Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Vanessa Barros Coelho Silveira

Lugares da memória: o asilo de Mãe e a escola de Ondjaki

Rio de Janeiro
2024

Vanessa Barros Coelho Silveira

Lugares da memória: o asilo de Mãe e a escola de Ondjaki

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Profª. Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S587 Silveira, Vanessa Barros Coelho.
Lugares da memória: o asilo de Mãe e a escola de Ondjaki / Vanessa Barros Coelho Silveira. – 2024.
115 f.

Orientadora: Cláudia Maria de Souza Amorim.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Memória na literatura – Teses. 2. História na literatura – Teses. 3. Metaficção – Teses. 4. Ficção histórica – Teses. 5. Ondjaki, 1977- - Crítica e interpretação – Teses. 6. Ondjaki, 1977-. Bom dia, camaradas – Teses. 7. Mãe, Valter Hugo, 1971- - Crítica e interpretação – Teses. 8. Mãe, Valter Hugo, 1971-. A máquina de fazer espanhóis – Teses. I. Amorim, Cláudia Maria de Souza. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-311.6

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Vanessa Barros Coelho Silveira

Lugares da memória: o asilo de Mãe e a escola de Ondjaki

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 02 de julho de 2024.

Banca examinadora:

_____

Profª. Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim (Orientadora)

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. Marlon Augusto Barbosa

Universidade Federal Fluminense

_____

Profª. Dra. Madalena Simões Vaz Pinto

Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Ao meu avô, que por acreditar nos direitos dos trabalhadores, sofreu a prisão política e foi destituído de sua profissão pelo golpe de 1964, no Brasil, mas nunca abandonou a crença na democracia. Ao meu pai, um exemplo de trabalhador desde os seus 15 anos de vida, que não chegou à terceira idade e, por isso, não usufruiu a sua tão almejada aposentadoria. Às minhas filhas, que trazem a alegria das crianças para meu lar e para meus dias.

AGRADECIMENTOS

Obrigada ao meu marido, Pherson Coelho, por toda força, paciência, abdicação, cuidados com nossas filhas e a troca de ideias, hidratadas a vinho, em nossas noites de longas maravilhosas conversas filosóficas.

Ao meu amigo-irmão, Rodrigo Cotrim, manifesto minha gratidão. Desde o começo do projeto para este trabalho, esteve ao meu lado prestando toda a sua atenção e conhecimento.

À minha orientadora, Profª. Dra. Cláudia Amorim, muito obrigada. Seu conhecimento, sua escuta, sua experiência e, principalmente, sua serenidade foram fundamentais na construção desta dissertação.

Uma expressão inusitada [lugares de memória], forjada pelas necessidades da causa, escapou de seu inventor para se tornar, com uma velocidade recorde, uma locução do vocabulário comum.

Pierre Nora

RESUMO

SILVEIRA, Vanessa Barros Coelho. *Lugares da memória*: o asilo de Mãe e a escola de Ondjaki. 2024. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O estudo em questão analisa a reconstrução de eventos, lugares e pessoas nas obras *Bom dia, camaradas* (2001), de Ondjaki, e *A máquina de fazer espanhóis* (2010), de Valter Hugo Mãe. Ao enfocar as recordações das personagens acerca da colonização e da Guerra Civil em Angola, assim como dos vestígios da ditadura salazarista em Portugal, a pesquisa explora a relação entre Memória e História, empregando o conceito de metaficção historiográfica. As obras selecionadas apresentam protagonistas que vivenciaram esses períodos historicamente significativos, mas como pessoas comuns e não como combatentes, destacando, respectivamente, a relevância dos mais velhos como guardiões da memória e a figura da criança como aquele que busca compreender o passado. Os lugares onde a maior parte dessas memórias ocorre são significativos: o asilo e a escola representam símbolos coletivos de velhice e infância, respectivamente. A análise comparativa dos romances revela convergências e divergências nas perspectivas dos personagens, contribuindo para a compreensão da construção da memória coletiva e individual. Além disso, a dissertação busca explorar os mecanismos em que as narrativas literárias atuam como formas de metaficção historiográfica, questionando as limitações do discurso histórico tradicional. O objetivo é compreender como essas obras contemporâneas reinterpretam a história recente de Angola e Portugal, destacando as complexidades da construção da memória histórica e sua interação com literatura, história e identidade cultural em contextos pós-coloniais e pós-ditatoriais.

Palavras-chave: memória; história; ficção; Ondjaki; Valter Hugo Mãe.

ABSTRACT

SILVEIRA, Vanessa Barros Coelho. *Of memory places:* the asylum of Mãe and the school of Ondjaki. 2024. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The study in question analyzes the reconstruction of events, places, and people in the works *Bom dia, camaradas* (2001), by Ondjaki, and *A máquina de fazer espanhóis* (2010), by Valter Hugo Mãe. By focusing on the characters' recollections of the colonization and Civil War in Angola, as well as the remnants of the Salazar dictatorship in Portugal, the research explores the relationship between Memory and History, employing the concept of historiographic metafiction. The selected works feature protagonists who experienced these historically significant periods as ordinary people rather than combatants, highlighting respectively the importance of the elderly as guardians of memory and the figure of the child as one who seeks to understand the past. The places where most of these memories occur are significant: the asylum and the school represent collective symbols of old age and childhood, respectively. The comparative analysis of the novels reveals convergences and divergences in the characters' perspectives, contributing to the understanding of the construction of collective and individual memory. Furthermore, the dissertation aims to explore the mechanisms by which literary narratives function as forms of historiographic metafiction, questioning the limitations of traditional historical discourse. The goal is to understand how these contemporary works reinterpret the recent history of Angola and Portugal, highlighting the complexities of the construction of historical memory and its interaction with literature, history, and cultural identity in post-colonial and post-dictatorial contexts.

Keywords: memory; history; fiction; Ondjaki; Valter Hugo Mãe.

RESUMEN

SILVEIRA, Vanessa Barros Coelho. *Lugares de la memoria:* el asilo de Mãe y la escuela de Ondjaki. 2024. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024

El estudio en cuestión analiza la reconstrucción de eventos, lugares y personas en las obras *Bom dia, camaradas* (2001), de Ondjaki, y *A máquina de fazer espanhóis* (2010), de Valter Hugo Mãe. Al enfocarse en los recuerdos de los personajes sobre la colonización y la Guerra Civil en Angola, así como los vestigios de la dictadura salazarista en Portugal, la investigación explora la relación entre Memoria e Historia, empleando el concepto de metaficción historiográfica. Las obras seleccionadas presentan protagonistas que vivieron estos períodos históricamente significativos como personas comunes y no como combatientes, destacando respectivamente la relevancia de los mayores como guardianes de la memoria y la figura del niño como aquel que busca comprender el pasado. Los lugares donde ocurre la mayor parte de estos recuerdos son significativos: el asilo y la escuela representan símbolos colectivos de vejez e infancia, respectivamente. El análisis comparativo de las novelas revela convergencias y divergencias en las perspectivas de los personajes, contribuyendo a la comprensión de la construcción de la memoria colectiva e individual. Además, la disertación busca explorar los mecanismos en los que las narrativas literarias actúan como formas de metaficción historiográfica, cuestionando las limitaciones del discurso histórico tradicional. El objetivo es comprender cómo estas obras contemporáneas reinterpretan la historia reciente de Angola y Portugal, destacando las complejidades de la construcción de la memoria histórica y su interacción con la literatura, la historia y la identidad cultural en contextos poscoloniales y posdictatoriales.

Palabras clave: memoria; historia; ficción; Ondjaki; Valter Hugo Mãe.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	**A NARRATIVA LITERÁRIA ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA**	19
1.1	**A memória na narrativa ficcional**	25
1.2	**Memórias contadas: *A máquina de fazer espanhóis e Bom dia, camaradas***	44
2	**A MÁQUINA MEMORIALÍSTICA PORTUGUESA**	49
2.1	**Espaços e personagens em *A máquina de fazer espanhóis* – o lugar de asilo**	54
2.2	**Salazar e o intertexto com Fernando Pessoa**	59
3	**INFÂNCIA E CAMARADAGEM: O LÍRICO PELA MEMÓRIA**	78
3.1	**A autobiografia de Ondjaki**	83
3.2	**Espaços e personagens em *Bom Dia, Camaradas*- o lugar da escola**	89
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
	REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

> - 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... (Ondjaki, 2001, p.12)

> o salazar foi como uma visita que recebemos em casa de bom grado, que começou por nos ajudar, mas que depois não quis mais ir-se embora e que nos fez sentir visita sua, até que nos tirou das mãos tudo quanto pôde e nos apreciou amaciados pela exaustão. (Mãe, 2010, p.203)

A literatura é uma possibilidade da reconstrução de fatos, de lugares e de pessoas, é uma arte que habita o mundo como um espaço simbólico de lembranças e referências. Como diz o historiador Pierre Nora (1993), na narrativa histórica, encontram-se lugares simbólicos que garantem a permanência da memória e da identidade coletiva. Sobre esta premissa, a temática da presente dissertação aborda, nas narrativas *Bom dia, camaradas* (2001)*, d*e Ondjaki, e a *A máquina de fazer espanhóis* (2010), de Valter Hugo Mãe, as memórias e os pontos de vistas dos narradores e de alguns personagens sobre os acontecimentos e a história recente presente em Angola, com o legado deixado pela colonização somado, posteriormente, à guerra civil, e os escombros da ditadura salazarista, ainda encontrados em Portugal, respectivamente. Além de estudarmos, nessas narrativas, as relações possíveis entre Memória e História, abordaremos o conceito de metaficção historiográfica, estudado por Linda Hutcheon (1991), que entre seus pressupostos mostra que a literatura tanto aponta as limitações do discurso histórico tradicional, como reconhece as múltiplas vozes e revela novas perspectivas que compõem o passado.

Desse modo, o objeto deste trabalho parte da comparação das duas obras acima referidas, buscando investigar as convergências e as divergências entre elas. Enquanto o romance de Mãe trata de um protagonista com mais de 80 anos, em uma narrativa quase todo o tempo em primeira pessoa, que passa a morar em um asilo após a perda de sua esposa, a obra de Ondjaki é contada pela ótica de um menino que pouco conhece o passado de sua terra e busca nos mais velhos que o cercam seus relatos memoriais do tempo em que Angola era colônia de Portugal.

Nas duas obras, as perspectivas trabalhadas não são de combatentes que lutaram na guerra colonial ou na guerra civil, ou indivíduos que compuseram frentes revolucionárias con-

tra o salazarismo em Portugal, mas personagens comuns que vivenciaram esses contextos ou que sobre eles apresentam questionamentos. Destaca-se que o espaço da obra de Mãe é em um asilo, retratando a convivência e as memórias de seus residentes. Já no livro de Ondjaki, o espaço, além da casa do protagonista criança, é em grande parte representado pela escola, mostrando a convivência do menino Ndalu com seus professores e amigos de turma.

No decorrer da trama de Valter Hugo Mãe, António Silva, personagem principal, buscará nas memórias vividas durante a ditadura em Portugal aquilo que lhe faltava para ser mais completo. Essa reflexão acontece no convívio do personagem-narrador com os funcionários e demais moradores do asilo Feliz Idade. Destaque-se, na história, o intertexto existente entre o livro de Mãe e a poética de Pessoa, através de um dos moradores do lar para idosos: o Esteves, "sem metafísica", do poema *Tabacaria*, do heterônimo Álvaro de Campos. Após Silva conhecer Esteves, ele percebe o quanto aquele homem tem de metafísica, que o próprio protagonista começa a valorizar e desenvolver, através de sua convivência com Esteves e as demais pessoas presentes no lar de idosos. A questão reflexiva abordada, no texto, envolve os aspectos de se pensar a completude no ciclo da vida.

Na narrativa de Ondjaki, seu enredo alude a uma prática recorrente das narrativas africanas de língua portuguesa: a relação entre o velho e o novo. O novo simboliza o futuro das nações libertas na figura do mais jovem, representado no romance pelo menino Ndalu. Passado em Angola independente, percebe-se no romance a valorização da oralidade. Em decorrência de estas novas nações serem compostas por povos em que a oralidade ainda é marcante, um percentual populacional significativo fala somente sua língua nativa e não o português. Acrescente-se ainda que, entre os falantes da língua herdada pelo antigo colonizador, uma grande parcela não é alfabetizada. Desta forma, apesar de o personagem principal do romance de Ondjaki ser uma criança de uma classe social um tanto privilegiada que frequenta a escola, ainda há a necessidade de se conhecer o passado histórico por meio da oralidade, renovando a tradição em que o mais antigo é transmissor de conhecimentos através da contação de histórias. Desse modo, há, nesse romance, o resgate cultural da figura dos mais velhos como o lugar de memória, como acontece na realidade de muitos países africanos. Destaca-se, na narrativa, o personagem António, empregado da casa da criança protagonista da trama, que será o principal interlocutor mais velho do menino Ndalu.

Embora as duas histórias sejam trabalhadas em cenários, ao primeiro olhar, inóspitos, visto que a obra de Mãe ocorre em um asilo e a de Ondjaki em Luanda durante a guerra civil que naturalmente afeta a escola, ambas narrativas apresentam não só o lirismo pela leveza na construção da linguagem poética, como também ocorre o resgate do passado que motiva

novas compreensões tanto ao jovem Ndalu de *Bom dia, camaradas* (2001), como ao idoso António Silva de *A máquina de fazer espanhóis* (2010). As duas escritas elaboram e refletem uma espécie de felicidade inesperada ou, ao menos, decorrente da compreensão do que acontece a sua volta a partir do conhecimento partilhado.

Em *Bom dia, camaradas*, além dos diálogos de Ndalu com alguns personagens mais velhos ou as recordações de seus professores ilustrarem essas fontes do saber, as imagens de sua própria escola também contribuem para essa compreensão. António Silva, na ficção de Mãe, também experimenta, através dos diálogos com seus novos amigos no asilo, uma nova compreensão sobre o seu tempo, como, por exemplo, quando levanta as indagações políticas sobre a história europeia.

A narrativa portuguesa e a angolana referidas são contemporâneas e lidam com o resgate dos fortes acontecimentos históricos em seus enredos e, malgrado esse peso dos acontecimentos difíceis que envolvem suas vidas, os personagens por vezes experimentam situações de quase felicidade. No livro de Valter Hugo Mãe, encontramos um idoso que, logo após a perda de sua esposa, encontra-se obrigado a morar em um asilo por decisão de seus filhos. Entretanto, é neste local que António Silva vai viver experiências impensadas, conforme ele retrata:

> ...este resto de vida, américo, que julguei ser um excesso, uma aberração, deu-me estes amigos [...] tenho pena da minha laura por não ter sido ela a sobreviver-me e a contar nas suas dores quase que insondáveis para novas realidades, os outros, américo, justificam suficientemente a vida, e eu, nunca o diria (Mae, 2010, p.24 3)

Já no romance de Ondjaki, a infância do jovem Ndalu, apesar de ser nos tempos da guerra civil em Luanda, não é descrita com tiros e bombardeios e, sim, de forma lúdica como qualquer infância em outro local do mundo, conforme se observa na passagem a seguir:

> O fim do ano letivo era sempre uma coisa muito chata para mim porque ficava com saudades dos meus colegas, das nossas brincadeiras, até dos camaradas professores, até das palavras de ordem, até de cantar o hino ... (Ondjaki, 2006, p. 90)

É recorrente que fatos históricos como salazarismo, guerra colonial, o desfecho desses acontecimentos com a Revolução dos Cravos, a conquista da independência dos países africanos de Língua Portuguesa, e a guerra civil que assolou alguns dos novos países independentes estão interligados e são abordados em diversas obras das literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa, especialmente as literaturas de Angola e de Moçambique. Porém, essa dis-

sertação aposta no desejo de mostrar, através das narrativas selecionadas, que esses fatos ainda habitam o imaginário tanto do povo português, como do povo angolano. Para os personagens, parece haver uma profunda relação entre os acontecimentos do passado e as suas vidas no presente, sendo que esta relação está associada aos aspectos de perdas e vitórias descritas pelos personagens, tendo como agente desta conexão as memórias pessoais dos sujeitos.

Conforme afirma Francisco R. de Farias (2008), a memória é a possibilidade de acesso no tempo atual a eventos vividos em épocas anteriores. Ainda sobre o aspecto da memória, buscaremos, nessa dissertação, pensar a memória em sua interdisciplinaridade com a História e a Psicanálise, uma vez que as obras selecionadas remetem a esses campos do saber. Para Freud "qualquer teoria psicológica digna de consideração precisa fornecer uma explicação para a memória" (1895/2007, p. 343). Desta forma, a memória não reconstrói o passado, mas facilita a compreensão do indivíduo ao seu presente.

Literatura e memória sempre estiveram associadas. Muitos romances são diretamente marcados pelo memorialismo; outros como os aqui referidos mostram como a memória é um forte componente na trajetória de personagens que ressignificam o passado e o presente a partir de vivências pessoais e coletivas.

No caso português, por exemplo, durante anos, escritores portugueses contestadores do regime salazarista denunciaram suas mazelas, o que se intensificou após a Revolução dos Cravos. O escritor português José Saramago, que chegou a se ver convocado para compor a Mocidade Portuguesa, lembrando-se dessa época comenta: "Era um garoto e, em um determinado dia, ao chegar à escola, eu e meus colegas fomos informados de que passaríamos a integrar a Mocidade" (Saramago, 2006, p.131). Entretanto, anos depois, o escritor filiou-se ao Partido Comunista, e muito mais tarde, tanto seu nome, como sua obra questionou radicalmente o discurso oficial da história.

Já em terras africanas, os processos de luta pela independência dos países que eram colônia de Portugal ocorrem na década de 1960, influenciados pela crescente necessidade da intelectualidade, formada especialmente por escritores, de ruptura com a metrópole, e busca pelas próprias singularidades. Os intelectuais africanos lutavam quase sempre em duas frentes, pelas armas e pela literatura, afirmando o desejo de emancipação dessas escritas.

A tomada de consciência da intelectualidade africana liga-se de certa maneira também à criação da Casa do Estudante do Império (CEI), onde jovens descendentes de portugueses ou mestiços de classes mais privilegiadas nas colônias estudariam. Criada em 1944, a CEI transformou-se em um local de debates para os estudantes das colônias portuguesas, onde era questionada a prática da exploração colonial. Mesmo financiados pelo governo português,

esses locais acabaram sendo o ponto de encontro desses jovens que viraram grandes líderes dos movimentos pela independência de seus países. Entre eles, estão vários autores famosos como Pepetela e Agostinho Neto.

Nesse sentido, essa dissertação busca também explorar a importância da literatura como uma ferramenta poderosa para a construção e preservação da memória coletiva de sociedades portuguesa e angolana marcadas por eventos históricos significativos. Na análise das obras *A máquina de fazer espanhóis* (2010) de Valter Hugo Mãe e *Bom dia, camaradas* (2001) de Ondjaki, buscaremos entender como elas abordam e reinterpretam, respectivamente, a ditadura em Portugal salazarista e o passado colonial de Angola. Como observado, a escolha dessas duas obras é motivada pelo fato de ambas apresentarem personagens comuns que vivenciaram esses momentos históricos de maneira indireta, o que nos permite explorar as perspectivas e memórias de pessoas que experimentaram esses eventos de maneira mais pessoal e menos heroica.

A dissertação também se propõe a examinar como essas narrativas apresentam da metaficção-historiográfica, questionando as limitações do discurso histórico tradicional e oferecendo múltiplas vozes e perspectivas para compor uma compreensão mais rica do passado. Conforme afirma Pierre Nora (1993), a literatura é um lugar de memória e também do que escapa da História, através da dialética da vivência e da liberdade ficcional. Por fim, buscaremos pensar ainda tentar entender o que compõe as necessidades desses autores em trazer processos memorialísticos como uma espécie de caminho que ressignifique o passado, retornando às lacunas do passado não preenchidas pela historiografia.

Focalizando especialmente a visão dos personagens centrais nas duas obras, qual seja: a perspectiva de António, morador do asilo, e a do menino Ndalu, frequentador da escola, sobre os acontecimentos históricos de seus países, percebe-se ainda uma possível relação comparativa entre os Antónios das duas obras. Enquanto o protagonista de Valter Hugo Mãe, ao refletir sobre o tempo vivido durante a ditadura salazarista, chega à conclusão do quanto a submissão, por anos, de grande parte do povo português ao regime fascista, gerou consequências desastrosas e o sentimento de inferioridade de Portugal ao restante da Europa; em contrapartida, o António, de Ondjaki, (cozinheiro da casa de Ndalu) é alguém que apresenta certo saudosismo em relação ao tempo do colonizador português, como se a liberdade, conquistada por seu povo, não trouxesse um tempo melhor para seu país.

Nas duas narrativas os mais velhos vivenciaram o tempo do salazarismo e da colonização, como também os desfechos desses conflitos. O menino Ndalu, em *Bom dia, camaradas,* tece diálogos com o cozinheiro António, buscando resgatar parte da história de

seu povo e formando sua visão crítica a esses fatos. Também na escola, o contato com os professores possibilita-lhe fazer as perguntas sobre o passado. Já o protagonista António, em *A máquina de fazer espanhóis*, submete-se a novas experiências relevantes, após 86 anos de vida, num lar para idosos, pois encontra uma possibilidade de alegria vivenciada ao compartilhar seu resto de tempo em vida com os companheiros do asilo. Os espaços em ambas as narrativas configuram-se como lugares de troca e de ressignificação do passado vivenciado ou simplesmente referido.

A pergunta que formulamos como norteadora dessa dissertação é: Como as duas narrativas literárias abordam, pelo viés da memória, reescrevem esses períodos históricos de Portugal e de Angola, bem como suas consequências, a partir das perspectivas dos personagens e do espaço com que transitam? Não há dúvida de que é através das memórias coletiva e individual, que os personagens vão ressignificar suas vidas nos contextos históricos recentemente passados. Ela também destaca como as perspectivas dos personagens principais influenciam, a partir dessa ressignificação, as suas trajetórias pessoais e o entendimento de eventos históricos significativos.

Numa perspectiva comparatista, busca-se analisar a importância da memória nas duas narrativas, sublinhando os lugares em que essa memória é acionada, e, num contexto mais amplo, pensar como a memória se constitui em seu diálogo com a história e com a afirmação de uma identidade cultural em contextos pós-coloniais e pós-ditatoriais.

O referencial crítico deste trabalho concentra-se na área das Literaturas Portuguesa e Angolana contemporâneas, além de estudos teóricos sobre História, Memória e Metaficção historiográfica, conforme observado. Para além disso, é mister conhecer mais amiudamente o contexto da história recente de Portugal e Angola, contextualizadas nos romances.

Como se sabe, a ditadura salazarista estendeu a atuação da polícia política portuguesa, a PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), para suas colônias africanas, a fim de refrear os movimentos independentistas que se forjavam. Contudo, os esforços do regime para controlar as então colônias não impediram que houvesse o recrudescimento das lutas pela independência dos países africanos. Sob a liderança de Amílcar Cabral, criara-se o PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde); em Angola o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), comandado pelo poeta Agostinho Neto, fortalecia-se na luta contra o colonizador; em Moçambique, igualmente a FRELIMO ganhava força, e o regime ditatorial de Salazar começava a sofrer baixas entre os próprios soldados envolvidos na guerra, o que resultaria, como se sabe, na criação do MFA (Movimento das

Forças Armadas), que promoveu o levante decisivo na madrugada do dia 25 de Abril de 1974, derrubando um regime quase meio século de existência.

Logo após a Revolução dos Cravos, estava desimpedido o caminho para a conquista da independência dos países africanos de língua portuguesa, o que ocorre no espaço de um pouco mais de um ano. Em Angola, após a independência, o país mergulha num conflito civil que envolve as disputas políticas entre especialmente duas forças políticas: o MPLA e a UNITA.

Esses acontecimentos históricos figuram ainda que não centralmente nos romances de Ondjaki (2001) e de Mãe (2010) aqui utilizados.

Todos esses aspectos históricos, resgatados pela memória nesses romances, inscrevem-se nessa investigação, pois concordamos com Barrento (2016, p. 30), quando diz que a "narrativa poética provoca a narrativa da História". As narrativas selecionadas, assim como as literaturas que elas representam, recompõem a memória individual de personagens de suas obras (e, por que não?, de seus autores), bem como como auxiliam na construção da memória coletiva de seus povos, através de olhares diversos que empreendem aos acontecimentos históricos a partir de suas vidas comuns e geralmente silenciadas pelo discurso histórico oficial.

1 A LITERATURA ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA

> Muitas vezes esquecemos o que gostaríamos de poder recordar, outras vezes, recorrentes, obsessivas, reagindo ao mínimo estímulo, vêm-nos do passado imagens palavras soltas, fulgurância, iluminações, e não há explicação para elas, não as convocamos, mas elas aí estão (Saramago, 2006, p.130)

> Sim, também eu não sou o mesmo de ontem. A única coisa que em mim não muda é o meu passado: a memória do meu passado humano. O passado costuma ser estável, está sempre lá, belo ou terrível, e lá ficará para sempre. (Agualusa, 2004, p.59)

A memória é a fundação do conhecimento, servindo como o alicerce a partir do qual conferimos significado ao universo que nos cerca, acumulando experiências que se tornam recursos frequentemente acessados ao longo de nossas vidas. Nesta análise, ilustram-se algumas das maneiras pelas quais a memória pode ser retratada na esfera da ficção, como uma batalha contra o avanço do tempo.

Para pensarmos inicialmente o lugar da memória, voltamo-nos para a Antiguidade e a importância dos mitos. O mito grego da deusa da memória, Mnemosyne, destaca a profunda importância do que é lembrar. Ele utiliza a representação da experiência erótica como simbolismo para explorar a origem. Na narrativa grega, Mnemosyne é inserida em um contexto de transgressão e desejo. Como em outros mitos helênicos, Zeus desempenha um papel divino nesse contexto, com seu ardor amoroso direcionado à deusa da memória. Seu interesse em Mnemosyne reside, principalmente, no fato de ela deter um poder essencial para Zeus, que é o de se tornar memorável, pois, só assim ele terá o sucesso de suas conquistas reconhecido, caso contrário, entrará no esquecimento. Logo, a existência está associada à memória, porque esquecer é uma espécie de morte, ao mesmo tempo que ser lembrado é uma imortalidade tangível.

Ao definir o tema, Le Goff (1988, p. 424) destaca que a memória é a “propriedade de conservar certas informações e 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.” Ao citar Changeux (1972), Le Goff (1988, p. 424) ainda completa: " O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios". Desta forma, a memória, para Le Goff, também está associada ao processo de interpretação do sujeito.

Falas, cheiros, sons, imagens, são elementos arquivados na mente humana e que compõem os registros memorialísticos das vivências de um indivíduo, desempenhando, assim, um papel significativo na construção da identidade e compreensão do passado. Esse processo também está inserido na cultura dos povos, sendo os registros memorialísticos de um determinado grupo elementos interferentes ao que irá defini-los como sociedade. Para Le Goff, o étos de um povo não está associado somente ao que é lembrado, mas ao que também é esquecido:

> … num nível metafórico, mas significativo, a amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva. (Le Goff, 1988, p. 426)

Paul Ricoeur, em sua obra *Memória, História e Esquecimento* (2004), decidiu colocar os estudos científicos de Esquecimento em pé de igualdade com os de Memória e História, devido ao fato de, para ele, "o esquecimento ser uma constante ameaça que se declina no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história" (Ricoeur, 2004, p. 423). Ricoeur afirma que a memória é um incentivo necessário a não esquecer, que deveria ser encontrada uma medida exata de equilíbrio entre eles. O filósofo ainda ressalta as situações em que alguns desfechos de fatos históricos de certas sociedades desenrolaram na anistia. Esta "equivaleria a uma amnésia comandada" (Ricoeur, 2004, p. 462), ou seja, em busca da paz cívica, gera-se um apagamento de certos acontecimentos:

> ...a anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas própria raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimula com um passado declarado proibido. A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação da memória que, como veremos mais adiante, na verdade se afasta do perdão após ter proposto sua simulação. (Ricoeur, 2004, p. 460)

Ricoeur adverte sobre a ameaça representada pela narrativa oficial da história, geralmente portadora de pontos de vista tendenciosos. Contudo, o filósofo francês sugere a existência de uma cumplicidade, de certa forma velada, entre o cidadão e as autoridades superiores. Isso é resultado de uma espécie de passividade devido à conveniência em aceitar a História como é contada. Para Ricoeur, a anistia pode ser definida como " um privilégio régio usado apenas esporadicamente, à discrição do chefe de Estado" (2004, p. 459), que seleciona determinados delitos convenientes para conceder perdão, implementando a anistia. Portanto, ela opera como uma espécie de absolvição seletiva e específica, operando o esquecimento, quando interessa ao Estado.

O esquecimento e o perdão são elementos fundamentais abordados por Paul Ricoeur (2004). É essencial observar que, dada a impossibilidade de lembrar de tudo, torna-se igualmente inviável narrar todos os eventos. Nesse contexto, a memória coletiva de um povo é forjada por meio de uma narrativa seletiva, frequentemente moldada por influências ideológicas. A palavra anistia tem sua origem etimológica no grego, significando esquecimento (*amnestía*), e no latim, denotando perdão (*amnestia*). Essa dualidade linguística remete diretamente aos conceitos de esquecer e perdoar. No entanto, esses termos podem ser empregados de maneira manipulativa, especialmente por certas classes sociais com agendas ocultas.

Nesse contexto, ela se traduz como uma espécie de apagamento institucional, partindo do pressuposto de que a anistia encobre as injustiças sofridas pelo povo e pode ser vista como uma estratégia para ocultar o que deveria ser revelado. É preciso que o recordar substitua esse apagamento, conforme diz Le Goff (1988, p. 437), "a memória, na qual cresce a história, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação".

É nesse aspecto que o romance pós-moderno tem sido uma das ferramentas preenchedoras dos processos de amnésias criados por grupos dominantes ao longo dos anos. Embora haja a presença do ficcional, em que não há o comprometimento em narrar de forma fidedigna os acontecimentos históricos, a presença das reflexões, digressões e pontos de vistas de personagens diversos desenvolvem reescritas que trazem novos sentidos aos fatos da História narrados em obras ficcionais.

Visto que o desenvolvimento de universos literários, muitas vezes, é a representação do mundo real, a literatura desempenha um papel fundamental na exploração da memória, na medida em que os escritores utilizam a narrativa como uma forma de preservar e transmitir experiências, lembranças e identidades. A memória, tanto individual quanto coletiva, enriquece essas narrativas, fornecendo profundidade, contexto e complexidade às histórias.

Além de impulsionar o desenvolvimento de personagens e enredos, a memória na literatura muitas vezes reflete aspectos da natureza falível e ficcional da memória humana, através das reinterpretações, distorções ou o próprio esquecimento retratado pelas narrativas. Isso permite aos leitores relacionarem-se com os personagens e eventos da história, uma vez que a memória imperfeita é uma experiência compartilhada por todos nós.

Para elaborar um texto e expressar suas concepções, o autor se baseia em suas próprias imagens, contextos, interesses e desejos, entre outros elementos. Portanto, é plenamente viável abordar aspectos da realidade na obra literária. Inicialmente, a narrativa se apoia em evidências para reconstruir eventos passados, enquanto a literatura direciona seu foco para a sub-

jetividade do indivíduo inserido no contexto desses acontecimentos. Na Antiguidade e nos séculos em que imperou o conceito clássico de literatura e arte, uma maneira de analisar a interação entre o contexto histórico e a obra literária era por meio do conceito de mímese, uma vez que esta envolve a imitação de tudo o que existe. Na filosofia aristotélica, a mímese constitui a base de todas as formas de arte.

A imitação é frequentemente discutida no contexto da mímese. De fato, alguns dicionários a definem como sinônimo de cópia. No entanto, "imitação ocupa apenas um pequeno segmento do campo significacional da *mimesis*" (Lima, 2003, p. 51), e é fundamental ter cautela ao afirmar que a mímese se limita pura e simplesmente à imitação, já que a imitação é meramente a reprodução de algo, enquanto a arte mimética constitui uma tentativa de traduzir e reproduzir.

Dentro da filosofia aristotélica, a mímese constitui os alicerces da arte, enquanto Platão, por sua vez, postula que tudo é uma forma de imitação, incluindo a noção de que o universo deriva de uma imitação genuína, o mundo das ideias. Considerar a arte implica contemplar a habilidade humana de expressar simbolicamente o metafísico.

