

Violência e inocência: formas e funções da perspectiva infantil em romances do Brasil e de Angola

Friederike von Criegern
Georg-August-Universität Göttingen
friederike-von.criegern@phil.uni-goettingen.de
Data de recepção do artigo: 03-02-2014
Data de aceitação do artigo: 05-02-2014

Resumo

O presente artigo pretende examinar romances que narram acontecimentos históricos através da perspectiva de uma criança, no caso, e a título exemplificativo, um texto brasileiro e outro angolano. Será analisada a escolha de uma instância narrativa limitada para expor um tema complexo, e salientadas funções tais como a marcação da posição do protagonista como inocente e, daí, a maior margem de queda, ou a tentativa de contornar a censura pelo recurso a uma visão supostamente ingénuo. Discutir-se-á também a possibilidade de ler o texto como parábola sobre um país que está a perder a sua inocência, ou que se encontra no começo de uma nova fase de desenvolvimento. Além disso, serão apontadas estratégias narratológicas usadas para compensar eventuais limitações desta forma de relato.

Palavras-chave: perspectiva infantil – acontecimento histórico – narratologia – Angola – Brasil.

Abstract

This article looks into novels that depict historical events from a child's perspective. Herefore, two contemporary lusophone novels from outside Europe are analyzed. The question is why complex topics are presented by a narrative voice that is limited. For instance, we find functions such as attributing innocence to the protagonist thus increasing the dramatic hero's fall, sidestepping censorship by construing a supposedly naïve position, or the possibility of reading the text as a parable on a country which either loses its innocence or is at the onset of some sort of development. Furthermore, I will point out narratological strategies that are used to make up for potential limitations in this narrative situation.

Keywords: child's perspective – historical event – narratology – Angola – Brazil.

Desde meados do século XX tem sido publicada uma série de romances que narram os terrores da guerra sob a perspectiva de uma criança. Esta perspectiva é hoje identificada na área da pesquisa ora como parte de uma literatura realista, ora como uma nova estratégia para escrever sobre acontecimentos históricos (*vide* Godoy Gallardo 1979; Bertrand de Muñoz 1982; Barth 2009: 14-15; Beßlich 2006: Introdução; Bösmann 2006: 193-208; Spinnen 2001: 10-13). Com ela, é possível na literatura atual «não só descobrir romances que se debruçam sobre a infância do respetivo autor ou sobre o tema da infância em geral, mas também romances que tratam temas atuais ou acontecimentos históricos sob uma perspectiva infantil.» (Barth 2009: 14)¹.

A infância não será apresentada neste estudo como *tema* dos romances, incidindo aqui o foco sobre a categoria narratológica da *perspetiva*. Considerar-se-ão textos que assentam a narrativa na perspectiva de uma criança, embora se dirijam predominantemente a leitores adultos; não se trata, portanto, de literatura infantil ou juvenil. O terceiro critério diz respeito aos assuntos destes romances assim perspectivados que, concretamente, dependem do local e da data de publicação dos mesmos. Os romances aqui exemplarmente apresentados são oriundos de um espaço geográfico extra-europeu e tratam problemas históricos respetivamente relevantes, de acordo com as suas regiões de origem, nomeadamente a ditadura militar no Brasil e a Guerra Civil ou o período do *nationbuilding* em Angola.

De início serão definidas, ao nível do *discurso*, as formas da perspectiva infantil e o modo como estas se manifestam. Interessa logo o jogo de interação com o plano da *história*, ou seja com a questão das possibilidades que surgem com esta perspectiva: uma temática complexa como a guerra civil ou a ditadura, para a qual muitas vezes se torna necessário um conhecimento do pano de fundo histórico para uma compreensão da conexão dos acontecimentos, é focada e

¹ Tradução F.v.C. Original: «Betrachtet man allein die literarischen Neuerscheinungen des letzten Jahrzehnts, kann man nicht nur verstärkt Romane entdecken, die sich mit der Kindheit des jeweiligen Autors oder Kindheit an sich beschäftigen, sondern auch solche, die aus Kindersicht aktuelle Themen oder historische Ereignisse behandeln.» Barth 2009: 14.

transmitida através de uma visão – pretensamente – ingénuas. Que efeitos produz esta perspectiva? Que limitações, e ao mesmo tempo, que potencialidades acarreta o seu uso? E, por fim, a questão dos motivos que levam à escolha deste tipo especial de visão: por que razões é usado um narrador tendencialmente pouco seguro no que diz respeito às circunstâncias históricas (*unreliable narrator*, vide Booth 1991: 158f.); que funções narrativas ou pragmáticas pode ter a perspectiva infantil em relação a estas?

Focando estas questões, gostaria de analisar aqui, a título exemplar, dois romances lusófonos: *Meu pai acabaram com ele*, de Luiz Claudio Cardoso, publicado em 1986, e ainda *Bom dia camaradas*, do escritor angolano Ondjaki, com primeira edição no ano de 2000.

