticas nas quais o sujeito lírico ou o narrador se divide entre o indivíduo e o coletivo, em uma urgência de fazer soar a voz de quem continuamente é deixado à margem. A autonomia tão desejada pelos Estados africanos rapidamente se transformou em um novo tipo de dependência, uma nova colonização. Além disso, apesar das ideias libertárias de muitos líderes que lutaram pela independência em seus países, por quase todo o continente prevaleceram regimes monopartidários ou ditatoriais apoiados pelos Estados Unidos da América ou pela antiga União Soviética. Entre 1960 e 1975, houve diversos e sucessivos golpes de Estado – regimes de exceção foram instaurados no Burundi, em 1966, e em Ruanda, em 1973. Após a independência, em 1975, a legitimidade do governo do MPLA em Angola foi contestada pela Unita. Os desdobramentos dessas constantes e violentas mudanças ainda não podem ser mensurados.

As graves consequências da Maafa no continente africano e na diáspora resultam em um senso de urgência em contar as histórias da África a partir do olhar africano, do sujeito africano e afrodiaspórico que tem certeza que "não somos pessoas sozinhas" e "somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes" (EVARISTO, 2020, p. 39), pois as filosofias africanas nos ensimam que pertencemos e existimos a/para uma comunidade que é mais importante do que o indíviduo. Por isso, Moraes (2010) explica que, na poesia de Guita Jr., existe uma sobresposição de *eus* ora subjetivo ora coletivo. O eu-refletor-coletivo seria, então,

> [...] a faceta do sujeito poético que denuncia, questiona e medita acerca das contradições e problemas sociais. A escrita poética desse "eu" torna-se um meio de amplificação da voz dos socialmente emudecidos, como se emprestasse sua voz, ou melhor, sua pena, aos seus marginalizados conterrâneos para que fossem escutados. Esse "empréstimo de voz/de escrita" caracteriza o processo de *refletorização* que consiste no fato de o sujeito poético incorporar os dramas sociais dos "silenciados", expressando emoções, críticas e pensamentos destes como se fossem seus, o que dá ao poema uma certa dimensão, engajada psicologicamente. Como se, de um lado, um "alguém" tentasse falar, mas só produzisse ruminações inaudíveis e ininteligíveis, e, de outro, o "sujeito-refletor-coletivo" fosse tecendo reflexões, como se ouvisse os lamentos e os sussurros deste(s) alguém(ns), como se emprestasse sua escritura para que as mazelas sociais do seu país pudessem ser ouvidas. (MORAES, 2010, p. 54-55).

Reconhecemos essa faceta em *BDC* quando o narrador-criança, sem nome, conversa com o camarada António sobre a Independência de Angola, sobre a liberdade e o sistema colonial, quando ele pontua a visão que os angolanos cultivavam dos professores ou dos soldados cubanos, quando se impressiona com a liberdade econômica que a Tia possui, quando questiona se as promessas de paz vão, finalmente, se cumprir. O narrador-criança de *MPP*, talvez, seja o que mais se aproxima do conceito eu-refletor-coletivo, pois sua narrativa no geral é um questionamento, uma busca incessante – "nem um dia sequer se passa sem que eu deixe de pensar no país" (FAYE, 2018, p.9) – por entender o cenário social, cultural e político do seu país, por buscar uma identidade, um lugar de pertencimento, dá voz a diversos indíviduos em diáspora.

Acreditamos que tanto o conceito de escrevivência quanto o conceito do eu-refletor-coletivo revelam-se instrumentos de análise teórica mais adequados para embasar nossas considerações sobre as particularidades das narrativas aqui pesquisadas. Tais conceitos, por considerarem vivências específicas do sujeito negro africano e afrodiaspóricopermitem que se tracem relações entre textos e teoria a partir de uma perspectiva consonante com as culturas, histórias e filosofias da África.

No próximo capítulo, vamos pontuar algumas metáforas recorrentemente relacionadas à criança e à infância em obras das literaturas africanas. Nele, continuaremos a analisar os dois romances, com o intuito de investigar como cada narrador conduz sua narrativa e representa a sua infância em meio à guerra, e a refletir sobre a função que o narrador-criança desempenha em cada obra, na tentativa de compreender por que essa estratégia é recorrente nas literaturas africanas, principalmente quando relacionada à história recente do continente e às guerras pós-coloniais.

3. NARRATIVAS DE INFÂNCIA: POSSÍVEIS FUNÇÕES DO NARRADOR-CRIANÇA

Gosto de estar preso na infância e sei muito mal
desprender-me de lá.
Ondjaki. **Quantas madrugadas tem a noite.**

No capítulo anterior, discutimos sobre algumas características gerais da narrativa de infância, além da recepção das obras *Bom dia camaradas,* de Ondjaki (2014) – lida pelo viés autobiográfico – e *Meu pequeno país*, de Faye (2018) – lida pelo viés da autoficção. A análise dos conceitos e das obras em articulação com a leitura de textos filosóficos, históricos e teóricos nos levaram a negar uma leitura feita exclusivamente a partir de um arcabouço teórico eurocentrado e nos levou a relacion.ar ambas as obras aos conceitos de escrevivência, de Evaristo (2020; 2022), e eu-refletor-coletivo, de Moraes[16] (2010).

Após essa reflexão, podemos nos concentrar em analisar mais profundamente a adoção, por ambos os autores, Ondjaki (2014) e Faye (2018), de um narrador-criança em suas obras, observando a função de tal escolha na estrutura das duas narrativas. O significado, a representação e as possíveis metáforas da criança nas literaturas africanas, principalmente na angolana e moçambicana, já foram investigados, mas acreditamos que o narrador-criança desenvolve uma função específica nessas obras, sobre a qual iremos nos deter pormenorizadamente neste capítulo.

Para compreender essa função, todavia, é preciso retomar alguns aspectos essenciais da teoria da narrativa e dos pontos de vista do narrador. Norman Friedman (2002) aponta que o problema do ponto de vista na ficção remonta a Platão e Aristóteles. Platão (1949, p. 115) pontua a diferença entre narrar e imitar ao dizer que poetas e prosadores dizem as coisas "por meio de simples narrativa, através da imitação, ou por meio de ambas". Em linhas gerais, isso significa que, ao proferir seu discurso como outra pessoa, o poeta ou prosador está imitando a voz e o estilo de outro; mas, quando fala diretamente, temos a narração simples. Aristóteles (2017, p. 51) também faz um distinção entre o *narrar* e o *imitar* ao dizer que "é possível mimetizar com os mesmos meios e com os mesmo objetos, ou pela via de narrações – tornando-se outro, como faz Homero, ou permanecendo em si mesmo sem se transformar em personagens". O ponto em que Platão

[16] Nome ocidental da Profª Drª Aza Njeri (2019; 2020). Usado aqui exclusivamente devido às normas de escrita acadêmica.

(1949) e Aristóteles (2017) divergem é na atribuição de um valor negativo à imitação. O primeiro avalia a imitação de um ponto de vista ético, pois a ideia de alguém ser capaz de imitar qualquer tipo de virtude sem ser realmente virtuoso lhe parecia condenável. O segundo, por sua vez, entendia a imitação como um procedimento artístico e desejava compreender como ela funciona. Temos aqui a semente de uma discussão que se desdobrou, aprofundou e se perpetuou através dos séculos: o ponto de vista da narrativa.

