

A BICICLETA QUE TINHA BIGODES:
UMA ESCRITURA EM VOZ ALTA DE ONDJAKI

*Camilla Ramos Santos**
*Marlúcia Mendes da Rocha***

RESUMO: A obra *A bicicleta que tinha bigodes* (2001), do escritor angolano Ondjaki, narra o período da guerra civil angolana, após sua independência política de Portugal. Trata-se de literatura infanto-juvenil, com uma criança como narradora-personagem que revela um grande sentimento de patriotismo e um olhar crítico quanto à política de Angola. Essa obra pós-colonial enuncia, numa perspectiva lúdica, a dimensão de uma memória e de uma subjetividade inseridas em um contexto no qual a insegurança política não consegue superar a criatividade e a capacidade de agir civicamente. A narrativa se passa na capital de Angola, Luanda, que tem claramente o seu cotidiano afetado pelas guerrilhas do interior do país. Esse texto ficcional rompe com os hipertextos já produzidos sobre a África, sobre Angola e sobre Luanda, reinscrevendo esses signos marcados por símbolos de calamidade e sofrimento, através de uma *escritura em voz alta*, nos termos de Barthes (1987), em *O prazer do texto*.

PALAVRAS-CHAVE: Escritura em voz alta; Literatura Pós-colonial; Ondjaki.

Introdução

Destacando os aspectos sutis da percepção nativa acerca do seu *habitat*, através da oralidade representada, a narrativa de *A bicicleta que tinha bigodes* contextualiza as aventuras

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC-Ilhéus/BA).

** Prof^ª Dr^ª do Mestrado de Letras: Linguagens e Representações (UESC – Ilhéus/BA).

vividas por um garoto e seus amigos, na intenção de produzir a melhor estória para ganhar uma bicicleta nova, através de um concurso cultural realizado por uma emissora de rádio local. As dificuldades, como a falta de abastecimento de água, as constantes quedas de energia elétrica e a escassez de alimentos, não apagam o colorido das relações sociais vivenciadas pela população, no sentido de que há uma forte cooperação entre vizinhos. A narrativa de um cotidiano marcado pelas tensões políticas cede espaço para outra, que demonstra o questionamento das dificuldades impostas pela exploração e pobreza como uma saída evidente. O menino que se constitui como narrador-personagem não tem o seu nome ou a sua idade revelados e conduz o enredo enfatizando a simplicidade de suas ambições, sem que estas sejam vulgares ou guiadas pelo egoísmo. Suas ações enfatizam um espírito de comunhão com os seus, sendo levado num impulso a abdicar da possibilidade de escrever a melhor estória para o concurso, para endereçar um pedido ao presidente de que todas as crianças angolanas pudessem ter uma bicicleta com as cores da bandeira nacional. Dessa forma, podemos interpretar o desfecho como uma evidência de que a obra tematiza a importância de ter-se mantido viva uma ideologia de comunidade/comunismo e amor à pátria, no contexto em que o governo adotava um discurso que se colocou numa posição de empatia com orientações comunistas e a realidade do país suscitava críticas preocupantes.

Ndalu de Almeida, identidade civil de Ondjaki, nasceu em Luanda, apenas dois anos após a Independência de seu país. Sociólogo, Doutor em Estudos Africanos, membro da União dos Escritores Angolanos (UEA), ator, cineasta e artista plástico, é autor de contos, novelas, romances e poemas, possuindo a peculiaridade de impor a narrativa infantil como construção identitária, propondo uma nova corrente pós-colonial africana. Ondjaki faz parte de uma recente corrente da Literatura Angolana, na qual a dor e as diferenças indelévels que a África carrega, em relação ao Ocidente, já não são suficientes e nem consideradas as únicas verdades sobre a sua cultura.

Partindo das formulações de Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1987), ao interferir na disposição de representações imaginárias por meio de uma retórica

hedonista, o texto de Ondjaki se constitui como um exercício da ciência das fruições da linguagem, reproduzindo, por meio da ruptura no hipertexto de uma memória frígida, um contexto histórico-cultural que se inscreve como uma *escritura em voz alta*.

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DO TEXTO FICCIONAL

O político e historiador africano de Burkina Faso, Joseph Ki-Zerbo (2000), descreve o processo de independência em Angola como o mais sangrento da África Negra. Por ser reconhecido como politicamente estratégico, pois se tratava de um país influente na Organização da Unidade Africana (O.U.A.) e pelo fato de que a presença portuguesa em seu território datava séculos, Angola representava uma colônia a ser mantida sob o domínio português a qualquer custo, visando uma supremacia do arranjo das políticas econômicas do Ocidente. Conforme Ki-Zerbo, enquanto que, pelo discurso da O.U.A., Angola reproduzia a consciência da luta para a superação das diferenças em nome de uma unidade africana, em seu próprio território as forças políticas internas interagiam com rivalidade, sendo a sua independência proclamada e reivindicada por mais de um grupo de guerrilheiros nacionalistas. Após a proclamação da independência, Angola ainda era uma nação reconhecida como progressista, apesar de continuar em estado de guerrilha, uma guerra civil que passou pela intervenção de países considerados como as principais forças socialistas do globo, com interesses em seu capital. Segundo Ki-Zerbo, iniciado em 1961, o processo de descolonização alcançou a proclamação da demanda em 1975. A partir de então, iniciou-se uma disputa política entre os três principais grupos de guerrilheiros nacionalistas: a Frente de Libertação Nacional de Angola (F.N.L.A.), a União Nacional para a Independência Total de Angola (U.N.I.T.A.) e o Movimento Popular para a Libertação de Angola (M.P.L.A.), este último figurando como aquele que assumiu para si a exclusividade do exercício de governo. A proclamação da República Popular e Democrática de Angola pelo M.P.L.A. foi reconhecida como oficial, sendo os outros dois grupos considerados partidos de oposição. Figura, como o primeiro presidente empossado, o médico Agostinho Neto, que governou até o seu

falecimento no dia 10 de setembro de 1979.