Os dois romances selecionados usam na sua maior parte ou exclusivamente instâncias narrativas homo- ou autodiegéticas infantis – recurso que se encontra na maioria de tais romances.² Em ambos os casos, o narrador-personagem infantil não é duplicado através de um narrador-personagem adulto que reflete posteriormente os acontecimentos. A margem entre o facto relatado e a instância narrativa é, pois, reduzida em ambos os romances: as instâncias narrativas encontram-se, a nível temporal, não só muito próximas dos acontecimentos, como são também atingidas por estes, estando assim no centro da ação, ou perto. Ambos os autores tematizam nos seus romances uma fase especial da história mais recente do seu respetivo país.

Meu pai, acabaram com ele

A ação de *Meu pai, acabaram com ele* desenrola-se perante o pano de fundo histórico da ditadura no Brasil, concretizando e exemplificando esta fase relativamente longa da história mais recente do país – embora sem dados precisos sobre a data em questão – através do destino de uma família. A figura central é um rapaz de sete anos chamado Tulinho, oriundo do Rio de Janeiro, que relata, como

² Do domínio ibero-românico, poder-se-iam salientar, por exemplo: Laura Alcoba (2007), *Manèges. Petite histoire argentine*, Marcelo Figueras (2003), *Kamchatka*, Ana María Matute (1960), *Primera memoria*, Emili Teixidor (2003), *Pa negre*, Nivaria Tejera (1958), *El barranco* ou Alejandro Zambra (2011), *Formas de volver a casa*. O romance argentino *Historia del llanto* (Alan Pauls 2007) é uma exceção, porque utiliza uma instância narrativa heterodiegética com focalização interna.

instância narrativa homodiegética³, o que aconteceu à sua família durante um determinado período da ditadura, sem nunca utilizar o termo. O título do romance antecipa o núcleo da ação: o pai do rapaz, um advogado, é um dia levado de casa. Desaparece, é mais tarde morto – «acabaram com ele» – nunca chegando o seu corpo a ser descoberto. O romance começa com o desaparecimento do pai, mas depois debruça-se principalmente sobre a situação da família desamparada após a perda de um pai, marido, filho e patrão. A instância narrativa mostra de início a perspectiva infantil de forma contínua: coincidem o eu-narrador e o eu-vivencial. Com a aceleração da velocidade narrativa aparece também com alguma frequência um eu-narrador mais velho.

Após o desfecho do relato de Tulinho, seguem-se dois parágrafos em que surgem outras duas figuras, por sua vez homodiegéticas, as quais relatam essencialmente os mesmos acontecimentos – embora com maior velocidade – e sob o seu próprio ponto de vista: primeiro a irmã Doravante, e em seguida, resumidamente e num só capítulo, a empregada Petrona. Mais à frente, debruçar-me-ei sobre a função do relato repetitivo e da mudança de perspectiva.

A criança narradora é, com os seus sete anos, ainda muito jovem; trata-se de um rapaz ingénuo, inocente, longe de qualquer compromisso político. Ao contrário de outros romances com idêntica estrutura sobre filhos de pessoas perseguidas politicamente, na sua família e no seu meio também não se encontram ativistas políticos. Para além disso, ele não é testemunha direta dos acontecimentos que dão início à ação: «Levaram ele num sábado de manhã. Levaram o meu pai. Olha, para dizer a verdade, eu não percebi nada, na hora eu não percebi nada, só percebi depois.» (Cardoso 1986: 15) De acordo com esta citação de abertura do romance, o peso não recai na ocorrência do rapto; o protagonista não tem em momento algum contacto com os protagonistas da ditadura militar, nem com os militares que raptam os membros da sua família enquanto ele próprio se encontra no seu quarto completamente absorto em volta do seu avião modelo, nem ainda com membros da resistência, os quais

³ Embora indico Tulinho como figura central, o verdadeiro protagonista é o pai dele ou, mais precisamente, o espaço vazio que este deixa. Os limites entre autodiegético e homodiegético são ténues em casos como este.

apenas surgem num artigo de jornal qualificados como «subversivos».⁴ Também não são mencionados pormenores da vida quotidiana durante a ditadura. Por que motivo é construído como narrador justamente alguém que logo desde o início realça o facto de não ter «visto nada» e que, atendendo à sua idade e ao ambiente protegido em que cresce, no seio de uma família burguesa e não abertamente ativa a nível político, pouco pode transmitir sobre a ditadura? Talvez seja precisamente por esta razão: o romance mostra apenas um único aspeto da ditadura. O sistema não é palpável no seu todo, e não se transmite uma posição crítica em relação à ideologia nem uma avaliação da forma de estado. A política não é o tema.