O narrador e os modos de narrar são um poblema técnico essencial da narrativa, pois a posição do narrador é central e determinante para a técnica ficcional. Desde a Grécia Antiga até os dias atuais, esses aspectos têm sido tema de reflexão e pesquisa de escritores e críticos literários. Entre os escritores, destacamos Henry James (1995), que se dedicava a refletir sobre suas próprias obras escrevendo prefácios em que compartilhava sua visão a respeito, entre outros assuntos, do ponto de vista narrativo. Friedman (2002, p. 169) pontua que "James, em seus prefácios (1907-09), nos diz que se encontrava obcecado pelo problema de encontrar um "centro", um "foco" para suas estórias". Henry James buscava um ponto de vista único em suas narrativas e desejava também eliminar interferências e comentários excessivos que considerava distrações para o leitor. Defendia a presença discreta do narrador e a alternância entre o mostrar e o contar uma estória. Sua teoria, no entanto, se aplicava somente a suas próprias obras

Foi Percy Lubbock (1976), em sua obra *A técnica da ficção*, quem propôs uma análise sistemática de obras de diferentes escritores, como Tolstoi, Flaubert, Dostoiévski e Henry James para observar como a narração é trabalhada em cada um deles. Progressivamente, ele se aproxima daquilo que considera uma obra modelar na arte da ficção, tendo como parâmetro as interferências do narrador, ou seja, o quanto a estória é contada – como em um panorama ou sumário em que o narrador resume os principais dados para o leitor – ou mostrada – como em uma cena onde os acontecimentos são apresentados detalhadamente e sem mediação.

Avançando um pouco mais nos estudos do foco narrativo e do narrador, Friedman (2002) propõe uma tipologia do foco narrativo mais completa do que a dos críticos que o antecederam. Para chegar a esse resultado, partiu de quatro questões: 1. Quem fala ao leitor?; 2. De que posição (ângulo) ele conta a história?; 3. Quais canais de informação utiliza para transmitir a estória?; 4. A que distância ele mantém o leitor da história?. Além disso, constata que, se a principal distinção da arte da ficção reside no contar × mostrar, a sequência das respostas dadas deve levar de um extremo ao outro, ou seja, da presença

massiva do narrador até sua ausência completa. O resultado de seus estudos são oito focos narrativos distintos: autor onisciente intruso; narrador onisciente neutro; "eu" como testemunha, narrador-protagonista; onisciência seletiva múltipla; onisciência seletiva; modo dramático; e câmera.

Para nossa pesquisa, interessa falar mais detidamente a respeito do narrador-protagonista, pois é o foco narrativo escolhido tanto em *Bom dia camaradas* quanto em *Meu pequeno país*. Sendo assim, em ambas as obras, a responsabilidade da narrativa é entregue a um dos personagens principais, o que acarreta na limitação dos canais de informação. Ao contrário do que ocorre com o autor onisciente intruso ou com o narrador onisciente neutro, que têm um ponto de vista ilimitado e acesso às mais diversas fontes de informação, o narrador-protagonista depende exclusivamente de seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções, o que torna seu ângulo, ou seja, a posição em que conta a história, central e fixo. Ele pode tanto mostrar (cena) quanto contar (sumário) a estória, sendo a próximidade do leitor com a narrativa curta, longa ou alternada.

Após essa breve introdução sobre o ponto de vista na narração, é pertinente pontuar que, ao longo de nossas análises, buscamos articular a teoria dos pontos de vista do narrador com as obras pesquisadas, levando também em consideração as representações da criança propostas em estudos das literaturas africanas. Como dito anteriormente, a constante presença de personagens infantis em obras literárias africanas suscitam importantes pesquisas que apontam para possíveis significados da criança nessas obras. Porém, acreditamos que a escolha por um narrador-criança vai além do uso metáforico, uma vez que, como argumenta Davi Arrigucci Jr. (1998, p. 20), "a escolha da técnica e do ponto de vista nunca é inocente". A escolha do ponto de vista consiste, também, na escolha do ângulo, do modo, do tom, dos canais de informação, da distância ou proximidade do leitor e pressupõe até mesmo uma visão do mundo.

> Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão do mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas. Em geral, o uso de determinada técnica depende da escolha do tema, assim como o tema pode exigir organicamente determinada técnica. [...] a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra ficcional. (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 20).

A reflexão de Arrigucci Jr. (1998) vai ao encontro da nossa hipótese de que, para retomar o delicado período das guerras civis em Angola e no Burundi, o narrador-criança

é a estratégia narrativa mais adequada, visto que possibilita a melhor articulação da técnica e da temática ficcional apresentada.

3.1 Relações entre o mais novo e o mais velho

Em sua obra *Entre voz e letra,* a doutora Laura Cavalcante Padilha (2011) – pesquisadora e professora cuja carreira acadêmica é centrada nas literaturas africanas de língua portuguesa, especialmente produzidas em Angola e Moçambique – se dedica a analisar a ancestralidade em algumas obras angolanas. Um dos capítulos de sua obra trata mais detidamente do fio temático da infância em algumas dessas obras. Todavia, suas reflexões podem ser relacionadas, até certo ponto, tanto com a obra do angolano Ondjaki quanto com a obra do burundinês Faye (2018).

Padilha (2011, p. 35) inicia sua reflexão pontuando que, apesar de o espaço privilegiado da produção literária ser o da palavra escrita, na África, em geral, o "gozo do texto" reside na voz e é por meio dela que o contador de estórias "libera a força do seu imaginário e a do seu grupo". A tradição oral africana torna a recepção do texto um ato coletivo, ao contrário do que se tornou comum no Ocidente, onde a leitura consolidou-se como um ato essencialmente individual. A narração oral perpetua a carga simbólica da cultura própria dos grupos africanos, principalmente os iletrados; por meio dos *griots* e de suas histórias é possível preservar os conhecimentos e sabedorias populares, resistindo ao impacto da cultura imposta pelo colonizador.

> [...] a arte de contar é uma arte ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade desta fantasia. (PADILHA, 2011, p. 36).

A oralidade é dominante na cultura africana e esse traço impacta o modo como os povos africanos compreendem o mundo; a palavra é um sinal de autoridade, isto é, por meio da palavra falada tudo se faz, ela é sagrada, não devendo ser usada imprudentemente – além disso, a pessoa que possui o poder da palavra é respeitada na comunidade. Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 169) afirma que a tradição oral africana vai além das histórias e lendas, "é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação". Desta feita, a tradição oral é responsável pela formação de um tipo específico de ser humano.

Uma das formas de narrativa oral angolana mais antiga em que é possível observar o fio temático da infância é, segundo Padilha (2011), o *missosso*. Essa forma de narrativa

é compreendida, em Angola, como um criação totalmente ficcional, ou seja, ela é um produto da imaginação, pertencente, portanto, à ordem da fantasia. Na cena discursiva do missosso, observam-se as aspirações individuais e as necessidades primordiais do grupo: o missosso auxilia na preparação de cada indivíduo para viver segundo a realidade de seu clã. O missosso, ademais, é uma forma de apresentar os segredos e mistérios que definem a comunidade ao indivíduo que a ela pertence. Há um parentesco entre o missosso e os ritos de iniciação, pois ambos reelaboram "simbolicamente os mitos fundadores" (PADILHA, 2011, p. 42). Nesse processo de reelaboração, destaca-se o papel dos mais velhos, pois eles são os guardiões das estórias, os condutores das cerimônias e ritos de iniciação que introduzem os mais novos (crianças) aos mistérios do clã.

