

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras**

**A TRAVESSIA DO NARRADOR TRANSFORMA TEMPO EM ESPAÇO: *O***  
***CÉU NÃO SABE DANÇAR SOZINHO, DE ONDJAKI***

Carolina de Azevedo Turboli

**Rio de Janeiro**  
**Fevereiro de 2016**

**A TRAVESSIA DO NARRADOR TRANSFORMA TEMPO EM ESPAÇO: O  
CÉU NÃO SABE DANÇAR SOZINHO, DE ONDJAKI**

Carolina de Azevedo Turboli

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas.

Orientadora: Profa. Doutora Maria Teresa Salgado.

**Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2016**

Carolina de Azevedo Turboli  
Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Salgado

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas.

Examinada por:

---

**Presidente, Profa. Doutora Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva - UFRJ**

---

**Profa. Doutora Claudia Fabiana Cardoso - UNIABEU**

---

**Profa. Doutora Maria Lúcia Guimarães de Faria - UFRJ**

---

**Profa. Doutora Gumercinda Gonda– UFRJ, Suplente**

---

**Prof. Doutora Luana Antunes – UFRJ, Suplente**

**Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2016**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, sobretudo, ao Caminho. A Ciência é *um* caminho, mas foi o que me possibilitou as maiores descobertas em vida. O Conhecimento é o meu instrumento de trabalho. Sem meus professores mediando esse espaço, isso não seria possível. Então, indiretamente, esse agradecimento é para todos os educadores que me fizeram chegar até aqui - a essa árvore proibida do paraíso – em especial Claudete Daflon, Maria Helena, Maria Spanó, Monique Ridge e Ana Crélia Dias.

Agradeço com muito entusiasmo à minha orientadora Maria Teresa Salgado, que me acolheu no universo das Literaturas Africanas, desvelando-o pouco a pouco com muita juventude nos olhos. Você areja a Academia, a vida, a escritura.

Agradeço, dentro da Faculdade de Letras, ao programa PPGLEV, sempre tão solícito e cuidadoso com as demandas dos alunos. À Regina Gomes, coordenadora durante meu Mestrado. À Cinda Gonda, “aquele abraço”: você é uma facilitadora do Conhecimento dentro do elitismo acadêmico que dificulta os cursos de pós-graduação, fornecendo não só livros como ferramentas preciosas para a escritura, sem falar de sua doçura inesquecível. À Maria Lúcia Guimarães, por demonstrar “academicamente” o salto transcendental à terceira margem de Rosa: esse trabalho não moveria tanta paixão se não fossem tuas lentes de ver o mundo e sua candura humilde e magistral.

Sinto profunda gratidão pelas pessoas que estão comigo desde o meu sempre e que me ajudaram a construir, de alguma forma, esse trabalho, que inevitavelmente espelha o meu manancial de afetos. Meus pais, Neli e Salvador; minhas irmãs, Juliana e Mariana, e meus grandes amigos de coceira intelectual: Ana Carolina, Daniele, Danilo, Lorena e Raphael. Pelos companheiros de poesia, com quem compartilho teóricos, poemas e vivências, principalmente à coletiva Disk Musa - Yasmin, Gabriela Fonseca, Anna Terra, Liv Lagbelard e Simone Vieira. Vocês ativam o meu chakra da criatividade.

Ao Guilherme Norton, pela tara intelectual compartilhada. Tuas provocações me movem e esse espaço se tornou fonte onde bebi com prazer ao longo dessa escritura.

Ao Ondjaki. Sinto-me feliz de ser sua contemporânea e de ter tido o prazer de estar na sua companhia. Obrigada por escrever livros.

À Kabbalah e à Umbanda, por tudo que não se pode ensinar com palavras.