Embora a distância em relação ao pano de fundo político da ação seja, a meu ver, intencional, observam-se estratégias que pretendem transmitir ao leitor um conhecimento do contexto que efetivamente se encontra para além do horizonte da criança. Podemos observar uma estratégia para transmitir estas informações na caracterização implícita do narrador como “criança precoce”. No entanto, a descrição de Tulinho como criança precoce e possuidora de grandes conhecimentos do mundo não é constante.⁵ Antes pelo contrário, Tulinho é apresentado como uma criança perfeitamente normal que demonstra pontualmente e sem transição alguma capacidades de compreensão extremamente desenvolvidas, tornando a perspetiva infantil nestas passagens inverosímil. Um exemplo particularmente forte é o momento da descoberta do anúncio no jornal que anuncia a morte do pai. Embora nesta cena o narrador realce várias vezes o facto de na verdade nunca ler o jornal (o que é normal para meninos de sete anos), tenta ao mesmo tempo, em parte através da perspetiva do eu mais velho, dar uma explicação para este tipo de comportamento fora do comum por parte do eu vivencial:

⁴ O protagonista não consegue aceitar que o pai tenha sido considerado ‘subversivo’: «Meu pai. Tive aquele choque. Tiroteio. Subversivos tentam fugir. Subversivos. Subversivo o que que é? Que que [sic] é subversivo? Que que [sic] é subversivo mesmo? Não gostei, não gostei nada de chamarem meu pai de subversivo. Parecia xingamento, soava como. [sic] Subversivo? Meu pai? Nunca.» (Cardoso 1986: 51)

⁵ Noutros romances com perspetiva infantil sobre a ditadura observa-se este facto como estratégia constante, de forma dominante em Alan Pauls (2007), *Historia del llanto*, onde a extraordinária sensibilidade do rapaz ainda muito cedo determina o seu carácter. Idêntica circunstância é visível em *Manèges. Petite histoire argentine*, de Laura Alcoba (2007), embora não apresentada como capacidade intuitiva da criança, mas como decorrente do especial empenho político dos pais que lhe transmitem noções para um melhor entendimento do mundo adulto.

Não que eu seja de ler jornal, quando passo pela banca, a caminho do colégio ou de volta para casa. Nunca leio, é raríssimo que eu leia. [...] Jornaleiro é o que não falta. Mas nunca liguei, nunca dei pelota. A não ser quando ia comprar minhas revistinhas, aí era diferente. Você sabe, Pato Donald, Bolinha, coisa assim. Mas nesse dia eu não ia comprar revistinha nenhuma [...]. Talvez eu já estivesse, inconscientemente, procurando uma notícia assim, não sei. É, pensando bem, eu estava; é a única explicação. Lendo jornal, já imaginou menino de sete anos lendo jornal? (Cardoso 1986: 51)

O que incomoda nesta passagem não é tanto o facto de a criança descobrir por si própria o artigo em questão no quiosque, nem o facto de o ler e de o compreender, mas sim a sua compreensão da origem deste mesmo artigo, a qual não condiz com o conhecimento do mundo inerente a uma criança de sete anos, e que é *a priori* manifestada na expressão «todas plantadas»:

Saiu em todos os jornais. Primeira página.
Subversivos tentam fuga. Ao serem transportados. Tiroteio. Feridos.
Entre eles, entre os presos, os que estavam sendo transportados, o ex-deputado – o deputado cassado, como dizia a notícia, como diziam todas as notícias, todas iguais, todas plantadas – Túlio Thayer.
Pouco mais dizia a notícia. Nenhuma delas, todas iguais, todas plantadas. (Cardoso 1986: 49)

O menino compreende, portanto, que este artigo foi lançado propositadamente «por alguém», o que pressupõe assim um grande conhecimento do mundo da imprensa e das estratégias de propaganda dos governantes. Num capítulo posterior, depois de a irmã mais velha de Tulinho, Doravante, lhe explicar que o tal artigo era uma «participação» (Cardoso 1986: 51), fica, no entanto, claro que Tulinho entende o nexo das circunstâncias através do seu próprio raciocínio:

O nome dele, o nome de meu pai aparecia, era o único que aparecia. Motivo tinha, algum motivo havia de ter. Era um aviso, uma comunicação, uma participação. Nota fúnebre, quando alguém morre não se põe nota fúnebre nos jornais? Táí, era nota fúnebre do meu pai. A nota fúnebre deles, à moda deles.
Bandidos. Eles não tinham o direito. (Cardoso 1986: 53)

O porquê da leitura do jornal é explicado minuciosamente, enquanto que um discernimento muito mais complexo (entender que se trata de avisos codificados e propositadamente colocados pelos governantes em variados jornais, num determinado espaço e através

do uso de artigos praticamente idênticos) é aqui apresentado como sendo algo do conhecimento comum de uma criança.