> O ancião liga o novo ao velho, estabelecendo as pontes necessárias para que a ordem se mantenha e os destinos se cumpram; nesse quadro, o missosso se alia ao velho, tentando preservar os pilares de sustentação da identidade angolana antes, durante e depois do advento do fato colonial. (PADILHA, 2011, p. 42).

Paralelamente ao fio temático da velhice, temos o fio temático da infância. Nas relações entre pai e filho, neto e avô, tio e sobrinho, irmão mais velho e irmão mais novo ou, no caso de *BDC*, entre o camarada António, cozinheiro da casa, e o menino-narrador e, em *MPP*, entre Yvonne, a mãe, e Gabriel, o menino-narrador; o personagem mais velho tem uma função social, pois é a sua palavra que guia a criança rumo a uma direção mais segura, ele é quem mostra o caminho a percorrer. Segundo Padilha (2011), "A essa sabedoria do velho se vem juntar a esperteza do novo", com quem o leitor se identifica mais facilmente e, por extensão, aprende junto a ele. Podemos concluir que a criança é uma personagem que representa inexperiência, mas que possui esperteza, ou seja, que é capaz de perceber uma situação com rapidez, como podemos observar no trecho extraído de *BDC* em que o menino-narrador passeia na praia com a tia que veio de Portugal visitar a família.

> Continuamos em direção às praias, o mar tava picado, um bocadinho picado, então ficava assim daquela cor que não dá pra saber se verde, se é azul, se é quê. *De que cor está o mar, tia?,* eu queria ver se ela ia dizer verde ou azul, por que as minhas irmãs sempre viam o mar azul, nunca conseguiam ver o verde do mar. *Está escuro..., está verde...,* ela percebeu que havia truque na pergunta. *João, tu achas quê?,* mas o camarada João só riu, aí eu já sabia que ele não queria participar da conversa.
>
> – Então vou te dizer um segredo, tia...
>
> *– Diz lá filho.*
>
> *– O mar está verzul! – eu ria, ria.*
>
> Fomos dar a volta quase lá no fundo, aé onde se podia ir de carro; vimos as barricadas. *Isto o que é?,* a minha tia perguntou ao camarada João. *É quartel... É um quartel*, ele respondeu. Tinha militares soviéticos a guardar a entrada, os

> soviéticos sempre faziam cara de maus, todos esbranquiçados por mais sol que apanhassem, muitas vezes ficavam assim tipo lagostas.
>
> *– Podemos ficar já aqui, não? – ela.*
>
> [...]
>
> *– Não, tia, aqui não se pode. Esta praia tão verzul é dos soviéticos.*
>
> *– Dos soviéticos? Esta praia é dos angolanos!*
>
> *– Sim, mas não foi isso que eu quis dizer... É que só os soviéticos é que podem tomar banho nessa praia. Vês aqueles militares ali nas pontas?*
>
> *– Vejo sim...*
>
> *– Eles estão a aguardar a praia enquanto outros siviéticos estão lá a tomar banho. Não vale a pena ir lá que eles são muito maldispostos.*
>
> *– Mas porquê que essa praia é dos soviéticos?* – agora sim, ela estava mesmo espantada.
>
> *– Não sei, não sei mesmo. Se calhar nós também devíamos ter uma praia só de angolano lá na União Soviética...* (ONDJAKI, 2014, p. 53).

No trecho selecionado, podemos perceber uma das possíveis funções estéticas do narrador-criança. Como vimos, o narrador-personagem é limitado a um ângulo central fixo e tem canais de informação limitados; aqui, o narrador-personagem é também uma criança, figura que, apesar da inexperiência, tem a sensibilidade, a rapidez de pensamento e não é vaidoso a ponto de não assumir aquilo que não sabe. A separação estabelecida entre angolanos e soviéticos na praia é um reflexo do racismo, da Maafa, e parece incompreensível até mesmo para a tia do menino, que já é adulta. A falta de respostas para um assunto de tamanha importância poderia configurar uma falha na narrativa, mas se justifica exatamente pela presença do narrador-personagem-criança, que, sem contar com a experiência para explicar a situação, se utiliza da esperteza. Ao não dar uma resposta, portanto, agrega um tom zombeteiro e espertalhão à narrativa.

Vejamos, agora, como essa função é utilizada em um trecho de *MPP*, em que o narrador-personagem-criança Gabriel conversa com a irmã mais nova, Ana, tentando descobrir a etnia das pessoas no mercado.

> Quando fazíamos compras no centro, eu e minha irmãzinha, Ana, tentávamos discretamente adivinhar quem era hútu e que era tútsi. Cochichávamos:
>
> – Aquele ali de calça branca é um hútu: é baixinho e tem nariz grosso.
>
> – É, e aquele gigante lá de chapéu, muito magro e de nariz bem fino é tútsi.
>
> – E aquele lá de camisa listrada é um hútu.
>
> – Não é não. Olhe bem, ele é alto e magro!
>
> – É, mas tem o nariz grosso!
>
> Foi aí que começamos a desconfiar dessa história de etnias. Além do mais, Papai não queria que tocássemos mais no assunto. Para ele, as crianças não deviam ser meter em política. Mas não teve jeito. Essa atmosfera estranha crescia cada dia mais, Até na escola tinham pegado o hábito de bater boca

> xingando uns aos outros de hútus ou de tútsis. Durante a exibição de Cyrano de Bergerac, até ouvimos um aluno dizer "Olhem só o nariz dele! Só pode ser um tútsi". Havia algo diferente no ar. Nariz à parte, era uma coisa que todo mundo sentia. (FAYE, 2018, p. 8).

Antes de analisar mais detalhadamente esse trecho, queremos destacar o tom de cada obra, pois esse índice é importante para evidenciar a particularidade da abordagem de cada autor. Arrigucci Jr. (1998, p.11) observa que é possível "ter duas histórias semelhantes que, contadas com tons diferentes, tomarão sentidos diversos" – aqui a semelhança se restringe ao narrador-criança e ao contexto bélico – e os dois trechos que acabamos de ler exemplificam bem isso. Em *BDC*, o menino-narrador imprime um tom zombeteiro em sua narrativa, dando uma leveza à obra mesmo quando apresenta temas sensíveis; o tom também evidencia que o menino está ponderando sobre a situação. Já em *MPP*, o tom do menino-narrador é hesitante, indicando alguém desconfiado em relação ao mundo que está descobrindo, escolha que implica uma obra mais sombria e triste.

A cena do mercado ocorre após o pai das crianças, quando indagado sobre os motivos do conflito étnico no Burundi e em Ruanda, tratar a questão relativa às etnias com bastante superficilidade, pautando sua resposta nas características físicas. Tal noção é incorporada ao imaginário das crianças, que buscam nesses estereótipos elementos para dividir as pessoas em grupos. O pai de Gabriel e Ana é francês e, dessa maneira, ocupa um lugar pautado por uma visão eurocêntrica de etnia, permeada por "fórmulas estereotipadas, retomadas de maneira obsessiva nas reportagens ou nos prospectos turísticos, bem como nos relatórios de especialistas e nas recenções acadêmicas" (CHRÉTIEN, 2017, p. 169). Tem a seu favor tanto a grande mídia, que reproduz e reafirma esses discursos, quanto a academia, que dá uma chancela científica às ideias eurocêntricas acerca das etnias, corroborando a divisão e classificação dos povos locais a partir de critérios como beleza, inteligência, organização social e até mesmo orgulho.