## RESUMO

O trabalho “A TRAVESSIA DO NARRADOR TRANSFORMA TEMPO EM ESPAÇO: ‘O CÉU NÃO SABE DANÇAR SOZINHO’, DE ONDJAKI” visa estudar o narrador-escritor da obra de Ondjaki analisando a Travessia escrita e afetiva que transforma Tempo em Espaço através do narrado. Em um primeiro momento, nos aproximamos do narrador e dos pilares narrativos que edificam a arquitetura do livro. Dividido em quatro partes simétricas, com vinte contos, procuramos os índices narrativos que regem a orquestração harmônica das histórias – o Encontro, o Afeto, a Narração, o Seguir – a partir de pensadores como Faria (2005), Campbell (2005), Frayze-Pereira (2005), Gumbrecht (2012), Padilha (2005), e a partir da própria obra de Ondjaki. Questões como o estranhamento, o espelhamento, o mistério, o duplo, a dança, a fruição e a repetição nos guiam durante a análise dos contos, deflagrando o momento da travessia contido em cada uma das partes do livro. A hipótese é a de que, a partir da vivência temporal, o narrador-escritor instaura um Espaço material onde pode guardar o tempo através da alquimia característica dos poetas, que encontram no Verbo uma luz atemporal na qual podem morar.

Palavras-chave: Ondjaki, tempo, espaço, travessia, narrador, afeto, poética.

## SUMMARY

The work "THE CROSSING OF THE NARRATOR TURNS TIME IN SPACE: 'O céu não saber dancer sozinho', Ondjaki's book". We aim to study the narrator-writer of the work of Ondjaki, beyond the writing and emotional journey undertaken in this book tales. At first, we approached the narrator and the pillars behind the stories. Divided into four symmetrical parts, with twenty histories, we try to find the Poetic of the pillars governing the harmonic orchestration the stories - the meeting, the affection, the narration, the Follow - with thinkers like Faria (2005), Campbell (2005), Frayze-Pereira (2005), Gumbrecht (2012), Padilla (2005), and from the books of Ondjaki. Issues such as estrangement, mirroring, mystery, double, dance, enjoyment and repeats guide us during the analysis of one story from each of the parts of the book. The hypothesis is that, from the time that goes by, the narrator-writer seeks to establish a material Space where he can store the time through the alchemy characteristic of poets, who find the word a timeless light in which to live.

Key-words: Ondjaki, Time, Space, crossing, affection, narrator, Poetic.

**SUMÁRIO**

1. A HARMONIA ARQUITETÔNICA.....	14
2. O NARRADOR ONDJAKIANO EM “O CÉU NÃO SABE DANÇAR SOZINHO” .....	29
3. PARA ONDE EU VOU? – O CHAMADO DA AVENTURA .....	44
4. “FERVE A LUZ”: AS HIEROFANIAS DANÇANTES E A EMBRIAGUEZ DA VERTIGEM .....	70
5. A DESCOBERTA DO MUNDO E DE SI EM “SONHOS AZUIS” .....	87
6. “GUARDAMOS O LUGAR COM PALAVRAS” .....	98
7. CONCLUSÃO .....	108
8. BIBLIOGRAFIA .....	111

**A HARMONIA ARQUITETÔNICA: a escritura é um lugar**

*“Repetir, repetir – até ficar diferente.”*

Manoel de Barros

Quais são as motivações que levam um pesquisador a eleger uma obra de pesquisa? Sabemos não haver uma fórmula que possa esclarecer os mecanismos íntimos e/ou inconscientes que conduzem o leitor a se colocar no papel de pesquisador, mas a *fruição* do texto – usando o belo conceito de Barthes - é uma das luzes essenciais quando pensamos em pesquisar algo:

Ora este *contra-herói* existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à *fruição* pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz. (BARTHES, 1987, p. 8, grifo nosso)

Essa coabitação das linguagens é um descanso possível nas margens da literatura, onde não é preciso explicar de onde vem cada palavra que outrora habitava as profundezas do Ser. Habitar a literatura, no sentido heideggeriano e generoso que faz das palavras um lugar possível, é olhar de frente para o caos da linguagem e da mente humana sem, contudo, precisar domá-lo. O trabalho do pesquisador exige, no entanto, rédeas para se articular em cima do caos; há um certo esforço em trazer equanimidade para as palavras, a fim de que o texto crítico possa comunicar algo que não a *fruição*, que é afeto intransferível de cada leitor e a cada leitura. Essa *fruição* não provém, no entanto, de uma satisfação absoluta; antes, da sensação de estranhamento diante da obra de Arte, sobre a qual comenta Frayze (2005), retomando Freud:

Freud está em busca de um efeito específico da relação sensível com as obras de arte, que os profissionais da estética geralmente negligenciaram. Ele o nomeia: das Unheimliche, o estranho, e com esse termo designa certa dimensão quase onírica, mas também de pesadelo, engendrada pelo olhar em confronto com a obra de arte. Para a percepção não há nunca visibilidade absoluta. (FRAYZE, 2005, p. 16)

Nesse espaço edificado pelo gesto da leitura, há um espelho inevitável entre leitor e autor. Ambos se “precisam” e se imaginam livremente. Essa liberdade faz com que o espelhamento também possa ser uma invenção e uma experiência literária, visto que acontece na virtualidade da mente humana – esse órgão criador de poesia –



onde tudo é possível. Sendo assim, apresentamos algumas possibilidades de espelhamentos que moram nesse texto que ora se constrói. A idéia de espelhamento é fundamental em um texto cujo narrador é um escritor que, em seus encontros, é reconhecido através dessa face, e que narra os espelhamentos visando construir seu espaço:

AUTOR – ESCRITOR | LEITORA – ESCRITORA  
OBRA | PESQUISA  
NARRADOR | ESCRITOR

Dessa forma, é inevitável que o duplo leitora-escritora se duplique uma vez mais diante de um narrador-escritor que, por sua vez, nasce nas mãos de um escritor-autor. Dobra-se em pesquisadora-leitora para o desafio de falar a partir do lugar que comove, meio a *afetos*, e partilhar, não sem dor, da fruição vivenciada. A escolha da obra está, portanto, ligada a esse ponto no qual os espelhos se encontram e, por ser esse ponto insustentável, surge um grito. Esse ponto de luz é cego e cega os olhos; e esse grito é, possivelmente, a motivação desse trabalho.

O conceito de espelhamento não é, porém, constatação induzida a partir das relações fora do texto. Os contos estudados guardam o cerne desse espelhamento também metaficcional quando mostra que o escritor é leitor e que o leitor também se inscreve (ou escreve) o dito, evidenciando os vazios plasmáveis e possíveis que são o início da narrativa: a “página em branco”, que nesse texto assume formas humanas nos encontros vividos pelo narrador-escritor. Flagrar seus próprios espelhos é a dolorosa experiência do narrador-escritor, como vemos no conto “Giurgiu”:

Na viagem, pensei nesse meu movimento apagado dos lábios. Assim como ela, eu fazia isso ao escrever. Como se lesse o pensamento de alguém, como se falasse por alguém. (...) Li a frase inúmeras vezes, os lábios tremendo devagar como se a voz da escrita fosse minha.”  
(ONDJAKI, 2004, p. 46 )

Partimos da fruição do texto como motivadora da construção de um espaço a fim também de situar os recursos literários eleitos por Ondjaki, que deixam visíveis para nós, seus leitores atentos, o gozo do amálgama, a mistura entre vida e arte, a hibridez dos gêneros, os paratextos sempre presentes e os prefácios que já estão recheados de literatura, assim como sua literatura se farta nas águas da vida. Muitos estudos sobre a obra de Ondjaki tangenciam a questão do Eu e da