Outra estratégia para transmitir informações contextuais que é usada em quase todos os romances deste tipo é o recurso a conversas escutadas. À semelhança de mensageiros no teatro, personagens mais velhas contribuem aqui com informações que o narrador autodiegético, uma criança, por si só não consegue transmitir ao leitor, ou pelo menos não conseguiria de modo verosímil, isto é, sem uma perda da autenticidade da perspectiva usada, como no caso do exemplo da “criança precoce”. Em *Meu pai, acabaram com ele* é através da escuta às escondidas de uma conversa entre o seu tio e a sua tia que Tulinho ganha conhecimento da situação histórica do Brasil e da sua apreciação (moral), o que não aconteceria numa conversa tida diretamente com uma criança de sete anos. Tanto o tio como a tia pensam estar a sós e falam abertamente sobre o modo como encaram a “infração” cometida pelo pai, a situação do Brasil, o desaparecimento de pessoas e a tortura:

(Eles esqueciam que entre o quarto deles e o meu só tinha uma porta, eles pensavam que estavam naquele apartamento deles, em São Paulo.) [...]

E se ele tivesse se metido numa fria, era motivo para matar ele? Não, de jeito nenhum. Puxa, ainda bem que o meu tio foi firme, não hesitou.

E eles não andam matando gente por aí, torturando e matando?

Não sei, a verdade é que não sei.

Não sabe porque não quer, unicamente porque não quer, porque se recusa a saber. Tem gente que desapareceu do mapa, tem gente que se esfumou, sumiu, evaporou. Tem muito tarado nesse negócio de repressão. Não têm controle, não têm controle nenhum, não interessa ter controle. Não tem ninguém para protestar, ninguém para botar a boca no trombone. Ficam todos esses tarados soltos, todo mundo fecha os olhos, a começar pelos chefes deles. Não interessa abrir os olhos, o problema é esse, não interessa abrir. E é nisso que dá. Nego desaparece, desaparecem com ele, dão sumiço dele, e não acontece nada. [...] Você não salva o Brasil matando gente. [...] Torturar é que não pode. Matar, muito menos. (Cardoso 1986: 57-58)

A conversa escutada desempenha não só a função de explicitação dos crimes do regime militar – embora muito geral e pouco específica em relação ao país concreto –, mas pretende igualmente apresentar o pai como boa pessoa que foi morta inocentemente. É também em relação a este aspeto que a perspectiva

infantil deve ser interpretada: a criança ingênua é, neste caso especial, uma criança inocente no sentido moral, sendo a inocência do filho transmitida para o pai. Este é caracterizado uniformemente como boa pessoa, que tem um bom coração e que, independentemente das suas afirmações políticas, pratica a caridade e ajuda exilados – não através das suas capacidades profissionais como advogado, o que eventualmente implicaria um posicionamento tangível contra o regime, mas sim como alguém que providencia comida e alojamento para pessoas carentes, em pura missão de caráter humanitário.

A verdade foi surgindo. Aos poucos. Fiapo daqui, fiapo dali. Se confirmando.

Era o que desconfiávamos, era mesmo. Ele estava ajudando uns exilados. Ajudando a viver, ajudando a comer, a morar, a morar modestamente. Nada mais. (Cardoso 1986: 63)

A morte do pai, pessoa inocente, caridosa e generosa, chega a causar um efeito particularmente penoso por ser relatada pelo filho pequeno. Coincidem assim a inocência do adulto e a da criança. Através da caracterização saudosa do pai desaparecido, que é evocado com carinho pouco antes da falsa suspeita de participar na «revolução» (Cardoso 1986: 30), produz-se um maior contraste entre “delito” e “castigo”. A falta de legitimidade e a desproporção da repressão política são veiculadas pela configuração emocional da narração, intensificando-se.

Uma perspetivação multifacetada representa efetivamente uma estratégia adequada para transportar conhecimentos sobre o contexto das circunstâncias, além do horizonte da criança, ou também para que o sucedido possa ser apresentado sob um outro ponto de vista, obrigando assim igualmente o leitor a uma mudança de perspetiva ou a uma tomada de posição moral. Aqui, por exemplo, teria sido a mãe a poder completar a história do Tulinho através dos seus conhecimentos pessoais sobre a ditadura, já que foi igualmente raptada e esteve sujeita aos militares como prisioneira, podendo contar a sua experiência como sobrevivente. Isto teria aberto a possibilidade de preencher os espaços vazios existentes no romance sobre os temas “prisão” e “forma de tratamento dos presos políticos”.

Outros romances que recorrem a uma perspetivação multifacetada chegam inclusive a dar voz a agentes do crime, paralelamente às vítimas. Na obra de Martín Kohan sobre a ditadura argentina, *Dos veces junio* (2002), surge como uma das instâncias

homodiegéticas – paralelamente a uma mulher que é torturada, e à qual é dada voz apenas em poucas passagens – um recruta que participa ativamente na tortura, e que até a encara e justifica como sendo algo positivo. Nada disto acontece no caso de *Meu pai, acabaram com ele*. Após ser contado de forma repetitiva três vezes o mesmo núcleo da ação, não são acrescentados outros elementos de ação que ultrapassem o final do primeiro relato. O relato da irmã trata das mudanças relacionais no seio da família resultantes do desaparecimento do pai. Ela conta como os membros da família lidam com o espaço vazio deixado por ele e relativiza a descrição muito positiva feita por Tulinho da relação entre os dois irmãos. Doravante acrescenta à caracterização do pai detalhes como a sua propensão ao luxo. O seu relato não introduz elementos novos significativos em relação ao núcleo da história. A irmã defende as ações do pai e justifica porquê deveria estar orgulhosa dele:

[...] ele quer um destino melhor para todos, se preocupar com os pobres, se preocupar com os trabalhadores, se preocupar com os nordestinos, se preocupar com os favelados, ter idealismo, ter uma dose de idealismo, um homem bem de vida como ele, rico mesmo, e ter uma dose de idealismo [...] (Cardoso 1986: 103).