Mesmo em sua falta de experiência, rapidamente o narrador-personagem-criança – depois de observar um indíviduo cujos traços poderiam contemplar ambas as etnias – se dá conta de que há algo errado na explicação dada por seu pai sobre os motivos da guerra. Ainda que não chegue a uma conclusão, o menino-narrador assimila que há "algo diferente no ar". Esse narrador-personagem-criança derruba a premissa errônea do adulto e permite ao leitor entrever que o conflito étnico é mais complexo do que o colonizador (representado pelo pai francês) admitiria. Ainda que como narrador-personagem ele esteja preso ao seu ângulo e impossibilitado, dessa maneira, de avançar aspectos da narrativa – um narrador-onisciente, por exemplo teria um ângulo ilimitado e seu ponto de

vista é, nas palavras de Friedman (2002, p.173) "vantajoso e como que divino [...] além do tempo e do espaço" – é sua esperteza íntrinseca que auxilia na continuidade e na manutenção da coerência que embasam o texto. Poderíamos esperar respostas mais definitivas de um narrador-personagem adulto e, consequentemente, mais experiente, mas com o narrador-criança avançamos pouco a pouco, descobrindo o mundo junto com ele, sem que isso pareça artificial.

Essa configuração nos leva à outra possível função estética do narrador-criança. Em Padilha (2011, p. 143), lemos que, após o processo de colonização, "as figuras de velhos são usadas pelo produtor textual para por intermédio delas reconstruir-se o universo de origem, seja angolano, seja português". Quando relacionamos essa informação à recorrência da relação mais velho × mais novo, à presença da História em obras das literaturas africanas e à identificação natural do leitor com o narrador criança, podemos concluir que a escolha é uma forma de inserir na obra dados históricos, sociais e culturais sem que ela pareça didática, uma vez que o exercício da memória, o papel de intermediário e de ponte com a ancestralidade é a função social do mais velho, que só se completa com a presença da criança. Vejamos como isso aparece, por exemplo, no seguinte trecho de Ondjaki (2014)

> *Mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?,* eu gostava de fazer essa pergunta quando entrava na cozinha. Abria a geleira, tirava a garrafa de água. Antes de chegar aos copos, já o camarada António me passava um. As mãos dele deixavam no vidro umas dedadas de gordura, mas eu não tinha coragem para recusar aquele gesto. Servia-me, bebia um golo, dois, e ficava à espera da resposta dele. O camarada António respirava primeiro. Fechava a torneira depois. Limpava as mãos, mexia no fogo do fogão. Então, dizia:
> *— Menino, no tempo do branco isto 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. (ONDJAKI, 2014, p. 11).

A relação de amizade e cumplicidade entre António e o narrador-criança de *BDC* é, sem dúvida, um dos elementos mais interessantes da obra de Ondjaki, pois, como afirma Roberta Guimarães Franco (2016, p.71), "é no espaço doméstico que António participará da formação do menino". Nas trocas com António, o narrador-criança e, consequentemente, o leitor aprendem sobre o passado de Angola. A saudade que o mais velho demonstra do "tempo do branco" parece indicar que, até certo ponto, ele assimilou a cultura europeia, mas também pode ser o olhar da experiência que vê com desconfiança a euforia gerada pela independência. Os vinte e sete anos de guerra civil corroboram com

a hesitação de António. Outra figura mais velha que faz par com o menino-narrador e o auxilia na compreensão do mundo é a Tia Dada.

> O que me pôs mais bem-disposto foi encontrar aqueles chocolates que a tia Dada tinha trazido, tão bons, tão bons, tão bons!, que eu tive que comer três tabletes de seguida antes que alguém me visse dizer que só podia comer quatro quadrados. Depois fui falar com a tia Dada:
> – Tia, não percebo uma coisa...
> – Diz, filho.
> – Como é que tu trouxeste tantas prendas: O teu cartão dá para isso tudo?
> – Mas qual cartão? – ela fingia que não estava a perceber.
> – O cartão de abastecimento. Tu tens um cartão de abastecimento, não é? – eu, a pensar que ela ia dizer a verdade,
> – Não tenho nenhum cartão de abastecimento, em Portugal fazemos compras sem cartão.
> – Sem cartão? E como é que controlam as pessoas? Como é que lhe controlam, por exemplo, o peixe que tu levas? – eu já nem lhe deixava responder, – Como é que eles sabem que tu não levaste peixe a mais? (ONDJAKI, 2014, p. 45).

O contato com a tia Dada, assim como aquele estabelecido com os professores Ángel e Maria, se configura num contato com o outro, permitindo ao narrador-criança elaborar reflexões sobre a política vigente naquele período. Vivendo sob uma bandeira socialista, o menino-narrador está imerso em uma realidade de controle, de disciplina e de ordem. Aos poucos ele se dá conta de que, mesmo tendo alcançado a indepedência de Portugal, os acordos políticos necessários para retirar Angola da soberania portuguesa culminam em uma nova práxis de dominação. Nessa passagem, os questionamentos deixam evidente que a comida é racionada, não é possível comprar o quanto se quer. Ao se deparar com a realidade que a tia vive fora de Angola, o menino-narrador que, no início da narrativa, defendia a liberdade oriunda da independência, se dá conta de que não são totalmente livres ainda; é a euforia pós-independência, então, que começa a perder o fôlego.

Na obra de Faye (2018) também podemos observar que o narrador-personagem-criança tem a função de buscar, em diferentes canais, as informações históricas, sociais e culturais essenciais para o leitor compreender a narrativa.

> – Pacifique, está dormindo?
>
> – Hummm...
>
> – Você acredita em Deus?
>
> – O quê?
>
> – Você acredtia em Deus?
>
> – Não, eu sou comunista. Acredito no povo. Agora me deixe em paz!
>
> – Quem é esse no calendário que está na parede em cima da sua cama?
>
> – Fred Rwigema, o chefe da FPR. É um herói. É graças a ele que combatemos. Foi ele quem nos devolveu o nosso orgulho.

> – Então, você vai combater com ele?
> – Ele morreu. No início da ofensiva. (FAYE, 2018, p. 57).

Gabriel é um menino nascido no Burundi, cujo pai é francês e a mãe, ruandesa tutsi. Sua mãe deixou Ruanda em 1963, ano em que refugiados tutsi que viviam no Burundi organizaram um ataque à capital ruandesa, Kigali, que, segundo Chrétien (2017, p.204), "resultou em uma repressão que teria vitimado 15 mil tutsis". Tendo deixado seu país, Yvette passou a viver no Burundi, onde teve dois filhos com Michel. Crescido em um lar interracial, em que tanto o pai quanto a mãe estão longe de suas terras-natais, o narrador-criança se sente ligado ao Burundi, mas despreza sua ancestralidade e cultura ruandesa e desconhece as causas pelas quais sua família materna tutsi luta. A falta de conhecimento de Gabriel é providencial para o leitor que, provavelmente, também desconhece as particularidades da história de Ruanda e do Burundi. No diálogo, o primo mais velho é o interlocutor que vai servir como canal de informação.