A memória, a história e a literatura são fios entrelaçados no tecido complexo da compreensão humana. Através da mímese, a arte busca imitar a realidade, mas também transcende essa imitação para criar significados e expressar a profundidade da experiência humana. A memória é o repositório de nossa história, e é através dela que a literatura pode reviver o passado e explorar as complexidades do presente. A história, por sua vez, oferece um registro dos eventos passados e molda a maneira como entendemos nosso mundo. A literatura se destaca como uma janela artística, um discurso que muitas vezes aciona a história e a memória, ao mesmo tempo em que amplia nossa compreensão ao dar vida às histórias e personagens que moldam nossa identidade e cultura. Essa interconexão entre memória, história e literatura nos convida a explorar as complexidades da experiência humana e a refletir sobre nossa identidade por meio da escrita.

Quando se trata da relação entre os estudos de História e Memória, é possível afirmar que essas duas dimensões sempre estiveram interligadas, uma vez que ambas representam faces do passado. No entanto, é importante destacar que, embora a História tente reconstruir eventos passados, ela pode estar incompleta e apresentar lacunas devido à falta de registros que comprovem os acontecimentos históricos. Em contraste, a Memória é a capacidade humana de armazenar e recuperar eventos vividos, funcionando como um repositório de informações composto por lembranças que emergem do nosso inconsciente.

Dessa forma, os depoimentos de pessoas que viveram determinados acontecimentos históricos podem preencher a ausência de documentos ou corroborar os relatos existentes. É importante notar que, embora a Memória esteja intrinsecamente ligada aos acontecimentos do passado, ela é ancorada no que lembramos no presente, e essa distinção temporal é uma característica essencial que a define. É crucial notar que mesmo na tentativa de uma narrativa histórica, em que autor recorre à sua memória, ele o faz com atenção aos detalhes que podem ter sido omitidos em outras narrativas, enquanto, ao mesmo tempo, suprime parcial ou totalmente muitos outros detalhes. Conforme defende Bosi (2007), a história que está sendo contada não é uma recriação exata, mas sim uma reconstrução, sujeita a diversas interpretações.

No campo da historiografia, verifica-se que o historiador é alguém que vive o presente e, por esta razão, pesquisa a época anterior à sua. Ele é influenciado pela história já contada por seus antecessores, situação que altera sua perspectiva e sua narrativa. É o que nos diz Bosi:

> Para este [o historiador] também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos, o que, a rigor, exigiria se tirassem dos túmulos todos os que agiram ou testemunharam os fatos a serem evocados. Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão reconstruir, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Neste esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga a avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias. (Bosi, 2007, p. 59)

Walter Benjamin (1994, p. 231) discute como o historicismo tende a favorecer os vencedores, marginalizando as memórias dos excluídos da narrativa oficial da história. Isso ajuda a explicar a necessidade humana de compartilhar suas experiências por meio de narrativas. A expressão da memória na arte desempenha o papel de uma ferramenta que trabalha registros por meio das vivências alheias e se propõe a preenche lacunas.

Entretanto, a comparação entre as narrativas histórica e literária não tem como intuito privilegiar uma em detrimento da outra. Deve-se valorizar a multiplicidade de narrativas que abordam o mesmo tema, uma vez que essa análise transcende as barreiras que separam esses dois gêneros, a fim de adentrar no aspecto discursivo de cada um deles. A narrativa literária tem como característica a plurissignificação, é um discurso aberto a múltiplas interpretações e dotado de ambiguidade. Já o discurso histórico é uma narrativa interpretativa que visa a buscar uma versão coerente dos acontecimentos.

É nesse âmbito mais profundo que se encontram as múltiplas vozes sobre os mesmos fatos. Na interdisciplinaridade, a recuperação das memórias não ocorre em um discurso

isolado, mesmo que seja científico, mas, sim, pela convergência de narrativas que retratam o ser humano em sua historicidade e complexidade, uma vez que não apenas a disciplina História tem a capacidade ou a função única de explorar essas trilhas.

Falar sobre Memória implica considerá-la como um labirinto, com a capacidade de adquirir, codificar, conservar e resgatar informações. Ela é, ao mesmo tempo, composta por enganos, incertezas e, acima de tudo, esquecimento. A memória e o esquecimento são entrelaçados de forma inseparável. De acordo com Freud (1901), o esquecimento é um dos três atos falhos, que na realidade representam um desejo inconsciente de evitar a recordação de algo. Dentre os tipos de esquecimento definidos pelo fundador da Psicanálise, o esquecimento motivado (1901) parece encaixar-se melhor nesta discussão. Além das forças previamente mencionadas que contribuem para a não recordação de eventos, uma sociedade pode ter motivos para suprimir a memória dos acontecimentos ocorridos durante um regime ditatorial ou uma guerra vivenciada, por exemplos, pois as lembranças associadas a esses eventos são desagradáveis, perturbadoras e dolorosas. Esquecemos o que, de forma inconsciente, nos convém esquecer. Em outras palavras, as memórias dolorosas são suprimidas para evitar o sofrimento emocional, garantindo assim um equilíbrio psicológico.

Walter Benjamin (1996) investiga como o trauma exacerbado pode impedir a exposição das memórias de ex-combatentes, inclusive aos seus familiares mais próximos. Ele argumenta que a desvalorização das experiências coletivas dos indivíduos e a subsequente deterioração da capacidade de comunicá-las resultaram na perda da habilidade de transmitir ensinamentos morais através da tradição oral de narrativas. Benjamin observa que, após a Primeira Guerra Mundial, os combatentes retornaram incapazes de relatar suas experiências de guerra, evidenciando como o impacto do trauma pode ser tão significativo a ponto de impedir a expressão e compartilhamento de suas memórias com outros.

> Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras. (Benjamin, 1996, p. 115)

Com o declínio das experiências provocado por sua desmoralização, discutiu-se se a arte de narrar entrou em vias de extinção. É evidente que as práticas de comunicação de experiências estavam em declínio crescente, como Benjamin relata, observando que os soldados retornaram do combate em silêncio, demonstrando uma escassez de experiências

comunicáveis. Por esta razão, os diversos livros publicados após a guerra que a tematizavam como experiência não refletiam de forma alguma a densidade da experiência traumatizante.

É pertinente abordar acerca dos registros da memória, sejam eles individuais ou coletivos, bem como considerar as dificuldades e a necessidade da narrativa ao lidar com o conceito do real. As histórias muitas vezes emergem de um período de ausência, silêncio, dor e luto, elementos que se entrelaçam com as emoções quando se reflete sobre o passado. Nesse processo de atribuir significado aos acontecimentos, a primeira etapa envolve a busca pelo reconhecimento desse pesar, que frequentemente é um sintoma das manifestações do trauma.

Na Psicanálise, Freud argumenta que a tensão decorrente de eventos vividos coloca as memórias em movimento, permitindo que o presente influencie o passado de alguma maneira. Isso reflete a ideia de que mesmo quando tentamos evitar pensar nesses eventos, eles podem insistir em permanecer presentes, relutantes em se dissipar. Portanto, para algumas pessoas, a decorrência de certos acontecimentos, o trauma ou a perda não geram um apagamento do fato vivenciado, mas, ao contrário, uma memória constante. É o que Freud identifica como o instinto da compulsão à repetição, que se manifesta inclusive nos sonhos:

> Os sonhos dos pacientes que sofrem de neuroses traumáticas nos conduzem de volta, com tal regularidade, à situação em que o trauma ocorreu. [...] Esses sonhos esforçam-se por dominar retrospectivamente o estímulo, desenvolvendo a angústia cuja omissão constitui a causa da neurose traumática. [...] Eles surgem antes em obediência à compulsão à repetição, embora seja verdade que, na análise, essa compulsão é apoiada pelo desejo (incentivado pela "sugestão") de conjurar o que foi esquecido e reprimido (Freud, 1998: 41)

1.1 **A memória na narrativa ficcional**

Enquanto a literatura mergulha na esfera da lembrança e da imaginação, a história pressupõe a base em registros oficiais. No contexto de uma reflexão sobre a relação entre narrativa e memória, é relevante considerar quem é o indivíduo que compartilha suas recordações passadas, muitas vezes contrastando com o relato histórico oficial. Os discursos da memória têm ganhado força e difundido as narrativas pessoais dos que sentem a necessidade de contar a história pós-trauma. O próprio processo de elaboração da narrativa pode ser uma forma de registrar os eventos, compartilhando o relato com os outros.

Nesse estágio, obtemos uma compreensão mais precisa do narrador e dos motivos subjacentes à sua narrativa. Isso nos permite considerar experiências narrativas que, de fato, diferem do relato histórico documentado. Trata-se de uma memória narrada que emerge de eventos traumáticos, nos quais o indivíduo pode refletir antes de registrar a narrativa, baseando-se no que é possível recordar. Conforme mencionado, trata-se de um passado que permanece vivo nas memórias dos sobreviventes de conflitos e que entra em diálogo com o registro histórico.

A memória é invocada, lembrada e só existe porque, como Ricoeur (2007) destaca, é uma experiência pessoal e reflexiva. Portanto, as lutas políticas no campo do registro histórico e as denúncias de eventos que foram encobertos ou silenciados por interesses políticos encontram na memória uma forma adicional de proporcionar uma perspectiva alternativa sobre o evento, mantendo assim o passado ativo e relevante.

Não podemos deixar de notar o aumento significativo, na contemporaneidade, da abordagem da história por meio da ficção. A literatura pós-modernista exibe uma recorrência notável dessa temática. Nesse cenário literário, a memória frequentemente se manifesta como um componente recuperador do passado, revelando nuances e perspectivas muitas vezes subjetivas. Ela não é um mero registro dos eventos, mas, sim, um filtro através do qual os personagens e narradores reinterpretam o que aconteceu. Por outro lado, a história é desafiada e questionada, desdobrando-se em múltiplas versões e narrativas fragmentadas.

Essa reflexão constante sobre a memória e a história na literatura pós-modernista não apenas acrescenta complexidade às tramas narrativas, mas também lança luz sobre a natureza efêmera e mutável da experiência humana. Essa abordagem literária desafia a noção tradicional de narrativa histórica linear e convida o leitor a explorar as camadas do tempo, da subjetividade e da reconstrução do conhecimento histórico.

A estudiosa Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991), classificou alguns desses romances, que ela considera como pertencentes ao pós-modernismo, como representantes da metaficção historiográfica. Na sua visão, essas obras podem ser assim categorizadas devido à maneira como incorporam a autorreflexão como um elemento narrativo central, focando na problematização da história.

Esse tipo de narrativa literária é baseada na contestação da ideia de que apenas a História tem o monopólio da narração dos eventos humanos. Ela não apenas revisita o passado, mas problematiza, ocorrendo uma reavaliação crítica que destaca o quão semelhantes são os elementos que constituem as narrativas históricas tradicionais e as narrativas ficcionais.

Hutcheon define a existência de uma poética pós-moderna como um "fenômeno cultural atual que existe, tem provocado muitos debates públicos e por isso merece uma atenção crítica" (Hutcheon, 1991, p. 11). Para ela "o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia" (Hutcheon, 1991, p. 19) e que pode "servir como marco da luta para o surgimento de algo novo" (Hutcheon, 1991, p. 21).

A pesquisadora aborda as contradições da política pós-moderna como reflexo das complexidades da própria sociedade capitalista, mas "sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da presença do passado" (Hutcheon, 1991, p.20). Esse passado se manifestaria na poética pós-modernista de maneira incessantemente crítica, sem ceder à nostalgia. Ao revisitar a história com uma abordagem crítica, ela se tornaria uma força que problematiza os elementos que compõem o conhecimento histórico, desafiando assim as concepções preestabelecidas e naturalizadas pela sociedade.

Para a autora, a metaficção historiográfica se destaca como a principal forma de expressão literária na era pós-moderna. A imperativa inclusão das reflexões históricas e ideológicas na metaficção, que, por sua vez, culminam na criação do paradoxo pós-moderno, desempenham um papel fundamental. Nas metaficções, a noção de movimento é predominante e as respostas, quando surgem, possuem um caráter sempre temporário e dependente do contexto, não apresentando resoluções finais abrangentes para os desafios da sociedade contemporânea.

> ... questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia - e pela literatura – como uma certeza (Hutcheon, 1991, p. 14).

Hutcheon (1991) argumenta que o caráter autorreflexivo e os aspectos históricos não são exclusividades do pós-modernismo. Esses elementos também podem ser encontrados, em diferentes graus, em antigos clássicos. O que torna o pós-modernismo distintivo é a presença obsessivamente frequente desses elementos na literatura. A arte e a teoria pós-modernas, assim como a metaficção historiográfica, podem ser vistas como expressões de um dilema que é semelhante ao enfrentado pelas pesquisas historiográficas. Em outras palavras, tanto a literatura pós-moderna quanto a pesquisa historiográfica lidam com questões sobre como representar e interpretar a realidade e a história de maneira fiel e significativa. Possivelmente,

é factível reconhecer nas metaficções historiográficas elementos ligados aos requisitos e às possibilidades que emergem na prática da escrita da história.

Paralelamente, a memória é um instrumento utilizado para as possíveis reflexões nas narrativas literárias pós-moderna, pois aqueles que viveram e lembram os fatos pretéritos podem ganhar vozes a partir de personagens e narrativas escolhidas a romancear esses relatos. Hutcheon (1991) destaca como a essência literária pós-moderna reside na maneira pela qual os sistemas de significados reconstroem o passado, possibilitando uma visão pluralista.

Para a autora, a essência literária pós-moderna não se concentra primariamente na forma como o tempo é narrado, mas, sim, no *status* das informações disponíveis sobre o passado. Permeando essas reflexões, há uma suspeita constante em relação à dualidade entre história e realidade, pois a história não se restringe a ser meramente uma evocação de um referente temporal, mas também um conjunto de mecanismos que contribuem para a construção desses referenciais e que desenvolvemos no tempo atual

> Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente (Hutcheon, 1991, p. 131)

A literatura, ao longo de sua história, manteve conexões com uma variedade de campos de conhecimento, porém, foi com a chegada da pós-modernidade que as indagações e teorias sobre as estruturas discursivas, especialmente aquelas ligadas à narrativa histórica, ganharam proeminência e passaram a ser objeto de reflexão no âmbito literário. A metaficção historiográfica, em particular, se apresenta como uma ferramenta que desafia as convenções narrativas da história.

Os estudos contemporâneos fortalecem essa conexão, uma vez que áreas como teoria literária e filosofia da história evoluíram em direção à análise do discurso e relativizaram o conceito de verdade histórica. Com a pós-modernidade, a literatura passou reavaliar e refletir sobretudo acerca do discurso histórico. Grandes feitos e jornadas de heróis traçados em relatos históricos no passado começaram a ser descontruídos, ou no mínimo indagados, pela construção narrativa ficcional.

Na literatura, essa mudança de paradigma tornou-se constante a partir das últimas décadas do século XX. Linda Hutcheon (1991) utiliza a expressão *ex-cêntricos* para descrever personagens que ocupam posições marginais na sociedade, não pertencendo aos grupos de

maior prestígio social. O protagonismo nessas narrativas de revisão de acontecimentos históricos é representado por pessoas comuns e não compostas por grandes atos heroicos ou de renomes na história.

A autora ainda ressalta que, na era pós-moderna, a noção de um sujeito com identidade fixa, cultura bem definida baseada na razão e na consciência tornou-se inexistente. Encontra-se um sujeito cuja identidade está em constante mutação correspondente pelas representações dos sistemas culturais de sua época. Isso reflete o desenraizamento do sujeito, resultado de um longo processo de transformações e rupturas na forma como concebemos os múltiplos discursos que defendem o que seria o conhecimento, ou as possibilidades do certo, ou da verdade mais justa e coerente.

O sociólogo britânico-jamaicano, Stuart Hall também abre a reflexão sobre as mudanças e rupturas na concepção de identidade cultural ao longo da modernidade. A realidade histórica contemporânea mostra que as condições de permanência, certeza e continuidade do indivíduo se desvanecem em tempos pós-modernos.

> O sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. (Hall, 2010, p.12)

As produções literárias pós-modernistas assinam também uma escrita de engajamento, comprometida com pautas relevantes a reconstruções sociais e históricas. Como em todos os períodos da história humana, as artes desempenham um papel crucial no processo de compreensão e expressão das experiências sociais. A literatura, em particular, atua como uma um espaço criativo que ao mesmo tempo em que pode refletir a sociedade também a transforma, incitando à reflexão.

A atuação ativa que caracteriza o pós-modernismo se revela na desconstrução de uma narrativa convencional. Os despossuídos ganham voz, por meio de personagens, e levantam-se para uma nova construção da narrativa histórica que flui à margem daquela legitimada como a versão oficial. Esta ignorava as ações de certos indivíduos ou grupos sociais, retratados na versão autorizada como meras figuras decorativas.

Muitos autores da literatura contemporânea procuram alterar essa indiferença por meio da valorização dos anônimos, que se voltam para o coletivo. No caso dos romances aqui estudados, o senhor Silva, representando os idosos no romance de Mãe, ou o menino do romance de Ondjaki, representando as crianças. Esse sujeito histórico anseia por compreender a si mesmo e o seu tempo. Essas narrativas trazem protagonistas que questionam as estruturas

históricas em que o seu tempo se enreda, por meio de indagação e da ressignificação do vivido e/ou do ouvido, coadunando-se com o que caracteriza a metaficção historiográfica em sua revisão dos eventos do passado e da introdução do poder da palavra como uma reflexão do passado histórico.

A formação de uma identidade que se forja também pelo discurso literário não se limita a Portugal ou outros eixos de culturas dominantes; ela também se reflete em sociedades pós-coloniais, como, por exemplo, a angolana. A obra de escritores como os angolanos torna-se um ponto de referência e, através da atuação política dos intelectuais comprometidos, percebe-se em suas obras a possibilidade de se resgatar valores que foram suprimidos pelo colonialismo. O discurso dessa consciência gera resultados concretos, distintos dos que foram perpetuados pelo sistema colonial, que muitas vezes restringiu e marginalizou as diversas expressões culturais interpretadas como diferentes.

Conforme aponta Abdala Júnior, a luta pela identidade cultural nos países colonizados vai além da conquista da independência política, reflete a complexidade das heranças coloniais e as aspirações das nações colonizadas em moldar seus próprios destinos. reflete a complexidade das heranças coloniais e as aspirações das nações colonizadas em moldar seus próprios destinos.

> A identidade cultural dos países colonizados mostra-se por uma luta que não se esgota na independência política. É uma conquista contínua de uma autodeterminação a efetivar-se dentro das condições de subdesenvolvimento e de necessidade de modernização. (Abdala JR, 2003 p.117-118)

Assim, seja por meio de uma reabilitação historiográfica, de uma revisão linguística ou de uma valorização das raízes ancestrais, a dialética discursiva elaborada por esses intelectuais cativa o leitor, convidando-o a participar das discussões que abordam as interseções coletivas. Os personagens representam sujeitos históricos que interrogam e, por isso, são capazes de representar a interligação entre narrativa e história, constituindo uma forma de contemplar, no contexto do tecido verbal criado, a vivência de um cotidiano social fundamental para a subjetividade da existência humana, com toda a sua diversidade presente. Como afirmou Edward Said:

> Em outras palavras, o resultado dos atuais debates sobre o multiculturalismo não se afigura propriamente uma "libanização", e se esses debates apontam um caminho para transformações políticas e mudanças na forma como se enxergam as mulheres, as minorias e os imigrantes recentes, não há por que temê-los nem tentar evitá-los. (Said, 1995, p.28-29).

Embora tenha sido uma potência colonizadora devido ao período das grandes navegações, Portugal também vivenciou quatro décadas, no século XX, de regime fascista, levando o país a uma pobreza extrema que deixou marcas profundas na sociedade portuguesa. Devido a tantos anos sob um comando ditatorial, seu povo sofreu consequências por esse regime tão longo. Logo, a literatura memorialística, uma boa parte testemunhal, faz parte da reconstrução do discurso histórico desse país. O tempo e a escrita que emergiram após os longos anos do Estado Novo Português (1933-1974) e seu regime autoritário, com a eclosão da Revolução dos Cravos (1974), representam um novo momento na concepção da própria identidade nacional. Enquanto a censura e a propaganda governamental conseguiram manter uma imagem do Império para a maioria dos portugueses, o período após a guerra colonial e a descolonização trouxeram, sobretudo com a chegada dos "retornados" (portugueses e seus descendentes que regressavam das ex-colônias africanas), uma conscientização do estado de declínio em que Portugal se encontrava. Dentro do final da década de 1970 e início dos anos 80, obras literárias que abordavam a guerra colonial começaram a ser publicadas em Portugal. Muitos dos autores tinham servido no conflito ou estiveram presentes nas ex-colônias durante esse período.

A representação de Portugal como uma nação colonizadora foi um dos elementos centrais na narrativa histórica e na identidade portuguesa. Esse passado grandioso era frequentemente apresentado também na literatura, como grande exemplo, *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, especialmente devido às conquistas resultantes da expansão marítima. A maior parte do território português estava nas colônias, considerando esses aspectos, o Estado Novo português revisou e reinterpretou a colonização e os processos associados a ela para fortalecer seu caráter nacionalista.

Após o início das guerras coloniais no ultramar, a partir dos anos 1960, que se prolongaram até 1974, houve o fim do Estado Novo e do período em que Portugal se via como uma nação imperial. No entanto, mesmo após o 25 de abril de 1974, há, em certa medida, uma falta de estudos historiográficos sobre o período do regime e da guerra colonial, persistindo, de certo modo, o silêncio na sociedade portuguesa. Conforme aponta Eduardo Lourenço (2002, p. 63) em *A nau de Ícaro e miragem da lusofonia*:

> treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um traumatismo profundo – análogo ao da perda da independência – mas a um repensamento em profundidade da totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo.

Com o silenciamento que prevaleceu no período posterior à Revolução dos Cravos, os portugueses que estiveram envolvidos na guerra colonial foram os primeiros a dar testemunho desse contexto por meio da ficção. Os autores dessas obras tiveram experiência direta na guerra ou estiveram presentes nas colônias africanas, o que confere às narrativas uma proximidade marcante com o contexto histórico e as experiências vividas por eles. *Os Cus de Judas* (1979), de António Lobo Antunes, por exemplo, é narrado por um personagem-médico que, após a guerra em Angola, compartilha suas vivências desse período por meio de uma narrativa fragmentada e repleta de memórias. Em *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, o contexto da guerra em Moçambique é apresentado pela voz feminina da personagem-narradora Eva Lopo, que conta de forma fragmentada, por *flashes* de memórias, os eventos de sua vida durante o tempo da guerra.

Através dessas obras, é possível notar um movimento de desconstrução da imagem mítica de Portugal, perpetuada pelo Estado Novo, e a introdução, por meio da literatura, de um novo imaginário para o público leitor português da realidade da guerra colonial, que havia sido ocultada pelos discursos em favor do regime de António Salazar.

Como enfatiza Eduardo Lourenço (2016), os portugueses viviam principalmente sob a influência de uma imagem irrealista de si mesmos e de sua nação. Essa perspectiva era compartilhada pelos discursos do Estado Novo, que promoviam uma versão muito distante da realidade experimentada na guerra colonial, uma vez que as informações eram sistematicamente filtradas para atender aos objetivos do regime e passavam pelo crivo da censura. Desta forma, as narrativas testemunhais desses autores, mesmo que haja aspectos ficcionais em seus personagens, contribuíram para uma nova construção da memória coletiva portuguesas quanto a esses eventos.

Sob a mesma premissa, Moçambique e Angola, então colônias portuguesas, foram os que constituíram as regiões de confronto da guerra colonial, juntamente com a Guiné. Muitos escritores moçambicanos e angolanos participaram desses confrontos, sejam como militantes intelectuais na divulgação das ideias do movimento de independência, sejam também como guerrilheiros em confronto à resistência do exército português. Por esta razão, boa parte das produções literárias moçambicanas e angolanas, no antes e pós-independência desses países, retrata as vivências desses autores na constituição de seus personagens.

Pepetela, por exemplo, ao escrever *Mayombe* (1979), retratou também acontecimentos que marcaram a sua vida, visto que ele participou de forma ativa da guerra colonial e seu

livro aborda a sucessão de acontecimentos de um grupo de guerrilheiros angolanos lutando na floresta de Mayombe em Angola, o que origina o título do livro.

Quando consideramos a metaficção historiográfica, as observações de Paul Ricoeur adquirem maior relevância, uma vez que destacam o que a ficção e a história compartilham: a característica de ambas as formas de discurso serem construídas por meio da narrativa e destinadas a um leitor que, ao fazê-lo, estabelece um acordo com o narrador.

> A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com os acontecimentos passados e a ficção se parece com a história. (Ricoeur, 1997, p. 329)

Conforme retratado em *Mayombe*, a resistência do povo angolano, que culminou na descolonização e independência de seus país, deixou um impacto profundo não apenas no que viria a ser a sua nação, mas também na literatura angolana. Esse período de conflito e luta por independência trouxe à tona questões cruciais de identidade, poder, colonialismo e liberdade. A literatura que emergiu desse contexto tornou-se um registro vivo dessas experiências, representando não apenas a voz dos angolanos, mas também provocando reflexões críticas em Portugal sobre seu passado colonial e sua própria identidade nacional, como serviu também como um palco de denúncias ao mundo sobre os absurdos causados pela colonização, ao mesmo tempo que enalteceu a conquista de Angola e, em contrapartida, a derrota dos portugueses na guerra.

As literaturas africanas surgidas em territórios antes portugueses, destacando-se ao caso a angolana, atuam como um eco das mudanças sociopolíticas e culturais que moldaram a relação entre Portugal e Angola, oferecendo um testemunho da complexidade desse processo histórico. Nelas estão o foco em preencher o esvaziamento da cultura nativa que o colonialismo causou, uma vez que:

> O colonialismo não se contenta com encerrar o povo nas suas redes, com esvaziar a cabeça do colonizado de qualquer forma e de qualquer conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o e aniquila-o. (Fanon, 2005, p.244)

Logo, a literatura pós-colonial angolana buscou retratar a construção de uma sociedade melhor, carregando um compromisso com o futuro e a transformação política. Estas alternativas são construídas com base nos princípios da diversidade cultural, refletindo a natureza diversificada das culturas pós-coloniais. Nesse contexto, a literatura surge como uma

rejeição ao pensamento colonial. Ela se estabelece como um terreno de protesto e afirmação do que é de fato ser angolano. O propósito é reconfigurar sua própria história, que não será mais considerada como um mero apêndice à narrativa histórica portuguesa.

É nesse sentido que também as produções literárias testemunhais de autores portugueses, como Lídia Jorge e Lobo Antunes, que estiveram na África durante o período da guerra colonial, são registros de ponto de vista de Portugal durante o conflito. Já narrativas angolanas, como, por exemplo, *Mayombe* (1979) de Pepetela, trazem a perspectiva de Angola sobre a guerra. Logo, as leituras duais dessas produções literárias (Portugal/Angola) apresentam a possibilidade mais viável de um conhecimento mais próximo do que foi vivido e é lembrado sobre momento histórico. Na constituição da ficção estão, não somente a imaginação que cabe ao romance, mas também a referência aos fatos, elaborados pela via da memória, assumindo algumas vezes o caráter testemunhal.

Percebe-se que nessas produções literárias há novas narrativas e maneiras de se observar os acontecimentos. A derrota de Portugal em terras africanas parece ter sido obscurecida, perante o mundo, pela ênfase dada à conquista do povo português em seu retorno à democracia, marcado pela Revolução dos Cravos e, consequentemente, pela queda do salazarismo. Isso se deu, em parte, devido à retórica colonialista, que recorreu à narrativa da diferença e inferioridade para justificar suas ações no continente africano. Essa narrativa, por sua vez, também mascarou a violência da guerra perpetrada pelos portugueses.

O colonialismo procurou-se sustentar no século XX com o discurso de que a presença dos europeus no continente africano seria benéfica, ajudando os povos locais a superarem seu suposto atraso. O estilo de vida europeu era apresentado como um modelo a ser seguido no processo de civilização, sugerindo que somente assim os africanos poderiam estar inscritos na modernidade. Com a Revolução dos Cravos e a defesa dos três Ds do novo Portugal: descolonizar, democratizar, desenvolver, a prospectiva política portuguesa era de construção do futuro, e de pouca ou quase nenhuma revisão do passado na prática, o que será feito, de certo modo, pela literatura.

Com relação aos países africanos recém-independentes, o papel da memória e seu impacto nos textos literários no processo de redefinição identitária revelaram-se vitais na reconstrução das identidades nacionais desses países. Contudo, é importante ressaltar que essas literaturas não mais se desenvolveram em um contexto puramente africano, uma vez que, após anos de colonização, surgiu uma produção sobre influências culturais portuguesas. Como afirmado por Appiah (2007, p. 217): “se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros,

que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas".

Isso não implica exatamente em desafiar a tradição, mas, sim, reconhecer a consciência de que o processo de colonização também compõe a diversidade cultural dessas nações, que, ao longo do tempo, também se foram moldando. Conforme diz Bhabha (2013), as literaturas africanas de língua portuguesa desempenharam um papel significativo como agentes de transformação em suas sociedades, enquanto também ampliaram o diálogo para além de suas fronteiras, empregando a cultura como uma ferramenta para a construção das novas sociedades.

Como observa Leite (1988, p. 29), as "literaturas africanas de língua portuguesa têm tido o seu maior desenvolvimento editorial e criativo, e ainda crítico nos últimos vinte anos, após o acesso às independências políticas dos cinco países africanos", isso enaltece a divulgação das memórias coletivas e narrativas dessas nações sobre os seus processos históricos. A memória transmitida pela oralidade, marca presente nos processos históricos desde as mais antigas civilizações, também é reportada na estruturação dessas literaturas.

Ana Mafalda Leite (1998) argumenta que, nas narrativas africanas de língua portuguesa, a conexão com as tradições orais se evidencia através das diversas vozes de que os escritores africanos se utilizam para compor suas narrativas. Isso ilustra que o processo de resgate das culturas africanas e dos grupos étnicos que formam um território fundamentou os alicerces das nações emergentes. Nesse contexto, Ana Mafalda Leite observa, através dos estudos do Professor Salvato Trigo, que as literaturas angolana e moçambicana possuem um corpo de textos mais substancial relacionado à tradição oral relativamente ligada aos conhecimentos e culturas nativas desses países.

Segundo Leite, a prevalência da oralidade na África é resultado de circunstâncias materiais e históricas, e não uma característica inerente à natureza africana. No entanto, frequentemente, essa realidade é analisada de forma equivocada. Muitos críticos partem do pressuposto de que existe uma dimensão intrinsecamente oral na cultura africana, considerando a escrita como um fenômeno desarticulado e estrangeiro aos africanos.

> O reconhecimento e ideia aceite de que a literatura africana moderna nasce a partir da introdução da escrita em África pelos europeus levou a uma curiosa dicotomia no discurso crítico: a escrita é europeia, a oralidade é africana. E aquilo que é um fenômeno acidental passa a ser encarado como um fenômeno essencial. Ou seja, a "natureza" cultural africana é oral; são os europeus que vieram perturbar este estado "natural" e adâmico. (Leite, 1998, p.15)

Através da oralidade, mitos e práticas rituais foram preservados e transmitidos entre gerações. Em sociedades com tradição oral, o peso é elevado em relação ao ser humano e a palavra dita por ele, imbuindo a fala com uma espécie de caráter sagrado, conforme ressaltou Regiane Mattos em sua obra
História e cultura afro-brasileira:

> A fala é um dom, não podendo ser utilizada de forma imprudente, leviana, de qualquer jeito ou sem critério. Ela tem o poder de criar, mas também o de conservar e destruir. Uma única palavra pode causar uma guerra ou proporcionar a paz. (Mattos, 2012, p. 19)

Na literatura africana, a escrita emerge como um veículo intrinsecamente entrelaçado com a oralidade que permeia as tradições culturais. Este traço marcante não apenas reflete a rica herança oral dessas comunidades, mas também funciona como um portal para a memória coletiva. Ao registrar narrativas transmitidas pelos anciãos, a escrita torna-se uma guardiã das experiências vividas por esses povos ao longo das gerações, transformando-se em um portal de ancestralidade. Dessa maneira, a literatura africana de língua portuguesa revela-se não apenas como uma expressão artística, mas também como um testemunho vivo e eloquente da história, conectando o presente às raízes profundas de suas tradições orais.