ficcionalização, entendida por vezes como autoficcionalização. Podemos encontrar fortuna crítica sobre a hibridez dos gêneros, infância, memória, linguagem marcadamente poética, mesmo quando em prosa, às referências externas à literatura e à televisão, bem como aos paratextos que variam desde “anotações do autor” à troca intimista de cartas entre “o autor” e a escritora, amiga e madrinha, Ana Paula Tavares. Todos esses recortes temáticos podem ser agrupados no personagem do Escritor-vivente: no amálgama entre verbo e vida, sujeito-experenciador e sujeito-observador, narrador e autor, leitor e escritor, sujeito que afeta e que é afetado pela experiência maior denominada Vida. Estas fricções são entendidas como uma Poética iniciada por Ondjaki em “Bom dia, camaradas” (2003). O elo estabelecido com a visão da Psicanálise Implicada de Frayze tem por objetivo olhar para a obra como diante de um Inconsciente que insistentemente diz o mesmo e que, para dizer o *mesmo*, se transforma e transveste em personagens-facetas, no gozo e na dor de situações várias, que estão sempre rodeando ou tentando tocar neste momento de espasmo que dura uma fração de segundo e fica para sempre eternizado; seja na memória, seja na palavra, seja no espaço-tempo. Este *mesmo* que é dito, já que se relaciona com a Vida e é Vida, também é ausência do objeto de desejo tanto quanto é desejo; é busca do gozo tanto quanto é gozo. Estas relações com a psicanálise implicada buscam reiterar o princípio poético em Ondjaki sobre a indistinção entre a vida e o escrito. Escrever é o que faz o Escritor-vivente, impossível de ser encontrado na obra embora esteja em todos os lugares dela.

Esse *mesmo* que se repete se inicia no romance de estreia *Bom dia Camaradas*, narrado do ponto de vista de uma criança da primeira geração pós-independência em Angola, nos anos 80 do século XX. Caso o leitor esteja atento aos paratextos que a obra oferece na edição de Ndjira, de 2003, como a orelha em que Ondjaki fala de “seu antigamente” que sempre volta (sua infância) e anuncia o romance como uma estória ficcionada, ou quando na dedicatória da folha de rosto indica que os nomes dos personagens são nomes “verdadeiros” - “e os nomes verdadeiros que deixei nessa estória são para vos homenagear, só isso” - poderá questionar-se sobre a veracidade dos fatos, bem como tentar cruzar dados biográficos do autor com os do narrador-menino da obra. Assim é que, na página 88, aparece a personagem Ndalú, anunciado em 3ª pessoa pelo narrador, que descobrimos ser o nome do personagem-narrador; nome homônimo ao de batismo de Ondjaki. Todos esses indícios parecem corroborar com a idéia de que não é preciso falar sobre o conceito de autoficção ou sobre os índices biográficos de uma obra, visto que é impossível dissociar verdade e

ficção na realidade da mente. Por isso, embora curioso e instigante pensar a respeito de um Ndalú menino que oferece suas lembranças para narrar sobre uma Angola pós-independência, ou analisar as fotos que o autor disponibiliza em seu site pessoal se referindo às pessoas fotografadas como personagens de sua obra, não há relevância em destacar esses elementos quando se trata de Ondjaki, pois toda a sua obra é atravessada por eles. Ser fascinado por sua obra implica em ser fascinado pelo novo mental que não faz distinção entre sonho e vida, construindo suas verdades em um espaço-tempo próprio para essa indistinção, onde não é preciso dizer de onde se vem ou a que se veio: é literatura.

Muitas vezes com a aparência de um museu de memórias, Ondjaki traz para os paratextos de seus livros, para suas palestras ou para seu *website* a pertinência de acontecimentos pessoais e personagens “baseados em fatos reais”, principalmente nos textos que falam sobre uma infância em Angola, que seria a do próprio escritor. Como no romance *Bom dia Camaradas* e no livro *Os da minha rua* (2007) (que o autor anuncia como livro de histórias, não de contos) e até mesmo em *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2008), a poética de Ondjaki inaugura uma instância: a da infância. Essa instância é Fonte inesgotável e única, embora gere córragos múltiplos em linguagem. Nós, leitores, nos enredamos textualmente e vamos seguindo as pistas deixadas nas diferentes plataformas, porque há nisso a fruição da leitura, da curiosidade, da descoberta. Livro a livro, esse autor instaurou uma Poética própria, que conversa com as tradições romanescas e poéticas (principalmente angolanas) abertamente – Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Rui, Paula Tavares, Luis Bernardo Honwana, Raduan Nassar, Manoel de Barros, Guimarães Rosa, dentre outros escritores consagrados que ele reverencia textualmente. O mais interessante é que sua Poética não faz uma verticalização hierárquica de influências: ao lado dos escritores já conhecidos, estão os “personagens” da sua vida, as novelas brasileiras, as lendas urbanas angolanas, as *makas*, os chistes, as *estigas*. Versátil, há as produções de Ondjaki que se afastam das chaves infância-memória; peças de teatro, livros infanto-juvenis, novelas e livros de poesia. O livro *O céu não sabe dançar sozinho* está, dentro desse parâmetro, em outra margem: sai do lugar de conforto, a infância, para o desafio da travessia sem saber onde se vai chegar. Portanto, é como se a necessidade de atravessar já tivesse plantada em outros livros, como provoca Bachelard com a imagem do caracol:

Robinet supunha que foi rolando sobre si mesmo que o caracol fabricou sua “escada”. Assim, toda a casa do caracol seria um vão de escada. A cada contorção, o animal mole faz um degrau de sua escada em caracol. Ele se contorce para avançar e crescer. O pássaro fazendo seu ninho contenta-se em girar. (BACHELARD, 2008, p. 132)

Surge, então, a questão da unidade/ multiplicidade que encontramos como viés para a Poética anunciada nos contos estudados, e que pode servir como chave de leitura para qualquer uma das obras de Ondjaki. Uma das significações mais recorrentes na imagem do caracol é a casa andante; o conforto nômade de ter o aconchego da casa onde quer que se vá. Esse afago do Outro, essa residência em si mesma: é justamente nesses aspectos que a narrativa do escritor-viajante repousa. Ao longo do percurso, vivenciamos com o narrador o estranhamento, que é o ponto de tensão da harmonia narrativa, localizado no Encontro com o Desconhecido; na submissão inevitável às novidades do Acaso. Segundo a visão holística na qual o Acaso é a forma descomprometida de enxergar o Destino que tecemos invisivelmente durante a caminhada, o leitor também encontra o texto que lê a partir de uma busca ancorada no desejo de ler algo parecido com *aquilo*, como quando buscamos um filme pelo gênero. Da mesma forma, o escritor busca a matéria do livro escrito longamente; não é possível determinar quando o livro começou a ser escrito nem quando passamos a incorporá-lo como leitura em vez do breve folhear de páginas. Sobre essa imprecisão inicial, questiona Octavio Paz:

Quando se começa a escrever um livro? Quanto tempo demoramos para escrevê-lo? Perguntas aparentemente fáceis, mas na verdade árduas. Se me atenho a fatos exteriores, comecei estas páginas nos primeiros *dias* de março deste ano e terminei em fins de abril: dois meses. A verdade é que comecei na minha adolescência. (PAZ, 1994, p. 5)

Portanto, verificamos que a construção de uma Poética é um processo impreciso e lento, que naturalmente não se refletirá somente em uma obra. A repetição é uma ferramenta da oralidade muito comentada na tradição crítica das Literaturas Africanas, visto que muitos escritores buscam esse recurso oral quando contam histórias escritas, a fim de torná-las mais fluidas e apreensíveis para o leitor. Da mesma maneira, o caráter próprio de unidade múltipla que se espelha nos contos reiterará a importância da repetição que busca o diferente versando sobre o *mesmo*. O que fala Octavio Paz sobre a escritura de uma obra nos aponta, na outra ponta da corda, para o momento de compartilhá-la:

Lembrei-me do que Barthes dissera ao grupo do seminário, em 1973, sobre o livro que acabara de publicar: “Tive medo ao escrever esse livro, quase não o soltei. Era um texto que me dessituava com relação a uma certa atitude intelectual, que me desprotegia. É um livro sobre o pulsar do coração: medo, gozo, erupção da alteridade.” (PERRONE-MOYSES, 1987, p. 53)

Esse trabalho, portanto, busca a equação de sua força no pulsar dessa fruição. Compartilhá-lo intelectualmente é um desvelamento que incita o medo, o gozo e a erupção da alteridade tão necessária - tão espelhada e fugidia.