As dificuldades enfrentadas pela população no contexto da guerra civil são narradas através dos seguintes trechos:

O matabicho ia aparecendo, devagar, para parecer que tinha muita coisa. A minha Avó com os teatros dela: bocados de pão, depois a manteiga, leite aguada já misturado assim na cozinha para eu não ver, um bocadinho de café que eu sempre pedia [...] quando havia mais de um pacote a Avó também matabichava leite [...] Era hora do noticiário e explicaram coisas da guerra, falaram também da falta de água e de uma falta de luz que também poderia acontecer devido aos combates perto de Cambambe. (ONDJAKI, 2012, p. 40-43).

A relação entre a população e o exército nacional é ilustrada, na obra analisada, enfatizando o desgaste da autoridade de seus representantes:

O motorista Nove atropelou um sapo que já habitava no quintal desta criança há um tempo considerável. Se você é o proprietário da viatura, então é você o responsável indireto [...] isto não é uma brincadeira, camarada General. Estamos num país onde os direitos das crianças são respeitados [...] - Eu quando crescer também quero ser advogado e escritor. Assim nenhum general vai querer me enganar – alguém falou. (ONDJAKI, 2012, p. 24-26).

A diferença social existente aparece no trecho: “alguém liga um rádio barulhento que quase não se ouve por causa do barulho do gerador do General Dorminhoco.” (ONDJAKI, 2012, p. 52-53).

O narrador-personagem, que vive somente com a sua avó, possui uma grande admiração pelo seu vizinho, a quem chama de Tio Rui, advogado e escritor. Seu *status* impõe respeito, inclusive perante o general vizinho das personagens. O Tio Rui possui um papel importante no enredo, no sentido de que para conseguir escrever a melhor estória, o narrador pensa em recorrer aos manuscritos do escritor.

Leitor assumido de escritores de Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, e reconhecendo a influência de escritores angolanos na sua formação cultural, Ondjaki

pressupõe uma necessidade de aproximação de seu público leitor com as questões que interferem na construção da memória recente dos angolanos, como a superação das tensões advindas do caos instaurado pelas guerrilhas no pós-independência. As estratégias narrativas que compõem a estrutura da literatura produzida por Ondjaki reinscrevem a utilização de signos caracterizados por um sentido de subalternidade em seu significado. Evidenciando uma cumplicidade entre as personagens adultas e crianças, ao compartilhar de uma espontânea e peculiar reação lúdica aos acontecimentos do cotidiano, a África, em especial, Luanda/Angola, se transformam em um signo ideológico. Nesse sentido, a sua articulação enuncia outra ideia/significado no campo da cultura, inaugurando uma tradução alternativa ao modelo local geopolitizado no imaginário internacional, conforme os paradigmas da subjetividade pragmática do Ocidente, com a figuração da miséria instalada no continente. Conforme Le Goff:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominam e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 426).

Evidenciando aspectos da Literatura Pós-colonial, Bhabha (1998a) descreve a utilização do signo linguístico como metáfora de uma lógica política diferencial e contingente da ideologia, teorizada por Hall (1998), que tematiza uma *política da linguagem*. Nesses termos, o signo linguístico é articulado como um signo ideológico, podendo ser rearticulado discursivamente para construir novos significados, ligar-se a diferentes práticas sociais e posicionar sujeitos a partir de diferentes conexões entre ideias dissimilares ou contraditórias. Nessa perspectiva, o signo é sempre multiacentuado e ambivalente. Pode-se compreender por multiacentuado o signo que é enfatizado através de diferentes representações, sendo o seu *status* ambivalente através das deferentes valências narrativas que o posicionam politicamente. A Literatura Pós-colonial, assim, articula a construção identitária a partir de uma posição que reinscreve os locais da cultura

como dotados de uma temporalidade determinada pelo realce da possibilidade de articulação discursiva de grupos marginalizados.

Enfatizando o signo linguístico como um signo ideológico, Bakhtin e Volochínov (1997) definem que a ideologia reflete as estruturas sociais na qual ela se insere, estabelecendo, dessa forma, uma dinâmica que resulta numa interferência na construção semântica da língua, por regra marcada pela multiplicidade de significações possíveis. Trata-se de um fenômeno inerente à construção simbólica da língua, e está diretamente relacionado às variações sociais. A perspectiva que evidencia os efeitos de polissemia explica a teoria da *plurivalência social do signo ideológico*. Conforme Bakhtin e Volochínov, a partir de formulações marxistas, o confronto de interesses sociais, representado pela luta de classes, altera as dinâmicas da comunicação verbal. Isso ocorre porque, apesar de integrar-se como uma mesma comunidade semiótica, cada classe social agencia de formas diferentes os códigos ideológicos da comunicação, o que resulta em um confronto necessário em virtude dos valores contraditórios atribuídos a um mesmo signo. Em uma perspectiva antropológica, especula-se que “o signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço de maior importância.” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 1997, p. 46). Considera-se que essa dinâmica engendra a evolução da linguagem.