No entanto, tendo em conta as consequências sofridas, ela recusa-se a aceitar estas razões. Em vez de orgulho sente fúria considerando como egoísmo o facto de o pai ter posto o idealismo dele acima do bem-estar dos próprios filhos. Apesar de utilizar termos como «nordestinos» ou «favelados», Doravante não especifica o contexto político, ficando na esfera do privado e nas saudades do pai: «Meu Deus, como ficou vazio, como ficou tudo vazio!» (Cardoso 1986: 105).

O terceiro capítulo é contado pela empregada Petrona, a qual, ao contrário dos filhos, não é diretamente afetada, tem outra posição social e outra perspetiva do conjunto dos acontecimentos e condena o sucedido à família como uma grande injustiça. Como personagem representante dos pobres do Brasil, aponta explicitamente para as diferenças sociais existentes no país e depois elogia, em largas passagens, o seu patrão, o seu bom caráter e a sua integridade moral (Cardoso 1986: 115). Permite-nos concluir que estes capítulos servem principalmente – independentemente do tipo de relação entre estes dois personagens, da sua idade e do seu estatuto social – para marcar o pai como uma boa pessoa e como inocente.

A análise do romance demonstra que uma temática tão delicada como a da ditadura e do desaparecimento de pessoas durante tal regime é tratada em *Meu pai, acabaram com ele* de uma forma pouco complexa. A focalização homodiegética infantil assume, a meu ver, principalmente a função de realçar a inocência das vítimas do sistema. A inocência do pai, caracterizado como pessoa demasiadamente boa que não pode ser acusada nem da mais pequena falta, é reforçada pela inocência da criança em si. Esta família desempenha, sem qualquer dúvida, um papel de “vítima”. A criança é uma vítima “perfeita”: inocente em tudo, filho de um pai que se torna vítima sem culpa. A manipulação de simpatia e o convite à identificação com a pessoa afetada são feitos através da escolha da criança como narrador, proporcionando-se assim ao leitor uma identificação emocional direta e realçando claramente um posicionamento moral. Levanta-se a questão do resultado, de saber se uma personagem menos perfeita, que deixasse margem para uma determinada “culpa” ou controvérsia, não seria, de facto, mais credível.

Bom dia camaradas

No romance angolano *Bom dia camaradas*, de Ondjaki, um rapaz de doze a treze anos de idade chamado Ndalú relata o seu quotidiano na cidade de Luanda durante a fase final dos anos oitenta, sob o governo de José Eduardo dos Santos. O contexto histórico é, portanto, o período do *nationbuilding* e da Guerra Civil. A perspectiva é rigorosamente autodiegética, não existem narrativas hipodiegéticas. O eu-vivencial e eu-narrador coincidem quase sem desfasamentos espaço-temporais. Como Tulinho, também o narrador Ndalú é uma criança da classe média. Ao contrário do primeiro exemplo, no qual a invasão de uma realidade inimiga permanece pouco concreta no mundo incólume da criança, em *Bom dia camaradas* o mundo real e frequentemente cruel de um país que se encontra em guerra civil é descrito com rigor de pormenor e representa a única realidade conhecida do protagonista e a sua própria normalidade. A diferença entre uma sociedade em estado de emergência e a sensação de normalidade é marcada por duas personagens adultas que contrastam com o protagonista infantil. Ambas opõem as suas vivências e a sua percepção à sensação de normalidade experienciada por Ndalú, confrontando-o com outra visão do mundo, e muito concretamente com um posicionamento diferente daquele que no romance parece ser o comumente assumido quanto ao estado do país e, em parte, até

mesmo quanto à possibilidade de uma sociedade poder funcionar de outra forma.

A primeira destas personagens é o camarada António, empregado doméstico, que conheceu a Angola colonial. Ndalú, nascido pouco tempo após a independência, indaga António constantemente (um pouco em jeito de provocação) acerca da sua opinião sobre a nova Angola, e se esta não seria muito melhor do que a do tempo em que os «tugas» governavam. O interlocutor não tem muitas respostas para dar e, quando as tem, são muitas vezes de tal ordem que relativizam o entusiasmo do rapaz: «*Menino, no tempo do branco isto não era assim...* Depois, sorria.» (Ondjaki 2009: 13).