As narrativas, lendas e folclores são mantidos na memória coletiva desses povos por meio dessa forma literária. Os escritores dos países africanos de língua portuguesa empreenderam o uso da Língua Portuguesa, imposta pelo colonizador, como meio para recontar ou criar novas histórias, muitas vezes inspiradas nas tradições anteriores, contribuindo assim para o enriquecimento cultural global. Com a independência desses países, e diante do impasse em função da existência de várias línguas nativas, a escolha política do português era uma maneira de viabilizar a interlocução entre as diversas etnias existentes nos países recém-independentes. Contudo, o português falado nos países africanos já ganhara há muito um uso local em termos sintáticos, lexicais etc. que será bem aproveitado nas criações literárias desses países. Um outro aspecto a ser considerado no emprego do português nessas criações literárias é a presença marcante da oralidade, visível entre outros aspectos na tradição ancestral dos contadores de histórias, ou seja, nos ritos em que os anciãos usam a palavra para dirigir-se aos mais novos, por meio das narrativas, lendas, músicas etc. legadas pela tradição. Daí a importância da palavra do ancião e de sua sabedoria, transmitida aos demais pela contação de histórias. Como observa o historiador malinês, Amadou Hampâté Bâ : "Na África, cada ancião que nos deixa representa uma biblioteca que se perde."

Esta passagem destaca a influência marcante da oralidade nessas comunidades e a relevância dos mais velhos como portadores do conhecimento.

A reflexão sobre a interação entre literatura e oralidade demanda uma análise aprofundada. Este vínculo se estende a outras esferas, como as dinâmicas de mediação, tradição e esquecimento. No cerne dessa relação, encontramos exemplos notáveis nos primórdios, como os épicos homéricos e a dramaturgia oral da Grécia Antiga, que inicialmente amalgamavam literatura e oralidade

Ao investigar essa dimensão, torna-se evidente como a oralidade compõe uma trama única no tecido literário, desempenhando funções cruciais na transmissão cultural e na elaboração de narrativas. A influência da oralidade na literatura transcende épocas antigas; é um fenômeno notável não apenas na literatura portuguesa, mas sobretudo na africana.

Conforme denomina Manuel Ferreira (1987), as Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa carregam essa oralidade na construção de suas nações. Entretanto, para Mafalda Leite (1998), as perspectivas dos africanos, por vezes, revelam-se críticas em relação à literatura oral, pois essa oralidade nem sempre é acessível e também está associada aos portadores do conhecimento.

> Por outro lado, a ideia de que a oralidade é a resultante de um colectivo permitiu a difusão de um outro preconceito: o de que as tradições orais são acessíveis a todos, são universalmente mais igualitárias, pelo acesso à voz, ao passo que a escrita e a tecnologia a ela associada, requerem uma preparação especial e, naturalmente, são mais selectivas. Este pressuposto não toma em linha de conta, apenas para dar um exemplo, o secretismo e elitismo envolvidos na aprendizagem e recitação de certos géneros da oratura em que o bardo ou "griot" é um especialista, escolhido ou por linhagem, ou por profissão, e só ele detém o conhecimento dos textos mais longos e especiais, como a epopeia, as genealogias ou a crónica histórica. (Leite, 1998, p. 21)

O papel do *griot* ou do mais velho nas sociedades africanas é de imensa importância, transcendendo às simples narrativas orais. Os *griots*, muitas vezes, são detentores não apenas das histórias do passado, mas também dos valores, tradições e sabedoria acumulada ao longo das gerações. Funcionando como guardiões da memória coletiva, esses contadores de histórias desempenham um papel crucial na transmissão de conhecimento e na preservação da identidade cultural. Sua habilidade em contar histórias vai além de simples entretenimento; ela serve como um elo vital entre o passado e o presente, contribuindo para a coesão social e para a compreensão profunda das raízes culturais. O *griot* é, portanto, um pilar fundamental nas sociedades africanas, desempenhando um papel central na preservação e na transmissão da rica herança cultural dessas comunidades.

Ao estudarmos sobre o passado e a importância da valorização da memória na construção da identidade de um povo, percebemos nas civilizações antigas que a origem de suas histórias está relacionada aos mitos. Eles estão presentes como fontes elucidativas para as indagações daquilo que, no passado, não se mostrava compreensível. A relação com os mitos está presente na tradição desses povos, como também, fundamentam-se em aspectos religiosos. Mitos e crenças foram transmitidos oralmente, consolidando, assim, a formação de uma tradição. A passagem dessas visões de mundo foi transmitida entre gerações por anos, através da figura do mais velho transmissor da tradição aos mais jovens, que simbolizam o futuro de uma sociedade.

Por outro lado, as narrativas orais, provenientes dos mais velhos, são inegavelmente influenciadas pela voz narradora, pelo seu contexto de interação, pelas suas normas morais e sociais, entre outros elementos. Pode-se afirmar que, através do ato de contar e recontar histórias, fundamenta-se o conhecimento do sujeito sobre si mesmo e sobre os outros membros da comunidade.

Walter Benjamin (1980) compreenderá a narrativa como a transmissão de experiências entre gerações, vinculando fatos narrados com vivências, impossibilitando conceber a narrativa dissociada da ideia de memória. O narrador, incumbido da tarefa de rememorar, mesmo ao relatar histórias permeadas por visões de mundo pessoais, transcende a memória individual, sendo a memória sempre coletiva e, portanto, social, moldada, como se reitera, pelo grupo ao qual pertence.

Em sociedades mais capitalistas e tradicionalmente ocidentais, como a sociedade contextualizada em umas das obras dessa dissertação, a de Valter Hugo Mãe, verifica-se que o tratamento ao mais velho está vinculado à ideia de que esse não produz mais e por isso é relegado ao abandono. Já em sociedades ou grupos sociais em que o individualismo é substituído pelo coletivo, o idoso é visto como um patrimônio social. Em ambos os casos, não há como negar que os mais velhos carregam a memória de acontecimentos e fatos decorridos, que serão acionados pela memória. Bosi (2004) reitera a ideia de que a memória individual está intrinsecamente conectada aos grupos sociais, tais como família, escola e igreja, desempenhando um papel crucial na formação das lembranças que se transformarão em referências para o indivíduo.

Em sua significativa obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (2004), Ecléa Bosi aborda a função social dos idosos, destacando a crítica ao fracionamento da lembrança na sociedade capitalista, que utiliza os mais velhos predominantemente em termos de sua for-

ça servil. Na realidade, a sociedade moderna capitalista, ao desprezar a velhice, compromete os fundamentos da memória, dando ênfase à história oficial em detrimento das lembranças.

Ao conduzir um estudo da memória considerando a influência dos fatores sociais, Bosi (2004) opta por concentrar seu trabalho nas lembranças das pessoas idosas, dada a sua experiência em percorrer todo um tempo, com as suas marcas e características. Para a autora, a atividade de rememorar está ligada à função social do sujeito, por isso, os mais velhos exercem uma função necessária na perpetuação da cultura e na transmissão do conhecimento para as gerações presentes e vindouras. Suas vivências permitem resgatar o que já se passou, como as narrativas e tradições de uma época anterior, que de alguma maneira perduram nos vestígios de suas memórias compartilhadas. Este legado contribui significativamente para enriquecer o presente e moldar o futuro.

Aquele que porta um relato, seja ficcional ou real, acaba gerando novas experiências aos que escutam a sua história. Desta forma, conhecer as vivências de outros pelo relato da memória, transmite conhecimentos vividos em espaços e tempos distintos da vida do receptor. Pierre Nora (1993) conceitua lugares de memória como locais simbólicos capazes de abrigar objetos que representam a memória nacional, tais como festas, monumentos e hinos, que consolidam a ideia de nação. Esses símbolos, historicamente enraizados, são mantidos e transmitidos por inúmeras gerações pelos costumes, crenças e vivências passadas por seus ancestrais.

Os conceitos memórias e ancestralidade entrelaçam-se, tornando-se pares em muitos estudos e produções literárias contemporâneos. A memória preserva os dados mais expressivos de uma comunidade, salvaguardando as tradições tidas como vitais pela coletividade e transmitindo os eventos e narrativas da população ao longo do tempo. Por outro lado, a ancestralidade busca difundir entre as gerações mais jovens as experiências vividas e ouvidas, mantendo a recordação daqueles que vieram antes, além de transmitir conselhos e sabedorias que foram construídos e consolidados ao longo das eras. Ou seja, a ancestralidade é a representação dos aspectos imateriais que atravessam o tempo e se materializam no presente por meio dos mais velhos, considerados autênticos depositários da estrutura comunitária. Em contrapartida, a memória, de natureza mais difusa, abrange o conjunto de narrativas, histórias, eventos e tradições preservadas e transmitidas ciclicamente ao longo das gerações. Desse modo, memória e ancestralidade são dois componentes interconectados que se completam.

A ancestralidade é a transmissão de elementos intangíveis ao longo das gerações, desempenha um papel crucial na formação da identidade e na preservação da memória de uma comunidade. Uma das formas que ela se manifesta é nas estruturas familiares, sendo uma força vital na criação e manutenção da memória ao longo das sucessivas gerações,

representando uma conexão única entre passado, presente e futuro. “quando já não há mais lugar para aquele “fazer”, é o lembrar que passa a substituir e assimilar o fazer. Lembrar agora é fazer.” (Bosi, 2004, p. 398)

O conhecimento da história de seus ancestrais, compartilhado pelos familiares mais velhos, fortalece-se à medida que os mais jovens se conectam a eles por meio da escuta dos relatos de seus entes idosos. Através das histórias transmitidas pelos entes mais antigos e vivos, as gerações recentes exploram suas origens, criando uma ponte entre passado e presente. Enquanto os avós e bisavós realizam um exercício memorável ao remexer nos arquivos do passado. Este ato vai constituir memórias afetivas, juntamente a todas as outras lembranças originadas pela companhia desses avós.

As histórias contadas pelos anciãos de uma família podem desencadear risadas, provocar a imaginação e evocar memórias melancólicas que levam à emoção, sendo muitas vezes feitos de familiares que se foram e com quem as novas gerações não puderam compartilhar vivências. No entanto, independente da natureza das recordações, as memórias são sempre percebidas como algo de valor inestimável, um legado a ser compartilhado e preservado para as futuras gerações.

Muniz Sodré (2002) conceitua a ancestralidade como uma herança imaterial e intangível, transferida de forma ininterrupta entre antepassados e descendentes. Esse legado engloba uma ampla gama de valores, filosofias, conceitos e sabedorias. O ancestral mantém um código social e coletivo, alterando seu conteúdo por meio da experiência e, simultaneamente, repassando-o às gerações subsequentes para assegurar sua continuidade.

> De fato, por trás da transmissão de bens (econômicos e simbólicos) operada por esse grupo patrimonial chamado "família", encontra-se a "linhagem", ou seja, o conjunto das relações de ascendência e descendência regido por uma ancestralidade que não se define apenas biologicamente, mas também política, mítica, ideologicamente. (Sodré, 1998, p. 74)

Na literatura contemporânea em Portugal, um exemplo das produções que apresentam esse universo é *As Pequenas Memórias* (2006), de José Saramago. A narrativa documenta a vida do autor entre Azinhaga, o refúgio dos seus avós maternos, e Lisboa, a cidade para a qual seus pais migraram quando ele tinha menos de dois anos de idade. O livro apresenta aspectos autobiográficos da infância do autor, inspirados nas lembranças desse período de sua vida, mas que também se mesclam aos relatos de seus pais e avós. Vejamos um trecho que marcou a memória do autor através de um relato de sua avó:

> [...] ela, segundo havia sido voz corrente no tempo, a rapariga mais bonita de Azinhaga, ele, o exposto na roda da Misericórdia de Santarém e a quem chamavam "pau-preto" por causa da tez morena. Ali viveriam sempre. Contou-me a avó que a primeira noite passou-a o avô Jerônimo sentado à porta da casa, ao relento, com um pau atravessado os joelhos, à espera dos ciumentos rivais que haviam jurado ir apedrejar-lhe o telhado. Ninguém apareceu, afinal, e a Lua viajou (permitisse-me que o imagine) toda a noite pelo céu, enquanto minha avó, deitada na cama, de olhos abertos, esperava o seu marido. E foi já madrugada clara que ambos se abraçaram um no outro (Saramago, 2006, p. 86).

As lembranças dos avós do autor estão intrinsecamente ligadas à representação de figuras fortes e sábias. A história, contada pela avó e romanceada por Saramago em seu livro, é recriada de maneira a intensificar a importância desses dois familiares e suas trajetórias na vida do escritor. Essa forma de escrita memorialística exemplifica a importância da ancestralidade e das narrativas dos familiares antecessores para compreendermos nossas origens e a constituição da essência de um indivíduo.

Entretanto, se é verdade que a memória familiar passa às gerações seguintes, também se podem perceber que valores e repetições de mitos e crenças de teor conservador em regimes fascistas também se perpetuam por intermédio da repetição dos ideais de um grupo. Para Jason Satnley, em *Como funciona o fascismo: A política "nós" e "eles"* (2022), um dos principais elementos a essa sustentação é o modelo de patriarcado que muitas famílias costumam adotar:

> Numa sociedade fascista, o líder da nação é análogo ao pai da família patriarcal tradicional. O líder é o pai da nação, e sua força e poder são a fonte de sua autoridade legal, assim como a força e o poder do pai da família no patriarcado supostamente são a fonte de sua suprema autoridade moral sobre seus filhos e esposa. O líder provê a nação, assim como na família tradicional o pai é o provedor. A autoridade do pai patriarcal deriva de sua força, e a força é o principal valor autoritário. Ao apresentar o passado da nação como um passado com uma estrutura familiar patriarcal, a política fascista conecta a nostalgia a uma estrutura autoritária hierárquica organizadora central, que encontra sua mais pura representação nessas normas. (Stanley, 2022, p. 22)

A construção da memória coletiva de uma família ao longo das gerações é um processo complexo que se desenha através das representações transmitidas pelos seus líderes. A influência desses líderes familiares, muitas vezes, molda as perspectivas e opiniões que atravessam o tempo. Se uma família enraíza sua visão em defesa de uma ditadura, possivelmente isso poderá estar intrinsecamente ligado à figura de um patriarca que defendeu esse regime autoritário. A reverência a esse líder familiar como exemplo de liderança será capaz de perpetuar a aceitação dessa ideologia ao longo das gerações.

A mesma forma ocorre em famílias que têm como referência figuras que resistiram como presos políticos a tais regimes ditatoriais podem desenvolver uma narrativa de

valorização da luta pela liberdade e justiça. Assim, a construção da memória coletiva de uma família reflete não apenas as circunstâncias históricas, mas também as interpretações e representações transmitidas pelos seus familiares ao longo do tempo, moldando a identidade e as crenças que permeiam a linhagem familiar. Um exemplo disso é o próprio filósofo americano Jason Stanley que escreveu sobre o fascismo, mas com ressalvas sobre os EUA:

> Tendo crescido com pais que deixaram a Europa como refugiados, fui criado com histórias da nação heroica que ajudou a derrotar os exércitos de Hitler e inaugurar uma era inédita de democracia liberal no Ocidente [...] No entanto, embora minha família comemorasse e honrasse esse legado americano, meus pais também sabiam que o heroísmo americano e as ideias americanas de liberdade nunca foram uma coisa só. (Stanley, 2022, p.15)

Existe uma ampla conversa sobre a renovação da história e da herança ancestral por meio da literatura. Isso ocorre ao evocar e celebrar o passado, para não esquecer. O objetivo é recordar para prevenir o esquecimento e assegurar que as mesmas falhas do passado não ocorram novamente, notavelmente no contexto das repressões causadas pelos sistemas ditatoriais.

Os mais velhos, detentores de uma rica vivência do passado, desempenham um papel crucial no resgate da memória, especialmente em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Através de suas narrativas, preservam não apenas eventos históricos, mas também a riqueza cultural e as tradições ancestrais. Essa transmissão oral, marcada pela experiência pessoal, contribui significativamente para o processo de descolonização. Os relatos dos mais velhos não apenas revelam as injustiças e desafios enfrentados durante o período colonial, mas também fortalecem a identidade nacional, reforçando sua resistência cultural.

A identidade dos povos africanos encontra-se fragmentada, e para ser reconstruída, deve ser fundamentada em sua cultura ancestral, não na cultura do colonizador. Torna-se, assim, relevante analisar o texto literário como um lugar de memória e compreender como as ocorrências memoráveis influenciam a construção do pensamento cotidiano do indivíduo das novas nações.

A descolonização busca restaurar tradições, crenças, histórias e saberes dos povos nativos, visando libertar o indivíduo e devolvê-lo à sua identidade, usurpada outrora pelas forças coloniais. Mbembe (2001) destaca os efeitos que o colonialismo teve no desenvolvimento de uma ciência e filosofia africanas autônomas, destacando a memória como fator crucial para efetivar a descolonização.

Na contemporaneidade, a literatura torna-se um instrumento que fortalece os processos de descolonização, sendo os escritores africanos essenciais na formulação de ideias

anticolonialistas e na reconstrução da cultura silenciada. Os registros que remetem à ancestralidade têm como objetivo dar voz aos sujeitos subalternizados e refletir sobre as ausências às quais foram submetidos, buscando simbolicamente resgatar o que lhes foi tirado.

A análise das obras literárias de escritores africanos de língua portuguesa revela a importância da memória e das lembranças na construção do pensamento cotidiano. A narrativa, marcada pela ancestralidade, destaca a relevância dos lugares de memória na preservação da cultura, mesmo diante do contexto tecnológico em que estamos inseridos. O texto literário, ao remeter à memória e às experiências, estabelece uma ponte entre a ficção e a realidade, proporcionando novas versões e perspectivas sobre eventos ocorridos em épocas singulares.

Da mesma forma, em Portugal, após décadas sob o regime fascista do salazarismo, a reconstrução do país também está intrinsecamente ligada à preservação da recente. A literatura portuguesa contemporânea tem desempenhado um papel fundamental nesse processo, memória explorando as marcas do passado e confrontando as sombras do autoritarismo. Autores portugueses têm utilizado suas obras para reconstruir narrativas históricas, trazendo à luz perspectivas antes silenciadas. Essas ações literárias têm sido catalisadoras na construção de uma consciência crítica, promovendo a reflexão sobre o passado e contribuindo para a revisão de um período de silenciamento e opressão.

A título de exemplificação das narrativas contemporâneas portuguesas que revisam a história recente de Portugal destaca-se *O Retorno* (2011) de Dulce Maria Cardoso. Conforme assinalado por Isabel Ferreira Gould (2008, p. 183), a partir da década de 1990, observou-se o surgimento das vozes e testemunhos dos ex-colonos, intensificando-se o caráter memorialista na narrativa da experiência colonial. O testemunho de Rui, personagem de *O Retorno,* representa a alegoria do drama dos retornados após a Revolução de Abril de 74 e a independência de Angola e, simultaneamente, passa em revista a narrativa do colonialismo português.

Esta história persiste ainda nos dias de hoje, manifestando-se no terreno volátil das memórias e na sua relação intrínseca e complexa com o território. O enredo suscita uma reflexão sobre o paradoxo de regressar a um lugar que se desconhece ou que já não perdura como antes da imigração dos portugueses mais empobrecidos do norte do país para a África. A esse respeito, Isabel Ferreira Gould observa que em muitas narrativas a "decantação direciona o olhar para o passado, para o processo de seleção e representação da memória, assim como para a problemática da validação do presente por meio do resgate de experiências pretéritas" (Gould, 2008, p. 184).

A temática abordada, nesta dissertação de mestrado, concentra-se nos aspectos da memória individual e coletiva, como componente intrínseco aos romances em tela. Além disso, um conceito importante discutido é o da pós-memória, notavelmente debatido na academia a partir do trabalho pioneiro de Marianne Hirsch em 2012. A pós-memória refere-se a narrativas nas quais a transmissão de memória dentro de núcleos familiares e comunidades emerge como uma forma de resistência ao esquecimento coletivo.

Michael Rothberg, em 2009, sustenta a ideia de que a memória coletiva deve resultar da negociação entre diversas memórias relacionadas a diferentes experiências dentro de uma comunidade heterogênea. Destaca-se a necessidade de uma pós-memória coletiva que seja verdadeiramente multidirecional, ou seja, negociada dentro de uma comunidade demograficamente diversa, evitando a configuração de uma experiência-padrão nacionalizada, na qual as memórias são mediadas pela autoria dos dominantes.

A análise conjunta das narrativas examinadas nesta pesquisa permite identificar uma variável crucial: como os protagonistas se apresentam como sujeitos que agenciaram o recordar em relação aos eventos históricos referidos nos romances: o passado colonial, no romance de Ondjaki, ou ao período da ditadura salazarista, no romance de Valter Hugo Mãe. Em obras como *Bom dia, Camaradas* e *A máquina de fazer espanhóis*, os protagonistas assumem a possibilidade de fazer parte de uma partilha de memória coletiva composta por várias vozes. Dessa forma, eles se posicionam como agentes de resistência ao esquecimento, contribuindo para a construção de uma memória coletiva mais inclusiva e diversificada.

Ao conceber a literatura não só como um registro da memória, mas também uma produtora desta, através de sua força criativa e influenciadora, evita-se reduzir sua relevância à mera condição de documento histórico portador dessa memória. Nesse contexto, a literatura configura a função artística que transcende e enriquece a compreensão da memória, proporcionando uma abordagem mais abrangente e simbólica sobre as experiências humanas, pois envolve a criação ficcional, parindo memórias inventadas.

1.2 **Memórias contadas:** ***A máquina de fazer espanhóis e Bom dia, camaradas***

A expressão metamemorialística na prosa poética de Valter Hugo Mãe e na de Ondjaki emerge das representações da memória dos personagens. Tanto em *A máquina de Fazer Espanhóis* (2010) quanto em *Bom dia, camaradas* (2001), o tempo ou o esquecimento têm o

poder de apagar memórias. Enquanto o indivíduo aciona a engrenagem da memória, editando as memórias de sua escolha, decide o que deve ser lembrado ou esquecido. Isso cria uma desconexão entre o que é lembrado e o que é vivido, revelando os segredos do corpo e da memória como uma única engrenagem que busca, fabrica e reescreve a história. A mecânica da memória é capaz, logicamente, de fabricar um passado, como sugere a metáfora da cultura contemporânea, que está sempre ancorada na memória, mas interpreta o passado através das lentes do presente.

No livro *A máquina de Fazer Espanhóis* (2010), António Jorge Silva atua como o guia que nos conduz pelos corredores do asilo Feliz Idade, um lugar onde nos deparamos com as histórias de indivíduos, incluindo a do próprio protagonista. Entre as paredes da instituição, esses residentes revisitam suas memórias. O livro destaca-se como uma obra que entrelaça ficção e história, despertando no leitor não apenas um fascínio pela técnica narrativa, mas também um profundo interesse pelos eventos históricos que servem como pano de fundo para a trama. Este romance explora a influência do salazarismo na sociedade. A narrativa mergulha nas entranhas da repressão do Estado e nos métodos de manipulação midiática que sustentaram o período ditatorial, proporcionando uma perspectiva complexa e envolvente sobre esse contexto histórico.

Após a morte da esposa, sua companheira por várias décadas, Silva é internado em um asilo pela própria filha, gerando nele insegurança e ressentimento. Nessa nova moradia, ao interagir com outros idosos, o protagonista confronta-se com o passado e eventos que preferiria esquecer. Se memória e esquecimento sobre as experiências vividas orientam os idosos do asilo, é importante destacar a memória e esquecimento emergem, nos contextos sociais, como ferramentas de poder nas mãos de diversos governos, instrumentalizando o controle político em sua população. São esses governos que decidem o que deve ser esquecido ou lembrado.

Elaborada dentro da perspectiva do discurso memorialístico ficcional, a obra transcende do âmbito da memória individual para o terreno da memória coletiva, guiando Silva a revisitar também os mecanismos de repressão associados ao Estado Novo. Entretanto, essa retrospectiva emerge muito tempo após o término do regime, expondo aquilo que o personagem-narrador procurara esquecer ao longo de toda a vida que está associado a não ter revelado a ninguém, nem mesmo à sua esposa, que entregou um rapaz da resistência à PIDE, polícia que regulava o regime salazarista. Não é por acaso que o capítulo intitulado *memória seletiva* é o que narra esse episódio. Juntamente com o narrador, a população portuguesa compartilha contemporaneamente uma sensação de angústia, pois "os esquecimentos e os

silêncios da história são indicativos dos mecanismos de manipulação da memória coletiva" (Le Goff, 1994, p.426).

A recuperação de eventos da sociedade portuguesa, por outro lado, explicita as engrenagens de um mecanismo que corrompe a memória coletiva em um cenário fragmentado. As encenações da memória pessoal de António Silva não só contestam a história oficial, como também constituem um mecanismo de desautomatização e humanização do sujeito perante um sistema que enrijeceu contra o indivíduo, para excluí-lo. As vozes individuais que se entrelaçam para ilustrar os mecanismos da memória estão ligadas ao próprio fluxo do pensamento de Silva. Ele apresenta sua visão da história por meio do discurso indireto de personagens secundários, abordando uma variedade de temas que a memória engendrou.

O resgate das memórias do personagem Silva revelou-se fundamental para a compreensão do caminho que delineou até seu presente. O ato de recordar e refletir emergiu como um poderoso processo de cura, permitindo que Silva não apenas reconstruísse as intricadas conexões entre seu passado e seu presente, mas também enfrentasse as complexidades emocionais enterradas nas entranhas da sua história. Ao revisitar os eventos passados, ele não apenas se deparou com os desafios e adversidades superadas, mas também encontrou respostas para as perguntas que permeavam sua existência. O resgate das memórias não foi simplesmente uma jornada nostálgica, mas sim um meio de cura, fornecendo a Silva a capacidade de reconciliar-se consigo mesmo e com os capítulos menos claros de sua trajetória. O entendimento profundo propiciado por esse resgate se tornou um catalisador para a aceitação, a transformação e, em última instância, para a construção de um presente mais pleno e consciente.

Já o romance *Bom dia, camaradas* (2001) mergulha nas águas da memória infantil para tecer uma narrativa que ressoa com a sensibilidade e a curiosidade próprias da juventude. A história acontece na cidade de Luanda, na Angola dos anos 1990. O livro captura a atmosfera peculiar da infância, repleta de descobertas, brincadeiras e relações familiares. Ao explorar os aspectos da memória na infância, a obra enfatiza a habilidade única das crianças em absorver o mundo ao seu redor, destacando a forma como as experiências moldam as percepções e as lembranças dessa fase tão significativa da vida. A narrativa proporciona uma reflexão sobre a complexidade da memória infantil e seu papel na construção da identidade.

A narrativa do jovem Ndalu desenrola-se até o desfecho de um ano letivo, marcando os últimos momentos compartilhados com os professores cubanos e os colegas de classe. Essa fase crucial da vida do rapaz encontra-se entrelaçada ao contexto histórico-social delineado pelo acordo de paz entre correntes partidárias oposicionistas, culminando no término do

monopartidarismo em Angola. Dessa maneira, o começo, o desenvolvimento e o desfecho da narrativa delineiam um rito de passagem que assinala a transição da infância do menino-narrador para a vizinhança do universo adulto. Nesse intervalo, uma série de ritos adicionais contribuem para a validação desse processo de passagem, construindo a identidade pessoal da personagem.

Para recuperar as recordações, o narrador apoia-se de maneira significativa na memória sensorial, concentrando-se especialmente no sentido do olfato. É através dos diversos aromas que ele se reconecta com António, o cozinheiro de sua residência, cuja presença está intrinsecamente ligada a afetuosas lembranças de infância, e ao característico perfume proveniente de sua atividade na cozinha. A escola emerge como o cenário onde se desenrola a interação entre os jovens provenientes da classe média de Luanda, com a exceção do menino Murtala, e os professores, notadamente os cubanos. Esses educadores, originários de uma nação distante, desempenham um papel crucial na formação tanto intelectual quanto afetiva dos jovens angolanos.

No âmbito do romance, a evocação do passado adota uma representação seletiva, mergulhando nos cenários sociais e escolares das crianças. A Luanda de Ndalu transcende a mera paisagem urbana para se tornar uma metáfora viva, uma cidade mítica que representa a memória afetiva do protagonista. Nessa abordagem singular, Luanda não é apenas um cenário físico, mas um espaço carregado de significado e subjetividade. A cidade para o narrador-menino é uma entidade viva, moldada pelas experiências e percepções da infância, divergente da Luanda histórica que encontramos nos registros convencionais. Essa Luanda subjetiva transcende os limites do concreto para se tornar uma narrativa emocional, uma manifestação poética da relação única entre um indivíduo e seu ambiente. Ao explorar essa dualidade entre a Luanda física e a Luanda imbuída de memórias subjetivas, o autor oferece uma perspectiva rica e complexa sobre a interseção entre espaço urbano e experiência pessoal. Nessa Luanda subjetiva, figura ainda a escola, o espaço onde o jovem Ndalu passa boa parte de seu tempo e que lhe proporciona muitas experiências de troca.

Rita Chaves (2005) aborda a função da memória em espaços culturais que, diante da iminência de um processo cruel de amnésia, empreendem esforços para revirar o passado, buscando recompor os elementos que compõem sua identidade.

> O passado, transcriado, é ponto para reflexão, e a memória literária constitui matéria vasta [...] funciona como um lugar onde se confrontam experiências, através das quais se processam os traços de uma forma literária capaz de abordar a totalidade da vida reclamada pelo homem em sua historicidade. (Chaves, 2005, p. 81)

Assim, enquanto a História busca representar ou reconstruir o que já não existe, a memória é uma ferramenta que aciona as vivências, as recordações afetivas, sejam elas particulares ou sociais, enraizando os traços de um "fenômeno perpetuamente atual, uma unidade que nos prende ao eterno presente" (Nora, 1984, p. 24). Conforme já citado, a literatura pós-modernista trouxe inúmeras narrativas literárias em que é recorrente a revisitação da História e do passado de personagens e narradores. As obras escolhidas nesta dissertação compartilham a característica distintiva de explorar as memórias e eventos históricos vividos por seus personagens, o que os diferencia notavelmente é a consciência dos protagonistas em relação à importância de viver o presente. Enquanto essas narrativas estão intrinsecamente conectadas a momentos históricos e memórias, elas não se limitam a uma mera reflexão do passado; ao contrário, os protagonistas engajam-se ativamente com o presente.

No romance *A máquina de fazer espanhóis*, o protagonista idoso Silva personifica essa consciência vívida do presente. Sua lucidez surpreendente não apenas revela uma profunda compreensão do passado, mas ressalta a maturidade emocional que surge da aceitação em viver o presente. Situação similar ocorre em *Bom dia, camaradas*, o jovem Ndalu vive experiências pessoais importantes, mesmo em meio a eventos históricos tumultuados. A juventude de Ndalu não impede que ele manifeste uma maturidade notável sobre o tempo presente da narrativa ser tão enriquecedor e significativo quanto às memórias que se acumulam ao longo do tempo.

Em ambos os romances, a capacidade de rememorar o passado, ressignificá-lo sem deixar de viver o presente, também ele ressignificado, pela experiência e aprendizagem proporcionada pela memória, alinhava as trajetórias dos personagens protagonistas. Para além da trama romanesca, as obras, em sua capacidade de revisitar o passado através das palavras, são, de fato, um veículo essencial para a compreensão do presente e a edificação de um futuro mais esclarecido. A narrativa, neste contexto, emerge não apenas como uma cronologia de eventos, mas como um tecido que conecta os fios das experiências passada e presente, fomentando uma reflexão enriquecedora que, por sua vez, se revela crucial para a construção de um futuro mais sólido e consciente.

2 A MÁQUINA MEMORIALÍSTICA PORTUGUESA

> com a liberdade, só os cretinos mais incautos passaram a ser má gente. tudo o resto preza-se e cabe na sociedade de queixo erguido (Mãe, 2010, p. 26)

A máquina de fazer espanhóis (2010), obra singular de Valter Hugo Mãe, destaca-se como a conclusão narrativa na criação de sua tetralogia das minúsculas, de que falaremos mais adiante, revelando-se como o desfecho magistral dessa série literária. Através de uma prosa poética e reflexiva, o autor conduz-nos por caminhos intrincados da alma humana, abordando questões existenciais e históricas com sensibilidade e profundidade.

Valter Hugo Mãe, proeminente escritor contemporâneo, nasceu na cidade de Saurimo na Angola, em 1971, mas seu desenvolvimento literário enraizou-se em solo português. Filho de colonos portugueses, aos dois anos de idade deixou sua terra natal durante a luta pela independência desse país, retornando a Portugal sem memórias vívidas de seus dias em Angola. Essa ausência de lembranças e sua formação em terras portuguesas contribuíram para sua autoidentificação como autor português.