A (r)evolução da literatura angolana

O período de guerras terminou somente no ano de 2002. Conforme descrição dos autores angolanos Alda Lara, Luandino Vieira e Pepetela, na plataforma *on-line* de apoio ao estudo de Língua Portuguesa no mundo, *Lusofonia* (2007), desde o ano de 1948, pouco antes do início da guerrilha pela independência política contra Portugal e seus aliados, houve em Angola articulação de intelectuais para o desenvolvimento de uma consciência acerca da necessidade da descolonização cultural, através da Literatura. A erudição produzida entre os anos 1948 e 1960, classificada como um 4º período de evolução, é conhecida como articuladora da consciência africana e nacional que, em perspectiva

neorrealista, buscava uma linguagem para dissipar a alienação cultural ocasionada pela influência imperialista do Ocidente. Ao chegar à Europa como estudantes, intelectuais angolanos percebiam que eram tratados com discriminação, despertando para o desejo de acionar uma emancipação subjetiva. A partir dos anos 1950, a poesia passou a ser utilizada predominantemente como linguagem na produção literária de Angola para sentenciar a insatisfação com o fato de o povo negro ser trabalhador, explorado e humilhado, sendo essa bibliografia estruturada em pilares discursivos como povo, classe, e etnia. Através da figuração de personagens que representam o oprimido, como prostitutas, escravos e crianças, a africanidade foi exaltada como um signo comum também aos negros diaspóricos, proporcionando uma solidariedade intercontinental em torno de um reconhecimento da comunhão de raízes milenares. Este é o início da produção de poesia moderna em Angola, apoiada em um discurso anticolonial.

Ainda, conforme dados da plataforma *Lusofonia* (2007), durante o período entre os anos 1961 a 1971, quando se inicia e se intensifica a guerrilha contra Portugal, surgem em Angola narrativas nacionalistas a partir da temática das guerrilhas, afastando-se das narrativas africanas ou diaspóricas que temporalizavam o sofrimento da África Negra. Os principais escritores desse período foram presos como terroristas. O período entre os anos 1972 a 1980 foi marcado por uma escrita que exaltava a pátria constituída, por meio de uma clara apologia ao governo então instituído. Entre os anos 1981 a 1993, houve uma renovação que se iniciou com a formação da Brigada Jovem da Literatura, com o objetivo de preparar jovens para o trabalho literário a partir de uma nova estética, afastada do realismo social. As obras desse período não abandonaram a perspectiva de representar a sua realidade histórica e política, porém, houve uma ampliação ao incluir uma perspectiva deveras existencialista. As temáticas incluem desde o experimentalismo à ficção científica.

Em conformidade com a plataforma *Lusofonia* (2007), é possível saber que, ao longo de todo o período citado, técnicas para o aprimoramento do alcance da representação da oralidade local foram empreendidas em Angola. Segue-se, a partir de

meados dos anos 1990 uma poesia pós-colonial, produto de um grupo de escritores conhecidos como representantes da “geração das incertezas”, com publicações entre os anos 1996 a 2003. Essa geração tem como representante principal o escritor Luís Kandjimbo, que desde os anos 1980, através de seu discurso poético, tematiza a angústia perante o futuro da nação, fruto de uma descrença nos rumos políticos da realidade pós-independência. A corrupção do governo instituído é denunciada através de recursos linguísticos humorísticos e satíricos, utilizando também, como linguagem, o erotismo e a metalinguagem dos mitos e dos sonhos presentes no imaginário da nação.

Em Angola, desde o ano 1961, a literatura admite uma linguagem em sincronia com a sua nação, pois, quando iniciado o embate contra Portugal, as Letras abordam uma temática nacionalista e os méritos da guerrilha. O comprometimento de intelectuais dessa corrente culminou em cárcere. A partir de então, a perspectiva estética nacionalista cristalizou-se como uma marca da Literatura Angolana. Nesse sentido, não cabem críticas acerca do comprometimento dos escritores angolanos com o seu Estado, não havendo um posicionamento reducionista de sua cultura perante a África. Mesmo na literatura pós-independência, a qual pertence a “geração das incertezas” e que se constitui como a primeira corrente pós-colonial, cuja temática temporaliza a descrença na política vigente, o apelo patriótico também esteve presente. As críticas a essa última corrente referem-se ao seu discurso, em virtude de que este é considerado inoportuno, ao enfatizar características de um país africano a partir de um paradigma ocidental.

Appiah (1997) considera as primeiras correntes de Literatura Pós-colonial Africana como que desvirtuadas da finalidade de representar o potencial cultural do continente, ao diluir a pluralidade das representações sociais existentes em um discurso desenraizado da africanidade peculiar de cada nação. O filósofo anglo-ganês considera que, embora sejam africanos na origem familiar, esses escritores são afro-ocidentais em sua formação intelectual. Appiah compreende que esses romancistas não estariam comprometidos com os seus respectivos Estados, mas sim com a África enquanto continente e povo, enfatizando e generalizando os aspectos hostis impostos a esta

cultura. Esta é, segundo Appiah, uma forma maniqueísta que conserva o paradigma de que o complexo antropognóstico da África significa “um corpo” em oposição à cultura ocidental, resultando em ausência de reconhecimento do continente em questão como “uma existência múltipla”.