A segunda destas personagens, que será aqui analisada um pouco mais profundamente, é uma tia de Ndalú que também conheceu a Angola antiga, mas que agora vive em Portugal e que aparece para uma visita. Numa espécie de sequência de um *road movie*, o rapaz mostra à tia – e assim ao leitor – o seu país. Durante esta visita os dois vivenciam a presença massiva de militares armados e descobrem, sob perigo de vida, a facilidade com que todos os soldados e o pessoal de segurança usam armas de fogo, seja para proteger o aeroporto das fotografias de turistas (Ondjaki 2009: 36-37), seja por ocasião da passagem de carro do presidente, lembrando uma manobra militar (Ondjaki 2009: 50-52). Numa outra cena relativamente inofensiva Ndalú mostra à tia um polícia sinaleiro, podendo-se aqui, num curto espaço de tempo, identificar qual é também o núcleo das outras passagens (mais dramáticas): o narrador considera quase tudo o que lhe é familiar como bom – tendo as FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola) no aeroporto, na sua opinião, naturalmente justa causa para ameaçar os turistas com armas (Ondjaki 2009: 36-37) – e sente-se até particularmente orgulhoso do polícia sinaleiro armado:

Passámos no Largo da Maiango e eu só tava a rezar para que o camarada sinaleiro estivesse lá. Aquele camarada mandava poster: dum chapéu azul bem bonito, luvas brancas tipo casamento, cinto que vinha do ombro, cruzava à frente e só acabava já junto da pistola, ché, camarada sinaleiro também podia dar tiro! E ele tava lá mesmo. A minha tia não disse nada, mas eu reparei que ela ficou impressionada a olhar para ele, acho que em Portugal não há camaradas sinaleiros assim posterados. (Ondjaki 2009: 48-49)

Aqui identificam-se padrões do que, no entendimento de Ndalú, seria a “normalidade”. A tia fica, segundo a sua interpretação, «impressionada» com o polícia sinaleiro; a possibilidade de uma arma também poder suscitar mal-estar e a possibilidade de o silêncio não ser necessariamente positivo não lhe vêm sequer à ideia. Outros padrões deste tipo podem ser encontrados na conversa sobre os cartões de abastecimento (Ondjaki 2009: 45) ou sobre a participação do presidente na vida quotidiana – o facto de este se mover sem protecção militar, de andar a pé e até de se pôr em fila de espera ultrapassa os limites da sua imaginação (Ondjaki 2009: 53-54, 60). Quando a tia esclarece que não considera, de modo algum, a realidade angolana de Ndalú normal, ele julga que «ela *fingia* que não estava a perceber» (Ondjaki 2009: 45)⁶ e «eu estava mesmo espantado, mas não muito, porque tinha a certeza que ela estava a *mentir ou a brincar* » (Ondjaki 2009: 45),⁷ defendendo assim o seu conceito do mundo. Só quando Ndalú conta à tia como são tratados os ladrões é que se torna visível que ele próprio se apercebe – apesar de considerar em princípio correto este tipo de tratamento – que os linchamentos são cruéis, já que encena o seu relato usando uma narrativa com *suspense* como numa peça radiofónica de teatro. Tal circunstância evidencia que Ndalú tem certa consciência do dramatismo e da dimensão dos excessos (Ondjaki 2009: 54-58). Contudo, durante todo o romance, é manifesto o facto de o jovem considerar absolutamente normal o seu próprio quotidiano e tudo aquilo que lhe é contado para além deste – tanto a possibilidade de vir a ser morto a tiro como pessoa civil, como também ações de guerra que, embora não o afetem diretamente, dão um cunho especial aos seus desenhos e redações na escola (Ondjaki 2009: 126-127) até, por fim, a morte de António.

Perante este pano de fundo, o último capítulo surpreende. No final do romance, pouco após a morte de António, Ndalú encontra-se deitado no jardim e põe-se a pensar, quando começa a chover, que

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. Então pensei: ‘Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...?’ Depois sorri. Sorri só. (Ondjaki 2009: 133)

⁶ (Itálicos de F.v.C.)

⁷ (Itálicos de F.v.C.)

Esta esperança numa nova e melhor Angola, expressa através da metáfora da chuva, surge surpreendentemente, uma vez que tal esperança pressuporia que a situação de inconveniência que se deseja mudada fosse primeiro reconhecida como tal. Porém, não se tinha percebido que Ndalú o reconhecesse desta maneira. Mais ainda, numa conversa com a sua amiga de escola, ele expressa até uma avaliação do tempo presente como sendo a melhor época da sua vida: «Eu sei perfeitamente que estes são os melhores tempos da nossa vida, Romina...» (Ondjaki 2009: 90).