Outro ponto que ratifica a sua identificação como um cidadão português e não angolano é que a nacionalidade portuguesa é atribuída com base no critério do "*jus sanguinis*", o qual reconhece a descendência como o fator fundamental para a obtenção da nacionalidade nata. Isso significa que um cidadão português é identificado não pelo local de nascimento, mas, sim, pela sua linhagem, seguindo as disposições da Lei da Nacionalidade Portuguesa.

Com uma obra abrangente, que engloba como primeira publicação um livro de poesias, *Silencioso corpo de fuga* (1996), também se lançou no universo literário infantojuvenil, com as obras *A Verdadeira História dos Pássaros* (2009) e *O Paraíso são os Outros* (2014); e na vertente contista, publica *Contos de Cães e Maus Lobos* (2015), trilhando diversos caminhos narrativos. Contudo, é no romance que sua obra se destaca, acumulando prestígio e reconhecimento. O Prêmio Saramago (2007) foi atribuído à sua obra *O remorso de baltazar serapião* (2006), que o próprio José Saramago definiu, naquele momento, como um "tsunami literário", enquanto *A máquina de fazer espanhóis* (2010) conferiu a ele o prestigiado Prêmio Portugal Telecom (2012), consolidando seu lugar de destaque na cena literária contemporânea.

Os quatro primeiros romances de Valter Hugo Mãe são reconhecidos como a tetralogia das minúsculas, na qual o autor desafia os padrões e convenções da diagramação tradicional. O último livro que completa essa tetralogia é *A máquina de fazer espanhóis*. Este romance destaca-se pela sua prosa poética, explorando as engrenagens da memória humana ao reconstruir o passado recente de Portugal por meio das recordações de personagens, destacando-se as de seu protagonista.

Também conhecida como a tetralogia das idades, essa empreitada literária teve início com o romance *O nosso reino* (2004), narrado pela perspectiva de uma criança. Na sequência, *O remorso de baltazar serapião* (2006), aborda a juventude e o terceiro livro, *O apocalipse dos trabalhadores* (2008), mergulha na vida adulta de duas empregadas domésticas diaristas. Por fim, *A máquina de fazer espanhóis* (2010) representa a velhice através da figura do senhor António Jorge Silva e outros moradores do mesmo asilo em que ele vive.

No livro, *O Romance Português Contemporâneo* (2012), Miguel Real posiciona Valter Hugo Mãe no contexto do novo romance português. Essa categorização refere-se às obras produzidas a partir da segunda metade do século XX, as quais, conforme as análises de Real (2012), causaram alterações profundas na tradição literária portuguesa, abrangendo temas, conteúdos, estilo, estrutura, definindo, segundo o crítico, um horizonte semântico lexical. O pesquisador destaca que essa transformação se intensificou no início do século XXI, período em que o romance português assumiu temáticas universais em espaços além da realidade nacional.

Real (2012) ressalta que uma das inovações marcantes no novo romance português, a partir de 2000, é a presença de uma multiplicidade de gêneros, temas e estilos. Segundo o autor, essa nova geração de escritores acredita na possibilidade de abordar literariamente qualquer ideia, história ou fato, desde que resulte em um texto esteticamente belo.

Essa diversidade de estratégias narrativas é claramente visível na obra de Valter Hugo Mãe, como evidenciado no livro *Nenhuma Palavra é Exata* (2016), organizado por Carlos Nogueira. O estudioso (2016) apresenta Mãe como um autor versátil, atuando em poesia, romance, crônica, dramaturgia e literatura infantojuvenil, demonstrando a amplitude de seus projetos literários.

Após a publicação dos quatro romances que compõem a tetralogia das minúsculas, Valter Hugo Mãe passou a incorporar letras maiúsculas em sua escrita, originando outras iniciativas literárias. A obra extensa e diversificada do autor merece destaque, abrangendo diversos gêneros discursivos e alcançando um público amplo e diversificado, como observado por Nogueira (2016).

> [...] é um dos escritores mais importantes do atual panorama literário português. A sua obra, lida em Portugal e no estrangeiro, reconhecida pela crítica especializada, mas ainda não suficientemente estudada, solicita cada vez mais, pela sua riqueza e complexidade, um estudo de conjunto. (NOGUEIRA, 2016, p. 11)

As influências de Saramago na escrita de Mãe vão além do uso de minúsculas. É visível a intertextualidade da obra saramaguiana em Mãe por meio de um diálogo vibrante. Essa troca de referências não apenas evidencia a continuidade da tradição literária portuguesa, mas também revela a vitalidade e o poder transformador da literatura como meio de diálogo entre gerações. A similaridade entre os dois autores aprofunda-se na figura do narrador, consciente de sua função de contar a história, expressando opiniões claras e participando ativamente no relato.

José Saramago é conhecido por sua postura crítica em relação à sociedade, abrangendo não apenas a realidade portuguesa, mas uma visão mais ampla da condição humana. Essa postura analítica ao revisitar eventos históricos de Portugal encontra paralelos notáveis na escrita de Valter Hugo Mãe. Ambos os autores expandem suas abordagens para além das fronteiras lusitanas em suas produções mais recentes. Fernando Pessoa assume um papel central na análise da genealogia literária de Saramago e Mãe. Saramago recria Ricardo Reis, um dos heterônimos de Pessoa, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) atribuindo-lhe uma espécie de finitude. Por sua vez, Mãe incorpora o personagem Esteves, do poema *Tabacaria* de Álvaro de Campos (heterônimo de Pessoa), em *A máquina de fazer espanhóis*, explorando complexidades não presentes no poema original. Essa conversa entre textos estabelece uma conexão profunda entre as obras dos dois escritores, enriquecendo suas narrativas com referências compartilhadas e ampliando a compreensão da literatura portuguesa contemporânea.

Outro aspecto notável nas obras desses dois autores é a presença da metaficção historiográfica, definida por Linda Hutcheon (1991), como uma característica que se tornou uma assinatura distintiva nas obras de Saramago, especialmente em suas publicações iniciais. Ao incorporar elementos históricos, esse procedimento literário busca uma reinterpretação do passado. Dentro dessa dinâmica, encontramos personagens tanto na escrita de Mãe, quanto na de Saramago, que narram uma trama que é simultaneamente ficcional e real, sob a perspectiva de indivíduos comuns da História, representando a experiência do cidadão médio que vivenciou determinado período.

A aversão de Saramago, assim como a de Mãe, a regimes totalitários é evidente em suas obras e declarações ao longo dos anos, especialmente nas críticas ao fascismo salazarista que perdurou por décadas em Portugal, encerrado com a Revolução dos Cravos, em 1974, sendo esse tema abordado de forma abrangente em *A máquina de fazer espanhóis*. Os dois autores habilmente escolheram momentos oportunos para adotar a escrita em minúsculas, expressaram posicionamentos críticos em relação a ditaduras e deram vozes aos portugueses comuns que desempenharam papéis fundamentais nos acontecimentos de seu país, mas que não eram destacados nos registros históricos.

A escrita poética de Valter Hugo Mãe evidencia-se em seus romances, marcada por parágrafos extensos e de forma habilidosa na utilização de metáforas e outras figuras de linguagem que formam imagens simultaneamente belas e impactantes. Em *A máquina de Fazer Espanhóis*, a narrativa provoca uma vasta gama de emoções no leitor ao retratar a vida de indivíduos idosos, relegados a um asilo ironicamente denominado Lar Feliz Idade – uma manifestação linguística que joga com a construção da palavra felicidade.

Quando Mãe lançou *A máquina de fazer espanhóis,* em 2010, o autor concedeu uma entrevista ao jornal *Origami*, na qual expressa a sua intenção de acelerar a própria escrita, aproximando-a para além do ritmo da fala, mas do próprio pensamento do narrador.

> A escrita convencional deita mão de tantos sinais, que nos obriga a marcar uma distância permanente entre o que somos e o que o texto é. Um texto mais acelerado permite uma respiração mais natural ao leitor encurtando essa distância [...] É uma convicção que tenho aprofundado, porque o meu estilo tem que ver com essa propensão para a aceleração, para os textos que correm com rapidez" (Mãe, 2010, s.p).

Ele ainda declarou na mesma entrevista que as minúsculas trazem "uma espécie de democracia das palavras". E manifestou sua abominação pelos três pontos: "É uma menorização da capacidade de leitura e de compreensão. É o sinal gráfico mais insuportável, porque é um sinal de desrespeito pelo leitor, que o trata como se fosse estúpido". (Mãe, 2010, s.p.). Logo, a utilização de minúsculas em *A máquina de fazer espanhóis* traz ao leitor o ritmo de leitura ao tempo equivalente em que a memória e os pensamentos do personagem idoso Silva são reproduzidos na obra, fazendo com que o ponto de vista da narrativa não seja o dos olhos do protagonista, mas o do interior de sua mente, como algo ainda mais intimista e profundo.

Quanto à questão da tetralogia das idades e *A máquina de fazer espanhóis* ser a representação da velhice, Mãe sempre teve a noção da finitude humana e de que poderia não chegar à fase idosa. Nesse sentido, há dois episódios em sua vida que marcam suas inspirações

em criar o protagonista Silva. O primeiro fato é que os pais de Valter Hugo Mãe perderam um filho ainda criança, antes mesmo de ele nascer, o que observou numa entrevista à emissora RTP2 ser sua primeira noção do fim da vida: "Eu creio que a primeira noção que eu tive da morte veio da noção de ter pedido um irmão antes de eu nascer. Por isso na minha infância havia um espaço vazio que solicitava amar um irmão, mas visitá-lo num cemitério" (Mãe, 2013, s.p). O autor ainda confirma essa questão como uma outra declaração dada ao *site Fronteiras do Pensamento*:

> [...] esse irmão era uma presença ausente lá em casa, uma pessoa que nós precisávamos amar sem ver, precisávamos acompanhar de alguma forma sem poder tocar, sem saber como era o rosto. Então, eu achei sempre que a morte era uma coisa fácil, que não precisava ser velho para morrer. Tive aquela infância que nunca foi infinita, nunca tive a consciência de uma infinitude da vida, nunca tive muita noção de que a velhice era uma distância muito longe. (Mãe, 2016, s.p)

Além da perda de seu irmão, o pai de Valter Hugo Mãe também partiu prematuramente, antes de atingir os sessenta anos. Esses acontecimentos moldaram sua perspectiva de vida, a ponto de fazê-lo acreditar, de certa forma, que a experiência da velhice lhe seria negada. As diversas fases de sua vida transformaram-se em marcos significativos, simplesmente por ele estar vivo, situação que o inspira à publicação dos seus quatro primeiros romances como uma referência à divisão das idades de uma vida humana. Em uma entrevista concedida ao *site A Pulga*, Mãe compartilha seu pensamento de que iria morrer cedo:

> Eu creio que criei todas essas datas de morte porque achava que morrer era fácil. Então, criei isso assim até antes dos 18 anos. Eu pensei: "Mas, se eu não morrer aos 18, eu com certeza dos 33 não passarei". E foi inevitável aos 33 eu me lembrar dessa questão. Então, eu fiz uma festa de aniversário. A maior festa de aniversário que fiz até hoje foi quando completei 33 anos (Mãe, 2015, s.p.)

O desejo de contar a história de um homem de 84 anos, a partir do momento em que sua esposa falece, era algo que Mãe almejava há bastante tempo. Conforme o autor aponta em entrevista ao jornal *Origami*: "Queria abordar essa temática da terceira idade e levar adiante a preocupação que já vinha dos outros livros que tem que ver com o valor da vida e a inevitabilidade da morte" (Mãe, 2010, n.p).

Explorando ainda mais o processo criativo em *A máquina de fazer espanhóis*, Valter Hugo Mãe revelou à revista *Origami* que a primeira expressão que surgiu durante a escrita foi *o fascismo dos bons homens*, inicialmente pensado como título, mas que acabou por se tornar o nome do primeiro capítulo. O título definitivo impôs-se naturalmente ao longo da narrativa.

Curiosamente, ele o buscou em um dos poemas de seu livro *Pornografia Erudita*, publicado em 2007.

2.1 **Espaços e personagens em *A máquina de fazer espanhóis* – o lugar de asilo**

No primeiro capítulo da obra, o conceito do "bom fascista" é central, impulsionando a trama e conduzindo o resgate da memória e do autoconhecimento do personagem-narrador em sua fase final da vida. Esse conceito é uma construção fictícia que busca explicar o apoio prolongado ao ditador Salazar por muitos portugueses, baseando-se na ideia de uma nação escolhida, com um governante designado por Deus para conduzi-la ao progresso. Muitos aceitaram pacificamente esse regime por acreditarem que Portugal recuperaria seus anos de glória. Mesmo após a Revolução de 74, muitos ainda mantinham um orgulho profundo no passado de grandiosidade de uma nação conquistadora, buscando ser reconhecidos como verdadeiros europeus.

Em *A máquina de fazer espanhóis*, ambientada no tempo em que Portugal ingressa na União Europeia, o personagem Silva da Europa interpreta esse acontecimento como um marco que indica o retorno de Portugal ao *status* de uma nação dominante. Ele enxerga isso como uma afirmação de pertencer a um grupo de nações superiores em relação a muitas outras no mundo, adotando um aspecto de superioridade em relação a outros países, pois seu país agora havia sido ratificado como um legítimo território europeu.

> somos bons homens, não digo que sejamos assim uns tolos, sem a robustez necessária, uma certa resistência para as dificuldades, nada dissá o, somos genuinamente bons homens e ainda conservamos uma ingénua vontade de como tal sermos vistos, honestos e trabalhadores. [...] e agora somos europeus, qualquer iniquidade do nosso peculiar espírito há de ser corrigida pela europa, para sempre. (Mãe, 2010, p.25)

Ainda no início da narrativa, percebemos o protagonista Silva compartilhando a triste experiência da perda de sua esposa Laura, após 48 anos de matrimônio, que por uma estranha coincidência é o mesmo número de anos de duração da ditadura salazarista. No hospital, enquanto aguarda notícias sobre a saúde de sua esposa, Silva cruza com Cristiano Mendes da Silva, cujo sobrenome compartilhado com o protagonista suscita reflexões sobre igualdade e os problemas persistentes em Portugal, decorrentes da era salazarista. Essas interações dialógicas entre personagens e o contexto histórico do país permeiam toda a narrativa.

A temática memorialista desempenha um papel central na construção do romance, reanimando memórias pessoais e reconstruindo não apenas a identidade do narrador, mas também a de outros Silvas, que representam diversas engrenagens da máquina social. António, tendo vivido sob o regime autoritário de Salazar, reflete sobre a manipulação coletiva imposta pelos ideais do governo, selecionando lembranças, estabelece diálogos entre personagens e entre eventos históricos e literários, demandando do leitor uma compreensão aprofundada para discernir as nuances dessas interações.

A obra também instiga uma reflexão sobre a parcialidade do conhecimento histórico, desafiando a veracidade dos eventos. Ana Paula Arnaut (2002) destaca o papel ativo do leitor nesse tipo de romance, sobretudo na literatura portuguesa do final do século XX e início do século XXI. "O leitor será chamado a desempenhar um papel interventivo: porque constantemente sentirá a consciência do jogo artístico levado a cabo e porque, decorrente disso, se verá levado a encetar pesquisas paralelas que corroborem, ou não, os dados postos na mesa da ficção" (Arnaut, 2002, p. 21). Essa dinâmica amplia a profundidade da relação entre leitor e texto, demandando a participação ativa do leitor na leitura da obra.

No romance, a figura do idoso Silva torna-se um reflexo de Portugal, e o asilo para onde o protagonista é encaminhado após a morte de Laura pode ser interpretado como um microcosmo do país. O local é repleto de homens comuns, que, assim como António Silva, viveram a vida dedicados a um ofício profissional ou/e a dedicação aos cuidados de sua família, sendo a marca de uma geração que compartilhou seus anos de vida adulta num país sob o comando de um regime totalitário e fascista.

> o homem interrompeu o silêncio para explicar que também se chamava silva. cristiano mendes da silva, e eu imediatamente pensei em nós dois como a frente e o verso, eu, antônio Jorge da silva, e ele, o silva da europa, o peito inchado de orgulho como se tivesse conquistado tudo sozinho. continuou, somos todos silvas neste país, quase todos crescemos por aí como mato, é o que é. como as silvas, somos silvestres. (Mãe, 2010, p. 27)

O protagonista é um barbeiro aposentado que, aos 84 anos, vê-se, sem a esposa da vida inteira, sendo internado pelos filhos no asilo Feliz Idade, sem que Silva seja sobre isso consultado. Sua filha o conduziu ao local, fornecendo-lhe dois sacos de roupa e um álbum de fotografias apenas. No entanto, na mesma tarde, retiraram-lhe o álbum, acreditando que ele só aumentaria a dor pela perda da esposa. Em seu lugar, presentearam-no com uma imagem de Nossa Senhora de Fátima, considerando essencial a presença da imagem em seu quarto. Acreditavam que isso poderia proporcionar-lhe um pouco de fé, guiá-lo na adoção de um

credo religioso, e incentivá-lo a aprender rezas, visando, consequentemente, à salvação de sua alma.

Os atos dos filhos de António Silva simbolizam o abandono a que são legados muitas vezes os mais velhos, que em asilos acabam por perder as referências. Todo esse tratamento acaba por refletir a falta de importância dos idosos para o capitalismo que visa apenas à produtividade. A cadeia de descarte começa pelo estado e consequentemente pela sociedade, que não encontra no idoso mais um meio de produção para manter a máquina de engrenagem econômica-social, sendo tal descarte, posteriormente, naturalizado pelos descendentes familiares diretos, que em consonância com esses centros de recolhimento (asilos), excluem o idoso de sua residência, afastando-o de seus bens e de objetos de afeto que diminuem as lembranças, com o único objetivo de facilitar a adaptação dos idosos nos locais a que são levados. No fragmento abaixo, a imposição de um credo a uma santa ao personagem Silva é um exemplo da descaraterização do idoso à sua humanidade e à sua individualidade:

> a Laura morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum porque achavam que ia servir apenas para que eu cultivasse a dor de perder a minha mulher. depois, ainda na mesma tarde, levaram o álbum porque achavam que ia servir apenas para que eu cultivasse a dor de perder a minha mulher. depois, ainda nessa mesma tarde, trouxeram uma imagem da nossa senhora de fátima e disseram que, com o tempo, eu haveria de ganhar um credo religioso aprenderia a rezar e salvaria assim a minha alma. e um médico respondeu, a verdade é que ficam mais calmos. (Mãe, 2010, p. 37)

O Lar da Feliz Idade, local para onde António foi encaminhado, serve como cenário para grande parte da trama de *A máquina de fazer espanhóis*. O asilo é dividido em duas alas distintas, representando metaforicamente a dualidade entre vida e morte: na ala da direita, encontram-se os residentes saudáveis, que desfrutam de uma vista para um jardim, uma pequena praça em que ocorrem eventos animados, como pessoas caminhando, pássaros voando e crianças brincando com suas bicicletas. Já na ala da esquerda, estão os doentes e inválidos, cuja única visão possível é a do cemitério.

O asilo, apesar de perpetuamente em luto, esforça-se constantemente para manter a ilusão de ser um lugar de vida. Entretanto, ao longo da narrativa, podemos perceber que esse espaço irá proporcionar também a celebração do tempo, em que os moradores, incluindo António, empreendem uma vigorosa busca por seu passado e encontram amizades verdadeiras capazes de ressignificar suas vidas. O local abriga 73 pessoas no total, todas vítimas de uma sociedade tecnologicamente avançada que, muitas vezes, não respeita seus idosos, resultando frequentemente em suas internações em casas de repouso.

Em consonância à quantidade de idosos, há no romance uma multiplicidade de vozes reverberadas pelo fluxo de consciência do protagonista. Essa diversidade de vozes intensifica o caráter polifônico da narrativa, permitindo uma compreensão mais profunda do drama da terceira idade. Dentro desse mosaico de vozes, os temas da vida, da morte e do amor emergem por meio de personagens muitas vezes relegadas ao silêncio: os idosos, homens e mulheres da terceira idade, que, no romance de Mãe, ganham destaque ao expressarem os momentos finais de suas vidas comuns, porém extraordinárias, permeadas por dicotomias, divergências, e pelo anseio da vida e da morte.

É na transição entre esses extremos, e na percepção de que eles nem sempre são nitidamente definidos, que ocorre a transformação de António. Inicialmente, ele se sente isolado na cela que designa o seu quarto, acentuando sua sensação de confinamento e solidão. A cela transcende a representação física de seu quarto, tornando-se o símbolo da morte em vida do barbeiro e chefe de família, agora morador idoso de um asilo.

A decisão de internar o Sr. Silva foi tomada por sua filha Elisa, com a concordância de seu irmão que residia na Grécia. Lamentavelmente, este último não compareceu nem ao enterro da mãe. Todas as referências e laços que antes permeavam a vida do protagonista foram abruptamente interrompidos, sendo substituídos pela convivência com homens e mulheres desconhecidos, cada um com histórias individuais distintas da sua. Todos foram institucionalizados em um asilo, onde compartilham moradas.

Dentro da perspectiva da Psicanálise, Angela Mucida (2014) apresenta a ideia do apagamento da individualidade por instituições de internato, onde os indivíduos seguem os mesmos horários para acordar, dormir, comer a mesma comida, banhar-se e realizar atividades comuns, o que contribui para que se apaguem seus traços particulares em prol do bom funcionamento do espaço coletivo.

> disseram-me que o jantar seria dali a três horas e que, até lá, poderia descansar ou descer para conhecer os colegas que, como eu, caminhavam para o pó como maior ou menor ansiedade. decidi ficar sozinho, incapaz ainda de enfrentar o meu problema multiplicado por todos os lados. [...]desci para jantar porque me foram buscar. não me esqueceria, mas subitamente perdi qualquer ímpeto e não faria nada se não fosse obrigado ao contrário. (Mãe, 2010, p. 40-4)

Ao adentrar o Lar Feliz Idade, Silva demonstrou relutância em socializar-se, evitando o contato com os demais residentes. Imerso em um período de luto não apenas pela perda de sua esposa, mas também pela sua antiga vida ao lado dela, e do que restou da sua relação com seus descendentes, ele não aceitava a perspectiva de passar os próximos anos naquele local.

Diante dessa recusa, optou pelo silêncio nos primeiros momentos em que ali se encontrava. Para Angela Mucida, o silêncio nesse primeiro momento é uma forma de resistir ao apagamento de seus próprios traços, mesmo que seja pela via do ódio ou de pirraça" (MUCIDA, 2014, p. 87). Desta forma, a voz de António Silva só ecoa no asilo ao fazer seu primeiro amigo também residente do local. Com isso, o protagonista começa a perceber as similaridades com os demais idosos.

> no fim de seis dias que disse a primeira palavra, quando o senhor pereira estava ao pé do varandim inclinado [...] aprecei os passos até assombrara ao seu pé e gritei, cuidado. [...] olhou-me e sorriu. achou que seis dias eram mais do que suficientes para acabar com meu amuo [...] congratulou-se com o fim da minha birra. foi pouco tempo, senhor silva. disse-me ele, eu estive quase três meses de bico calado, mas foi porque os meus filhos se portaram como uns estupores e só quiseram por a mão no meu dinheiro [...] pensei que estaria aqui a infernizar tanta gente, até que me expulsassem, mas, quer ouvir, são profissionais e sabem que chegamos quase todos assim. (Mãe, 2010, p. 48)

Retornando ao primeiro capítulo, *o fascismo dos bons homens,* a morte de Laura marca o símbolo da mudança do papel de Silva na sua família, instituição que motivou o protagonista a viver, aceitar e a produzir para o salazarismo. Em prol da função de provedor do lar, Silva, assim como tantos outros portugueses seus contemporâneos, deixava a sociedade "apodrecendo sob aquele tecido de famílias de bem" (Mãe, 2010, p. 146). Ao se ver viúvo e levado para um asilo por sua filha, sente o abandono da família, pois a filha Elisa ainda era o membro familiar próximo que havia lhe restado de fato e ele se decepciona com a sua atitude, tendo em vista que do filho nada sabia, desde que se mudara para a Grécia há três anos.

> senti-a deixar-me ali, correndo para os braços do seu marido e dos meus netos, onde a vida era feita das coisas de sempre, e com cores nas paredes, pensava eu. [...] tenho a mais absoluta certeza de que tinham a consciência perfeita de me faziam mal pondo-me ali [...] apresentou-me as saudações do meu filho e os votos para que tudo me corresse bem, desde que meu filho partiu para a Grécia, metido lá para atenas a dar aula numa universidade, subiu-lhe à cabeça um certo estatuto antigo, ficou de filosofia cara e nunca mais o vi. tinha passado três anos sem que ele viesse a portugal e, depois de ter escolhido não vir ao funeral da mãe, era um filho sepultado para mim. (Mãe, 2010, p. 39, p. 61- 62)

Ao longo de todo o romance, a narrativa é feita pelo protagonista, à exceção dos capítulos cinco e dezessete. Composto por vinte e dois capítulos, identificados por extenso, a peculiaridade destacada de evitar o uso de letras maiúsculas não ocorre nos capítulos cinco e dezessete, em que a narração é feita em terceira pessoa. Essa divisão contribui para uma organização textual que se desdobra em uma sequência de episódios, desempenhando funções

específicas na construção da narrativa, desde a apresentação do personagem principal até o desenvolvimento das ações.

Nos capítulos com maiúsculas, a narrativa não é realizada pelo ponto de vista do personagem António Silva, como observamos. Principalmente no capítulo cinco, o narrador deixa de ser o protagonista para assumir a figura de um terceiro onisciente, conforme se observa no trecho: "O senhor António Silva apressou-se a obedecer, já havia dito o que queria." (Mãe, 2010, p. 79). Também é verificada a marcação de diálogo pelas aspas e realizado entre o investigador Jaime Ramos e António Silva, marcando uma fala afastada da primeira pessoa, como se observa no trecho: ""Como se chama?" "António Jorge Silva" "Senhor António Jorge Silva, de verdade, de verdade, quantas menos pessoas estiverem aqui mais é para nós trabalharmos"". (Mãe, 2010, p. 79)

O tema desses dois capítulos da obra é sobre uma investigação no asilo não associada a seu eixo central, há um domínio do poder da polícia sobre a investigação e, por isso, há uma dinâmica desigual nas relações até então presentes, devido a presença da autoridade policial sobre os moradores do asilo. Desta forma, talvez seja possível afirmar que a motivação para mudança optada pelo autor na escrita justifica-se no fato de o autor defender, ao usar as minúsculas, a representação da igualdade entre as palavras.

A análise que faremos da obra não se restringe rigidamente à divisão por capítulos. Os temas a serem explorados manifestam-se e desenvolvem-se ao longo de toda a história, transcendendo a delimitação de um capítulo específico. Portanto, a análise da obra é transversal e o seu enredo vai além de simplesmente retratar o cotidiano do lar de idosos, utilizando as personagens como veículos para críticas políticas, sociais e culturais.

2.2 **Salazar e o intertexto com Fernando Pessoa**

Em um ambiente propício ao repouso e também ao contato, como o asilo de idosos, as referências que fundamentam as críticas que tecem alguns de seus moradores são abundantes, incluindo referências ao Estado Novo. Além do lar da Feliz Idade, ao longo da narrativa, são delineados espaços psicológicos e sociais específicos para cada personagem. Apesar de ser um local de descanso e no qual todos estão apenas à espera da morte, o Lar Feliz Idade torna-se um espaço de resgate a memórias, de reflexões e experiências inéditas a Silva.

António Silva emerge como uma figura central que personifica a complexidade da interação entre resgate da memória e a vivência de novas experiências, aos 84 anos de idade. À medida que António compartilha sua rotina no asilo e estabelece laços com seus companheiros e com o funcionário Américo, percebe-se uma mudança significativa em sua vida. Essas amizades proporcionam a António não apenas momentos de companheirismo, mas também conversas, debates e reflexões profundas sobre a história recente de Portugal e as escolhas que moldaram sua própria existência.

Anteriormente, o protagonista vivia em um contexto em que tais diálogos eram suprimidos, tendo experimentado durante décadas de sua vida um sistema ditatorial, assombrado pelo temor do fascismo salazarista e da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). Agora, essa nova fase de sua vida não só revela as camadas escondidas de sua própria história, mas também destaca a transformação que ocorre quando a memória é resgatada e confrontada, permitindo a António explorar aspectos de sua identidade e vivências que antes eram mantidos na penumbra do passado.

Diante da iminência do esquecimento, num momento marcado por revisões constantes do passado em busca de falhas e respostas, António vai ressignificando o passado como um ato contínuo. Tal movimento não é diferente de alguns dos processos literários contemporâneos aqui representados pelo romance de Mãe. A literatura então destaca-se como uma possível forma de preservação da memória. Quando a narrativa reflete sobre os processos da memória, desafiando as estruturas da história hegemônica, o romance utiliza a memória como um artifício de construção literária. Na era pós-moderna, a memória ganha destaque como uma das principais preocupações culturais, e na literatura, encontramos obras que não apenas exploram a natureza fluida da memória em seus enredos, mas também abordam a manipulação das lembranças como uma intrincada inquietação humana.

*A máquina de fazer espanhói*s exemplifica as complexidades da memória por meio da luta do protagonista contra o esquecimento, o ato de lembrar emerge como recurso vital para que Silva sinta-se verdadeiramente vivo, mesmo que suscetível aos ciclos de tempo que podem apagar o passado.

Huyssen (2000) salienta as transformações nos discursos da memória que surgiram no Ocidente após a década de 1960, impulsionadas pela descolonização e pelos movimentos sociais em busca de narrativas alternativas e revisionistas.

> A procura por outras tradições e pela tradição dos "outros" foi acompanhada por múltiplas declarações de fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas. Tais declarações eram frequente-

> mente entendidas literalmente, mas, no seu impulso polêmico e na replicação do *ethos* do vanguardismo, elas apontam diretamente para a presente recodificação do passado, que se iniciou depois do modernismo (HUYSSEN, 2000, p. 10).

Essa interação entre história e literatura é exatamente o que abre espaço para uma poética da memória, resgatando o passado sob a perspectiva individual e enriquecendo o presente por meio da expressão literária. Nesse intrincado jogo, as fronteiras entre o individual e o coletivo se distanciam e se aproximam, configurando a memória como a representação do passado no momento presente. Na *Poética do Pós-Modernismo* (1991), Linda Hutcheon discute a contradição ao pós-modernismo, que se manifesta na consciência de que o presente pode influenciar o passado, o qual, por sua vez, guia o futuro.

> Entretanto, é essa mesma a separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-moderna, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita tem em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança mais do que a partir de qualquer verdade objetiva [...] Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo (Hutcheon, 1991, p. 141)

Diante da análise dos conceitos presentes nos trechos de Huyssen (2000) e Hutcheon (1991), é possível estabelecer um elo significativo com o percurso do protagonista idoso Silva, de Valter Hugo Mãe. As transformações do personagem, operadas pelas reflexões acionadas pela memória, refletem-se na jornada de Silva, que desafia as representações hegemônicas do passado autoritário que marcou anos de sua vida adulta. A consciência de que o presente pode influenciar o passado, conforme discutido por Hutcheon, encontra eco na narrativa, onde o protagonista busca ativamente selecionar os fatos contidos em sua memória e gerar interpretações do que vivenciou com seu ponto de vista do presente. A contestação da separação entre o literário e o histórico na teoria pós-moderna, destacada por Hutcheon, está representada na obra, convidando-nos a repensar as inter-relações entre história e ficção. Assim como as recentes teorias ao tema, o romance de Valter Hugo Mãe nos incita a pensar que tanto a história, quanto a ficção são construções narrativas que variam ao longo do tempo.