As críticas às narrativas da corrente literária angolana que antecede Ondjaki refletem a insatisfação em face da reprodução institucional de representações que realçam os aspectos dolorosos da história de nações africanas e do continente. Conforme Seidl (2013, p. 22-23), Ondjaki busca, por intermédio de sua produção intelectual "lutar pela memória das cores, dos cheiros, de um imaginário que não se pode perder", denunciando a sua infância roubada pela tensão da guerra em Angola, recriando o seu universo infantil através da ficção. Conforme a pesquisadora, o perfil de Ondjaki difere do paradigma delineado por outros escritores angolanos que o antecederam, sendo a sua obra considerada pela crítica como que detentora de um grande comprometimento com o seu povo, pois, através de uma narrativa coloquial e urbana, desmistifica a imagem de uma africanidade enraizada no Ocidente, a qual salienta a sua miséria, entre outras negatividades. Em sua obra, de acordo com Seidl, Ondjaki busca reinventar a cidade de Luanda, criando situações humoradas e líricas, de forma que a memória coletiva desse lugar seja transmitida em seus aspectos que vão além dos encaminhamentos frustrados de um pós-independência, perspectiva que lhe confere destaque:

Quando a luz vai, as conversas de rua ficam mais mágicas: os olhos tipo brilham de outra maneira, as pessoas saem à rua e ficam a imaginar o que poderia estar a acontecer na telenovela [...] dá pra roubar mangas, goiabas e pitangas nas árvores alheias e se jogamos escondidas aqueles que não são da nossa rua demoram muito tempo para nos encontrar [...] quando a luz vai na minha rua, as crianças afinal reclamam de não ver novela mas no fundo no fundo, ficamos contentes porque podemos fazer mil coisas fora do ritmo normal das nossas vidas. (ONDJAKI, 2012, p. 52-53).

É possível observar que *A bicicleta que tinha bigodes*, enquanto Literatura Pós-

colonial, renega uma nova colonização através da reprodução da cultura de uma potência do Ocidente em Angola. Essa leitura é realizada através do trecho que segue: “Tio Rui, esse rádio é bem potente que até apanha rádios de outros países bem internacionais? [...] Também apanha uma coisa chamada voz das Américas? – Não. Aqui em casa não gostamos dessas vozes americanas!” (ONDJAKI, 2012, p. 78).

Conforme Bhabha (1998b), no intuito de reaver a sua subjetividade política, é crescente o número de culturas nacionais que estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas, através da perspectiva pós-colonialista. Pode-se notar este fenômeno nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, como Angola. Conforme o crítico cultural, a pós-colonialidade permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência, testemunhando culturas de *contra-modernidade pós-colonial*. Essas novas configurações de representação identitária estão situadas em condições fronteiriças para "traduzir", reinscrever o imaginário social acerca da metrópole e da Modernidade. Bhabha explica que o passado é reconfigurado como um espaço simbólico contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. Assim, o "fazer-se presente" é entendido como uma “re-locação” no texto social, a partir de um deslocamento entre perspectivas das variantes simbólicas de espaço-tempo. Conforme a teoria, decorre desse processo uma figuração de "estranhamento", uma condição desse fenômeno sociocultural. O crítico cultural expõe que, nesse deslocamento, o privado e o público tornam-se parte um do outro, porque o "estranho" relaciona ambivalências traumáticas de uma história pessoal às questões mais amplas da existência política. Tais formas de existência social e psíquica podem ser bem representadas através da linguagem literária, constituindo assim essas "vidas estranhas", nos termos de Bhabha, a própria *literatura do reconhecimento*.

A partir de uma análise das estruturas da cultura pós-moderna, Bhabha (1998b) compreende que, como consequência dos embates contemporâneos impulsionados pela diferença cultural, há uma confusão nas definições conhecidas acerca de tradição e modernidade, realinhando as fronteiras habituais entre os diferentes locais da cultura,

desafiando, ainda, expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. Segundo o crítico cultural, isso ocorre porque as formulações estratégicas de representação ou aquisição de poder não se dão como um reflexo de traços culturais preestabelecidos e fixados pela tradição. As tradições instauradas na modernidade são o foco de discussão na Literatura Pós-colonial.

Para Ondjaki, interessa discutir as tradições instauradas desde o período colonial, sugerindo uma perspectiva que possa reinscrever o imaginário sobre Angola, evidenciando aspectos que considera como parte da cultura local. Bhabha formula que, no atual contexto, a tradição ocidental/moderna outorga apenas uma forma parcial de identificação, pois, através da reencenação do passado são introduzidas novas temporalidades culturais. É possível concluir que a articulação para o empoderamento de grupos marginalizados, como a população de Angola, a partir de posições simbólicas que lhe conferem o *status* de cultura dinâmica, permite uma formulação que questiona a validade de pressupostos que os inscrevem ante a perspectiva da modernidade/colonialidade. Esse questionamento, acerca da coerção que subjuga um posicionamento político de subalternidade, figura, a partir das noções de Bhabha, como uma prerrogativa para a finalidade de agenciamento que incluirá, através de um signo ideológico, uma narrativa sobre si de reconhecimento: uma construção identitária. Essa construção visa uma reinscrição no texto social, ao serem assumidos posicionamentos sobre uma subjetividade antes mediada numa perspectiva colonialista, agora Pós-colonial.