Penso que tanto o entusiasmo do jovem narrador autodiegético em relação ao seu país (que embora não sendo completamente ideal, é por ele considerado o melhor país possível) como ainda esta esperança formulada no final do romance devem ser vistos no contexto da perspectiva infantil. Para além de funções como as que puderam ser identificadas em *Meu pai, acabaram com ele*, registaria para *Bom dia camaradas* uma função que poderia ser chamada de “função de parábola”. O país é tão jovem como os próprios protagonistas infantis, encontrando-se estes e aquele no final do romance em fase de desenvolvimento, anunciada através da mudança de escola dos amigos em tempos próximos, ou através das eleições livres em Angola prometidas para breve. Um país que se encontra em construção necessita de pessoas que consigam vencer o desafio dessa construção, como explicitado pelo professor cubano:

Antes de começar a aula, o camarada professor disse que a mulher dele estava muito triste porque os alunos tinham sido indisciplinados, e que num país em reconstrução era preciso muita disciplina. Ele também falou do camarada Che Guevara, falou da disciplina e que nós tínhamos que nos portar bem para que as coisas funcionassem bem no nosso país. (Ondjaki 2009: 17)

Uma atitude de base otimista e o entusiasmo dos jovens, tal como o narrador propaga precisamente no que diz respeito ao seu país, e a esperança sugerida no final que confere ao romance, em parte cruel, um desfecho positivo que ultrapassa a realidade nele descrita, seriam necessários para a construção do país.

Ante esta metáfora de esperança um pouco surpreendente e que não se coaduna muito bem com o entusiasmo pelo país tal como existe, anteriormente expresso nem com a falta de sentido crítico a este respeito, gostaria de apontar uma outra função possível da perspectiva infantil, e que designaria de “função pragmática”.

A manifestação de esperança no final do romance torna implícita uma percepção de potencial de melhoramento, deixando assim indiretamente claro que nem tudo no país é tão ideal como o narrador o apresenta à partida. A cena da estação de rádio, também não avaliada pelo narrador como negativa (três crianças, entre elas Ndalú, deverão ler durante uma emissão de rádio, no dia 1 de Maio, comentários que foram pré-formulados mas que serão apresentados como sendo da sua própria autoria) aponta, mesmo sem que o menino entenda o significado destas intervenções, para o facto de os meios de comunicação do estado não serem livres. A estação de rádio descrita pode aqui funcionar como exemplo para os meios de comunicação audiovisuais e a imprensa do país, que na sua grande maioria se encontram “sob controlo do estado”. A política dos meios de comunicação e a censura estão dependentes, para além disso, de um comité formado pelo Ministro da Informação, pelo porta-voz do presidente, e ainda pelos diretores das estações de rádio e de televisão e dos jornais estatais.⁸ A literatura de Angola, como o autor angolano Pepetela nos explica (*apud* Wieser 2010: 17-35), não se encontra em regra geral ameaçada pela censura, não sendo contudo de excluir que perspectivas supostamente ingénuas se abstenham de classificar os factos relatados e ponham, no entanto, a descoberto – *picarescamente* – situações de inconveniência, desempenhando assim também uma função pragmática.

Se a obra literária for publicada sob o regime nela representado ou sob um sistema repressivo, uma tal perspectiva pode evitar intervenções por parte da censura.⁹ Independentemente de uma censura (institucionalizada) ter lugar no caso concreto, a perspetivação escolhida proporciona sempre maior liberdade para mostrar situações de inconveniência, justamente pelo facto de a criança, além de ser ingénuo devido à sua idade, considerar como normais ou até positivas as circunstâncias em que vive, descrevendo-as desta forma. Uma cena como a da rádio demonstra também que é possível apresentar ao leitor, seguindo o princípio “show, don’t tell”, enredos complexos mesmo através de uma perspetiva infantil rigorosamente mantida, ou até de lhe sugerir juízos que, em rigor, ultrapassam tal perspetiva.

⁸ Vide Embaixada de Angola, <http://www.botschaftangola.de/> (13/09/2011)

⁹ Outro exemplo é o romance *Primera Memoria* de Ana Maria Matute, Barcelona, Destino, 2010. [1960], que foi editado durante o regime de Franco e que provavelmente, devido justamente à perspetiva infantil, escapou à censura.

Para concluir gostaria ainda de acrescentar algumas reflexões sobre o valor simbólico da perspectiva infantil. Tratando de romances espanhóis que tematizam a Guerra Civil sob a perspectiva infantil, Miguel Delibes explica essa perspetivação como o desejo de uma libertação do peso do passado; ao escolher esta perspetiva, ele próprio visa, segundo palavras suas, a procura da inocência perdida num país que se tornou coletivamente culpado; inocência essa que, na sua opinião, apenas se pode encontrar na geração mais jovem, já que não há nenhum espanhol «*mayor de cincuenta años que, bien por acción, bien por omisión, esté libre de culpa.*»¹⁰ Consequentemente, Delibes vê na recriação da narrativa da infância uma «*posibilidad de reincorporación a un estado espiritual que ya perdí, donde el desengaño, la mezquindad y la muerte todavía no tienen sitio.*»¹¹ Mesmo não sendo admissível na generalidade a equiparação entre infância e inocência, trata-se frequentemente de um elemento estruturador do texto. O mundo infantil é contraposto ao dos adultos, e as crianças estão sujeitas aos acontecimentos iniciados pelos adultos. Elas são afetadas pelas circunstâncias descritas e tornam-se eventualmente vítimas destas, sem, no entanto, nunca terem sido autores dos crimes, ou sem terem estado, sequer, sob a suspeita de se tornarem culpadas; muitas vezes sem sequer compreenderem estas circunstâncias.