A obra faz um convite ao seu lugar: um lugar autoenunciado. Para tanto, será preciso assumir posturas menos esterilizadas de contato entre vida e obra, obra e sujeito de pesquisa, referências acadêmicas e cotidianas. É preciso, então, assumir o fascínio ora exercido através da obra e pedir permissão para entrar em seu universo, tateando sua coesão interna (que, embora exista, pode partir do caos). Como ensina Faria (anotações de caderno na aula Teoria da Literatura II, 2010), “ler um texto é decifrar a orquestração de temas que o constituem, aprender em cada parte a presença de vários temas, discernir o acordo – consonante ou dissonante – que eles compõem, em suma, seguir de ponta a ponta do texto o seu contraponto.”

## **1.2) Metodologia: das simetrias às sincronicidades literárias**

A metodologia consiste em analisar um conto de cada uma das cinco partes do livro escolhido. Como cada parte, em nossa abordagem, apresenta/representa uma etapa da trajetória heróica do narrador-escritor, os contos foram eleitos na medida em que clareavam de forma alegórica os aspectos analisados, que aparecem menos (ou mais) nítidos nos outros contos de cada parte também. Todos serão citados a fim de situá-los no enredo e na caminhada narrativa; o que faremos será nos deter apenas na estruturação de um conto, desdobrando-o nos outros. Cada parte tem uma coloração própria e elucida uma fase da viagem/ritual circular que o narrador empreende; portanto, eles surgirão como pontos luminosos sempre que preciso. Cada um dos contos solicitará ferramentas próprias ao exercício de análise, e a Literatura é uma das fontes mais ricas nesse processo; o mais profícuo é recorrer a esta para trabalhar com os dados levantados em “O céu não sabe dançar sozinho”.

Os livros de *estórias* (segundo o próprio autor) do escritor brasileiro João Guimarães Rosa – “Primeiras Estórias” e “Terceiras Estórias” (ou “Tutaméia”) – servirão como apoio à compreensão estrutural da poética de “O céu não sabe dançar

sozinho”, na medida em que recorremos à teorização de Faria (2005) sobre o livro “Primeiras Estórias”. Segundo Faria, há uma Poética que perpassa todas as estórias e converge para uma *essência* que está em todas e não está em nenhuma; uma espécie de fonte da qual todas as estórias se originam e de qual todas falam sem, no entanto, descrevê-la:

Imaginal uma fonte que não tem origem; ela doa sua água a todos os rios, mas não se esgota nessa doação. Ela permanece, tranqüila, no mesmo nível. Os rios que dela promanam confundem inicialmente suas águas, antes de tomar seus cursos particulares, mas, desde logo, cada um sabe aonde seu fluxo o levará. Imaginal agora a vida de uma árvore imensa. A vida circula através da árvore inteira, mas o princípio da vida permanece imóvel. Ele não se dissipa pela árvore, mas reside nas raízes. Este princípio fornece à planta a vida em suas múltiplas manifestações. Ele mesmo, porém, permanece imóvel, e, embora não seja múltiplo, é ele o princípio daquela multiplicidade. (PLOTINO, 1925, *Enn.* III, 8, 10)

A partir dessa ideia de unidade e difusão de uma mesma estória em muitas, e de muitas em uma, falaremos sobre “O céu não sabe dançar sozinho”, explorando a simetria e a orquestração dos temas na distribuição dos enredos, dos nomes, dos espaços. O princípio do uno e do múltiplo é o que nos permite falar de um conto ao mesmo tempo em que abordamos o enredo de todos aqueles que pertencem a mesma parte do livro. Ainda, na unidade de todo o livro, cada parte se engendra como uma face, da mesma forma como contamos as quatro fases do ciclo lunar, que coincide com o ciclo menstrual feminino. A frase de João Guimarães Rosa – “Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo!” – funciona na dupla mão neste caso, pois o “tudo” não necessariamente representa um fim último de realização pessoal, visto que, em um ambiente contemporâneo, o “tudo” pode significar um excesso de informações e demandas e ter, portanto, uma valoração indesejada para o indivíduo urbano. Por isso mesmo, pensaremos nas páginas desse livro como uma construção da possibilidade de caminhar entre o tudo e o nada, fazer escolhas; se retirar e se entregar da vida e do mundo “na medida do impossível”.