Constituindo uma narrativa sobre a África, a obra de Ondjaki adere à emergência e negociação de uma agência marginal, através da peculiaridade de seu trabalho, ao tematizar a pós-colonialidade a partir da literatura infanto-juvenil. Desde os anos 1950, a poesia angolana inaugura o seu discurso anticolonial ao sentenciar a insatisfação com a realidade opressora imposta à população, através da figuração de personagens que representam o oprimido, como crianças, e que se constitui como o início da produção de poesia moderna em Angola, reproduzindo a linguagem neorrealista assimilada por seus escritores desde 1948. Conforme Seidl (2013, p. 23), a infância constitui um lugar mais

nítido do entrelugar da memória, dos hibridismos, e conceder a voz principal a uma criança em uma narrativa significa dar poder a ela. Na narrativa de *A bicicleta que tinha bigodes*: “Essa criança esquecida pela história, que ainda não tem direito a voz na tradição oral, cede espaço para um moleque ousado que vive contando fatos”.¹

A originalidade dos textos de Ondjaki pode ser compreendida, seguindo-se Bhabha (1998a), sustentando a suposição de que a teoria da metáfora instituída pela política da linguagem é paradoxal, no sentido de que o que se busca é ir “além da teoria”, e não criar uma polaridade entre a teoria e a prática. Assim, ir “além da teoria” significa criar um espaço de articulação contingente da experiência social, particularmente importante para a construção de identidades culturais emergentes. Conforme o crítico cultural, a indeterminação desses posicionamentos, situados na liminaridade, torna possível a subversão e a revisão dos valores instituídos como limitadores da alteridade, tratando das questões de legitimação cultural. Segundo Bhabha, a teoria da metáfora da linguagem articula teoria e prática, linguagem e política, criando um espaço cultural das enunciações que estão em uma situação “exterior à sentença/frase”, fenômeno que pode ser evocado a partir de Roland Barthes, na obra *O prazer do texto*. A partir de Barthes define-se o que significa enunciar de “fora da sentença/frase”. Esta é, conforme Bhabha, uma estratégia narrativa para a emergência e negociação de agências marginais, da minoria considerada como subalterna. A “não-sentença/frase” criada não se relaciona com a “sentença/frase” como polaridade, mas está fora desta temporal e espacialmente em seu próprio ato de significação intervalar e interruptivo. A sentença/frase que se deseja rasurar qualifica o signo, articulado por adjetivos que denotam debilidade e involução.

Enunciar uma África onde há gozo nas passagens vividas, em meio ao caos, é estar fora da gramática da tristeza e melancolia de um cotidiano marcado pela escassez

¹ Certificando uma característica comum entre *A bicicleta que tinha bigodes* e outras obras de Ondjaki, Faria (2012) explicita que nos textos desse autor angolano encontramos-nos perante um narrador “autodiegético” que relata o devir da sua existência, consagrando a infância como um tempo de fantasia.

das necessidades básicas, e imerso em um clima de violência. A partir de Bhabha (1998a), é possível compreender o surgimento de um momento contingente na significação do fechamento do evento do agenciamento cultural do signo marginalizado, de onde surge uma eventualidade discursiva, que em Barthes é a *escritura em voz alta*, significando o modo de inscrição no qual um acontecimento textualizado se torna um signo digno de júbilo contínuo.

A seguir, será possível compreender como, nessas configurações, a literatura de reconhecimento pode situar o grupo ao qual esta se refere, através de seu posicionamento epistêmico, consistindo esta ação em *ato da propriedade intelecto-subjetiva de revisão de si*.

A escritura em voz alta de Ondjaki

Conforme Roland Barthes (1987), a escritura digna de júbilo contínuo se constitui como uma ciência das fruições da linguagem, a arte de sensualizar o texto, no sentido de que este deve evidenciar provas de que deseja o leitor. Segundo Barthes, o escritor tem como objetivo desbravar um caminho em busca de estabelecer uma relação dialética com o leitor, sendo esperado que seu texto possa desenvolver uma percepção crítica do receptor. Em *O prazer do texto* (1987), o filósofo critica a existência de uma frigidez na sociedade no que tange aos seus escritores e leitores, em virtude de uma crise da produção escrita, disseminando textos que apenas “tagarelam” acerca de paradigmas já ultrapassados, e são incapazes de provocar experiências de uma euforia prazerosa. Essa euforia, de acordo com o crítico literário, é produzida no ato da ruptura das bases históricas, culturais e psicológicas do leitor. Barthes considera que tanto o escritor, como o leitor erotizam a perda de si através da narrativa. Segundo o crítico, a narrativa prazerosa deve ilustrar um estado de consciência em que é despertada uma subjetividade enraizada no espaço de comunhão das representações da cultura, porém, influenciada pela ruptura no hipertexto da memória, quando o vivido é catalisado através da impossibilidade da repetição das frases correntes. O ambiente reproduzido, então, exala os atrativos de uma *não-frase*, produzida na fronteira entre o prazer e a fruição, no

interstício do texto. Assim, segundo Barthes, constitui-se através do texto um sujeito histórico apto a compartilhar de uma retórica hedonista.

Nos termos de Barthes (1987, p. 84), “se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, cumpriria incluir nela: *a escritura em voz alta*”. Trata-se de uma escritura vocal, que não deve ser confundida absolutamente com a fala, permitindo a articulação do corpo e da língua, ao menosprezar os sentidos previamente inscritos na linguagem.