Retomamos as palavras de Arrigucci Jr. (1998, p. 20), que diz que "a escolha da técnica, do ponto de vista, nunca é inocente" e que "toda técnica pressupõe uma visão de mundo". Essas afirmativas parecem corroborar nossa hipótese de que o narrador-criança desempenha não somente uma função estética, – como temos tentado demonstrar –, como também ideológica. Em Ondjaki (2014), a escolha do narrador-criança evidencia a importância e a manutenção da tradição oral. Ademais, a função social do mais velho se cumpre, se reatualiza, por meio da relação com António, com tia Dada e os professores cubanos, Ángel e Maria. Conforme afirma Padilha (2011)

> [...] a nova narrativa angolana resgata as múltiplas possibilidades abertas pela interação de mais novos e mais velhos, ela se faz também iniciática, no sentido em que, por se alimentar das práticas autóctones, refunde tais práticas, integrando-as ao mundo novo que se costuma a construir. Retece, então, a teia antiga e, mais uma vez, os fios imagísticos da infância e da velhice – ou de mais novos e mais velhos –, retraçando-se criam uma das malhas mais consistentes do tecido ficcional angolano. (PADILHA, 2011, p. 180).

Em contrapartida, na obra *MPP* a função do narrador-criança parece ser a de evidenciar a importância da tradição oral, mas também apontar o que se perde quando a ligação com a ancestralidade é rompida pela lógica ocidental. Em outro trecho da obra, vemos como a ruptura ontológica causada pela Maafa, ou seja, a desgraça coletiva de desumanização radical que as pessoas negras vivem diante do encontro com o Ocidente, atua para apagar, silenciar e suprimir a função social do mais velho; à medida que ele não consegue fazer a ponte entre o mais novo e a ancestralidade, a tradição oral é

negligenciada e, como consequência, o mais novo não é iniciado nos segredos da sua comunidade.

> Rosalie tinha cabelos crespos e grisalhos, penteados como um turbante, o que dava à sua cabeça um formato oblongo cuja dimensão era desproporcional ao pescoço esbelto que sustentava. [...] Rosalie tinha quase cem anos. Às vezes contava a vida de um rei que se rebelara contra os colonizadores alemães, e depois contra os belgas, e havia sido exilado no estrangeiro por se recusar a ser convertido ao cristianismo. Eu não conseguia me interessar por essas bobagens de monarquia e de padres brancos. Bocejava, e Pacifique, irritado, censurava minha falta de curiosidade. Mamãe retrucava que seus filhos eram francesinhos, que não deviam nos aborrecer com essas histórias dos ruandeses. Pacifique passava horas escutando a velha falar da antiga Ruanda, dos grandes feitos guerreiros, da poesia pastoral, dos poemas panegíricos, das danças *Intore*, da genealogia dos clãs, dos valores morais... Vovó se ressentia por Mamãe não conversar com os filhos em *kinyarwanda* e dizia que essa língua nos permitira manter nossa identidade apesar do exílio. [...] Mamãe não dava a mínima para esses argumentos – para ela éramos brancos com pele ligeiramente caramelo, mas de qualquer maneira, brancos. Quando por acaso, dizíamos algumas palavras em kinyarwanda, logo debochava de nosso sotaque. E, em meio a isso tudo, eu digo a vocês que pouco me lixava para Ruanda, sua realeza, suas vacas, seus montes, suas luas, seu leite, seu mel e seu hidromel podre. (FAYE, 2018, p. 59)

Nesse trecho, Gabriel apresenta sua bisavó, uma mulher quase centenária que mantém o lar como um espaço para oralidade. As formas como Gabriel e Pacifique recebem os ensinamentos sobre a velha Ruanda são opostas. Pacifique passa horas pacientemente ouvindo tudo o que a mais velha tem a dizer, razão pela qual foi iniciado nos segredos de sua comunidade, sabendo quem é e qual seu papel no coletivo. Gabriel, por outro lado, nascido de uma mulher profundamente marcada pela ruptura com sua terra natal, que amargura seu exílio no Burundi e deseja encontrar a paz na França, ou seja, deseja encontrar o refúgio e segurança na "civilização" europeia, não demonstra curiosidade em saber mais sobre sua ancestralidade. Quando seus poucos esforços em relação à língua materna são ridicularizados pela mãe, que o considera um "francesinho", o menino conclui que não se importa com aquela cultura, sente-se desconectado dela. Podemos concluir, a partir da leitura dessa obra, que um dos desdobramentos da Maafa em Ruanda e no Burundi é incapacitar os mais velhos de exercerem sua função social na comunidade.

Padilha (2011, p. 175) aponta que, em Angola, a literatura e a nacionalidade caminham juntas. Surgem, ao mesmo tempo, "a moderna literatura, a consciência da nacionalidade e a luta pela libertação". Por isso é difícil distinguir "processos estéticos e políticos-ideológicos" mesmo após a independência. Essa característica é observável tanto em *BDC* quanto em *MPP*.

Uma possível explicação para a recorrente representação de crianças nas narrativas africanas orais – como é o caso dos missossos – e escritas é o papel que ela possui na tradição africana. Armando Martins Tavares (1973) afirma que a criança é "um redentor, na medida em que, só ela, completa o ciclo da vida dos progenitores" (TAVARES, 1973, p. 35 *apud* FRANCO, 2016, p. 47). O que nos leva a crer que a escolha de um narrador-criança pode indicar a função estético-ideológica de dar voz a uma personificação do futuro coletivo da nação.

> Como podemos perceber, as personagens infantis estão presentes em todos momentos dessa literatura, seja ela oral ou escrita. Desde os missossos até as narrativas que refletem os períodos recentes da história, como a guerra de libertação e a guerra civil, a criança está presente como um arauto de um tempo novo. (FRANCO, 2016, p. 48).

O narrador-criança em *BDC* e *MPP* pode ter a função de marcar uma ruptura com antigas estruturas de poder. Em sua jornada de crescimento e amadurecimento, essas crianças passam a questionar tais estruturas direta ou indiretamente. Para evidenciar essa função, faz-se necessário, antes, refletir um pouco sobre uma das instituições que contribuem para a agenda de dominação eurocêntrica e está intimamente ligada ao cotidiano da criança: a escola.

3.2 Escola como microcosmo da sociedade

Tanto Appiah (1997) quanto Maria do Carmo Sepúlveda Campos (2002) destacam o papel da escola colonial e neocolonial na reprodução e manutenção da hegemonia cultural e nas formas de pensamento ocidental. Além da escola, a Igreja, o governo e o judiciário também atuam no processo de apagamento das especificidades, uma vez que tal processo é um dos pilares do poder colonial e neocolonial. Com o respaldo e auxílio dessas instituições, foi possível implantar um sistema de exploração do continente africano e continuar a produzir o crescimento político, econômico e tecnológico do Ocidente, uma vez que, mesmo após o fim da escravidão, os europeus seguiram se beneficiando do continente africano em uma colonização pautada na exploração dos pretos continentais e diaspóricos.