Através das representações da memória, a obra se desvenda como uma metáfora sobre a trajetória de Portugal desde o início do salazarismo até os anos 2000, décadas após a redemocratização do país com a Revolução dos Cravos (1974) e com a inserção de Portugal na União Europeia (1986). O discurso memorialístico ganha forma na voz do idoso confinado,

que revisita em silêncio suas lembranças enquanto, a princípio, somente aguarda o seu desfecho de vida. A memória surge como um elemento recorrente na construção do romance, ressuscitando recordações pessoais, interpretando e reconstruindo a identidade do narrador, assim como de outros Silvas que simbolizam diversas engrenagens de uma mesma máquina social, conforme aponta o trecho a seguir:

> sob aquele tecido de famílias de bem, um mar imenso de famílias de aparências, todas numa lavagem cerebral social que lhes punha o mundo diante dos olhos sublinhado a lápis azul, para melhor vermos o que melhor queriam que apreciássemos. ai as glorias de salazar (Mãe, 2010, p.133)

Segundo o historiador português Fernando Rosas (2001), no período do Estado Novo, o governo empreendeu esforços para forjar um novo tipo de indivíduo, o homem estadonovista, cujo pensamento estava fundamentado na estreita relação entre o Estado e a Igreja:

> [...] o salazarismo neste período da sua história, assente numa certa ideia mítica de nação e de interesse nacional, tentou, também ele, 'resgatar as almas' dos portugueses, integrá-los, sob a orientação unívoca de organismos estatais de orientação ideológica, 'no pensamento moral que dirige a Nação', 'educar politicamente o povo português' num contexto de rigorosa unicidade ideológica e política definida e aplicada pelos aparelhos de propaganda e inculcação do regime e de acordo com o ideário da revolução nacional. (Rosas, 2001, p. 1032)

António Silva, que inicialmente se apresenta como um marido apaixonado, permanecendo devoto à sua amada esposa mesmo na velhice, revela ao longo da narrativa ser eventualmente consumido pelo egoísmo e pelo medo. Gradualmente, a imagem que ele nutre de si mesmo como um homem bom é desafiada pelas suas próprias lembranças. A revisão da sua história pessoal traz à tona um passado que ele preferiria esquecer, especialmente por estar vinculado à repressão do regime salazarista. António Silva, anteriormente conivente com tal regime, justifica suas ações sob a premissa de prudência, alegando proteger a família das arbitrariedades do governo.

> não creio que algum dia tenha sido suficientemente amigo de alguém. fui sempre um homem de família, para a família, e o meu raio de acção esgotava-se essencialmente na minha mulher, nos meus filhos, e nos meus pais enquanto foram vivos. mas os que não tinham o meu sangue estariam sempre desclassificados no concurso tão rigoroso dos meus sentimentos. (Mãe, 2010, p. 198)

O protagonista, após vivenciar o controle do regime autoritário, fundamentado nos três princípios conservadores do lema "Deus, Pátria, Família", questiona a manipulação do sentimento coletivo pelos ideais impostos nesse período. Ele compartilha de um passado comum, rememora eventos vividos e apresenta as marcas da recente história de Portugal, permeada pela figura de Salazar, uma autoridade que perdura na memória dos momentos difíceis, nas tomadas de decisões e no julgamento das relações entre os cidadãos portugueses, assemelhando-se a uma figura paternal que, de cima, observava e manipulava a todos.

Num exercício contínuo de "metamemória", o narrador realiza uma minuciosa seleção e combinação de lembranças provenientes de suas próprias experiências e das narrativas que absorveu, escolhendo cuidadosamente eventos que retratem a cultura portuguesa de uma perspectiva individual. Ao resgatar um passado praticamente esquecido para o presente, ele revela os enviesados esquemas de opressão e autoritarismo que marcaram essa trajetória histórica.

No romance, lê-se enviesadamente a trajetória de Salazar em Portugal e a obra aponta que, no início, os portugueses o viam como um cuidador do povo, denominado por alguns como "paizinho", levantando as razões possíveis para que aqueles homens comuns e trabalhadores terem se submetido à instauração do Estado Novo.

> nós fizemos tudo pela igreja porque as convenções, à época, eram muito mais rígidas do que aquilo que a frescura de nossa juventude nos permitia almejar [...] estávamos em mil novecentos e cinquenta. ainda hoje ouço os velhos comentarem que o paizinho fez tudo para que o benfica personificasse a glória da nação [...] mas em mil novecentos e cinquenta as coisa não estavam tão bem definidas é isso que tento dizer. o certo e o errado eram difíceis de discenir [...] havíamos passado ao lado da guerra e parecia que a vida se protegia no país das quinas [...] e foi assim que nos casamos. cheios de vivacidade e entrega ao futuro num país que se punha de orgulhos e valentias [...] eu e a laura começávamos a pensar que nada nos faria mal. que a custo nos tornaríamos úteis na máquina social e estaríamos abrigados num tecto onde os nossos filhos nascessem com os nossos nomes portugueses e orgulhosos. (Mãe, 2010, p. 93 - 95)

Através do ponto de vista de Silva, a obra retrata como o salazarismo se espalhou no país desde a promessa de um futuro próspero aos seus cidadãos, até se tornar uma nação de pesares vergonhosos. Salazar desenvolvia uma máquina de isolamento do país e que se dizia poderosa para o fortalecimento do sistema. Mas o que gerou no decorrer de quatro décadas foi o surgimento de um sentimento de inferioridade na nação que conduziu alguns portugueses ao desespero de migrarem além de suas fronteiras. No romance, o capítulo intitulado *herdar Portugal* mostra a herança da destruição da máquina social pelo fascismo que vigorava no país. Segue, abaixo, a passagem em que Silva fala da perda do primeiro filho devido a

condições precárias do sistema de saúde e de como tal fato fez com que algumas mulheres portuguesas fizessem a escolha de parir na França.

> no dia que perdemos o nosso primeiro filho, que estávamos sozinhos no mundo. atirados para o fundo de um quarto sem qualquer ajuda. E eu ainda fui pedir ajuda de um padre que nos fizéssemos chegar ao hospital [...] não fui culpa do padre, nem da igreja e nem de deus. foi só o triste acaso de sermos miseráveis num país de miséria [...] durante muito tempo, portugal foi um país cujas crianças nasceram na França. tantas, caramba, e eu pensava, já ali por mil novecentos e sessenta e dois, que em França estaríamos a salvo (Mãe, p. 96-98)

O título *A máquina de fazer espanhóis* também é associado a esse pesar português. Em trechos de conversas de alguns homens do asilo, eles justificam a superioridade da Espanha pelo investimento desse país em seu futebol, que apresenta mais riqueza do que os investimentos feitos pela nação lusitana nesse esporte.

Se o título da obra tece uma crítica à inferioridade de Portugal no que tange ao investimento no esporte, outra conotação possível que se pode extrair do título do romance é a de que ele também decorre da ideia de as mulheres portuguesas serem uma máquina de parir antigos espanhóis. A associação é devida à origem de Portugal, após a separação com o território que representa hoje a Espanha.

> portugal é uma máquina de fazer espanhóis , é verdade, quem de nós , ao menos uma vez na vida, não lamentou já o facto de sermos independentes , quem, mais do que isso até, não desejou que a espanha nos reconquistasse [...] as mulheres portuguesas é que faziam os espanhóis, abriam a pernas e pariam-nos todos estes espanhóis enjeitados, arrependidos, com vontade de voltar a casa, para terem melhor casa, melhores salários, uma dignidade à grande e não esta coisa quase a tombar ao mar. (Mãe, 2010, p.196)

A obra ilustra a transformação de Portugal, por meio de uma ditadura vivida por mais de quatro décadas, que levou o país a uma nação empobrecida e oprimida, ao contrário de seu passado mais distante e glorioso de colonizador. A inversão exemplificada na obra pode ser associada ao que diz Boaventura de Sousa Santos, em seu estudo Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade (2001). Na referida publicação, ele destaca a complexidade enfrentada pelos portugueses ao tentarem se estabelecer de maneira confortável no contexto espaço-temporal originário do próspero cenário europeu, vivenciando esse espaço-tempo de forma interna, "deslocados em regiões simbólicas que lhes não pertenciam e onde não se sentiam à vontade; objecto de humilhação e de celebração, de estigmatização e de complacência, mas sempre com a distância de quem não é plenamente contemporâneo do espaço-tempo que ocupa" (Santos, 2001, p.23-85).

Com o intuito de expor suas opiniões sobre esses acontecimentos, António Silva nos apresenta também as recordações de seus companheiros na casa de repouso. Inclusive, as dos companheiros de sobrenome Silva em comum. Apesar de existir entre eles uma aparente uniformidade por terem o mesmo sobrenome, ao mesmo tempo, cada indivíduo é diferenciado por seus conjuntos de memórias, cada um possuindo uma história única e uma versão pessoal de uma história comum a todos. Ao revisitar o passado, seja o seu próprio ou o de outros moradores do Lar Feliz Idade, António Jorge Silva destaca minuciosamente pequenos detalhes que revelam a manipulação dos acontecimentos, proporcionando uma narrativa alternativa em relação à memória coletiva que predominou por um longo período. Nesse processo, o personagem-narrador não se restringe a selecionar, editar e resgatar elementos, mas também recria aspectos que não foram registrados na versão oficial, preenchendo lacunas nos registros da história recente de Portugal.

Percebe-se que as relações interpessoais, que António Silva vai estabelecendo desde o primeiro capítulo são o elemento central para o trajeto de mudança do protagonista ao longo da narrativa. No capítulo inicial, Silva está no hospital e só tem um pensamento que é receber notícias do estado de saúde da esposa Laura. Durante a longa espera por notícias, a única companhia que trará distração durante esse tempo de espera, não é de nenhum familiar ou pessoas de suas relações, mas a do funcionário do hospital que acabara de conhecer. Cristiano Silva, a quem o protagonista denominará a partir deste dia de Silva da Europa, é a pessoa que lhe ampara nesse primeiro momento, e com quem mais tarde vai continuar o contato, uma vez que o funcionário, após a aposentadoria, vai morar, por escolha própria, e por coincidência do destino, no mesmo asilo que António Silva.

Cristiano inicia uma conversa com Silva que aborda diversos temas, até que discutem a entrada de Portugal na União Europeia. Mesmo preferindo de início o silêncio, o protagonista acaba cedendo à prosa de Cristiano e é o primeiro momento em que António Silva desenvolve um diálogo reflexivo na trama. Mais adiante, as conversas versarão sobre temas variados, desde amor até o rumo do país. Tais conversas, comuns entre amigos, fazem parte da rotina experimentada por António Silva, que nunca vivera isso. As falas dos dois Silvas durante a noite em que Laura continuava internada enquanto António Silva aguardava notícias exemplificam essa aproximação:

> disse ele, se tiver paciência para a minha companhia, fique por aqui. simpatizo consigo, falo com os seguranças e passa cá a noite a ver-me preencher formulários e a ouvir a chuva. [...] talvez tivesse sido apenas o adiantado da hora, já três da manhã, e daquele inferno para lá os vidros. o homem pareceu-me assustadoramente lúcido [...] perguntei-me o que achava de nós, os silvas [...] ele arregalou os olhos, com certeza percebendo que, por

> fim, conseguiria comigo a possibilidade de fazer um amigo. (Mãe, 2010, p.29-33).

No capítulo *a promoção da beleza de ser pobrezinho*, o protagonista recorda o momento em que realizou algo divergente ao seu modo de vida simples, dedicado ao trabalho e à vida familiar. Trata-se do momento em que um jovem invade a sua barbearia em busca de um esconderijo para não ser pego pela PIDE, surpreendendo António Silva. Esse episódio lembrado por António é, inicialmente, a única memória de seu passado em que ele faz algo por alguém, além de seu núcleo familiar.

> eu olhei para aquele homem que ali se pôs de mim, emudecido de medo, e indiquei-lhe o compartimento interior da barbearia, onde arrumava vassouras e panos velhos, baldes e outras tralhas, o homem imediatamente entrou e ali se agachou [...] dentro da minha barbearia, zelando pela sua vida, mas agora também pela minha sorte, ficara o homem em fuga [...] talvez o tenha salvo a vida àquele rapaz, vi-o depois muitas vezes, a fazer-se doutor, mais prudente na resistência à polícia criminosa. vinha por ali cortar o cabelo, e, quando podia, enchia-me a cabeça de propaganda antifascista. (Mãe, 2010, p. 143, p. 148)

O rapaz tornou-se cliente da barbearia de Silva e com ele, por vezes, o barbeiro arrisca-se a externar suas opiniões contra Salazar, como se observa adiante: "ia-me contando o que andavam para aí a magicar e eu achava que gostava de saber que algumas pessoas tinham menos medo e menos compromisso do que eu". (Mãe, 2010, p. 148). A coragem inicial de António Silva logo se transforma em temor quando a polícia descobre o que jovem frequentava a barbearia. Temendo por sua vida e de sua família, entrega o rapaz à PIDE, ato que custou a vida do jovem.

> eu entregara-o três dias antes, andavam às perguntas à laura [...]perguntaram-se se ia lá muito, eu disse que aos sábados, quase sábado sim e sábado não, que o próximo era sim [...] no dia vinte e cinco de setembro de mil novecentos e setenta e um, quando entraram na minha barbearia os pides levaram o rapaz, que nove anos antes eu ajudara a escapar [...] e a vida continuava como se nada fosse porque ao fim de cada dia encontrava a minha laura à espera de aquecer a sopa, conversando sobre os filhos crescendo e sobre como era bom sermos prudentes e legais. (Mãe, 2010, p. 186-189)

A culpa carregada por entregar a vida do rapaz à PIDE foi mais um elemento para que Silva se fechasse em relações interpessoais mais íntimas além do eixo de sua esposa e filhos. Logo a chegada a uma moradia, nos últimos anos de sua vida, em que a maior parte dos espaços é compartilhada todo o tempo de forma coletiva, foi ainda mais brusca e surpreendente na vida de um homem que considerava nunca ter tido um amigo até então.

Mesmo em silêncio, nos primeiros dias de sua vinda ao Lar Feliz Idade, Silva já simpatiza e recebe o carinho do enfermeiro Américo, com quem ele desenvolve a primeira relação de afeto no abrigo.

> o bom américo veio acordar-me para me encontrar [...] foi dizendo coisas a simpáticas que eu quis ignorar nos primeiros minutos, depois percebi uma delicadeza muito rara naquele jovem homem [...] o américo não é habilitado em escola nenhuma senão pela do coração, estudou pela amizade e compaixão os modos de acudir aos outros. Faz no lar o que fazem os enfermeiros também, mas com um acréscimo de entrega que não exigiria (Mãe, 2010, p. 44-45)

Entre os moradores do asilo, destacam-se quatro personagens com quem António Silva irá desenvolver um forte elo e todos também possuem o sobrenome Silva. Em primeiro, o protagonista conhece o Senhor Pereira que se torna um grande companheiro até o falecimento deste. António também reencontra Cristiano, o Silva da Europa, quando também vai morar no asilo. Entre os dois há no início algumas divergências, sendo que Cristiano representa a voz que contraria as opiniões do protagonista e gera falas desagradáveis, mas que, no fim, é a figura do amigo que diverge, implica, mas que tem a necessidade de sua companhia e nunca deixa de manter-se presente. Há também o amigo Anísio, o idoso que "falava com entusiasmo que já não se via em ninguém" (Mãe, 2010, p. 104), aquele que traz a animação aos companheiros, e por fim, João Esteves, o memorável Esteves Sem Metafísica, do poema "Tabacaria" (1933), do heterônimo pessoano Álvaro de Campos.

O senhor Pereira, colega do senhor Silva, aponta para outro idoso e o apresenta.

> sabe quem é este esteves. torci os lábios com algum desinteresse e confirmação de ignorância. e ele disse, é o esteves sem metafísica, sim, o do fernando pessoa, é uma coisa do caraças. está a ver. e eu abri a boca de espanto inteiro. o que diz você, perguntei. ó homem, é verdade, é o esteves sem metafísica da tabacaria do fernando pessoa. E eu respondi, não diga asneiras. tem quase cem anos. ó esteves, ó esteves, anda aqui, chamava o senhor pereira todo animado (Mãe, 2010, p. 65).

O próprio Esteves confirmou ser o personagem do memorável poema pessoano, "sim, verdade. eu vivia em lisboa e ia sempre àquela tabacaria" (Mãe, 2010, p. 66). Conhecer esse morador revigorou o protagonista, "era como se o próprio maravilhoso genial lindo fernando pessoa ressuscitasse à minha frente" (Mãe, 2010, p. 66). Ao trazer Fernando Pessoa, como referência, e o Esteves da Tabacaria como personagem que habita o asilo, a narrativa amplia a biografia referida no poema atribuído a Álvaro de Campos.

> no dia quinze de janeiro de mil novecentos e vinte oito joão esteves era um moço de vinte anos cuja vida corria difícil. os seus pais passavam misérias no norte do país enquanto ele suportava um tio prepotente [...] joão esteves entrou mais uma vez na tabacaria alves e comprou o jornal as ordens do tio, entrou na tabacaria de sorriso educado, cumprimentou o senhor fernando pessoa. que ali estava de breve conversa com o dono do estabelecimento e depois cumprimentou o próprio dono do estabelecimento e pediu o jornal de sempre [...] e joão esteves saiu da tabacaria sem mais nada, inconsciente de que plantara no terreno fértil da criatividade de fernando pessoa um poema eterno. (Mãe, 2010, p. 81-82)

A relação intertextual desse romance com Fernando Pessoa e com seu heterônimo Álvaro de Campos demonstra parte do processo criativo de Mãe, ao estabelecer com obra poética de Pessoa um diálogo sustentado na admiração. No romance, o Esteves não apenas proporciona conforto ao senhor António Silva, mas evidencia a existência dos leitores pessoanos que vivem o abrigo que convivem com Esteves. Para que seja entendida a grandiosidade que os moradores do abrigo dão ao fato de morar no mesmo local em que vive o Esteves Sem-Metafísica de Pessoa, é preciso perceber as diversas camadas de discursos entrelaçados por meio de citações diretas e/ou indiretas à poesia de Fernando Pessoa. O poema manifesta-se vividamente na presença de Esteves, transformando-se em uma metáfora da literatura enquanto elemento pulsante. Podemos associar a declaração de Bakhtin ao caso:

> Em sua totalidade, o enunciado sempre é direcionado, tem um destinatário definido (o "leitor", o "público", e suas diferenças por épocas), em seu término, acentua-se essa relação. [...] Todo discurso termina, mas não no vazio, e dá lugar ao discurso do outro (ainda que seja o discurso interior), à expectativa de resposta, de emoção. (Bakthin, 2016, p. 116)

Na relação específica do senhor Silva como leitor de Fernando Pessoa, as fronteiras entre a citação e quem a realiza assemelham-se a limites indefinidos, pois a obra de Mãe deixa em aberto se Esteves é de fato o mesmo de "Tabacaria". O próprio Silva oscila entre a certeza e a dúvida de ser o seu amigo e companheiro de asilo o mesmo Esteves do poema. Mas a sua escolha em acreditar na história de Esteves transmite algo que está acima da verdade: a magia da narrativa ficcional, conforme se observa no fragmento abaixo, quando Silva conversa com o médico do abrigo a respeito desse fato:

> andei a conversar com o doutor bernardo e ele não me desmotivou a desacreditar no esteves, ficou assim ao meu critério, se eu quiser muito, posso acreditar que aquele foi mesmo o homem no qual fernando pessoa se inspirou [...] esteves era um o homem correcto e que nos contou a verdade, eu decido assim, senhor pereira, porque prefiro passar o resto da minha vida a achar que não conheci ninguém tão incrível. (Mãe, 2010, p. 192)

Verifica-se, no trecho acima, que o nome do médico no Lar Feliz Idade é Bernardo. A escolha deste nome pode evocar associações com o semi-heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, autor do livro *Livro do Desassossego* (1982), onde Pessoa explora profundamente questões existenciais e filosóficas. Nesse sentido, é plausível sugerir que a caracterização do médico como Bernardo pode ser uma sutil homenagem ou alusão ao vasto universo literário de Fernando Pessoa, enriquecendo ainda mais as camadas de significado e interpretação da obra.

Assim como o *Livro do Desassossego* é uma obra fragmentada, Pessoa não definiu Bernardo Soares como heterônimo, devido a Bernardo Soares ter uma personalidade fracionada apenas: "... é um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é não diferente da minha, mas simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade" (PESSOA, 1999, p. 345-346). Assim como Bernardo Soares não adquiriu o posto equivalente de heterônimo por Pessoa, a criação do médico Bernardo na obra de Mãe é a representação de um personagem secundário. Outro ponto é que Fernando Pessoa não traçou, como fez com os heterónimos, a biografia de Bernardo Soares e Mãe também não especifica em *A máquina de fazer espanhóis* nada a respeito da vida do médico do abrigo, ele aparece apenas em alguns momentos prestando cuidados aos idosos do asilo.

Na literatura pós-moderna, o aspecto menos crucial não reside na precisa versão histórica, documentada ou não, dos acontecimentos, mas, sim, na desconstrução de verdades estabelecidas. Nesse contexto, o emprego de recursos como a carnavalização, o pastiche, a citação e a alusão não apenas se destinam a oferecer uma representação estilística, mas são habilmente utilizados para delinear a ideologia projetada pelo autor. Esses elementos, longe de meramente reproduzirem eventos históricos, contribuem para a construção de uma experiência literária rica e provocativa, estimulando a reflexão do leitor sobre os significados subjacentes e as implicações histórico-culturais presentes na narrativa pós-moderna. Por esta razão, a certeza se Esteves é ou não de fato o mesmo personagem pessoano no romance em tela não deve ter grande relevância. O mais importante é o impacto que esse personagem causa na vida do protagonista após o mesmo o conhecer.

> A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado [...] Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura - e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos

> intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. No total, pouco resta da noção modernista de "obra de arte" exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos. (Hutcheon, 1991, p. 157).

Hutcheon explora a intertextualidade como uma forma de reescrita, ao utilizar referências e alusões ao passado, a intertextualidade pós-moderna tem o propósito de subvertê-las. No contexto do pós-modernismo, a concepção de uma obra de arte como algo singular, simbólico e visionário é abandonada. Em vez disso, todas as obras são percebidas como textos que já foram escritos, e a originalidade reside na maneira como esses textos são combinados e reinterpretados. Essa visão desafia a noção tradicional de autoria e abre espaço para uma compreensão mais fluida e dinâmica da criação artística. O personagem Esteves, portanto, personifica a natureza transformadora da intertextualidade pós-moderna, onde o passado é constantemente reescrito e reinterpretado para refletir as preocupações e os contextos contemporâneos. Valter Hugo Mãe o utiliza como um instrumento para refletir sobre as complexidades da condição humana, da identidade e das relações interpessoais na sociedade atual.

Através do protagonista António Jorge Silva, o leitor é apresentado a João da Silva Esteves, também conhecido pelo narrador- personagem como o glorioso Esteves, repleto de metafísica. Essa figura literária incorpora todos os questionamentos universais sobre vida e morte. A história de Esteves, narrada por ele mesmo, revela a angústia de um morador notável da casa, que, de outra forma, seria apenas mais um Silva comum em Portugal, não fosse o poema em que surge como personagem, criado por Fernando Pessoa. Por meio de um verso memorável, Pessoa deu vida a Esteves, um homem desprovido de metafísica, que passou a integrar a memória literária e cultural portuguesa. Em *A máquina de fazer espanhóis,* abre-se espaço para a fala de um Esteves que possivelmente pode ser o pessoano, mas que, ao contrário do Esteves do poema, mostra-se um pensador cheio de metafísica, convencendo António Silva de sua veia filosófica:

> o nosso esteves cheio de metafísica estava na quarta idade. sentou-se à mesa com uns quantos velhos em redor e viu um bolo branco e bonito á sua espera. sorriu. estava contente com isso [...] era importante que sentisse que havia por ali muito carinho por si, que muitos de nós o queríamos para lá das conversas tolas. gostávamos dele. [...] era notório que seguíamos estúpidos com a maravilha de termos diante de nós tal figura. (Mãe, 2010, p. 140)

Beatriz Ribeiro, em seu artigo *A máquina de fazer espanhóis: representações da memória no romance de Valter Hugo Mãe* (2016), publicado na revista *Scriptorium*, pela Universidade Pontíficia do Rio Grande do Sul, destaca:

> A obra dialoga desde a epígrafe com o poema Tabacaria de Fernando Pessoa, que aparece em vários momentos representando o poder hegemônico do poeta no contexto da literatura portuguesa [...] numa tentativa do narrador em

> combater o esquecimento diante do fim, reflete-se o exercício metaficcional e a manipulação da memória no ofício literário. Quando fala de si mesmo, António Silva já não é ele mesmo, mas um personagem da própria história que reúne outras memórias, constrói imagens, manipula os fatos, ajusta suas reminiscências e conta ao leitor apenas aquilo que lhe convém. (Ribeiro, 2016, p. 175- 184)

Com base no poema, António Silva revela e as inquietações e o descontentamento do personagem ao se ver retratado de forma superficial nos versos do poeta. Essa abordagem registra uma perspectiva renovada e amplia o próprio poema, que, por sua vez, traz um componente existencial centrado nos questionamentos de Campos. A posição ambígua do narrador memorialista diante da existência real do personagem Esteves levanta diversas questões interpretativas relacionadas à representação da ficcionalidade da própria vida.

> quem acreditaria em mim agora quando eu dissesse que ali viveu verdadeiramente o esteves sem metafísica da tabacaria do álvaro de campos do fernando pessoa. quem não acharia, que eu enlouquecera se nenhum livro comprovara a existência de tal homem. como se provaria isso que para nós estava provado pela espontaneidade e vivacidade do seu discurso. como se perderiam os pormenores, as passagens mínimas que compunham a história bem contada daquele episódio com o poeta. Ficávamos pobres de fantasias. perdíamos o elemento da efabulação maior do feliz idade, a partir de então seríamos ainda mais velhos a entrar na senilidade, uns babões sem interesse nem valor especial. (Mãe, 2010, p. 157)

As surpreendentes oportunidades de interação despertam o senhor Silva, que já não imaginava encontrar maravilhas na vida. Ele se encanta ao compartilhar o lar com os amigos que conhece. A nova vida no Lar da Feliz Idade, apesar de suas iniciais desesperança e resistência, proporciona uma possibilidade imprevista de ver o outro e a si mesmo. Silva, em sua construção dialógica com seus novos parceiros, compartilha a diversidade por meio das relações. A interação torna-se tão forte ao ponto de Silva compartilhar o leito com os amigos no fim de suas vidas: "o joão esteves contou ao doutor bernardo que se metera na cama comigo e riu-se" (Mãe, 2010, p. 155); "senhor pereira, chegue para lá [...] estas camas são muito pequenas" (Mãe,2010, p. 235); " eu estava a levantar da cama do anísio, daquela berma que ficávamos uns e outros quando visitávamos mutuamente" (Mãe, 2010, p. 242).

Embora estejamos diante de um personagem cuja fala desperta dúvida sobre a sua própria lucidez, como no episódio em que ele pisa nas flores do túmulo de sua esposa "estas flores idiotas não podem nada contra o que ela era [...] e a mulher enchia de ar e dizia, ó senhor, está louco" (Mãe, 2010, p. 202-203), António parece estar dotado de toda a razão. No penúltimo capítulo da obra, denominado *precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia,* há a definição do traço mais singular que há em *A máquina de fazer es-*

panhóis: senil ou não perante a sociedade, Silva tem a certeza da importância das amizades feitas no asilo para sua vida.

> depois confessei-lhe, precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia, este resto de vida américo, que eu julguei já ser um excesso, uma aberração, deu-me estes amigos, e eu nuca percebi a amizade, nunca esperei nada da solidariedade, apenas da contingência da coabitação, um certo ir obedecendo, ser caneiro. eu precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de amizade. hoje percebo que tenho pena da minha laura por não ter sido ela a sobreviver-me e a encontrar nas suas dores caminhos quase insondáveis para novas realidades, para os outros. os outros, américo, justificam suficientemente a vida, e eu nunca o diria. esgotei quase tudo na laura e nos miúdos. esgotei tudo perto de mim, e poderia ter ido mais longe. (Mãe, 2010, p.242-243)

António Jorge Silva, diante da perda de tudo, acreditava estar fadado ao esquecimento, enquanto a memória o atormentaria como um mal angustiante. Durante a fase de adaptação, o personagem-narrador expressa a necessidade constante de reavaliar os eventos vividos para dar sentido ao novo modo de vida. Ainda em luto pela perda de sua esposa e da vida que vivia antes de sua morte, António Silva nutre sentimentos negativos em relação aos filhos, mas pondera esses sentimentos, sintetizando a contradição entre recordar o que foi bom e esquecer o que lhe aflige.

Quatro personagens, todos com o sobrenome Silva, surgem ao longo da narrativa, eles envolvem António Silva em um novo contexto e emprestam suas histórias para que o narrador-protagonista reexamine os aspectos da vida sob uma nova perspectiva. São eles: Álvaro Pereira, Esteves sem metafísica, Cristiano da Europa e Anísio.

Cristiano Silva, com seu discurso inflamado, abre a página escura da memória de António Jorge Silva sobre o vergonhoso sentimento de covardia diante do sistema opressor que foi o salazarismo, levando-o a revisitar lembranças de atos que o colocaram como cúmplice do sistema, no caso, a morte do rapaz que António precisou entregar à PIDE. Enquanto o personagem Cristiano Silva aquece as discussões políticas, em diálogos metaficcionais, também encoraja António a escrever suas memórias, insistindo para que o amigo registre suas lembranças por meio do ofício literário: “dizia o silva da europa. pense bem, deixar um livro cheio de poemas que fique para sempre a comunicar com quem lhes pegue” (Mãe, 2010, p.159), emprestando suas histórias para que ele reexamine os aspectos da vida sob uma nova perspectiva.

Outra voz significativa é a do amigo Pereira, homem calmo e compreensivo, abandonado no asilo pelos filhos. O senhor Álvaro da Silva Pereira atua como uma espécie de cons-

ciência para António, alertando sobre perigos e oferecendo conforto nos momentos difíceis. Anísio da Silva Franco, conservador do museu nacional, é outro personagem relevante que traz consigo a abordagem da fé, "o sábio anísio de olhos azuis, haveria de ser crente, intrigava-me e ofendia-me" (Mãe, 2010, p. 208). Sua crença religiosa contrasta com a visão descrente do personagem-narrador, representando a dicotomia entre religião e ateísmo.

O desfecho da obra é elaborado pelo capítulo intitulado *as melhoras da morte.* Após alguns anos morando no Lar Feliz Idade, dois companheiros de Silva morrem, primeiro Esteves, o mais velho e depois Pereira. Durante o enterro do amigo Pereira, a narrativa descreve o estado de decrepitude de António Silva e todas as indicações de que ele morrerá em breve, mas o autor optou por escolher que a última imagem do protagonista fosse ainda na condição em que possa expor seu fluxo de consciência, abordando as reflexões finais necessárias. Nota-se que o idoso tem plenitude das suas escolhas do passado e das consequências destas a sua vida e ao destino de seu país, assumindo as responsabilidades para tais atos em como deveria morrer:

> naquela altura eu tinha que gritar. precisava de dizer que me arrependia, que não queria acabar sem metafísica, que me enterrasse com a metafísica e português. arrependia-me do fascismo e ter sido cordeiro tão perto da consciência, sabendo tão bem o que era melhor valor, mas sempre ignorando, preferindo a segurança das hipocrisias instaladas.eu precisava de gritar dizendo que queria morrer português, queria ser português, com a menoridade que isso tivesse de implicar. (Mãe, 2010, p. 256)

A alusão à metafísica pessoana é mais uma vez levantada na transcrição acima com as palavras do heterônimo de Fernando Pessoa em *Tabacaria*: "Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade. Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer" (PESSOA, 1933, n.p.) A conversa entre os textos transcende à representação do personagem Esteves. O eu-lírico do poema converge com o narrador desse romance de Valter Hugo Mãe. "Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu." (PESSOA, 1933, p. 39) António Silva lembra, reflete e luta para que não haja o esquecimento da sua história, a de seus companheiros e de tudo vivido em Portugal durante a sua geração. O medo de perder a metafísica antes de seu fim, é o medo de apagar toda a sua transformação.

Assim como Silva e seus amigos terminam a obra morrendo um após outro e dando a entender que seria uma questão de tempo para que os outros amigos tomassem o mesmo destino. Em "Tabacaria" a descrição da certeza do fim e do apagamento de uma história e o surgimento de outras, mantendo-se as repetições cíclicas do mundo, também é retratada.

> Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.

> Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada E com o desconforto da alma mal-entendendo.
> Ele morrerá e eu morrerei.
> Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.
> A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também.
> Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,
> E a língua em que foram escritos os versos.
> Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
> Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente.
> Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,
> Sempre uma coisa defronte da outra,
> Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
> Sempre o impossível tão estúpido como o real,
> Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,
> Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra. (Pessoa, 1933, p.39)

Há também a associação da metáfora no poema "Tabacaria" ao trecho sobre comer chocolate ser a falsa sensação do que é ou não metafísico, situação similar a falsa sensação que António Silva manteve com a sua vida voltada apenas ao seu núcleo familiar

> (Come chocolates, pequena; Come chocolates!
> Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
> Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
> Come, pequena suja, come!
> Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
> Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,
> Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.) (Pessoa, 1933, p.39)

A perspectiva de Pessoa sobre a transitoriedade da vida e a insignificância de nossas ações ressoa na experiência de António Silva. O apelo à trivialidade como refúgio da realidade mais profunda é uma constante tanto nesse poema de Álvaro de Campos quanto na narrativa de Valter Hugo Mãe, sugerindo uma compreensão compartilhada da condição humana frente ao mistério do existir. Ambos os autores abordam a fragilidade e a efemeridade da vida humana, assim como a busca por significado em meio à banalidade do cotidiano. Essa reflexão sobre a finitude e a insignificância das ações humanas ecoa não apenas na obra literária, mas também na experiência individual de cada leitor, convidando à contemplação sobre o sentido da existência e a busca por uma compreensão mais profunda do mundo que nos cerca.

A resposta coletiva à memória dos personagens do asilo Feliz Idade revela um sentimento compartilhado por toda uma nação de indivíduos isolados, unidos pela mesma dor, mas capazes de viver coletivamente, compartilhando frustrações e encontrando caminhos para mudar ou aceitar a situação com mais dignidade. A prosa poética de Hugo Mãe expõe a fragilidade do indivíduo por meio do relato de várias vozes transformadas em espécies de epopeias da vida comum. O autor organiza um conjunto de lembranças individuais que se originam de

textos anteriores, preocupações coletivas com o passado ou sentimentos universais, presentes nas páginas do romance português contemporâneo.

Conforme a teoria do sociólogo francês Halbwachs (1990) sobre a memória coletiva, essa representação viva da memória baseia-se nas experiências do grupo e se diferencia da memória histórica quando é manipulada, fragmentada ou apagada.

> Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhe são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-Ias por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem" (Halbwachs, 1990, p. 80-81)

Na obra literária em análise, a operação da memória resgata lembranças esquecidas, que são então reavaliadas à luz do presente. No transcorrer de seu pensamento, António Silva revisita eventos do passado, reinterpretando-os à luz de suas vivências acumuladas. Essas lembranças podem tanto reconfortar quanto angustiar, conforme ele compara seu passado com a realidade atual e sua interpretação das circunstâncias do presente. O processo de memória não se restringe a um simples registro de eventos, mas serve como uma justificativa para o comportamento do personagem, pois ao explorar a dinâmica da memória, também se explora a dinâmica da própria vida.

Na busca pelas imagens de seu próprio passado, o narrador António Silva reflete não apenas sobre suas memórias pessoais, mas também sobre a memória coletiva de sua nação, expondo as mágoas de toda uma geração. Embora se trate de um discurso subjetivo e individual, essa versão corresponde a um sentimento coletivo de erros, enganos, perdas e opressão que marcaram a trajetória do homem português no século XX. O romance engendra, então, esse entrelaçamento entre memória individual e coletiva, mostrando a interpenetração de um percurso individual num determinado tempo. Além disso, a narrativa de Mãe desenvolve-se em torno de três perspectivas distintas sobre a memória. Primeiro, o narrador revisita o passado remoto, marcado pela opressão política que agora se reflete em sua situação presente. Em seguida, encontramos o narrador memorialista relembrando o fim de sua vida na casa de repouso. Por fim, as lembranças são apresentadas de maneira confusa dentro do universo onírico e vulnerável do indivíduo diante da morte, possível de oscilar entre a lucidez, o esquecimento e a perda da consciência.

Após viver sob o controle do regime autoritário, que enfatizava os princípios conservadores como pilares do sistema, António Jorge Silva reflete sobre a manipulação da

memória e o sentimento coletivo de que algo estava errado, mas contra o qual não se lutou. Ao rememorar os eventos de sua vida e ouvir os relatos de seus companheiros de asilo, constata o silêncio que tomou conta da vida de muitos durante o regime autoritário, evidenciando uma memória coletiva silenciada, temida pela imagem de um tirano que gerou um efeito tão assombroso que o apagamento parece ser a melhor solução.

Ao trazer detalhes que revelam a manipulação dos fatos, António Silva constrói versões alternativas à história oficial que por muito tempo foram sustentadas na memória coletiva do povo português. No exercício contínuo da metamemória, o narrador comenta, seleciona e combina memórias do que viveu e do que ouviu, resgatando um passado esquecido e desmascarando esquemas de manipulação, opressão e autoritarismo.

Conforme destacado na tese de doutorado de Rafaela Teotônio, intitulada *Valter Hugo Mãe: Filho de Mil Homens e Mil Mulheres* (2018), Mãe constrói uma narrativa que, através da história individual do Sr. Silva, permite examinar a história de Portugal durante os anos da ditadura de Salazar. A alteridade presente no romance emerge do encontro entre o sujeito idoso, o Sr. Silva, e sua pátria, Portugal, sendo a memória o fio condutor dessa relação. Nesse mergulho em suas recordações, o Sr. Silva não só redescobre a memória de si mesmo, mas também a memória do país. É nesse processo de reconhecimento pela memória que ele se percebe como alguém diferente do que imaginava ser, revelando a complexidade da identidade nacional e pessoal.

> Em a máquina de fazer espanhóis, Valter Hugo Mãe discute sobre a velhice e a identidade nacional. O personagem António Jorge da Silva, o Senhor Silva, é o sujeito velho que narra o drama da velhice e o abandono depois da morte da esposa Laura. Nesse romance, Mãe procura elaborar uma narrativa em que a partir de uma história individual, a do Sr. Silva, é possível examinar a história de Portugal, principalmente, os anos da ditadura do governo de Salazar. A alteridade proposta nesse romance refere-se a esse encontro, entre o sujeito, o velho Sr. Silva, e a pátria. [...] É pela memória que esse encontro é construído. É sobre essa "ausência de si" de que trata o romance de Valter Hugo Mãe, o qual personifica o povo português na figura do Sr. Silva, um homem comum que procura em suas memórias encontrar a sua identidade marcada pela identidade nacional. Essa relação entre história individual e história nacional é sinalizada também pelo contexto de produção do romance. (Teotônio, 2018, p.162/163)

A máquina de fazer espanhóis é uma representação literária de uma geração de portugueses que viveram o silêncio opressor causado por décadas do fascismo de Salazar, que, mesmo após a morte, pairou para uma parcela de portugueses como um espectro de um sistema indestrutível e formando indivíduos silenciados. O advento da Revolução dos Cravos certamente desconstruiu em algum aspecto esse espectro, mas não totalmente. A obra traz alegoricamente a necessidade de transmitir para as gerações sucessoras a importância de

conhecer as memórias enraizadas na vivência dos idosos, sem que estas desapareçam após as suas mortes. Trata-se de sendo um importante alerta em que a arte literária ficciona para problematizar e para que não haja uma repetição cíclica da História.

3 INFÂNCIA E CAMARADAGEM: O LÍRICO PELA MEMÓRIA

> às vezes numa pequena coisa pode-se encontrar todas as coisas grandes da vida, não
> é preciso explicar muito, basta olhar. (Ondjaki, 2001, p.75)

Angola foi profundamente impactada pela postura exploratória e impositiva dos colonizadores portugueses. Durante pelo menos quatro séculos de presença portuguesa no país, não há informações substancialmente diferentes além da exploração dos recursos naturais do território, da catequização forçada pela imposição da religião, da cultura e da língua, assim como da exportação de mão de obra escrava. Em resumo, não havia elementos que beneficiassem o território angolano, mas apenas a colônia portuguesa. Vale ressaltar que Portugal adotava um discurso para disfarçar essa política de exploração, argumentando que a permanência dos europeus em terras angolanas tinha a nobre missão de "civilizar" o território, apresentando-se como supostos benfeitores.

É crucial salientar o papel significativo que a literatura desempenhou no processo de independência de Angola em meados do séc. XX. Ao abordar a história do país, é inevitável confrontar as guerras e a sua jovem democracia. Quando falamos de literatura, é pertinente direcionar nosso olhar para esses conflitos. Foi durante o século passado que a literatura desempenhou e ainda hoje tem desempenhado o papel de registrar as memórias desses espaços, servindo como referência na desafiadora tarefa de consolidar a identidade angolana. Luanda ocupa um espaço especial no universo literário angolano, sendo o ambiente muitas vezes retratado nessas narrativas sobre o que aconteceu, ou as possibilidades de fatos que poderiam acontecer.

A persistência do trabalho forçado, a clara distinção entre portugueses e nativos, mesmo os assimilados, os sinais de rebeliões no interior do país, brutalmente reprimidos, além problema do racismo são alguns dos fatores que durante o século XX mobilizaram os povos angolanos. Com a breve vida da República em Portugal, logo suplantada pelo golpe de estado que marcou a ascensão do Estado Novo, inaugurando um regime político autoritário centrado na figura de António de Oliveira Salazar, a situação nas colônias se agravou, com a instituição do trabalho forçado, a instalação da PIDE e a perseguição a intelectuais africanos, entre outras coisas.

Concomitantemente com a intensificação do regime salazarista na década de 1930, observa-se um aumento na propaganda discursiva do governo português e na repressão aos

movimentos que promoviam as culturas locais nas colônias portuguesas. Surge, assim, uma disputa discursiva entre o colonizador e os colonizados. O colonizador português, manifestado em textos que enalteciam a colonização lusa, orientados pelo discurso lusotropicalista de Gilberto Freire, entrava em confronto discursivo com os intelectuais angolanos, que buscavam reinterpretar os acontecimentos históricos sob uma perspectiva diferente.

Em Angola, a exemplo de outras colônias portuguesas africanas, a literatura vira um instrumento anticolonialista pelas obras de Luandino Vieira, Agostinho Neto, entre outros. Os escritores angolanos passam, então, a reformular a narrativa da História de Angola, como também a ajudar no processo de construção da angolanidade. Nesse contexto, intensificaram-se os conflitos que se tornariam a semente da luta pela independência de Angola. Muitos autores contribuíram com textos em que propagavam os ideais da independência, Além de participarem ativamente dos movimentos políticos armados de libertação do país. O primeiro presidente do país foi, inclusive, o poeta Agostinho Neto.

Surpreendentemente, muitos assimilados angolanos e uma minoria de portugueses que residia em Angola, décadas depois, despertaram para um nacionalismo que antes não era evidente. Essa conscientização, aliada ao descontentamento dos povos de Angola com o governo português, que enfrentava um período de declínio econômico e insatisfação popular com o Estado Novo, reacendeu o interesse na luta pela independência de Angola.

Os eventos que deram origem aos primeiros movimentos de rebelião angolana ocorreram em 1961, marcando o início histórico da guerra armada anticolonial em Angola, envolvendo duas revoltas distintas. A primeira teve origem em Luanda sob a liderança do MPLA, que em 4 de fevereiro de 1961, atacou simultaneamente posições policiais e, principalmente, prisões abarrotadas de presos políticos. A segunda revolta ocorreu sob a liderança do movimento nacionalista angolano UPA/FNLA. Em 15 de março do mesmo ano, esta rebelião se revelou mais brutal, com assassinatos indiscriminados de europeus, assimilados e um significativo número de africanos da etnia ovimbundu que foram enviados à região para trabalhar nas plantações de café. Internacionalmente, esse evento foi percebido como um exemplo de brutalidade e irracionalidade, servindo de justificativa para a repressão portuguesa em Angola.

A guerra, que se desencadeou entre 1961 e 1974, em Angola, evidenciou as divisões políticas entre os movimentos nacionalistas MPLA, UPA/FNLA e, após 1965, também a UNITA entrou em cena. A falta de um projeto conciliatório entre esses grupos, além de favorecer a ação portuguesa, refletiu marcadas diferenças político-ideológicas de seus planos para o governo pós-independência.

Em setembro de 1968, António Salazar, após 38 anos no cargo, foi afastado devido a problemas de saúde, dando lugar a Marcelo Caetano. A atuação anterior de Caetano havia gerado uma imagem mais liberal perante o público, suscitando esperanças de uma política colonial diferente da de Salazar. Contudo, essas esperanças se revelaram ilusórias, pois as mudanças administrativas implementadas por Caetano no início da década de 1970, visando conceder alguma autonomia a Angola, não produziram resultados práticos ou ocorreram tarde demais para conter o avanço da guerra, que já se alastrava não apenas em Angola, mas também na Guiné e em Moçambique. O processo que levou à queda do governo português em abril de 1974 foi impulsionado, entre outros fatores, pela prolongada guerra colonial.

A guerra de libertação de Angola representou um dos mais longos conflitos de independência do continente africano, tendo como ponto de partida os ataques anticoloniais a Luanda em 1961. Esses confrontos evoluíram para uma guerra que se estendeu por quase todo o território, perdurando até um ano após a queda do regime fascista e colonial português, culminando finalmente na emancipação de Angola em 1975.

Entretanto, a independência de Angola não resultou o fim de conflitos bélicos no país. Como afirma o historiador e sociólogo Fernando Luís Câmara Cascudo (1979), durante as décadas de 1950 e 1960, Angola testemunhou o surgimento de vários movimentos de libertação nacional, cada um identificado por diferentes siglas. No entanto, ao longo do tempo, ocorreram mudanças significativas, com alguns movimentos alterando seus nomes ou se unindo para formar novas organizações com siglas distintas. O surgimento desses novos movimentos deixou a recente nação independente dividida.

> O branco angolano, de nascimento ou de coração, sentia-se diante do seguinte dilema: de um lado, o MPLA, marxista, comunista, mas com o apoio da Metrópole. Do outro, a FNLA, anticomunista, pró-Ocidente, nacionalista, mas formada pela antiga UPA, que "massacrara os brancos de 1961", os "sanguinários tribalistas do Norte". Portanto, os brancos preferiam o meio termo, nem o marxismo de Agostinho Neto, nem o poder da força do Holden Roberto, o tribalismo negro. Surgia, assim, a UNITA. (Cascudo, 1979, p. 2)

Após a Revolução dos Cravos, o reconhecimento imediato do direito à independência em Angola levou à convocação dos três principais movimentos de libertação - MPLA, UNITA e FNLA - para formar um governo de transição junto com o Alto-Comissário Português. O acordo de Alvor, assinado em 15 de janeiro de 1975 entre o Governo português e esses movimentos, estabeleceu os termos para a partilha do poder na antiga colônia. Em 1975, uma nova administração emergiu na forma de um governo provisório de coalizão composto pelos três partidos, destinado a governar até a proclamação oficial da independência em 11 de

novembro de 1975. No entanto, o governo provisório, liderado pelo Conselho Presidencial com representantes dos três partidos, assumiu o poder no final de janeiro, mas rapidamente se desintegrou à medida que as tensões entre os movimentos se intensificavam. Conforme aponta Cascudo:

> Na manhã do dia 10 de novembro, o Alto-Comissário Leonel Cardoso reuniu a imprensa angolana e os correspondentes estrangeiros em Luanda, para sua derradeira entrevista. Passou o poder aos responsáveis do MPLA. Afirmava, em seu discurso, que "deixava Luanda entregue à vontade do seu povo". Após quatro séculos de domínio sobre Angola, após criar, em África, as bases de uma civilização e de uma cultura ocidentais, após vencer as barreiras do tempo e das distâncias, Portugal deixava a terra que colonizou, pela porta dos fundos, numa pequena lancha, que transportava o Sr. Alto Comissário para bordo de uma fragata, na baía de Luanda, onde, onde ainda tremulava, palidamente, na popa, a bandeira portuguesa (Cascudo, 1979, p. 130).

A Guerra Civil Angolana iniciada em 1975, ainda durante o processo de independência daquele Estado, só chegou ao seu fim em 2002. Ondjaki, nasceu em 1977, em Luanda, capital de Angola. Durante toda a sua infância e adolescência, fez parte da geração que crescia durante a guerra civil em seu país. Autor de romances, de poesia, de contos infantis e de peças teatrais, o escritor também fez incursões em cinematografia. No que diz respeito aos romances, pode-se afirmar que *Bom dia, camaradas* (2001), *Os da minha rua* (2007) e *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2008) apresentam o mesmo narrador-protagonista, o menino Ndalu, nome civil do autor. Nas três obras encontram-se aspectos autobiográficos da infância do autor vivida em Luanda. A Professora Ana Cláudia Silva, em seu artigo *A resistência da poesia angolana na Literatura Infanto Juvenil de Ondjaki*, declara

> Considerado um dos mais promissores da nova geração de escritores africanos de língua portuguesa, o angolano Ondjaki tem produzido textos que encantam adultos e crianças. Sua linguagem, mesclada de poesia, é um convite a uma viagem pelas paisagens da infância do autor. Esta, mais do que um tempo especial, constitui-se nas histórias de Ondjaki [...] constitui-se em lugar seguro, refúgio de simplicidade, alegria e paz. Suas personagens infantis, contudo, não são alienadas, antes, participam de forma indireta dos conflitos que movem a nação angolana; participam a seu modo, com o entendimento conforme à sua capacidade de conhecimento e experiência na escrita de Ondjaki, a infância é, pois, território de resistência, zona sagrada que guarda a essência de verdade do homem" (Silva, 2013)

Devido à marginalização da literatura angolana ao longo do período colonial português, surgiram, após a independência, organizações determinadas a incentivar os escritores nativos a resgatarem as histórias do folclore de seu povo e a começar a reconstruir a identidade angolana. Entre essas iniciativas, destacam-se o Instituto Nacional do Livro e do Disco

(INALD), o *Jornal de Angola* e a União dos Escritores Angolanos (UEA), que promoveram a cultura para um novo público através da publicação de livros, discos e artigos para a recém-formada nação.

Nesse novo momento histórico, muitos escritores ganharam voz (ou melhor, espaço para publicar), compartilhando o objetivo comum de valorizar a cultura nacional. A estratégia adotada consistiu em desenvolver uma literatura que narrasse a história do país, inclusive os conflitos, sem silenciar a tradição, direcionada a um público que ajudaria a moldar essa nova Angola livre de guerras. Assim, "os autores angolanos tomaram a si a tarefa de (re)contar essas narrativas, como forma de fazer presente o que, por tanto tempo, o colonialismo tentara abafar, ao mesmo tempo em que ensinavam às novas gerações os caminhos da tradição" (Chaves; Macedo, 2007, p.156)

Uma característica notável não só em Ondjaki, mas também presente em alguns outros autores angolanos, é o destaque em algumas obras de um protagonista infantil. Esses autores mostram a figura da criança como uma espécie de representação da nova nação angolana, mas sem descartar a ancestralidade e outros aspectos fundadores de sua cultura, sempre ligados à presença dos mais velhos, dotados de saber e responsáveis por transmitir aos mais jovens o legado cultural dos povos e da nação. Essa transmissão coloca em cena a importância da oralidade na transmissão do saber, evidenciando, nos tempos atuais a presença marcante da oratura, que se manifesta na reintrodução de certos mitos e lendas, bem como nas formas de narrar uma história por meio da escrita. Na literatura angolana, observamos a incorporação dos contadores orais de histórias, através das narrativas pela criança. É o que diz a professora Maria Nazareth Soares Fonseca:

> [r]ecursos que remetem aos modos de narrar dos contadores orais e ao fascínio e encantamento que os eventos narrados exercem sobre os que ouvem. No caso específico de escritores provenientes de culturas de forte herança oral, [...], é instigante pensar em práticas literárias que se revelam nas diferentes formas com que o escritor assume os bens culturais herdados da oralidade. (Fonseca, 2015, p. 125).

Antecessores a Ondjaki, como Pepetela e Manuel Rui, também criaram personagens infantis marcantes que representaram épocas distintas de Angola. Em *As aventuras de Ngunga* (1973), produzido enquanto Pepetela estava na luta armada pela independência em Angola, encontramos um menino de 13 anos que se torna órfão após um grupo de colonialistas matarem seus pais. Ao contrário do Ndalu de Ondjaki, Ngunga de Pepetela deixa a infância para sobreviver sozinho no mundo, onde encontra pessoas boas e más. Os ideais contra a coloniza-

ção retratam o elemento que autor considerou de maior relevância à época em a obra foi produzida e mostram a importância da narrativa como uma espécie de romance de formação do jovem angolano.

Já em *Quem me dera ser onda*, o escritor Manuel Rui vai apresentar uma Angola pós-independente, mas que já passou da euforia de sua libertação à crítica. O livro narra as aventuras dos irmãos Zeca e Ruca, acompanhados por seu vizinho Beto, durante o tempo em que tentam manter um porco dentro do apartamento que moravam. O animal foi trazido pelo pai dos meninos com a intenção de engordá-lo e transformá-lo em comida para a família. Através do humor e da ironia, a história trabalha os problemas estruturais do país recém-independente, como a escassez de alimentos.

Ao contrário de Ngunda de Pepetela, os meninos representados por Manuel Rui ou Ndalu de Ondjaki já vivem uma realidade próxima à infância comum, sendo o universo de Ndalu, em *Bom dia, camaradas*, ainda mais próspero do que os dos personagens jovens em *Quem me dera ser onda.* Através de *Bom dia camaradas*, somos levados a uma Luanda diferente daquela retratada anteriormente nas narrativas angolanas. Apesar da persistente guerra civil, Ondjaki desvia-se desse contexto, concentrando-se na infância e nas reflexões, curiosidades e questionamentos próprios dessa fase da vida. Logo no início da história, percebe-se que a família do protagonista infantil desfruta de uma posição social privilegiada, com o pai trabalhando em um ministério e a mãe atuando como professora, além disso, nota-se a presença de empregados em sua casa.

3.1 **A “autobiografia” de Ondjaki**

Ondjaki é pseudônimo literário de Ndalu de Almeida, o autor nasceu na cidade de Luanda, Angola, em 1977, filho de um engenheiro e de uma professora. O nome Ondjaki deriva do umbundu, uma das línguas faladas em Angola, e significa desde "guerreiro" a "traquinas", e "aquele que enfrenta desafios”. Graduou-se em sociologia em Lisboa, Portugal, além de obter um doutorado em estudos africanos, na Itália. Recebeu vários prêmios como, em 2010, o Prêmio Jabuti de Literatura no Brasil e José Saramago em Portugal, no ano de 2013. Em 2012, o jornal britânico *The Guardian* o reconheceu como um dos cinco melhores escritores africanos

Muitas de suas narrativas são contadas na voz de uma criança, repleta de lembranças, esperança e encantamentos, em meio às adversidades de uma terra sofrida. Assim como o protagonista Ndalu de *Bom dia, camaradas*, o autor diz que teve uma infância tranquila, mesmo vivendo em um país mergulhado em uma guerra civil. Sobre isso, diz o próprio autor em uma palestra dada na Universidade Regional de Blumenau, em 2016:

> Foi boa, tranquila. Algumas das dificuldades que hoje aponto como dificuldades, nem sequer o eram naquela altura. Vida simples, entre a escola e casa, o carinho da família, a sociedade luandense com o regime socialista que sempre gera peculiaridades. Gostei muito de ter crescido em Luanda, no seio da minha família e daquela sociedade, com algumas limitações, mas também estórias da revolução e os professores cubanos. (Ondjaki, 2016, s.p)

Em *Bom dia, camaradas* (2001), a narrativa em primeira pessoa trabalha o cotidiano da capital de Angola no pós-independência e durante a guerra civil que perdurou até 2002 no país. As vozes infantis se juntam à do protagonista, simbolizando a jovem nação angolana. A ficção incorpora traços autobiográficos do escritor, enriquecendo a leitura do romance. Dessa forma, não há como o leitor diferenciar com exatidão a separação dos fatos vividos pelo autor e os acontecimentos romanceados pela ficção.

O gênero autobiográfico parte do pressuposto de que está referenciado em acontecimentos reais. Contudo, mesmo que haja a pretensão da veracidade, a autobiografia descreve os fatos do ponto de vista do sujeito, que promove recortes, seleções, adaptações das lembranças guardadas na memória. Logo, há dualidade no discurso, em que se misturam o testemunho e a subjetividade. Entretanto, o eu do texto autobiográfico tem, a princípio, a pretensão do real, já que fala sobre si e não um ser inventado. (Amorim *apud* Nigro; Busato; Amorim, 2010). "Romances que adotam a forma do relato autobiográfico parecem situar-se, por isso mesmo, nessa mesma espécie de zona de indefinição de fronteiras entre ficção e realidade, entre memória e invenção, entre autor empírico e narrador textual." (Amorim *apud* Nigro; Busato; Amorim, 2010, p. 46).

Lejeune (2008) afirma que a diferença entre a autobiografia e o romance repousa em aspectos que são externos ao texto. Completando esta relação, pode-se considerar a abordagem de paratexto do pesquisador francês Vicente Jouve (2024). Segundo Jouve, o paratexto orienta a leitura e nossas compreensões, através do acompanhamento de um texto em relação a outro, como os títulos, nome do autor, prefácio, posfácio, epígrafe e dedicatória. É o caso da dedicatória em *Bom dia, camaradas* (2001). O leitor consegue identificar marcas que apontam para os aspectos autobiográficos em seu livro antes de ler a própria história:

> ao camarada António a todos os camaradas cubanos também para esses meus incríveis companheiros escolares: bruno b., romina, petra, romena, catarina, aina, luaia, alí, filomeno, cláudio, afrik, kiesse, helder, bruno "viola", murtala, io, tandu, fernando,márcia, carla "scooby", enoch, mobutu, felizberto, eliezer, guiguí, filipe, manú, vanuza, hélio, delé, "sérgio cabeleira", e todos os outros que estão incluídos nestas vivências mas cujos nomes o tempo me roubou (e os nomes verdadeiros que deixei nesta estória são para vos homenagear, só isso) (Ondjaki, 2001, p. 9)

A escrita lúdica e um tanto autobiográfica em *Bom dia, camaradas* (2001) é uma forma de narrar a vida e as memórias de uma pessoa de maneira criativa e subjetiva. Ela é influenciada pela cultura da memória e pelo conceito de subjetividade proposto por Beatriz Sarlo, em seu livro *Tempo Passado* (2007). De acordo com Sarlo, a memória é uma construção social e cultural que molda a forma como as pessoas lembram e narram suas vivências. A cultura da memória é formada por elementos externos, como documentos, imagens e mídias, e por elementos internos, como as emoções, os sentimentos e as percepções subjetivas. Já a subjetividade, como propõe Sarlo, é uma forma de entender o mundo e as experiências de uma pessoa de maneira única e singular. É uma construção dinâmica que é moldada pela cultura, pela sociedade e pelas vivências individuais. Trazendo esse universo da infância para a sua narrativa, a obra de Ondjaki é repleta de imagens poéticas, metáforas e simbolismos que permitem ao leitor entrar no universo particular e único do autor, através do menino Ndalu, cujas histórias repercutem de algum modo as vivências do próprio autor, que, contudo, não pode ser plenamente identificado com o protagonista.

Em seu livro *Relatar a Si Mesmo* (2015), Butler argumenta que a subjetividade não é fixa, por ser também associada às normas e às expectativas sociais da época vivida. Neste sentido, é possível afirmar que a "autobiografia" de Ondjaki reflete as perspectivas da época em que foi escrita, bem como as influências políticas e culturais de seu contexto. A obra é, portanto, uma reflexão sobre as formas como a memória e a narrativa são construídas e transmitidas, e sobre como a história pessoal influencia a formação da identidade. Ao explorar estas questões, *Bom dia, camaradas* (2001) oferece uma perspectiva importante sobre a escrita autobiográfica como autobiografia ou como ficção autobiográfica, que é relevante para a compreensão das fronteiras entre esses textos.

Bom dia, camaradas, é escrito com uma mistura de realismo e fantasia, apresentando episódios da vida real do autor e imaginações criadas por ele. Esse estilo narrativo é uma forma de *performance* da identidade, definida por Judith Butler, uma vez que o autor constrói sua identidade autobiográfica ao mesclar sua memória e sua imaginação. De acordo com Butler (2015), a narrativa de si mesmo é um processo contínuo de (re)construção da identidade ao

longo da vida. Ela argumenta que a identidade é composta por histórias que são contadas e repetidas ao longo do tempo, o que permite que a pessoa se consolide como sujeito. Butler (2015) ainda completa que as identidades são construídas através de repetições cotidianas de ações e comportamentos, e não são uma essência natural. A identidade é, portanto, uma construção social e política, e não algo que é determinado genética ou naturalmente.

> Se tento dar um relato de mim mesma, e se tento me fazer reconhecível e compreensível, devo começar com relato da minha vida. Mas essa narrativa será desorientada pelo que não é meu, ou não é só meu. E, até certo ponto, terei de me fazer substituível para me fazer reconhecível. A autoridade narrativa do eu deve dar lugar à perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas que contesta a singularidade da minha história (Butler, 2015, p. 30).

Quanto ao conceito de verdade em narrativas literárias autobiográficas, este é um tema amplamente debatido na literatura e nas teorias de gênero e identidade. De acordo com as ideias de Judith Butler, em seu livro *Relatar a Si Mesmo* (2015), a verdade é uma construção social e cultural, moldada pela narrativa e pela representação. Butler argumenta que a identidade é uma *performance* social e que as narrativas autobiográficas são uma forma de perpetuar essa *performance*. Ela afirma que, em vez de ser uma expressão da verdade individual, a narrativa autobiográfica é moldada por normas sociais e culturais que regulam o que é considerado verdadeiro ou aceitável dentro de uma sociedade.

Desta forma, a verdade na narrativa autobiográfica, segundo Butler, é uma construção dinâmica que é moldada pelas narrativas e pelas representações sociais. Isso não significa que a narrativa autobiográfica seja uma fraude ou uma mentira, mas, sim, que a verdade é sempre mediada pela cultura e pela sociedade. Portanto, ela possui aspectos parciais e subjetivos. Butler conclui, então, que "fazer um relato de si terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade". (2015, p.61). Butler argumenta que a verdade completa sobre si mesmo só poderia existir se o indivíduo pudesse se desvincular completamente dos valores sociais que o cercam. No entanto, essa desvinculação é impossível, pois nossa identidade e a forma como nos entendemos são profundamente moldadas pelas relações sociais e pelos contextos culturais em que estamos inseridos. Cada tentativa de contar a própria história é, portanto, um misto de experiências pessoais e influências externas, tornando a autonarrativa sempre parcial e falha.

Na obra *Bom dia, camaradas* (2001), o relato de Ondjaki é feito pela sua voz enquanto criança, mas trata-se antes de tudo de um personagem. Durante a narrativa, além do ponto de vista do menino, há pontos de vistas diferenciados entre os personagens adultos como a do funcionário de sua casa que sente falta do tempo em que Angola era colônia, ou da tia de Ndalu

que veio de Portugal e critica a escassez de alguns itens em Luanda e o rígido regime político angolano instaurado. Em contrapartida, seus professores e outros personagens adultos apoiam as ideias socialistas e o regime instaurados no país. Desta forma, o escritor utiliza para falar de si a voz de uma criança que também traz múltiplas visões aos acontecimentos pelos adultos retratados, e exime o autor de uma imparcialidade. Ao trazer diversos pontos de vista, alguns dos quais em confronto, dá-se relevância ao processo de formação do jovem Ndalu, a partir de seu contato com opiniões distintas, que o levariam ao amadurecimento e às próprias conclusões até o desfecho do romance.

Em *Bom dia, camaradas*, a memória aparece na relação entre os personagens como uma construção dinâmica que é influenciada pelos valores e normas da sociedade e da cultura. A narrativa mostra como a memória é moldada por narrativas oficiais e dominantes, e como essas narrativas podem ser subvertidas e reinterpretadas por outras vozes e perspectivas. Além disso, o livro também destaca a importância da memória na formação da identidade individual e coletiva. A memória é retratada como uma fonte de emoções, valores e significados que moldam a identidade das personagens e da sociedade ali retratada como um todo.

Considerando-se ser um texto que apresenta o aspecto ficcional, presente em escritas literárias, não há um caráter puramente memorialístico em *Bom dia, camaradas*, mas ainda assim não podemos negar indícios de natureza autobiográfica em que a memória e a criação estão entrelaçadas. A distinção entre autobiografia e uma ficção com alguns traços autobiográficos nem sempre óbvia, é debatida por Philippe Lejeune. Em sua própria revisão do consagrado *O pacto autobiográfico*, o autor esclarece esta diferença.