A estética literária desenvolvida por Ondjaki configura-se como uma escritura em voz alta porque integra as perspectivas epistemológicas da Literatura produzida em Angola, a fim de articular este conhecimento como elocução de resistência contra-hegemônica e reconstrução identitária, porém, indo além da representação de ideologias antagônicas, proporcionando, também, um contato íntimo com o leitor através do gozo da rearticulação de um signo africano no tecido ficcional.

Analisando a crise da produção literária, assim como Barthes, Benjamin (1994) reflete acerca do desaparecimento do narrador, por conta das linguagens disseminadas nos textos dedicados às massas. Analogamente, pode-se dizer que a crise a qual se referem os dois críticos literários citados descrevem, nos termos de Benjamin, uma privação coletiva da faculdade de intercambiar experiências. Conforme Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Benjamin (1994) esclarece que a natureza da verdadeira narrativa tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária, que consiste num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida. Dessa maneira, o narrador é um ser humano que sabe dar conselhos, é um sábio. O estatuto historiográfico da narrativa se evidencia no desempenho do narrador como um cronista, que transmite os acontecimentos de geração em geração, através de uma reminiscência.

Nesse sentido, percebe-se a relação que o crítico literário estabelece entre o narrador e o que se constitui como memória. Conforme Le Goff:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 1990, p.423).

Segundo Ricoeur (2007), a memória não é uma província da imaginação. De fato, o ato de imaginar implica em uma lembrança, porém, a memória operada através da imaginação constitui-se apenas como rememoração, e não como uma reminiscência. Segundo Benjamin (1994), a rememoração é o estatuto do romance, linguagem que não somente se opõe à verdadeira narrativa, mas também a sufoca.

De acordo com Ricoeur (2007), a memória se diferencia da imaginação, porque a primeira é formada a partir do tempo real, não-fictício, e está sempre à prova. A memória passa a constituir-se como acontecimento histórico, a partir de uma estrutura fundamental: o testemunho. Segundo o filósofo, o caráter objetual da memória é a lembrança, e para a análise dos acontecimentos de que trata a história acontecida, as coisas do passado constituídas como *lembrança-acontecimento* farão parte da memória como fatos, alcançando plenamente os “estados de coisas”:

A lembrança-acontecimento [...] é o equivalente fenomenal do acontecimento físico. O acontecimento é aquilo que simplesmente ocorre [...] os acontecimentos de que trata a história documentária assumem a força proposicional que lhes confere o estatuto de fato [...] Assim, os próprios acontecimentos tenderão, sob o regime do acontecimento histórico, a alcançar os ‘estados de coisas’. (RICOEUR, 2007, p. 42).

Conforme Ricoeur (2007), as polaridades existentes entre a reflexividade e a *mundanidade*, par oposto e complementar entre si, são de extrema importância no momento de transição da memória individual para a memória coletiva, podendo ambas as configurações constituírem-se a partir de um acontecimento histórico. A reflexividade é

um rastro irrecusável da memória em sua fase declarativa, ou seja, afirma a memória como um argumento positivo, e corresponde à memória corporal. Esta categoria de memória encontra expressão através do “corpo habitual” ou “corpo dos acontecimentos”, inscrita como uma memória individual. No processo de transição da reflexividade de uma memória individual para a polaridade da mundanidade, ou seja, a sua constituição como uma memória coletiva, os indícios de recordação se inscrevem como *lugares de memória*. Assim, a memória dos lugares, incluindo a sua localização de data ou tempo, e de lugar ou espaço, poderá encontrar a sua equivalência simbólica com o que se entende como parte constituinte de um acontecimento histórico, representando, por exemplo, a história de uma nação.

Conforme Halbwachs (2006), a memória individual corresponde à *memória autobiográfica* e a memória coletiva à *memória social*². As duas se interpenetram com frequência, sendo a primeira um panorama de maior continuidade e densidade para o indivíduo, embora precise recorrer à segunda para a cristalização de suas próprias lembranças. Halbwachs supõe que os acontecimentos instituídos como parte de uma memória social não são estanques, à medida que a memória coletiva pode ser moldada a partir de novos paradigmas. De acordo com o sociólogo, é possível constituir uma memória pessoal a partir de testemunhos de outrem, e a história nacional figura como um resumo fiel dos acontecimentos que podem marcar, em geral, a existência de cada indivíduo que pertence a uma dada nação, oferecendo um ponto comum de referência no tempo. Porém, a memória coletiva não se confunde com a História, uma vez que a primeira se refere diretamente a um grupo restrito, podendo diferir por uma possível multiplicidade entre um arranjo histórico-cultural e outro, e não se resume ao somatório de lembranças passadas, mas àquilo que permanece vivo na consciência dos indivíduos que a mantêm.

² Conforme Le Goff (1990), o emprego da memória social é fundamental para a análise de questões do tempo e da História e, como fonte histórica, tem um papel importante na dinâmica das forças sociais pelo poder. Compreende-se a memória social como a marca da cultura do grupo ao qual ela se refere, baseando-se essencialmente na afirmação identitária, subjetivando uma relação de pertencimento.