Poder-se-ia defender que num romance como *Meu pai, acabaram com ele* assistimos à destruição dum “paraíso” infantil por uma súbita irrupção de violência para depois ser, se não restabelecido, pelo menos evocado através do relato. Mas talvez não se deva igualar sem mais “infância” com “paraíso”, nem associá-la a um estado primitivo anterior intacto. De facto, foi possível observar no texto de Ondjaki que a morte, a violência e o crime não só invadem desde cedo a jovem vida do protagonista, mas configuram simplesmente a normalidade do rapaz. Neste caso, a sociedade não é nem nunca foi um “paraíso”, nem sequer no campo da fantasia – e só a metáfora final da chuva aponta para a possibilidade, desejada, de uma realidade diferente.

Paralelamente à função psico-higiénica formulada por Delibes, o restabelecimento de uma inocência perdida pode ser interpretado,

¹⁰ Miguel Delibes em conversa com C. de los Ríos, 1971, citado por Godoy Gallardo 1979: 18.

¹¹ Miguel Delibes em conversa com C. de los Ríos, 1971, citado por Godoy Gallardo 1979: 18.

pelo menos no romance, também como procedimento com funções textuais. Ao incidir o foco sobre crianças inocentes que sofrem situações de crueldade, é intensificado o contraste com um mundo infantil incólume; não são protagonistas suscetíveis de ter tido um papel ativo na execução destes atos de crueldade: «Es la inocencia infantil que se agrieta y rompe en mil pedazos».¹² A força do contraste intensifica o efeito desejado quando se pretende acusar a guerra ou as suas consequências como sendo desumanas, no âmbito de uma literatura comprometida.

Finalmente, a infância admite também uma interpretação simbólica. O indivíduo infantil significa neste tipo de leitura a sociedade, representando a idade da inocência a fase do novo começo de um país, seja numa nação “jovem” – como é o caso dos estados africanos após as guerras de independência – ou num país que tem que se reinventar através de um novo sistema político.

Bibliografia

- Alcoba (2007): Laura Alcoba, *Manèges. Petite histoire argentine*, Paris, Gallimard.
- Barth (2009): Mechthild Barth, *Mit den Augen des Kindes. Narrative Inszenierungen des kindlichen Blicks im 20. Jahrhundert*, Diss, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- Bertrand de Muñoz (1982): Maryse Bertrand de Muñoz, *La Guerra Civil Española en la Novela. Bibliografía comentada*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Beßlich / Grätz / Hildebrand (2006): Barbara Beßlich, Katharina Grätz, Olaf Hildebrand (eds.), *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin, Schmidt.
- Booth (1991 [1961]): Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, Penguin, London.
- Bösmann (2006): Holger Bösmann, “Nach dem Ende der Geschichte?” em Barbara Beßlich, Katharina Grätz, Olaf Hildebrand (eds.), *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin, Schmidt, pp. 193-208.

¹² Ana María Matute, citada por Godoy Gallardo 1979: 19.

- Cardoso (1986): Luiz Cláudio Cardoso, *Meu pai, acabaram com ele*, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara.
- Figueras (2003): Marcelo Figueras, *Kamchatka*, Barcelona, Alfaguara.
- Godoy Gallardo (1979): Eduardo Godoy Gallardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra, 1939-1978*, Madrid, Playor.
- Kohan (2002): Martín Kohan, *Dos veces junio*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Matute (2010 [1960]): Ana María Matute, *Primera Memoria*, Barcelona, Destino.
- Ondjaki (2009 [1960]): Ondjaki, *Bom dia camaradas*, Lisboa, Ed. Caminho.
- Pauls (2007): Alan Pauls, *Historia del llanto*, Barcelona, Anagrama.
- Spinnen (2001): Burkhard Spinnen, "Die absolute Kindheit", *Literaturen*, September, pp. 10-13.
- Teixidor (2003): Emili Teixidor, *Pa negre*, Barcelona, Columna.
- Tejera (1958): Nivaria Tejera, *El barranco*, La Habana, Universidad Central de Las Villas.
- Wieser / Pepetela (2010): Doris Wieser, Pepetela, "Pepetela: O livro policial é o pretexto", em: Doris Wieser, *Crímenes y sus autores intelectuales: Entrevistas a escritores del género policial en América Latina y África lusófona*, München, Martin Meidenbauer, pp. 17-35.
- Zambra (2011): Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama.

Webgrafía

Portal da República de Angola [último acesso 13/09/2011]

<http://www.botschaftangola.de/>