A escola é, certamente, uma das instituições utilizadas pelo colonizador para controlar, incutir e perpetuar a cultura, o conhecimento e o pensamento branco-europeu com o objetivo de manter as estruturas de poder. Campos (2002, p. 28) aponta que a educação colonial tinha o objetivo de tornar os colonizados "elementos produtivos", ou seja, havia uma preocupação na formação de mão de obra. Segundo a pesquisadora, "os

africanos eram conduzidos a apagar sua cultura e abandonar suas tradições para melhor servirem aos interesses do poder."

No caso de países colonizados por Portugal, a política de assimilação dos africanos tinha a finalidade de levá-los a obedecer a autoridade portuguesa sem contestações. No entanto, tal política não foi totalmente bem-sucedida, "pois não quebrou a resistência do povo dominado que, mantendo a tradição oral, continuou a transmitir sua literatura através de canções e contos populares, preservando, assim, suas línguas de origem." (CAMPOS, 2002, p. 29). Segundo a pesquisadora, a educação colonial pode ser sintetizada como "controladora, autoritária e maniqueísta [...] limitada e incompetente", uma pedagogia do silêncio.

Chama a atenção, por exemplo, a diferença entre os sistemas educacionais do governo francês, que aplicava dentro de suas fronteiras uma pedagogia voltada para a liberdade, enquanto em suas colônias a educação era voltada para a submissão. Assim como os franceses, professores portugueses ensinavam os "modelos culturais valorizados pelo poder fazendo com que a engrenagem educacional reproduzisse a ideologia dominante" (CAMPOS, 2002, p. 45). Dessa maneira, para se adaptar ao modelo escolar, as crianças tinham que romper com sua realidade, sua existência concreta e o imaginário herdado das gerações precedentes. Como resultado, um indvíduo, ao adquirir os conhecimentos do colonizador, passa a desempenhar papel semelhante e "buscando ascender socialmente, torna-se imagem do dominador e contribui para fazer vigorar os seus estatutos" (CAMPOS, 2002, p. 54), praticando injustiças contra seus iguais e perpetuando o ciclo de violência deflagrado pela Maafa.

Uma das formas de dominação e assimilação era o ensino da língua portuguesa, além do ensino de conteúdos e saberes ocidentais sem valor para as crianças locais, dissociados do seu contexto social, histórico, geográfico e cultural. Tal procedimento acabou por gerar conflitos, uma vez que os povos locais já estavam habituados a aprender por meio de experiências vivenciadas no cotidiano junto aos mais velhos – hábito retomado pelo narrador-criança de *BDC*, que tem no camarada Antônio uma ponte de conexão com a ancestralidade, mas cuja falta tem repercussões negativas, como vimos no trecho de *MPP*.

Também a literatura é uma das formas encontradas pelos colonizados de não apenas afirmar sua diferença e sua cultura própria, como também negar os valores europeus e a divulgação de uma literatura colonial alienante.

> Em lugar da literatura que estava a serviço da exaltação épica do colono e de sua missão a cumprir, em cujo centro estavam os portugueses – nela os africanos só apareciam como parte da paisagem, pois não tinham voz nem seus desejos representados –, surge uma literatura que denuncia a ótica perversa do colonizador. (CAMPOS, 2002, p. 26) .

Ora, se temos uma pedagogia do silêncio, uma instituição que busca formar apenas mão de obra e uma literatura alienante em que o colono é o desbravador cuja missão é redimir o povo africano, dar voz a um narrador-personagem-criança tem a função estética-ideológica de fazer valer as ideias, pensamentos e sonhos de um novo povo. Dar voz a quem até então vivia na margem da margem, mas que passa a questionar as verdades que lhe são impostas.

> *– Camarada António...*
>
> *– Diz, menino.*
>
> *– Já ouviste dizer que os cubanos vão embora?*
>
> *– Parece já ouvim, menino.*
>
> *– Tudo vai começar a mudar, camarada António... Não achas?*
>
> *– Parece é a paz que vai chegar, menino... Ontem tavam a falar lá no bairro.*
>
> *– Tavam a falar de quê? Da paz?*
>
> *– Hum... parece vamos ter paz...*
>
> *– Ó António, e tu acreditas nisso? Há quantos anos é que ouves essa conversa?*
>
> *– Pode ser menino, pode ser...* (ONDJAKI, 2014, p. 116).

O menino-narrador de *BDC* inicia sua jornada como um entusiasta da independência, acreditando que "cada um deve mandar no seu país" e que no tempo dos portugueses "ninguém era livre" (ONDJAKI, 2014, p. 12). Ao longo da narrativa, confrontando diferentes realidades, ouvindo os mais velhos e observando seu entorno, o menino passa a se posicionar de outra maneira – como lemos no trecho, ele passa a ponderar melhor as informações e agir com certa descrença diante de uma promessa que já viu/vira ser várias vezes quebrada. As ideias que antes pareciam tão bem enraizadas passam a ser mais ponderadas, ao estilo de António, cuja forma de pensar tanto influenciou o menino. As palavras finais do narrador-criança apontam para essa ruptura com a velha estrutura.

> Ao ver aquela tanta água, lembrei-me das redações que fazíamos sobre a chuva, o solo, a importância da água. Uma camarada professora que tinha a mania que era poeta dizia que áhua é eu traz todo aquele cheiro que a terra cheira depois de chover, a água é que faz crescer novas coisas na terra, embora também alimente as raízes dela, a água faz "eclodir um novo ciclo", enfim, ela queria dizer que a água faz o chão dar folhas novas. E então pensei: "Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...?" Depois sorri. Sorri só. (ONDJAKI, 2014, p. 133).

Somente um "arauto de um tempo novo", ou seja, um narrador-criança, poderia ser o profeta desse novo tempo que se inicia para a Angola. Um tempo de mudanças, do fim da guerra civil e do monopartidarismo, o início de um novo ciclo da história angolana.

Já a ruptura do narrador-criança e *MPP* se dá tanto com a herança colonial, quanto com sua própria identidade. O narrador-personagem dessa obra é bastante complexo e para dar conta da estratégia narrativa há uma alternância entre a voz do Gabriel da infância e a do Gabriel adulto – como já vimos ser comum em narrativas de infância. Gabriel não vive em um espaço tão protegido da guerra, como ocorre com o narrador de *BDC*, que tem ciência da guerra, mas nunca a testemunhou. Gaby vive diversas situações-limite que o fazem se questionar sobre sua própria identidade.

> – Gaby, é a guerra. Estamos protegendo nosso beco. Se a gente não fizer isso, eles vão nos matar. Quando é que você vai compreender? Em que mundo você vive?
>
> – Mas a gente não passa de um bando de pirralhos. Ninguém está nos pedindo para lutar, roubar, ter inimigos.
>
> – Nossos inimigos já estão aqui. São os hútus, e aquele bando de selvagens não hesita em matar crianças. Olhe o que fizeram com seus primos em Ruanda. Não estamos seguros. Temos que aprender a nos defender e a reagir. O que você vai fazer quando eles entrarem no beco? Vai oferecer mangas a eles?
>
> – Não sou nem hútu nem tútsi – respondi. – Não tenho nada a ver com essa história. Vocês são meus amigos porque eu gosto de vocês e não por que são dessa ou daquela etnia. Não posso fazer nada! (FAYE, 2018, p. 159-160).