Segundo Seidl (2013), a obra de Ondjaki perpassa a fronteira entre ficção e autobiografia. Em *A bicicleta que tinha bigodes* é possível notar referências a autores importantes para a formação do escritor, como o angolano Manuel Rui Monteiro, personificado em Tio Rui. Nascido em Huambo no ano de 1941, o escritor e político Manuel Rui ficou conhecido por sua prosa ficção marcada por preocupações estéticas de um realismo social que celebra a simplicidade do cotidiano, desde o ano 1967, com a sua primeira publicação. A sabedoria e costumes ancestrais são enfatizados em suas narrativas. É autor do primeiro livro de poemas publicado após a independência, *Poesia sem notícia*, e do Hino Nacional de Angola. Conforme Seidl, a obra de Ondjaki também faz referência a uma personagem homônima presente na obra do escritor moçambicano Luís Eduardo Honwana, a Isaura, outra personagem significativa na narrativa aqui analisada. Para Seidl, o diálogo entre essa obra e as leituras de Ondjaki, reforça seu caráter autobiográfico.³

Pode-se identificar, na narrativa de *A bicicleta que tinha bigodes*, aspectos da oralidade local, além do lastro da experiência narrada como uma memória com estatuto de fato ocorrido, pois a ficção contextualiza um momento histórico. A experiência compartilhada pelo narrador, na obra analisada, constitui-se como o seu testemunho, trazendo mais do que informações sobre o passado, priorizando todos os aspectos da atmosfera dos fatos. O narrador-personagem conta as suas lembranças na intenção de compartilhar uma reflexão que vai além do sentido da sua vida e da vida das outras personagens, pois este narrador intui poder refletir acerca do sentido da vida do seu leitor. Desse modo, o leitor é estimulado a desenvolver uma percepção crítica a partir da moral que compõe os relatos

³ Pode-se destacar como uma característica comum ao conteúdo das perspectivas pós-coloniais a *escrita autobiográfica*, de forma que esta intelectualidade é produto da escrita de sujeitos que vivenciam os efeitos constrangedores de pertencer a uma cultura que fora colonizada. A partir de suas vivências, indagações e formação cultural, estes sujeitos teorizam a sociedade global em uma *perspectiva filosófica existencialista*. Ondjaki testemunhou as tensões da guerra civil em Angola durante a sua infância. O escritor pretende compartilhar as suas memórias, utilizando a ficção como um argumento para destacar como a cultura local foi capaz de superar as turbulências dos anos de guerra.

que interrompem o fluxo de discursos equivocados. A partir disso, pode-se concluir que o narrador criado por Ondjaki se aproxima do narrador exemplar de Benjamin (1994), em sua *escritura em voz alta*, nos termos de Barthes (1987).

A escrita de Ondjaki permite o contato com um universo repleto de fantasias, advindo da imaginação criativa de suas personagens, na interface com um resgate de histórias presentes no imaginário do próprio autor. Menosprezando os sentidos de miséria e subalternidade inscritos nos signos africanos, o escritor angolano utiliza a ficção como um pretexto para a rearticulação e verbalização de uma reminiscência. A superação, que de fato existe, é inscrita através do prazer e da fruição, articulando um rastro de memória, que se constitui histórico, em meio ao poder da imaginação, que seduz o leitor. Carregada de utopia revolucionária, a narrativa de *A bicicleta que tinha bigodes* é considerada como uma potência na superação de rastros que também se constituem como históricos para a nação de Angola, logo uma memória coletiva, marcada por um flagelo imposto. Para Le Goff,

A memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção [...] A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. (LE GOFF, 1990, pp. 475-476).

Articulando, traduzindo, e reinscrevendo memórias, a obra enuncia, numa perspectiva lúdica, a dimensão de uma subjetividade inserida em um contexto onde a insegurança política não consegue superar a criatividade e a capacidade de agir civicamente. Podendo ser compreendida como um lastro da subjetividade, a memória é a instância que permite o acesso ao imaginário. O imaginário se constitui como um espaço que fornece elementos para a vinculação de representações simbólicas que, ao serem coordenadas como uma ideologia, subjetivam uma identidade. Partindo de leituras de

Durand, Heidegger, Lacan e Maffesoli, Silva (2006) postula que o imaginário pode ser compreendido como uma língua, uma formação simbólica a qual cada indivíduo pertence e se submete, participando como inseminador dos valores partilhados concreta e virtualmente. Sua estrutura é orientada como um trajeto errante, um percurso por um caminho vago, no qual o indivíduo/grupo participa através da assimilação, apropriação, distorção e acaso. Noutros termos, trata-se de um processo circunstancial. O sociólogo supõe que o imaginário seja o espaço fundamental da constituição do sujeito e de sua vinculação com o meio social, e a literatura se constitui como uma *tecnologia do imaginário*⁴. Silva descreve as tecnologias do imaginário como dispositivos de articulação, propagação, disseminação e de cristalização do imaginário. Segundo Ondjaki, em conversa realizada sob o tema “Literatura em tempos de desencanto”:

O escritor escreve por necessidade de escrever, não para publicar e ganhar dinheiro. Escrevo para contar, preciso contar! Gosto de corrigir memórias, e gosto de me lembrar, sobretudo, de coisas que não aconteceram. Há dias onde um poema nos salva, ou uma frase. A Literatura é uma ferramenta para desvalorizar as paredes que nos cercam, ou para nos retirar de labirintos. Escolho o olhar da criação não somente como estratégia literária, mas também para trazer um olhar da criança sobre uma realidade adulta. Porém, este não se trata de um plano, tenho somente desplanos. (ONDJAKI, 2014).