> A palavra autobiografia foi importada da Inglaterra no início do século 19 e empregada em dois sentidos próximos, mesmo assim diferentes. O primeiro sentido (o que escolhi) foi proposto por Larousse em 1886: 'Vida de um indivíduo escrita por ele próprio'. Larousse contrapõe a autobiografia, que é uma espécie de confissão, às Memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador. Mas, num sentido mais amplo, autobiografia pode designar também qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele. (Lejeune, 2008, p. 53)

A similaridade entre o menino Ndalu da obra e a infância do autor transcende ao mero nome. Até mesmo as profissões de seus pais e dos pais do narrador-protagonista são semelhantes, assim como a classe social. Isso se estende à descrição de sua casa, suas escolas e seus amigos, criando um paralelo marcante com a vida do escritor real. Nesse sentido, os limites entre realidade e ficção na literatura contemporânea tornam-se cada vez mais difusos. A professora Diana Klinger (2007) observa que há uma tendência atual na criação de escritas de si ficcionalizadas, formando um híbrido entre ficção e realidade, no qual é difícil discernir onde

começa e onde termina essa fusão. Assim, o escritor real se insere cada vez mais na materialidade do texto, participando do jogo discursivo, e, a partir do ato de enunciação da escrita de si, emerge um ser outro, o ser da ficção. Sobre tal aspecto, observe-se no fragmento abaixo a declaração do autor ao *site* Terra, em 2006:

> Penso que um livro é sempre uma transformação do real, em algo esteticamente novo, renovado. E sim, no caso de *Bom dia camaradas* há um diálogo entre o real, a cidade e as suas questões sociopolíticas, com o meu eu interior, as minhas memórias afetivas, os meus amigos e professores, a minha pele de infância durante e depois da cidade, nos anos 80. Mas é um livro também sobre um tema que não é de ninguém por ser tão universal: o da infância. [...] Quase tudo ali é verdade. Só o tempo, digamos, foi alterado. Nem todos aqueles fatos se passaram no mesmo ano letivo, mas tudo ali é verdade. Até as saudades, até os cheiros e sensações, até o abacateiro que se espreguiça. Talvez um dia digam que *Bom dia camaradas* é uma autobiografia a ficcionalizada, isso estaria bem-dito. Só não digo isso porque estão ali outras vidas além da minha, e vi, quis ver, o personagem principal como mais uma daquelas crianças. E assim foi. (Ondjaki, 2006, s.p.).

Na publicação de *O pacto autobiográfico*, em 2008, Lejeune estabelece a definição de autobiografia por meio de um modelo que inclui como a mesma pessoa o autor, o narrador e o personagem. Em *Bom dia, camaradas*, o menino Ndalu apresenta aspectos similares à infância de Ondjaki. No processo de recordação, presente no romance, surge a indagação sobre a viabilidade de recordar totalmente um evento, mesmo que seja apenas para transformá-lo em ficção. A narrativa de Ondjaki posiciona a experiência em uma temporalidade que não coincide com o evento em si, mas, sim, com a lembrança dele. Os fatos vivenciados, as questões políticas e as contradições sociais da época, manifestam-se através das lembranças do menino Ndalu, de certa maneira entrelaçando pela via da ficção a vida do autor à obra.

A valorização da memória foi fortalecida por um novo tipo de discurso que busca recodificar o passado, interpretando-o como um reflexo do desejo de lembrar e do medo de esquecer, ou de ser esquecido. Em *Bom dia, camaradas* (2001), o narrador-protagonista conduz o relato pelo caminho da memória, a fim de reafirmar a identidade de seu país. Esse ponto estratégico ocorre com a apresentação de suas lembranças através do afeto, da cumplicidade entre os amigos da escola, da curiosidade juvenil e da visão de uma criança prestes a ingressar na adolescência.

Ondjaki traz à tona, em sua obra, questões que podem ser exploradas a partir de reflexões sobre a memória afetiva, quando Ndalu evoca os amigos como se ainda os visse como eram antigamente. O passado evocado na obra insere-se em uma representação que envolve o espaço social e escolar do grupo de amigos recordado. Em um jogo entre realidade e ficção, o

autor constrói um pacto de verdade ficcional com o leitor, ao mesmo tempo em que permite que a narrativa assuma uma dimensão quase real ao selecionar referências históricas.

Com sensibilidade, lirismo e doses de humor, o narrador busca relembrar o significado que a cidade de Luanda tinha para ele quando criança, sendo a escola um espaço privilegiado nesse contexto. Ao reconstruir esse tempo vivido, ele destaca detalhes percebidos por uma visão alegre e ingênua do protagonista, que, apesar de atento ao seu entorno, não compreende totalmente os significados que os adultos atribuem aos eventos. Ndalu emerge como mais do que uma simples figura narrativa; ele é uma construção discursiva que expressa a experiência de uma coletividade. Seu relato individual vai além da expressão solitária de uma única consciência, refletindo a vivência de um indivíduo cuja identidade, historicamente definida, expressa as angústias e questionamentos de uma época específica.

3.2 **Espaços e personagens em *Bom dia, camaradas*- o lugar da escola**

No romance *Bom dia, camaradas*, o espaço literário é essencialmente moldado pelos locais de convivência do narrador, que incluem, principalmente, a sua casa e escola, assim como algumas outras localidades que compõem o cenário urbano de Luanda. Esses espaços são descritos com riqueza de detalhes, capturando não apenas sua aparência física, mas também as atmosferas sociais e emocionais que permeiam cada ambiente. Luanda é retratada como uma cidade marcada por contradições e incertezas, influenciadas pelo contexto político e econômico que emergiu após a independência do país. Os locais descritos refletem essas complexidades, desde as ruas movimentadas até os espaços mais íntimos da vida cotidiana do personagem-narrador.

Algo do universo e da experiência do próprio autor aparece no enredo do romance, integrando vida e obra. Um exemplo disso é a dedicatória inicial do livro, na qual o autor expressa sua gratidão e reconhecimento aos ex-professores cubanos e aos colegas da época escolar. Essas pessoas são transformadas em personagens dentro da narrativa, compartilhando assim do passado referido pelo autor. Essa dedicatória sugere uma conexão profunda entre a ficção do romance e as experiências vividas pelo próprio autor, realçando a importância dos laços pessoais e das memórias coletivas na construção da obra.

A narrativa, vista através dos olhos de um narrador infantil, adquire uma atmosfera mais leve, mesmo ao lidar com questões políticas. A professora Laura Padilha ressalta que a experiência lúdica, única das crianças, oferece uma metáfora de esperança para um país.

> Quando referenciada ao passado, a infância, geralmente, metaforiza um tempo de prazer só em parte segmentado por diferenças de classe, raça etc. Ao plasmar-se como metáfora do futuro, ela se marca pelo dinamismo, passando a representar a confiança na reconstrução do corpo histórico fragmentado (Padilha, 1995, p. 142).

A obra nos convida a explorar o mundo inocente e, ao mesmo tempo, crítico e observador das crianças. Além disso, ela representa uma Luanda recém-independente, enquanto Ondjaki reafirma seu compromisso com a construção da identidade angolana. A cidade de Luanda, em sua totalidade, revela vestígios deixados pelo colonizador - de segregação e divisão de classes - expondo o espaço das tradições de um lado, em contraste com a modernidade do outro. Essa característica dual, intrínseca desde o seu relativo desenvolvimento urbano no século XIX, é evidenciada em várias obras angolanas. Nesse contexto, Luandino Vieira, em *A cidade e a infância* (1957), retrata essa Luanda marcada pela disparidade de classes e pelos contrastes nas relações sociais. "Virou os olhos para o seu mundo. Do outro lado da rua asfaltada não havia passeio. Nem árvores de flores violeta. A terra era vermelha. Piteiras. Casas de pau-a-pique à sombra de mulembas" (Luandino, 1957, p. 42)

A narrativa de Ondjaki nos transporta para a Luanda dos anos 1980, em um contexto de pós-descolonização e de plena guerra civil. A história revela aspectos curiosos e até mesmo inesperados. O narrador é um menino em idade escolar, com os interesses, preocupações e ansiedades próprios de sua idade, semelhantes aos de qualquer outro garoto de classe média da década de 1980 em várias partes do mundo. Apesar de viver em um país em guerra, sua vida transcorre de forma tranquila. Como filho de um membro do governo, sua família não enfrenta restrições financeiras, há comida à mesa e sua família conta com a presença de um motorista e um cozinheiro que lhe serve. Ele frequenta uma boa escola, onde professores cubanos foram enviados para apoiar o momento pós-independência e contribuir para a educação em um país em construção.

A escola de Ndalu recebe crianças de diferentes classes sociais, típicas de um sistema de ensino público de qualidade. Nota-se que a distância entre a sua casa e os bairros onde residem seus colegas o surpreende, principalmente pela violência e pelas condições em que alguns desses amigos vivem. No entanto, essa violência constante não se faz presente em sua casa ou em seu bairro, o que sugere que, além do privilégio de ter uma família e uma situação

estruturada, ele reside fora das áreas mais precárias em termos de segurança, com maior incidência de crimes. “Lembrei-me imediatamente do Murtala: na casa dele, quando chove, só podem dormir sete de cada vez, os outros cinco esperam todos encostados na parede onde há um tectozinho que lhes protegem.” (Ondjaki, 2006, p. 137)

O período narrativo abarca um ano letivo situado na década de 1980, conferindo uma delimitação precisa ao contexto temporal e espacial da história. Durante esse ano, somos apresentados aos amigos escolares, figuras centrais da trama que são vividamente recriadas pela memória. Cláudio, Murtala, Petra e Romina são os personagens que mais frequentemente emergem na narrativa, participando ativamente das atividades escolares ou reunindo-se nas casas uns dos outros. Juntas, essas crianças compartilham suas alegrias, medos e descobertas, criando laços que moldam suas experiências ao longo do ano letivo.

A narrativa oferece uma representação vibrante da amizade infantil, explorando as brincadeiras, descobertas e rivalidades características dessa fase da vida. Essas amizades se entrelaçam com a família do narrador, que desafia as normas estabelecidas pelos adultos e aventura-se pela cidade em meio a um contexto social e político complexo. Os nomes próprios dos amigos de escola de Ndalu são apresentados em minúsculas e, talvez, uma possibilidade dessa escolha é ser um recurso para imortalizar os amigos de infância da forma em que eram e não como estão nos tempos atuais, mantendo-os eternamente crianças na memória.

Os medos, as incertezas e os desafios, típicos da juventude, são profundamente explorados em um dos episódios marcantes da obra, que serve como base narrativa para as crianças: a lenda do Caixão Vazio. Na trama, essa lenda urbana descreve um grupo de supostos terroristas gregos que assombra as escolas, gerando terror entre os estudantes. Contudo, a imaginação das crianças gera esse medo devido à visita de um inspetor do governo à escola, resultando em uma grande confusão. A coincidência incomum reforça para os alunos a crença na temida lenda, provocando muitos comentários sobre o incidente, mesmo sem evidências tangíveis do suposto grupo marginal. Sob a perspectiva do narrador, porém, seu conhecimento se limitava a boatos que circulam em outras escolas. Nesse contexto, a lenda desencadeia reações diversas em cada membro da turma, permitindo ao narrador antecipar as formas como cada amigo lidará com a possibilidade de confrontar a situação temida.

> Quando a aula começou, os rapazes estavam todos a pensar no Caixão Vazio. Cada um imaginava já estratégias de fuga, o Cláudio de certeza ia começar a trazer o canivete dele pontimola, o Murtala que corria muito é que estava safo, eu ia ficar atrapalhado se no meio da correria os óculos caíssem, o Bruno também; bem, as meninas, coitadas!, coitada da Romina que só de ouvir falar na estória já ia começar a chorar e ia pedir à mãe dela para não vir na escola

> durante uma semana; a Petra também ia ter medo, mas estaria sempre mais preocupada com as aulas. Olhei para o Bruno: na carteira dele, muito agitado, ele suava na preparação de qualquer coisa. Primeiro pensei que ele estivesse a desenhar, mas depois senti o cheiro da cola. Antes do fim da aula, pediu à Petra as canetas de feltro. Metia medo: tinha feito um caixão pintado de preto, com uma caveira bem horrorosa, e escrito a vermelho assim tipo sangue: "Caixão Vazio Passou Aqui!" (Ondjaki, 2001, p. 11)

Embora os alunos carecessem de informações concretas sobre o caso, nutriam um temor profundo em relação aos assaltantes, cientes de que tal evento poderia ocorrer em sua própria escola. Assim, o grupo desenvolvia estratégias para resistir ao suposto ataque, representando uma nova Angola na perspectiva dos jovens. Essa representação sugere a existência de um espaço de liberdade e resistência dentro de um contexto opressivo, expresso através da imaginação das crianças, narrado com lirismo e revelando um aspecto positivo do momento histórico: a construção de laços de amizade sólidos.

A lenda do Caixão Vazio não é meramente uma criação fictícia dentro de *Bom dia, camaradas*. Representa uma espécie de mito urbano que ecoava na imaginação das crianças na Angola daquela época. Esse elemento no texto serve como um gatilho para a memória por parte do autor, que busca descrever aspectos de um período permeado por temores e inquietações geradas pelo contexto de violência da realidade angolana. Esses temores podem ser associados à guerra civil que assolou o país entre 1975 e 2002.

Interessante observar que a lenda do Caixão Vazio nesse contexto da guerra civil foi de fato uma inclusão do autor a partir de acontecimentos verídicos da realidade angolana da época, conforme se pode verificar na publicação do jornal *Angonotícias*:

> É ponto assente que quem nasceu e cresceu em Luanda nos finais da década de 80 e princípios dos anos 90 ouviu falar, mas nunca viu os grupos Caixão Vazio e Mão Preta na sua escola. Nesses anos, o boato do Caixão Vazio circulou em todas as escolas de Luanda, causando medo aos estudantes e professores que na altura não sabiam como se defender. A fama dos hipotéticos meliantes era de que violavam e matavam docentes e alunos sempre que tomassem de assalto as escolas, fatos que nunca foram confirmados. Era frequente dizer-se que sempre que o grupo assassinasse uma professora fixava os seios delas no quadro. A actuação dos mesmos provocava pânico no seio dos alunos, que resultava em ferimentos de alguns destes para escaparem do perigo. Uns atiravam-se do edifício abaixo, quebrando uma perna ou uma mão. Por outro lado, o boato do grupo Mão Preta também circulou pelas escolas Luanda, mas sem muito impacto. A hipotética presença do grupo causava tumulto nas escolas, por ter como lema escrever nas paredes das salas de aula "Mão Preta passou por aqui e estará de volta na próxima semana", o que criava pânico, mas tudo não passava de fantasia da época, para atrapalhar o curso das aulas. (CAIXÃO Vazio Nunca Existiu, 2011)

Ao longo da narrativa, o episódio da lenda do Caixão Vazio e as provas finais desempenham um papel fundamental na transformação da afetividade entre Bruno, Murtala, Petra e Romina. Além disso, evidenciam o amadurecimento e o crescimento pessoal de cada um deles. A lenda, que desencadeia dúvidas e indagações no menino, torna-se um fato que os aproxima ainda mais, levando o narrador a se unir às outras crianças para desvendar o mistério. Os encontros para discutir esses eventos, principalmente na casa de Romina, tornam-se momentos importantes na trama. Em uma dessas ocasiões, as crianças compartilham suas experiências com o Caixão Vazio durante a confusão com o inspetor na escola.

O ambiente escolar revela diversas realidades que são gradualmente percebidas pelo menino, contribuindo para a compreensão das relações sociais angolanas e das dinâmicas familiares de cada personagem na construção de sua identidade. Para os jovens, a escola é mais do que um espaço de aprendizado acadêmico; é um local de encontro onde as conversas, histórias divertidas e brincadeiras são compartilhadas com o grupo. Assim, para muitos deles, o maior desejo durante esses momentos interativos não é estudar, mas, sim, desfrutar da companhia e da camaradagem dos amigos. “Ficávamos ali a conversar fora da sala, sempre com a esperança de que o professor não viesse” (Ondjaki, 2001, p. 11).

A parceria entre os amigos de Ndalu traz a ideia de que a escola do narrador-protagonista representa a necessidade da vivência em coletivo pelas crianças. Até na hora de realizar as provas finais, o grupo sempre se unia em solidariedade para garantir que todos alcançassem um bom desempenho, reiterando o compromisso mútuo de apoio e colaboração entre seus integrantes: “o nosso grupo normalmente tirava boas notas porque todo mundo estudava para as provas semestrais, de modo que as conversas eram mais no caso das dúvidas”. (Ondjaki, 2001, p. 37).

As divergências sociais entre os amigos de escola estão presentes na obra. Bruno e Murtala representam os companheiros menos privilegiados: “no prédio do Bruno, um bandido estava a assaltar o quinto andar” (Ondjaki, 2003, p. 20), O narrador destaca as condições precárias de higiene enfrentadas por Bruno e seus amigos como uma janela para as duras realidades da vida em Luanda durante a guerra civil. A escassez de água e de recursos básicos impacta diretamente na higiene pessoal e na saúde das crianças, evidenciando as consequências enfrentadas pelas comunidades afetadas pela guerra, colocando em relevo as dificuldades vivenciadas por Bruno e seus familiares em meio a um contexto tão adverso.

> Bruno que nunca se penteavam (o Bruno disse-me que tinha-se penteado pela última vez quando tinha sete anos, mas acho que era balda), e raramente to-

> mavam banho, isso devia ser verdade porque se notava pelo cheiro, tanto que ninguém gostava de sentar com eles (Ondjaki, 2003, p. 11)

A caracterização de Murtala pelo narrador como um menino sem maneiras em certas situações é uma crítica ao comportamento do amigo que causa incômodo. Sua representação como alguém guloso e com comportamento inadequado pode ser interpretada como um reflexo dos efeitos da guerra e das adversidades presentes na sociedade angolana pós-independência. Seu comportamento exagerado ao comer e sua incessante busca por comida ecoam a realidade de escassez e insegurança alimentar, na qual as pessoas não podiam satisfazer todos os seus desejos devido ao controle governamental e à falta de alimentos disponíveis. Essa caracterização ressalta as lutas diárias enfrentadas pelas pessoas comuns em um ambiente de privações, onde até mesmo a comida se torna uma mercadoria preciosa disputada por todos.

É importante ressaltar que nem todas as ações de Murtala na narrativa são vistas de maneira negativa. Sua experiência de vida, advinda de um contexto difícil, confere ao menino um conhecimento mais profundo das ruas, o que resulta na criação de um mapa crucial para o grupo de amigos planejar a fuga do temido Caixão Vazio. Os meninos depositam confiança em Murtala por causa desse conhecimento, promovendo o mapa como uma ferramenta essencial na elaboração da estratégia de fuga, caso ocorra o ataque. Essa situação pode ser interpretada como uma representação da resiliência diante das adversidades.

A habilidade de Murtala em usar seu conhecimento da rua como uma vantagem estratégica mostra como as experiências vividas em ambientes difíceis podem fornecer ferramentas únicas para lidar com desafios. Nesse sentido, sua contribuição para o plano de fuga demonstra não apenas sua capacidade de se adaptar, mas também sua habilidade em transformar suas experiências em recursos úteis para o grupo. Essa resiliência frente às adversidades é um tema recorrente na narrativa, destacando como os personagens encontram formas de superar obstáculos mesmo diante das circunstâncias mais difíceis.

A personagem Petra desperta certos incômodos no narrador devido ao seu comportamento dedicado aos estudos e sua busca constante por bons resultados acadêmicos. “Já a Petra todos os dias estudava, metia raiva aquela miúda, no dia seguinte já sabia a matéria toda” (Ondjaki, 2001, p. 9). Sua determinação em aprender rapidamente e sua disposição para fazer perguntas a fim de esclarecer dúvidas causam desconforto no narrador, que se sente inferiorizado em relação à sua própria dedicação e desempenho acadêmico. No entanto, essa atitude de Petra também é vista como inconveniente pelos professores cubanos, que consideram suas indagações inapropriadas.

Essa característica de Petra pode ser interpretada como uma crítica ao modelo político do país, que mantinha uma sociedade controlada, onde questionamentos eram desencorajados. Sua disposição para desafiar as normas estabelecidas e buscar conhecimento de forma incansável representa uma ruptura com essa mentalidade opressiva. Ao se destacar pela sua dedicação e determinação, Petra se torna um símbolo de resistência intelectual em um ambiente onde a liberdade de pensamento é limitada. Seu comportamento desafiador desafia não apenas o narrador, mas também a estrutura de poder que tenta reprimir a curiosidade e a busca pelo conhecimento.

O narrador-protagonista expressa um profundo afeto e apreço por Romina. Ele a retrata como uma jovem de personalidade emotiva, bondosa e humilde, características que se destacam aos olhos dele. Romina personifica a juventude em tempos de guerra, enfrentando o medo do desconhecido e das mudanças de forma avassaladora. Sua habilidade de manter a humanidade em meio a uma realidade violenta é um símbolo de esperança. A amizade e proteção, oferecidas pelo narrador a ela, transmitem a mensagem de que, mesmo diante das adversidades, os laços humanos podem ser uma poderosa força para superar desafios e encarar o desconhecido com coragem e solidariedade.

O narrador expressa um profundo sentimento de saudade e tristeza diante da incerteza de rever os amigos novamente, mesmo antes do término das aulas. Isso ressalta a solidez dos laços de amizade que foram cultivados ao longo da história, como se observa a seguir: "vês, agora temos mais algum tempo de aulas, depois já são as frequências finais, depois as pessoas vão de férias, depois há pessoas que não voltam, mudam de turma, é sempre assim, Ró, as pessoas acabam por se separar..." (Ondjaki, 2003, p. 29)

Ao longo da narrativa, observa-se uma transformação na perspectiva do narrador em relação aos amigos, evidenciando como a convivência, as experiências compartilhadas e os desafios enfrentados juntos podem fortalecer os laços afetivos e moldar suas visões sobre as pessoas ao seu redor. A amizade, a solidariedade e a capacidade de superar adversidades emergem como valores fundamentais nessa jornada de amadurecimento e na construção de memórias significativas na vida do protagonista.

A inclusão dos professores cubanos no contexto pós-colonial enriquece a diversidade cultural da escola e estreita os laços afetivos desses com os alunos, especialmente quando os professores passam a integrar suas rotinas de forma mais íntima, inclusive participando das reuniões do grupo de alunos fora do ambiente escolar. Essa proximidade os torna peças essenciais na vida de cada membro da turma, contribuindo significativamente para o fortalecimento das relações de amizade e para o debate de questões importantes. As crianças apresentam uma

relação de afeto com esses professores, como se pode observar na seguinte passagem: "A meio do chá, a Petra, meio com lágrimas nos olhos, falou aos camaradas professores, e disse que "nós agradecíamos tudo o que os camaradas professores pessoalmente tinham feito por nós...". (Ondjaki, 2001, p. 67)

Os professores cubanos retratados na obra personificam uma realidade significativa para a geração do autor, cuja escrita não evidencia uma preocupação com o discurso ideológico ou engajamento social. Há, contudo, uma notável admiração pelos professores cubanos, destacando como estão dispostos a lutar por um país que não é o deles, mas que encontram nessa causa uma motivação intrínseca para lutar por justiça: "Já viste o que é, vir para um país que não é o deles, vir dar aulas ainda vá que não vá, mas aqueles que vão para frente de combate... Quantos angolanos é que tu conheces que iam para Cuba lutar numa guerra cubana?" (Ondjaki, 2001, p.77).

Outra presença retratada no livro é a dos soldados soviéticos. Entretanto, ao contrário da visão afetuosa do menino Ndalu sobre seus professores cubanos, a participação do exército da União Soviética em seu país é observada com um certo tom de hostilidade na obra, devido a algumas prerrogativas que estes soldados parecem ter em relação aos próprios angolanos. A passagem do livro, a seguir, ilustra esse olhar em um diálogo do narrador-protagonista com sua tia:

> 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, aqui não podemos, tia... Vamos lá mais para ao pé da rotunda.
> — Mas não podemos ficar aqui, nesta praia tão "verzul" — ela sorriu para mim.
> — Não, tia, aqui não se pode. Esta praia tão versul é dos soviéticos.
> — Dos soviéticos? Esta praia é dos angolanos!
> — Sim, 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 guardar a praia enquanto outros soviéticos 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 angolanos, lá na União Soviética… (Ondjaki, 2001, p. 28),

Um outro personagem em destaque é a tia Dada, vinda de Portugal, com quem o narrador teria mais contato por telefone. A sua relação com a tia abre um diálogo entre o modo de vida europeia e a angolana entre os dois personagens. Destaca-se o episódio em que a tia Dada resiste ao sair do carro durante a passagem da comitiva do presidente angolano e que

poderia ter gerado um grande incidente. Durante a ocupação da FAPLAS[1] em Luanda, uma das normas impostas dizia respeito ao comportamento a ser adotado quando o presidente e sua comitiva transitavam pelas ruas. Segundo essa regra, os motoristas deveriam parar os veículos, sair deles e assumir posição de respeito. A tia Dada, que residia em Portugal, desconhecia completamente tal protocolo. Por isso, ela permaneceu dentro do carro enquanto a comitiva passava. A reação do jovem foi uma mistura de preocupação e apreensão.

> ─ Tia, tia! tens que sair do carro, rápido
> ─ Mas sair do carro por quê?
> ─ Ela estava mesmo sentada, impressionante, e ainda estava a rir
> ─ Tens que sair do carro e ficar paradinha aí fora, aqueles carros ali pretos são do camarada presidente.
> ─ Ó filho, não é preciso, ele vai passar do outro lado.
> ─ Dona Eduarda, por favor, sai do carro.... O camarada João falava tipo tava com febre.
> ─ Tia, a sério, sai do carro agora! ─ quase gritei. (Ondjaki, 2001, p. 55).

Na narrativa, a tia Dada não compreendia por que todos deveriam ficar imóveis, em posição de respeito, enquanto o presidente passava. Era evidente que a realidade de um país em guerra civil parecia extremamente distante para a tia do menino:

> ─ Tia, em Portugal, quando o vosso camarada presidente passa, vocês não saem do carro?
> ─ Bem, eu nunca vi o presidente passar lá, mas garanto-te que ninguém sai do carro, aliás às vezes nem se percebe se o presidente vai num carro.
> ─ Hum!, não acredito, ele não tem as motas da polícia pra avisar? Não põem militares na cidade?
> ─ Não, militares não põem. Às vezes, se é uma comitiva muito grande, convocam a polícia para afastar o trânsito, mas é coisa muito rápida, o presidente passa e pronto. Claro que os carros se afastam, também é obrigatório, mas é porque ouvem as sirenes, percebes? (Ondjaki, 2001, p. 57 58).

A tia Dada vai simbolizar para o jovem Ndalu uma figura de contestação, e sua atitude questionadora em oposição ao comportamento usual do angolano acaba por colocar em dúvida até que ponto a população angolana realmente se tornou independente após a independência. Tia Dada, como pessoa que olha de fora, e reflete sobre o que vê, em função de sua experiência de viver em Portugal, mostra-se perplexa diante dos padrões sociais e econômicos da Angola independente. Essa independência, embora aparente, é marcada pela persistência de um poder opressivo que limita a liberdade da população, como exemplificado pelo cartão de abastecimento que restringe as compras de alimentos. A história de Angola pós-independência vai se revelando ao longo da narrativa através das lembranças da infância do narrador-

[1] As Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA) foram as forças militares do Estado angolano, de 1975 a 1991, sob comando do partido único do poder, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).

protagonista, que, ancorado em experiências individuais, acaba por retratar aspectos coletivos de seu país em determinada época.

É através de tia Dada que o menino toma consciência da discrepância entre realidades. A cena que destaca o diálogo entre tia Dada e Ndalu sobre os cartões de abastecimento, utilizados pelo regime socialista para regular a quantidade de alimentos adquiridos por cada família, é significativa. Nesse momento, Ndalu percebe que tal prática não tinha equivalência em Portugal.

> - Não tenho nenhum cartão de abastecimento, em Portugal fazemos compras sem cartão.
> - Sem cartão? E como é que controlam as pessoas? Como é que 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?
> - Mas eu faço as compras que quiser, desde que tenha dinheiro, ninguém me diz que levei peixe a mais ou a menos... (Ondjaki, 2001, p. 47)

Por meio dos diálogos com a tia Dada, Ndalu começa a perceber sua nação em um novo olhar. Ao confrontar essa nova perspectiva, o garoto transcende sua posição passiva de observador para buscar compreensão ativa. Assim, ele se esforça para entender a necessidade dos cartões de abastecimento, a presença de uma praia reservada aos soviéticos e as precauções em torno do presidente camarada.

Assim como Laura Padilha ressalta a importância da temática da infância e dos textos que abordam o diálogo entre o passado e o presente, o crítico e professor Pires Laranjeira, em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1995), também destaca o papel crucial da temática infantil e do confronto entre o antigo e o novo, elementos profundamente enraizados na realidade dos países africanos recém-independentes.

> As crianças e os jovens têm sempre, na literatura prometeica, como é a de toda a África, um papel muito importante, de gazuas do futuro, simbolizando, em última instância, o triunfo do novo sobre a velha tradição e sobre a dominação colonial (Laranjeira, 1995, p. 128)

Em alguns romances, personagens adultas desempenham um papel fundamental na vida dos protagonistas mais jovens, agindo como mediadores entre o passado e o presente e auxiliando-os em seu processo de amadurecimento. Essa dinâmica transforma a narrativa em uma história de iniciação ou formação, na qual o protagonista passa por um processo de aprendizado e crescimento ao longo da trama. Ndalu, em *Bom dia, camaradas*, busca essa aprendizagem através do diálogo com alguns personagens mais velhos como seus professores

e a tia Dada. Entretanto, essa dinâmica é mais fortemente encontrada na figura do camarada António, cozinheiro da família do narrador-protagonista.

António destaca-se como uma presença significativa na vida do menino, estabelecendo com ele um diálogo constante e profundo. Essas interações não apenas oferecem ao protagonista percepções sobre sua própria jornada, mas também o ajudam a entender melhor o mundo ao seu redor, tornando o jovem Ndalu mais maduro. António compartilha sua memória e perspectiva com Ndalu, trazendo ao menino relações entre o passado recente e o presente, servindo, portanto, de conexão entre o presente independente de Angola e seu passado colonial.

Através das conversas com António, Ndalu conhece com mais profundidade a história de seu país, além de perceber que há uma perspectiva que contrasta com a euforia da independência recente, pois António expressa uma certa nostalgia pelo período colonial e desconfiança em relação à política atual.

> - Mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre? (...)
> - 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.
> – Mas, António... Tu não achas que cada um deve mandar no seu país? Os portugueses tavam aqui a fazer o quê?
> – É!,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 machimbondos [ônibus de transporte público] 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, 2001, p. 13)

Os diálogos do narrador-protagonista com António permeiam toda a narrativa, conferindo ao desfecho do romance a noção de um ciclo que se cumpre. António emerge como o principal adulto responsável pela aprendizagem social e política de Ndalu, desempenhando um papel crucial em sua jornada de crescimento. Dessa forma, além da escola, dentro do ambiente familiar, Ndalu é educado, caracterizando esse espaço como um ambiente de tradição oral, já que é através das conversas com António que ocorre o processo de aprendizado e amadurecimento do menino.

O discurso de António é marcado por uma postura conservadora e hesitante em relação à capacidade de autonomia da ex-colônia. Sua visão tende a idealizar o colonizador e revela a dificuldade de afirmar uma voz de colonizado a partir de sua própria condição e posição social. Pode-se dizer que António na Angola pós-independente contina a ser o sujeito assimilado. Por outro lado, apesar de ouvir o cozinheiro, e respeitá-lo, o narrador adota uma postura crítica e firme, recusando-se a concordar com António, pois reconhece que o período colonial foi caracterizado por opressão e injustiça. Essa discordância entre António e o narrador destaca as tensões e complexidades do legado colonial, enfatizando a importância de confrontar e questionar perspectivas historicamente dominantes.