Aqui importa comentar que os povos hutu e tutsi compartilham a mesma língua, a mesma cultura, a mesma história e o mesmo espaço geográfico. No primeiro capítulo desta pesquisa, em nosso panorama sobre a história do Burundi, pontuamos como as políticas raciais implantadas pelos belgas geraram segregação entre povos hutus e tutsis e uma profunda onda de ressentimento que deu origem a diversos conflitos. Mas nem sempre foi assim, pois, segundo Lopes e Macedo (2022), na África pré-colonial havia um sistema de relações sociais denominado *ubuhake* que contemplava ambos os povos e

> [...] através dele ficava estabelecido que os hutus, na condiçlão de *garagu*, poderiam usar o gado tutsi em troca de prestação de serviços pessoais e militares, recebendo dos tutsis (*shebuja)* ajuda e proteção. E os hutus subordivam-se aos senhores tutsis, fornecendo-lhes produtos agrícolas em troca do uso da terra e do gado. Com o tempo o ubuhake ganhou dimensão de um sistema de classes através do qual a terra, o gado e, portanto, o poder estavam na mão da minoria tutsi. Esse tipo de relacionamento está na origem da rivalidade entre os dois povos. (LOPES; MACEDO, 2022, p. 479).

O momento que o narrador-criança Gabriel vive, em meados dos anos 1990, é um retrato do que o caráter universalista ocidental pode causar. A objetificação pela qual ambos os povos passaram apenas contribuiu para deteriorar uma relação já abalada pela

transformação do *ubuhake*, de sistema de relação social para sistema de classes. O discurso de Gabriel é um discurso de rompimento com essa lógica binária e de resistência à lógica de ódio que se instaurou em seu país. Mas, ao mesmo tempo, é o discurso de um sujeito que alega não poder fazer nada, pois, embora sua jornada tenha levado ao amadurecimento, ele ainda é uma criança, ou seja, seu personagem é inexperiente.

Appiah (1997, p.88) comenta que em África "o simples gesto de escrever para e sobre si mesmo [...] tem uma profunda significação política". Nossas leituras nos levam a crer que a escrita de *BDC* e *MPP* – cujos contextos históricos retomam as guerras civis de Angola e do Burundi – não só constitui uma ferramenta anti-maafa, como o narrador-criança é o agente que contribui para alcançar uma agenda específica: refletir o coletivo de seus respectivos países, pois não falam apenas de si, mas também do coletivo.

Na obra de Ondjaki (2014), quem fala ao leitor é um narrador-personagem-criança, seu ângulo é central e fixo e seus canais de informação são os mais velhos, como o camarada António, a tia Dada, os professores cubanos, mas também seus colegas de escola, além de seus próprios pensamentos e ideias. Por ser uma criança, cria uma ligação com o leitor, que facilmente simpatiza com o menino-narrador, cujo tom zombeteiro alivia a carga do contexto bélico em que ele está inserido. Alternando entre contar e mostrar, esse narrador mantém o leitor próximo e desenvolve uma função importante para a obra não cair no didatismo, uma vez que sua jornada é vivenciada junto ao leitor.

Em *MPP*, de Faye (2018), o diálogo com o leitor também é feito por um narrador-personagem-criança, que se alterna em momentos específicos com seu eu adulto, seu ângulo é central e fixo e possui os mesmos canais de informação que o menino de *BDC*, ou seja, nas trocas com os mais velhos, mas principalmente ao ouvir a conversa entre os adultos, com seus colegas, com vizinhos. O menino articula essas vozes para tentar compreender o contexto em que vive, que também é marcado pela guerra e por conflitos étnicos. O seu tom é melancólico, de alguém que vê sua infância ser transpassada por temas políticos, sociais e culturais que não compreende, mas que o afetam mesmo assim.

Ao articular nossas leituras a respeito do ponto de vista na ficção, a representação da infância em literaturas africanas e as análises das obras aqui pesquisadas, nos parece que o narrador-personagem-criança exerce algumas funções estéticas e ideológicas, entre elas:

- **Mascarar impossibilidades narrativas**: por estar inserido em um contexto histórico permeado de conflitos civis, étnicos e políticos, a personagem precisa lidar com situações traumáticas difíceis de serem representadas com a criança no papel do narrador, seja por seu temperamento irônico e brincalhão, seja por sua inexperiência

- **Articular saberes**: política, história e literatura caminham juntas em obras africanas, dificilmente sendo possível desvinculá-las. Um dos desafios do narrador é transmitir sua estória de forma apropriada. Com um protagonista e narrador criança, é possível inserir na narrativa dados contextuais importantes, sem que essa se torne um manual didático. Se pensarmos na verossimilhança, faz sentido que o narrador-protagonista pergunte e investigue, já que ele é uma criança inexperiente.

- **Buscar fontes de informação**: o narrador-personagem tem um ângulo limitado da narrativa; ele se pauta em seus próprios pensamentos e ideias. Para dar continuidade à estória, esse narrador é obrigado a buscar outras fontes de informação, no caso da criança é comum que esses canais de informação sejam o pensamento, ideias e sentimentos de pessoas mais velhas. Na tradição oral africana, o relacionamento entre mais velho e mais novo é importante e necessário para a manutenção dos saberes ancestrais.

- **Atualizar a importância da tradição oral**: em ambas as obras a importância da tradição oral é evidenciada seja pela sua manutenção (BDC), seja pela sua ruptura (MPP). Um narrador-personagem-criança tem a função de evidenciar essas relações e como elas contribuem para a formação do ser humano e seu amadurecimento.

- **Romper com a pedagogia do silêncio**: devido ao seu papel redentor, de conclusão e renovação de ciclos, um narrador-personagem-criança tem a função de romper com estruturas de poder, com a hegemonia colonialista e neocolonialista.

A escolha de um narrador e do seu ponto de vista é essencial por muitos aspectos, mas reiteramos que tal escolha implica uma visão de mundo específica. Talvez a maior função do narrador-criança seja nos lembrar que o tempo é espiralar: presente, passado e futuro sempre em consonância. As narrativas de *BDC* e *MPP* refletem uma visão de

mundo que nos ajuda a lembrar de que “a infância é um antigamente que sempre volta” (ONDJAKI, 2006), dando abertura para novos ciclos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu estou indo-e-voltando sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou por que fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.
Bunseki Fu-Kiau. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo**.

Após percorrer um caminho de leituras, análises e investigações, chegamos a este ponto de nossa pesquisa não com a sensação de que encerramos um ciclo, mas sim de termos dado mais uma volta na espiral do tempo. Certamente, já não permanecemos iguais, pois, nas espirais do tempo ancestral, "tudo vai e volta, não com uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, [...] que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula.", como bem explicou Leda Maria Martins (2021, p. 184.). Também os narradores-crianças de *Bom dia camaradas* e *Meu pequeno país* percorreram um caminho de conhecimento.

A mensagem que encerra ambas as narrativas evidenciam que eles também estão dando mais uma volta na espiral do tempo. O narrador-criança de *BDC* diz: "Acordei com os pingos da chuva a me bombardearem as pernas e as bochechas. [...] lembrei-me das redações que fazíamos sobre a chuva, [...] a água é que faz crescer novas coisas na terra. [...] E então pensei: "Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...?"." (ONDJAKI, 2014, p. 133). Gabriel, o narrador (agora já adulto) de MPP, afirma *"Amanhece e eu tenho vontade de escrever para você. Não sei como essa história acabará. Mas me lembro de como tudo começou."*(FAYE, 2018, p. 189).