Barthes (1987) apresenta as suas suposições que descrevem uma produção subjetiva capaz de conduzir ao gozo da leitura como:

Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse

⁴ Nos termos de Silva (2006), a literatura, como uma *tecnologia do imaginário*, também se constitui como uma *tecnologia da crença*. As tecnologias da crença são aquelas que narram o vivido através de fábulas que se constituem como mitos no imaginário. Em uma perspectiva antropológica, neste estudo, considera-se como mito uma história com função social, detentora de uma moral estereotipada, conforme o historiador Peter Burke (2002). Ainda, de acordo com Silva (2006), quando utilizadas para a persuasão, no sentido de induzir a uma eficácia planetária, guiada pela busca de uma racionalização que seja propulsora de um desenvolvimento intelectual, como ocorre na Literatura Pós-colonial, estas tecnologias assumem a função de *tecnologias da inteligência*.

nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: contradizer-se [...]). (BARTHES, 1987, pp. 06-07).

O semiólogo francês (1987) supõe que na escritura em voz alta se cria um espaço de fruição, possibilitado pela necessidade de uma *dialética do desejo*. O prazer, aliado à fruição do texto, não se deixa assumir na forma de uma deriva, arrastado ao sabor das ilusões, seduções e intimidações da linguagem, quando se permanece imóvel toda vez que a linguagem social lhe nega o ânimo, ensejando um discurso suicida através da representação de bobagens, asneiras e tolices.

Considerações finais

Ao rearticular ideologicamente um signo marcado por desencantos, através de seu texto em *A bicicleta que tinha bigodes*, Ondjaki insere, em meio a uma narrativa das lembranças passadas de uma criança, uma “vida estranha” que se reconhece em virtudes que entrelaçam a sua vivência e aprendizado, logo a sua construção identitária, a um sentimento altruísta e senso de comunidade. A resistência ao conformismo político é tematizada através da reprodução de situações do cotidiano das personagens, de forma que uma realidade alternativa é apresentada como tradução que alegoriza a realidade que proporcionou a superação das tensões experimentadas pela população ao longo de anos de guerra.

Utilizando-se do poder de mediação cultural proporcionado pela escritura de uma *literatura funcional*, Ondjaki inaugura a disseminação de um imaginário, através de agenciamento que desautoriza as frases e sentenças limitadoras às perspectivas que possibilitam a ênfase de particularidades positivas em uma cultura marginalizada. Frases formuladas a partir de uma gramática da cooperação e do orgulho cívico, apesar das

críticas contundentes que se podem fazer ao governo, sentenciam uma representação que fantasia uma realidade, com o objetivo de traduzir em metáforas as memórias que se constituem como um rastro da resistência cultural e reconstrução identitária, processos os quais a população de Angola vivencia ainda hoje, e foi obrigada a incorporar em sua memória coletiva. Significa um constructo em dimensão imagética que relaciona o êxtase das habilidades de comunicação à necessidade de reencontro, fugindo do agravo de uma neurose, seguindo para a ruptura de não reconhecimento de um verdadeiro si.

A BICICLETA QUE TINHA BIGODES: ONDJAKI'S WRITING ALOUD

ABSTRACT: *A bicicleta que tinha bigodes*, by Angolan writer Ondjaki, chronicles the period of civil war in Angola after its independence from Portugal. This is a children's book which has a child as the narrator-character who reveals a great sense of patriotism and a critical eye on Angola's politics. This postcolonial work portrays, from a playful perspective, the dimension of a memory and of a subjectivity inserted in a context where political insecurity cannot beat the creativity and the ability to act civically. The narrative takes place in Angola's capital, Luanda, which clearly was affected by combats in the countryside. This narrative breaks with hypertexts already produced about Africa, about Angola and about Luanda, inscribing these signs marked by symbols of calamity and suffering through *writing aloud*, according to Roland Barthes (1987), in *The pleasure of the text*.

KEY WORDS: Postcolonial Literature; Ondjaki; Scripture aloud.

Referências

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

BARTHES, Roland [1973]. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BURKE, Peter. *História e Teoria Social*. Tradução Klaus Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

FARIA, Helena Maria Martins. *As crianças na narrativa de Ondjaki*. 2012. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Românticos) – Universidade de Lisboa, Lisboa. 2012. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9930/1/ulfl141494_tm.pdf>. Acesso: 20 set. 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KI-ZERBO, Joseph [1972]. *História da África Negra – II*. Tradução de Américo de Carvalho. 3. ed. revista e atualizada pelo autor. Portugal: Publicações Europa-América, 2000.

LARA, Alda; PEPETELA; VIEIRA, Luandino. Literatura angolana: periodização. In: *LUSOFONIA*: plataforma de apoio ao estudo da língua portuguesa no mundo. Disponível em: <<http://lusofonia.com.sapo.pt/Angola.htm>>. Acesso em: 12 out. 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. 4ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

ONDJAKI. *A bicicleta que tinha bigodes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

_____. *Literatura em tempos de desencanto: conversa*. [06 de dez. 2014]. Itabuna: I Feira Literária de Itabuna (Felita). Conversa mediada pela poeta e pesquisadora das Literaturas Africanas, Professora Mestre Daniela Galdino.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SEIDL, S. *A bicicleta que tinha bigodes: para uma (re)significação de Angola através do olhar infantil*. 2013. 80 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa e Luso-africanas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2013. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/102207/000929964.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 set. 2014.

Recebido em 28/04/2016.
Aprovado em 17/05/2016.