A compreensão de António sobre a realidade angolana durante o período colonial nos convida a refletir sobre a perspectiva dos habitantes que nasceram e viveram grande parte de suas vidas sob esse domínio. A ocupação colonial, embora motivada por interesses econômicos, tentou se estabelecer através da construção de uma narrativa redentora, transformando o espaço considerado bárbaro em um lugar de desenvolvimento pleno. A afirmação do colonizador foi construída através da imposição de sua força e da persuasão tácita de que haveria uma melhoria na vida dos habitantes locais. Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização* (1992), declara:

> A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas supores físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem... (Bosi, 1992, p. 15)

A falta de fé do camarada Antônio na melhoria do país após sua independência política é clara, pois as condições herdadas não atenderam às expectativas ideais. Além dos fatores econômicos, a exploração material criou um clima de insegurança entre os habitantes locais, algo que as metrópoles colonizadoras ofereciam dentro de uma estrutura desigual, com oportunidades limitadas. Isso é ressaltado quando o menino observa que, em Angola, os negros eram excluídos de cargos de liderança, apesar de serem a maioria da população. Essa desigualdade institucionalizada e as oportunidades limitadas destacam os desafios enfrentados pelo país após sua independência política. Na narrativa, Ndalu também indaga outro personagem mais velho, o motorista João, que trabalha para seu pai no Ministério do Governo:

> - Ó João, tu gostavas quando os portugueses estavam cá?
> - É o quê menino? Sim, antes da independência, eles é que mandavam cá.

> - Tu gostavas desse tempo? As pessoas dizem que o país estava diferente.
> - Não sei.
> - Claro que estava diferente, João, mas hoje também está diferente. O camarada presidente é angolano, os angolanos é que tomam conta do país, não os portugueses [...] Tu trabalhavas com os portugueses, João?
> - Sim, mas eu era muito novo.
> - O camarada António que gosta de falar muito bem dos portugueses – provoquei.
> - O camarada António é mais velho – disse o João, e eu não percebi muito bem aquilo. (Ondjaki, 2001, p. 19)

A hesitação do motorista João, apesar de sua postura indecisa, também reflete a concordância com a ideia de que as condições eram melhores durante o período colonial. No entanto, a defesa do narrador- protagonista destaca a interpretação de duas gerações distintas. Enquanto isso, o povo comum, representado por personagens como António e João, parece não se sentir realmente parte da luta pela descolonização. Ao longo do romance, o camarada António e o motorista João não compartilham da mesma euforia do menino, pois viveram durante anos sob a naturalização do processo colonizador, que perdurou por séculos em Angola. O processo colonizador tão duradouro deixou marcas profundas no comportamento e no senso de liberdade das pessoas.

Nesse processo, fica evidente na obra as tensões existentes no país, no período pós-independência de Angola, que advêm justamente das dificuldades econômicas e as desigualdades herdados das administrações coloniais. Além disso, em plena guerra civil, Angola vivia sob a tensão e necessidade de escolher entre os polos da Guerra Fria e as disputas internas entre grupos que lutaram pela independência.

É certo que o período colonial português não promoveu o desenvolvimento local nem criou condições para que os mais pobres tivessem um padrão de vida equivalente ao da metrópole. Na narrativa, comenta-se que, durante a administração colonial, os desabastecimentos eram menos comuns, e apenas uma elite indicada pelos colonizadores detinha o poder e desfrutava de condições econômicas privilegiadas. Contudo, o período da independência não havia resolvido completamente os graves problemas da Angola colonial. Ao contrário, havia restrições, disputas entre forças políticas e, em certa medida, alguns angolanos sentiam-se nostálgicos do período colonial.

Como se sabe, o contexto geopolítico durante o processo de descolonização não oferecia muitas opções. Para garantir sua subsistência, o governo independente escolheu a então União Soviética como aliado preferencial, o que acarretou mais dificuldades impostas pelos

EUA, que disputavam influência global. Isso contribuiu para a guerra civil e para uma deterioração significativa na vida dos habitantes do país, adiando o sonho de construir uma nação unificada.

Tal aspecto pode ser percebido no contexto da narrativa, que possibilita entender, mesmo que parcialmente, as consequências das escolhas políticas feitas por líderes que impactaram profundamente a vida dos angolanos, especialmente dos habitantes de Luanda. O olhar de Ndalu oferece uma edição dos eventos de um período breve, mas crucial, na formação da identidade nacional de Angola, revelando os conflitos gerados pelo processo de independência em meio às disputas da época.

Aníbal Quijano, renomado sociólogo peruano, introduziu em seus estudos o conceito de colonialidade do poder, a partir de uma análise profunda da estrutura de dominação que permeou regiões como a África, América Latina e Ásia. Em sua obra seminal de 2005, Quijano explora a formação de um sistema de poder global capitalista, moderno, colonial e eurocêntrico, que se baseia na criação da ideia de raça para justificar a subjugação dos colonizados pelos colonizadores. Para Quijano (2005), esse movimento de controle é visto "como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento e da produção do conhecimento" (Quijano, 2005, p. 121).

Esta construção ideológica, enraizada na biologia, serviu para naturalizar a inferioridade dos colonizados, perpetuando um domínio que persiste mesmo após os processos de descolonização. Para Quijano, essa dinâmica de controle transcende as fronteiras geopolíticas, afetando profundamente as estruturas sociais e econômicas até os dias atuais. Desta forma, quando António expressa "no tempo do branco isso não era assim" (Ondjaki, 2001, p. 13), podemos interpretar que o cozinheiro considera uma certa superioridade do colonizador em relação aos angolanos que estão no comando de seu país. Segundo Quijano (2005), a ideia de raça enfatizada com a colonização buscou trazer a classificação de um povo em relação ao outro e acaba com que uma boa parcela dos colonizados tomem isso como verdade:

> A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/ inferioridade entre dominantes e dominados. [...] Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. (Quijano, 2005, p. 118)

Outra relação que justifica a visão diferente de Ndalu sobre o processo de independência do país para as opiniões de António e de João é o fato de que a família do menino estava num patamar social melhor assistido que a do cozinheiro ou do motorista, pelo fato de o seu pai ser funcionário do governo. Logo, a vida de João e António não foi beneficiada com a descolonização como o foi a família do narrador-protagonista.

O convívio de Ndalu com o camarada António provoca as contestações do menino, especialmente através das referências que o cozinheiro traz do passado e auxiliando a consciência crítica do narrador quando lembra dos acontecimentos históricos de seu país, durante a sua infância, com olhar crítico.

No final do romance, a morte do cozinheiro simboliza um ritual de passagem do país, que deve deixar no passado tudo que era resquício da colonização, apontando para a esperança do fim da guerra civil e um tempo de verdadeira construção e liberdade da nação angolana.

> - O camarada António morreu hoje de manhã- mas depois a minha mãe não conseguiu falar mais.
> Na mesa estava muito silêncio, mas lá fora havia gritaria, até houve tiros de comemoração. Quando ligamos o rádio é que percebi afinal estavam a dizer que a guerra tinha acabado, que o presidente ia se encontrar com o Savimbi, que já não íamos ter o monopartidarismo e até estavam a falar de eleições. (Ondjaki, 2001, p.131)

Embora a relação de Ndalu com António mereça destaque na narrativa, o espaço escolar é onde o narrador apresenta o portal de suas memórias mais afetivas e saudosas da infância. Nos primeiros anos da vida, a escola assume um papel fundamental na formação das crianças. Ela se torna um lugar de convivência diária, onde os estudantes interagem constantemente entre si e com os professores. Essas interações propiciam o desenvolvimento de laços duradouros, que não apenas influenciam suas futuras escolhas, mas também contribuem para a construção de sua identidade e subjetividade. A escola, assim, vai além da simples transmissão de conhecimentos acadêmicos, atuando como um ambiente essencial para o crescimento pessoal e social das crianças.

A tese de doutorado de Marlúcia Nogueira do Nascimento, intitulada *De paisagens e infâncias em Ondjaki ou uma poética dos anos 80* (2018), para o programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, aborda que a escola em *Bom dia, camaradas* é apresentada como uma ferramenta de formação das crianças nos ideais que permeavam o governo angolano no pós-independência e guerra civil:

> No texto de Ondjaki, essa acepção dada aos mais novos angolanos é formulada principalmente a partir do discurso dos professores cubanos, os quais colaboram com a educação de Angola durante o período da guerra civil. No círculo escolar da trilogia anos 80, esses tenazes educadores são descritos como proporcionadores de uma formação humanizada baseada em valores de igualdade social, e como profissionais corajosos, por lutarem na guerra de "um país que não é o deles". (Ondjaki, 2006, p. 77) [...] Como parte fundamental do ideário de construção nacional que se impõe diante dos pioneiros, a escola não ensina somente os conteúdos programáticos, mas também a se comportar como um legítimo camarada, identificação essencial para a concretização das mudanças. Inicialmente, essa percepção reproduz a visão platônica de ordem educativa e política que requeria investimentos na formação dos jovens, visando a educá-los de maneira a que a pólis pudesse orientar-se o mais possível por uma organização rigorosamente normatizada (Kohan, 2003). (Nascimento,2018, p. 124-125)

Marlúcia Nascimento destaca ainda que, mesmo a instituição escolar, com sua pretensão de formar indivíduos que acreditem fielmente nos discursos nacionalistas da época, não alcança uma visão de mundo homogênea, uma vez que as crianças desenvolvem suas próprias visões. A convivência no espaço escolar gerou mais frutos formadores de opiniões que a própria conduta de imposição política da escola:

> Vista por esse ângulo, na prática, a displicência de Ndalu e de seus colegas perante as exigências normalizadoras da escola revelam que, se por uma ou outra razão, as crianças não aderem completamente ao condicionamento em nome da causa de seu país, isso não quer dizer que não desejem, à sua maneira, colaborar para a construção do futuro, mas que, independentemente das regulações impostas, elas são capazes de trilhar um caminho ético próprio. (Nascimento, 2018, p.129)

Contudo, é fato de que, no romance, a escola emerge como um espaço carregado de memórias afetivas. Os episódios envolvendo a coletividade das crianças e as experiências vividas nas aulas destacam-se, especialmente através do olhar do narrador e de seus colegas mais próximos. A escola frequentada por Ndalu ganha um significado profundo, tornando-se o cenário onde as crianças se encontram e vivem momentos marcantes de suas infâncias. Este espaço escolar não apenas reflete as interações e os laços criados entre os estudantes, mas também simboliza a esperança e a força renovadora que o país deposita nas novas gerações. A memória da convivência nesse espaço é o que sustenta, no meio das incertezas, as possibilidades em aberto que orientam o futuro da nação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> aqui em Angola já não dá para duvidar que uma coisa vai acontecer... (Ondjaki, 2001, p. 95).
>
> era uma máquina para me tirar o fascismo da cabeça. mas eu já havia tirado antes [...] porque a consciência ainda é dos químicos mais corrosivos, ou dos melhores detergentes... (Mãe, 2010, p. 257).

A presente dissertação estudou as narrativas *Bom dia, camaradas* (2001), de Ondjaki, e *A máquina de fazer espanhóis* (2010), de Valter Hugo Mãe. Essas obras oferecem uma profunda reflexão sobre as memórias e perspectivas individuais de acontecimentos históricos significativos em Angola e Portugal, respectivamente. Ao focar nas experiências pessoais dos personagens, as duas narrativas representam o resgate de eventos passados e, por meio da apresentação de múltiplas vozes e visões, as duas ficções escolhidas desafiam o discurso histórico tradicional, enriquecendo a compreensão do passado e evidenciando as complexidades das histórias nacionais e suas repercussões na vida contemporânea.

O estudo buscou entender como esses dois livros podem contribuir para a reconstrução da memória coletiva e identidade cultural, oferecendo múltiplas vozes e perspectivas sobre o passado, ainda que recente. As obras analisadas evidenciam que a literatura pode ser um poderoso meio de preservação da memória. Em *Bom dia, camaradas*, a perspectiva de Ndalu, uma criança que busca compreender o passado de sua terra através das histórias contadas pelos mais velhos, destaca a importância da oralidade na transmissão de conhecimento histórico. Por outro lado, Valter Hugo Mãe apresenta um protagonista idoso que revisita suas memórias de vida durante a ditadura salazarista, refletindo sobre as consequências do regime fascista em Portugal. A convivência de António Silva com outros residentes do asilo revela uma busca por completude e entendimento das próprias experiências, ressaltando a importância das relações interpessoais na construção da memória individual e coletiva.

Ambas as narrativas oferecem uma crítica ao discurso histórico tradicional, alinhando-se ao conceito de metaficção historiográfica estudado por Linda Hutcheon. Ao apresentar personagens comuns que têm suas próprias visões sobre os eventos passados ou buscam questionar esses discursos mais conhecidos, as obras contestam a visão heroica da História, destacando as vivências cotidianas e as múltiplas interpretações do passado. Esse enfoque permite uma compreensão mais rica e diversa dos eventos históricos, que muitas vezes são

simplificados ou silenciados nas narrativas oficiais. A comparação entre as duas obras revelou convergências e divergências significativas.

Procuramos com essa dissertação abordar a memória na relação com a História, a Literatura e como motor das experiências dos indivíduos, sendo portanto um fenômeno interdisciplinar. As análises das obras permitiram-nos perceber que, apesar das adversidades e dos cenários aparentemente inóspitos, há uma capacidade de encontrar significado e conexão mesmo em situações difíceis, e de valorizar as relações interpessoais capazes de mudar a vivência desses momentos. A dissertação abordou uma compreensão mais profunda das complexidades da construção da memória histórica e da interação entre literatura e os contextos pós-coloniais, em Ondjaki, e pós-ditatoriais, em Mãe. A análise das obras contemporâneas desses dois autores revelou que esses eventos históricos ainda impactam seus povos, sendo a escrita literária um mecanismo de reforço na necessidade de se falar e aprofundar esses temas para se entender melhor o presente.

Desta forma, a convergência mais evidente entre essas obras reside na exploração da memória do passado, embora abordada de maneiras distintas. Em Mãe, a narrativa em primeira pessoa oferece uma introspecção profunda sobre a velhice, a solidão e a reminiscência de uma vida inteira. A perspectiva intimista e melancólica ressalta o valor das memórias pessoais e do legado individual, sem, contudo, deixar de mostrar a importância do contexto social para aqueles residentes do asilo Feliz Idade, uma geração marcada por quatro décadas de uma ditadura fascista em Portugal. Por outro lado, Ondjaki elabora uma escrita narrada pela perspectiva de um menino que busca compreender as visões diferentes do passado colonial de Angola e os acontecimentos que geraram a situação de seu país. Através de suas experiências na escola e de sua observação sobre as diferenças sociais entre os colegas e também através de suas conversas com os mais velhos, o narrador-menino enfatiza a memória coletiva e histórica. Essa abordagem destaca a importância das narrativas comunitárias e da herança cultural na construção da identidade nacional angolana.

A máquina de fazer espanhóis, e *Bom dia, camaradas* exemplificam, respectivamente, por meio da literatura, a vivência de personagens que enfrentaram o trauma do fascismo salazarista e as sequelas de um país que, após anos de colonização, sofreu uma longa guerra civil. Em *A máquina de fazer espanhóis*, os personagens retratam a dolorosa realidade do regime fascista de Salazar, expondo as profundas cicatrizes deixadas em suas vidas e na sociedade portuguesa. Por outro lado, *Bom dia, camaradas* apresenta a perspectiva angolana, onde os personagens convivem com as consequências de uma longa colonização portuguesa e uma subsequente guerra civil que marcou duramente a nação.

Em *A máquina de fazer espanhóis*, Valter Hugo Mãe utiliza o protagonista António Jorge Silva como uma figura central para explorar as complexidades da memória e do luto em um contexto coletivo. Após a perda de sua esposa e enfrentando a dolorosa transição para a vida em um asilo, António, que anteriormente mantinha relações interpessoais restritas ao eixo familiar, é forçado a interagir com outros moradores do Lar Feliz Idade. Esse ambiente coletivo, representado pelos personagens Álvaro Pereira, Esteves Sem Metafísica, Cristiano da Europa e Anísio, torna-se um espaço crucial para a compreensão e cicatrização dos males de uma vida marcada por traumas pessoais e históricos.

Cada personagem no asilo desempenha um papel significativo na transformação de António. Cristiano Silva, com seu discurso inflamado, força António a confrontar seu passado de cumplicidade com o regime salazarista, revivendo memórias dolorosas como a entrega de um jovem à PIDE. Álvaro Pereira, em contraste, oferece a António um consolo calmo e compreensivo, enquanto Anísio, com sua fé religiosa, desafia a descrença do protagonista, representando a dicotomia entre fé e ceticismo. Esses personagens, ao compartilharem suas histórias e perspectivas, ajudam António a reavaliar sua vida, transformando suas memórias em um meio de reflexão e cura.

Ao final da narrativa, o asilo com seus idosos simboliza uma metáfora da sociedade portuguesa que tem de se confrontar com as mazelas do presente oriundas de escolhas do passado, onde indivíduos isolados, unidos pela mesma dor, encontram força na coletividade. A prosa poética de Hugo Mãe destaca a fragilidade humana através de várias vozes, transformando memórias individuais em relatos poderosos e significativos. António, ao se esforçar para não esquecer o passado e ao aceitar suas escolhas e consequências, exemplifica a importância da memória coletiva. A obra destaca não apenas a necessidade de recordar e compreender o passado, mas também a possibilidade de encontrar dignidade e significado ao vivenciar coletivamente os traumas históricos e pessoais. Essa abordagem mostra como a lembrança compartilhada dos eventos passados pode ajudar a formar uma identidade comum e oferecer um sentido de propósito e resiliência diante das adversidades.

Em *Bom dia, camaradas*, a curiosidade do protagonista em compreender a história de seu povo é destacada através de suas interações com personagens mais velhos, como o camarada António e sua tia Dadá, além de sua interlocução com seus amigos de escola. Ndalu, o narrador-protagonista, utiliza essas conversas para explorar e questionar o passado colonial de Angola e as mudanças trazidas pela independência. O camarada António, com suas reminiscências do período colonial, oferece uma visão contrastante que desafia Ndalu a refletir criticamente sobre a complexidade da transição de Angola para a independência. A

nostalgia de António por um tempo em que a cidade era mais organizada e limpa confronta a perspectiva de Ndalu, que valoriza a autonomia recém-conquistada do país, apesar das dificuldades enfrentadas. Esta relação intergeracional proporciona ao protagonista uma compreensão mais profunda e multifacetada da história e identidade angolanas.

As interações de Ndalu com seus colegas de escola desempenham um papel crucial na narrativa, ressaltando aspectos saudosistas e a importância da diversidade em espaços de convivência. A escola, composta por alunos de diferentes situações financeiras, reflete as desigualdades sociais e a necessidade de apoio mútuo. A amizade e a colaboração entre os alunos, exemplificada no apoio durante as provas finais, mostram como a coletividade é essencial para superar as adversidades. A presença de personagens como Bruno e Murtala, que enfrentam condições de vida precárias, enfatiza a realidade difícil de muitos angolanos e a resiliência necessária para enfrentá-la. As relações de Ndalu com seus amigos e a saudade expressa nas despedidas escolares reforçam o valor das experiências compartilhadas e o impacto duradouro dessas memórias na formação da identidade do protagonista.

A máquina de fazer espanhóis é um exemplo significativo de inclusão de traços autobiográficos por parte do autor da obra, especialmente ao considerar sua posição como a conclusão da tetralogia das idades. Este romance, ao abordar a velhice, é inspirado nas experiências pessoais de luto do autor, marcadas pela morte precoce de seu irmão antes de seu nascimento e pela perda prematura de seu pai. Mãe comentou em uma entrevista à emissora RTP2 que a ausência de seu irmão lhe deu sua primeira noção da mortalidade, ao visitar o túmulo de alguém que nunca conheceu. Além disso, a morte de seu pai antes dos sessenta anos fez com que Valter Hugo Mãe acreditasse que ele próprio talvez nunca atingisse a velhice. Esse evento influenciou profundamente sua visão sobre a finitude humana e inspirou a criação do protagonista Silva. Ao se aproximar dos cinquenta anos, Mãe refletiu sobre a possibilidade de não alcançar essa fase da vida, um temor que ele carregava desde jovem. Acreditando que poderia morrer antes de chegar à terceira idade, ele canalizou essas reflexões e ansiedades para a narrativa de seu livro.

Na construção do protagonista Silva, Valter Hugo Mãe incorpora essas experiências de perda e a constante presença da morte em sua vida. O personagem reflete uma profunda meditação sobre a finitude e a dignidade na velhice, temas que ressoam com as próprias ansiedades e reflexões do autor. A escolha de criar uma tetralogia que segue as diferentes fases da vida humana pode ser vista como uma tentativa de Mãe de dar sentido e continuidade à sua existência, confrontando a transitoriedade de cada etapa. Dessa forma, a obra não apenas

representa a velhice do sujeito, mas também em sua narrativa imiscui-se um diálogo íntimo com a própria trajetória de vida do autor.

Ondjaki também utiliza elementos autoficcionais em sua obra *Bom Dia, Camaradas*. O autor, nascido em Luanda, Angola, em 1977, constrói algumas narrativas a partir da perspectiva de uma criança, imbuídas de lembranças e esperanças em meio às adversidades de uma nação marcada pela guerra civil. Em *Bom dia, camaradas*, o protagonista, que também se chama Ndalu, compartilha várias semelhanças com o autor, como o nome, as profissões dos pais e as experiências de infância vividas em um ambiente de dificuldades. Essas conexões evidenciam a fusão entre a realidade e a ficção na obra de Ondjaki, enriquecendo a narrativa com autenticidade e profundidade emocional.

A narrativa é uma mistura de realismo e fantasia, onde Ondjaki funde episódios de sua própria vida com elementos imaginativos. A semelhança entre a vida de Ndalu na obra e a infância do autor realça a fina linha entre realidade e ficção, característica proeminente na literatura contemporânea. A
descrição das casas, da escola e dos amigos do protagonista liga-se diretamente às memórias do autor, criando um paralelo entre a narrativa ficcional e a vida real. Assim, Ondjaki utiliza a autoficção não apenas para contar uma história, mas para explorar e preservar as experiências vividas, destacando a importância da memória coletiva e individual na formação da identidade.

Comparando as obras de Valter Hugo Mãe e Ondjaki, notamos abordagens distintas, refletindo as diferenças entre um país do velho mundo europeu e uma jovem nação jovem africana, como Portugal e Angola. Em seu texto, Mãe representa a velhice através de uma narrativa que apresenta pesares e introspecção, onde o protagonista Silva enfrenta a proximidade da morte. Essa obra reflete uma profunda meditação sobre a finitude e a dignidade na velhice, temas diretamente ligados às perdas pessoais que marcaram a vida de Mãe. O romance é um diálogo íntimo com as ansiedades e reflexões do autor, especialmente em relação à transitoriedade da vida.

Por outro lado, Ondjaki apresenta uma perspectiva mais leve e esperançosa, representando a juventude através dos olhos de um protagonista que está saindo da infância. O uso de elementos autoficcionais permite ao autor explorar suas próprias experiências e memórias de uma infância vivida em meio às adversidades de Angola. A narrativa cria um retrato vívido e autêntico de um período de transição para o protagonista Ndalu, cujo nome e circunstâncias trazem espelhamentos à vida do autor.

Essas diferenças destacam não apenas os estilos individuais dos autores, mas também a maneira como cada um aborda a formação da identidade através da memória coletiva e pessoal. Enquanto Valter Hugo Mãe utiliza sua obra para confrontar a mortalidade e a transitoriedade da vida, Ondjaki celebra a resiliência e a esperança de uma juventude prestes a enfrentar novas experiências. Juntas, essas obras exemplificam a riqueza de uma certa autoficção na literatura contemporânea, onde a fusão entre realidade e ficção permite uma exploração profunda e multifacetada da experiência humana.

Tanto Valter Hugo Mãe quanto Ondjaki nasceram em Angola e escrevem no idioma português, mas suas trajetórias de vida e influências literárias diferem significativamente. Valter Hugo Mãe, filho de colonos portugueses, retornou a Portugal ainda muito criança e se considera um autor português. Inspirado por José Saramago, sua escrita reflete a tradição literária portuguesa e aborda temas universais com um estilo introspectivo e filosófico. Sua experiência de vida em Portugal e suas raízes portuguesas são evidentes na sua obra.

Ondjaki, por outro lado, é profundamente enraizado em Angola, tendo vivido sua infância e parte significativa de sua vida adulta em Luanda. Mesmo com uma graduação realizada em Portugal, Ondjaki identifica-se fortemente com a literatura angolana, que é rica em oralidade e ancestralidade. Sua escrita é influenciada por autores conterrâneos e reflete as experiências e a cultura de Angola,

com Luanda frequentemente servindo como cenário para suas histórias. Ondjaki celebra a identidade angolana em sua obra, tecendo narrativas que capturam a essência e as complexidades de sua nação.

Portanto, ao comparar as duas narrativas, percebe-se que ambas as obras, apesar de suas abordagens distintas, convergem na valorização da memória como um elemento essencial na compreensão da identidade, seja ela individual ou coletiva. Através da investigação das narrativas pessoais e históricas, estas obras nos convidam a refletir sobre o papel do passado na formação do presente e do futuro, cumprindo assim o propósito deste estudo de explorar as convergências e divergências entre as duas narrativas. Em síntese, este estudo procurou demonstrar que a literatura é um espaço vital para a preservação e reconstrução da memória coletiva, e que continua a ser uma ferramenta essencial para a compreensão e transformação das sociedades.

As duas narrativas, apesar de seus tons diferentes, apresentam espaços coletivos como locais de convivência, felicidade e aventuras, mostrando a plenitude das experiências humanas em contextos desafiadores. No asilo de Mãe, os momentos de camaradagem entre os

idosos trazem à tona a importância das relações humanas na velhice, enquanto a escola em Ondjaki serve como um microcosmo de solidariedade e crescimento em um ambiente de guerra civil. Esses espaços diversos e relativos a diferentes fases da vida: o asilo para os idosos, a escola para as crianças, são, antes de tudo, lugares de convivência nos quais as perguntas que afetam tanto os idosos, quanto os jovens, têm lugar, não tanto pelo lugar em si, mas pela convivência que proporcionam.

Outra característica observável nas duas narrativas é a presença da esperança permeando-as, ao sinalizar os novos tempos e perspectivas para Portugal e Angola. Em *A máquina de fazer espanhóis*, o ingresso de Portugal na Comunidade Europeia simboliza a integração e o progresso, marcando uma era de renovação e oportunidades para o país. Por outro lado, em *Bom dia, camaradas*, o surgimento do pluripartidarismo ao final da narrativa angolana aponta para uma era de abertura política e democratização, refletindo os esforços da nação em buscar liberdade e justiça. Ambas as obras mostram que, apesar dos desafios históricos, a busca pela democracia é fundamental para o sucesso e o desenvolvimento de suas nações.

O maior elemento a se extrair deste estudo é que as duas obras ficcionais escolhidas apresentam características da literatura pós-modernista, principalmente quanto à revisão crítica da História pela perspectiva dos homens comuns. Os dois personagens – o idoso e a criança – pessoas comuns em seus contextos sociais ainda têm uma outra característica em comum: o fato de ocuparem o lugar da marginalização na sociedade capitalista, um por não ser mais força de trabalho, outro por ainda não poder sê-lo. Contudo, estão ambos em tempos de fazer as perguntas que os colocam como indivíduos indagadores de seu contexto e do discurso sobre o passado, sendo capazes, portanto, de ressignificar sua história pessoal e o contexto em que se inserem, colocando-se plenamente. A plenitude do tempo vivido pelos dois narradores-protagonistas durante o tempo, nas duas narrativas, é o maior elemento corroborativo dessa capacidade de questionar e de vencer o próprio tempo.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. *De vôos e ilhas*: literatura e comunitarismos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

AMORIM, Orlando Nunes de. *Literatura e representações do eu*: impressões autobiográficas. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pa*i. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1: magia e técnica, arte e política.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo:* crítica da violência ética. Tradução: Rogerio Bettoni. Rio de Janeiro: Autêntica, 2015.

CAIXAO Vazio Nunca Existiu. Angonotícias, 25 de julho, 2011. Disponível em: https://www.angonoticias.com/Artigos/item/30992/caixao-vazio-nunca-existiu. Acesso em: 24 abr. 2024.

CASCUDO, Fernando Luís Câmara. *Angola a Guerra dos Traídos*. Rio de Janeiro: Bloch,1979.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique*: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tania. *Literaturas de língua portuguesa*: marcos e marcas – Angola. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

COELHO, António Borges. *O 25 de abril e o problema da Independência Nacional.* Lisboa: Seara Nova, 1975

ENTREVISTA com escritor angolano Ondjaki. Sarau Eletrônico.2016. Disponínel em: https://www. bu.furb.br/sarauEletronico/. Acesso em: 14 jan. 2024.

ENTREVISTA: Valter Hugo Mãe.Felicidade é uma cortina. A pulga. 11 jun. 2015. Disponível em: https://www.apulga.com/felicidade-e-uma-cortina-amarela/. Acesso em: 14 jan. 2024.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (2015). *Literaturas africanas de Língua Portuguesa*: mobilidades e trânsitos diaspóricos. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

FREUD, Sigmund. *Obras completas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (2010). Considerações atuais sobre a guerra e a morte. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. P. C. Souza, trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12, p.209-246).

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GOULD, Isabel Ferreira. Decanting the past: Africa, colonialism, and the new portuguese novel. *Luso-Brazilian Review*, v. 45, n. 1, p. 182-197, 2008.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é memória social.* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d´Água, 1987.

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory:* writing and visual culture after the holocaust. New York: Columbia University Press, 2012

HUYSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JOUVE, Vincent. *A leitura.* São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro.* O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda *Oralidades & escritas pós-coloniais:* estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MÃE, Valter Hugo. *A máquina de fazer espanhóis.* São Paulo: Biblioteca Azul, 2020.

MÃE, Valter Hugo. *Agora na RTP2* – Rádio e Televisão de Portugal.2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ptKZMVCrQcs/. Acesso em: 14 jan. 2024.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afro-brasileira*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite:* ensaio sobre a África descolonizada. Lisboa: Edições Pedago, 2014.

MINHA geração tem de ser otimista, diz Ondjaki. Terra. 11 set. 2006. Disponível em: http://entretenimientoar.terra.com.ar/oscar/2009/interna. Acesso em: 11 maio 2023.

MUCIDA, Angela. *O sujeito não envelhece*- psicanálise e velhice. Minas Gerais: Autêntica, 2014.

NASCIMENTO, Marlúcia Nogueira do. *De paisagens e infâncias em Ondjaki ou uma poética dos anos 80.* 2018. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

NOGUEIRA, Carlos (org.). *Nenhuma palavra é exata:* estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Editora, 2016.

NORA, Pierre. *Entre memória e história*: a problemática dos lugares. São Paulo: Projeto História ,1993.

NIGRO, Claudia M. C.; BUSATO, Susana; AMORIM, Orlando Nunes de. *Literatura e representações do eu*: impressões autobiográficas. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

NUNES, Maria Leonor. As grandes Minúsculas. *Origami.* 24 jan. 2010. Disponível em: https://visao.pt/jornaldeletras/jornalletrasforum/origami/2010-01-24-as-grandes-minusculas-de-valter-hugo-maef545016/. Acesso em: 14 jan. 2024.

ONDJAKI. *Bom dia, camaradas*. Lisboa: Caminho, 2001.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra :* o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

PESSOA, Fernando. *Tabacaria*. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/163. Acesso em, 20 de junho, 2020.

PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Bauru, EDUSC, 1999.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005

REAL, Miguel. *O romance português comtemporâneo 1950-2010*. Alfragide: Caminho, 2012

RIBEIRO, Beatriz. A máquina de fazer espanhóis: representações da memória no romance de Valter Hugo Mãe. *Scriptorium,* Rio Grande do Sul, v. 2, n. 2, p. 175-184, jul. 2016

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, [199-]. T. 2 e 3.

ROSAS, Fernando. *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo.* Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pd/. Acesso em: 14 jan. 2024.

ROTHBERG, MichaeL. *Multidirectional memory*: remembering the Holocaust in the age of decolonization. Nova York: Stanford University Press, 2009.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago ed; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SILVA, Ana Claudia. A resistência da poesia angolana na Literatura Infanto Juvenil de Ondjaki. *Anais do CENA*, Uberlândia, v. 5, n. 5, jan. 2013. Disponível em: https://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2014/02/cena3_artigo/. Acesso em: 14 jan. 2024.

TEOTÔNITO, Rafaela. *Valter Hugo Mãe: Filho de Mil Homens e Mil Mulheres.* 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

VALTER Hugo Mãe responde: a inescapável consciência da morte. *Fronteiras do Pensamento,* set. 2016. Disponível em: https://www.fronteiras.com/leia/exibir/valter-hugo-mae-responde/. Acesso em: 14 jan. 2024.

VECCHI, Roberto. *Excepção atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2010.

VIEIRA, Luandino. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.