O começo desta pesquisa se deu em 2011, quando tivemos o primeiro contato com um autor africano; o livro era *Disgrace* (2000), de J.M. Coetzee. Aquela história, aquela escrita, aquelas imagens da África do Sul me marcaram, me atraíram e me fizeram cruzar o mar para ver aquele país com meus próprios olhos. Foi, porém, a leitura de *Quantas madrugadas tem a noite* (2010), de Ondjaki, que consolidou o interesse e a paixão pelas literaturas africanas. A leitura proporcionou um sentimento de voltar para casa. Mais de dez anos depois do primeiro encontro, o interesse pelas literaturas africanas cresceu e demandou um olhar mais atento e sensível para sua pesquisa.

Por tempo demais, insisti em focar apenas nos aspectos estéticos das obras que pretendia pesquisar, tolamente compartimentando saberes que, hoje sei, são indissociáveis. Nesse percurso, tanto a banca de qualificação quanto a disciplina "Tópicos em literaturas africanas: A Maafa" ministrada pela professora Aza Njeri (2019; 2020) na

PUC-RJ foram essenciais para que eu finalmente compreendesse que não é possível falar de literaturas africanas sem falar da história, da filosofia, da cultura, da visão de mundo africana. Percebi que a lógica ocidental não dá conta da complexidade ancestral do continente africano. Ganhei novo fôlego, me apaixonei novamente pelas obras aqui pesquisadas.

Foi articulando esses saberes que levantamos as hipóteses para as perguntas expostas no início desta disertação: uma vez que *Bom dia camaradas* e *Meu pequeno país* são obras escritas por autores do continente africano, podemos considerar os conceitos de autobiografia e autoficção, engendrados dentro da tradição eurocêntrica de reflexão sobre a literatura, suficientes ou adequados para compreendê-las? Quais seriam as funções específicas que somente um narrador-criança pode desempenhar nessas obras? Quais os efeitos de sentido engendrados por essa escolha?

Ao discutirmos essas questões, pontuamos que, no nosso entedimento, uma leitura exclusivamente autobiográfica ou autoficcional das obras de Ondjaki (2014) e Faye (2018) é limitante e empobrecedora, uma vez que desconsidera que no pensamento africano o coletivo se sobrepõe ao individual; contar a sua própria história é também contar a história de sua comunidade, ou seja, a existência humana tem um sentido colaborativo e coletivo.

Além disso, defendemos que o narrador-criança possui funções estéticas e ideológicas específicas. A escolha por esse tipo de narrador ultrapassa a das representações metafóricas, uma vez que, a nosso ver, a atuação dele é similar a do eu-refletor-coletivo proposto por Aza Njeri (Viviane Moraes). As características do narrador-personagem combinadas com o significado da criança na tradição africana parecem indicar que esse narrador é a escolha mais adequada para conduzir as narrativas de infância cujos contextos são guerras civis, pois ele desempenha as funções de mascarar impossibilidades narrativas, articular saberes, buscar fontes de informação, atualizar a importância da tradição oral e romper com a pedagogia do silêncio.

É necessário ratificar que não se pretende aqui oferecer respostas fechadas e inflexíveis, mas colaborar para a discussão e mesmo para novas leituras dessas obras, contribuindo, dessa maneira, para a contínua (re)construção do conhecimento. De há ainda outras perspectivas para este tema, que podem ser matéria de pesquisa para estudos acadêmicos futuros.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AJAYI, Jacob Festus Adeniyi. África no início do século XIX: problemas e perspectivas. In: AJAYI, Jacob Festus Adeniyi (ed.). *História geral da África VI*: África do século XIX à dácada de 1880. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 1-26.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*: A África na filosofia da cultura. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Teoria da narrativa*: posições do narrador. *Jornal de psicanálise*, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-44, 1998.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História geral da África I*: metodologia e pré-história da África. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010. p.167-212.

BARBOSA, Muryatan Santana. *A razão africana*: breve história do pensamento africano contemporâneo. São Paulo: Todavia, 2020.

BRUGIONI, Elena. *Literaturas africanas comparadas*: paradigmas críticos e representações em contraponto. Campinas: Unicamp, 2019.

CALVINO, Italo. Visibilidade. *In*: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 97-114.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda. *Estórias de Angola*: fios de aprendizagem em malhas de ficção. Niterói: EdUFF, 2002.

CHRÉTIEN, Jean Pierre. Hutus e tutsis no Ruanda e no Burundi. *In:* AMSELLE, Jean-Loup; M'BOKOLO, Elikia (orgs.). *No centro da etnia*: etnias, tribalismo e Estado na África. Petrópolis: Vozes, 2017. p.169-212.

DARIN, Leila; CANDIDO, Marina Ribeiro. Alteridade e identidade em Meu pequeno país, de Gaël Faye. *Caderno seminal*, Rio de Janeiro, v. 41, p. 370-399, fev./2022. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/index. Acesso em: 29 jul. 2022.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 111-125.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 03, jul./2020. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/. Acesso em: 29 jul. 2022.

EVARISTO. Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In:* DUARTE, Constância Lima *et.al* (orgs.). *Escrevivência*: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

ECO, Umberto. *Seis passeios no bosque da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAYE, Gaël. *Meu pequeno país*. Tradução Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2018.

FAYE, Gaël. Petit pays. *In*: _____. *Pili-pili sur um croissant au beurre*. Paris: Aki Azo, 2012. *streaming.*

FRANCO, Roberta Guimarães. *Descortinando a inocência*: infância e violência em três obras da literatura angolana. Niterói: Eduff, 2016.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p. 166-182, março/maio, 2002.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? *In*: NORONHA, Jovita (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 181-221.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 15-55.

LOPES, Nei; MACEDO, José Rivair. *Dicionário de História da África*: séculos VII a XVI. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LOPES, Nei; MACEDO, José Rivair. *Dicionário de História da África*: séculos XVI-XIX – volume 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias africanas*: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

M'BOKOLO, Elikia. A África Equatorial do oeste. *In*: MAZRUI, Ali Al'Amin; WONDJI, Charles (eds.). *História geral da África VIII*: África desde 1935. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 229-260.

MACEDO, José Rivair. *História da África*. São Paulo: Contexto, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2022.

MEREDITH, Martin. *O destino da África*: cinco mil anos de riquezas, ganância e desafios. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

NJERI, Aza. Educação afrocêntrica como via de luta antirracista e sobrevivência na maafa. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*. n. 31: mai.-out./2019, p. 4-17.

NJERI, Aza. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. *In*.: *Ítaca*. Especial Filosofia Africana. n. 36. Rio de Janeiro, UFRJ, 2020. p. 164-226.

ONDJAKI. *Bom dia camaradas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra*: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A autoficção e os limites do eu. *In*: _____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 169-183.

PLATÃO. *A república*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

RODA VIVA. *Ondjaki*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lJIrqHFgFQk. Acesso em: 29 jul. 2022.

SOUZA, Lívia Natália de. Uma reflexão sobre os discursos menores ou A escrivivência como narrativa subalterna. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 21, jun/2018. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/146551/141448. Acesso em: 29 jul. 2022.

SOUZA, Lívia Natália de. Intelectuais escreviventes: enegrecendo os estudos literários. *In:* DUARTE, Constância Lima *et.al* (orgs.). *Escrevivência*: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 206-224.