Para o trabalho que se segue, optamos por usar termos cunhados por Faria (2005) que estarão marcados pela inicial maiúscula ou pela menção à pesquisadora. Os termos para o Narrador estudado alternam suas características: Escritor-vivente, Narradoador, Narrador-escritor. Cada um deles salienta uma peculiaridade do narrador, embora os três estejam articulados sob um mesmo universo semântico. Essa escolha foi

uma decisão fértil de iluminar a estrutura arquitetônica da narrativa, evidenciando a unidade na multiplicidade e recriando o olhar narrativo na análise literária. Por ser “O céu não sabe dançar sozinho” o principal órgão do texto, faremos menção às citações do livro apenas pelo número da página, visto que serão muitas.

Alguns autores se tornaram essenciais nessa caminhada, como Frayze-Pereira (2005), por fornecer o caráter do olhar diante da obra de Arte, e nos conduzir no trabalho diante do incômodo e do fascínio perturbador que a obra não cessa de exercer. Ainda, por apresentar meios de usar a Psicanálise Implicada no contato com a obra, não só valorizando e entendendo o rico *manancial inconsciente* que ela traz, mas também respeitando as demandas ocultas do Inconsciente e das motivações daquele que a analisa. Parafrazeando Merleau-Ponty, que diz que observar é habitar o ser, o tema sobre a experiência perceptiva conduz ao questionamento sobre a experiência estética do espectador. Diz Frayze-Pereira (2005) que “a arte se faz no encontro de dois sentimentos: o sentimento da forma e o sentimento do mundo.” Paradigmaticamente, o trabalho de pesquisa com a literatura se dá por uma via de mão dupla que se mantém em simbiose: o *manancial inconsciente* que mora na obra e aquele que pertence ao leitor/pesquisador.

Gumbrecht (2012) exerce papel fundamental para compreender as múltiplas funções da linguagem no texto, enquanto a evocação de Laura Padilha (2005) faz reverência à história de voz&letra particular do território angolano. Utilizamos os conceitos de “presença na linguagem” e “epifania da linguagem”, do filósofo alemão, para entender a escolha pela “coloquialidade crônico-poética” com que Ondjaki empreende esse livro de contos, enquanto o respeito à força da palavra é tematizada pela pesquisadora de Literaturas Africanas referida acima. Ainda no campo lingüístico, Blumenberg (2003), nos lembra da importância das metáforas para o discurso humano e nos permitir flexibilizar a linguagem acadêmica com o exercício da metaforologia e das elaborações imagéticas, que alegorizam conceitos capazes de dançar entre si. Freud é convidado a falar sobre a mente como órgão criador de poesia e, assim, reiterar a relação entre vida e arte. Bachelard (2008), Barthes (1987) e Paz (1994) também clareiam as relações entre homem e linguagem no corpo do papel e na fruição da escritura, iluminando o percurso poético como um *continuum* de onde não se vê nem início nem fim. Ou seja, por fim, eles apontam para nós o Espaço que procuramos e que se enreda a partir do momento em que o escritor imprime o eterno verbo no ato de registrá-lo.

Joseph Campbell (2005) nos auxilia a compreender de forma mitológica e arquetípica o trajeto deste narrador ao longo do livro análoga ao percurso do herói narrado pelo teórico. Dividido em quatro partes, que são nomeadas em ordem crescente a partir dos versos de um poema de Ana Paula Tavares que aparece na íntegra ao final dos contos, veremos como o livro apresenta uma viagem circular de auto-conhecimento e aceitação da trajetória heróico-poética do Escritor, e da conseqüente submissão à renúncia necessária para o exercício desse papel.

Santo Agostinho, filósofo e teólogo, nos conduzirá pela conceituação de tempo e eternidade, bem como reforçará o caráter eternizador e eterno do Verbo que é pronunciado e, à semelhança de Deus, desconhece a permeabilidade do Tempo. Essa conceituação é fundamental para a elaboração de nossa hipótese sobre a transformação do tempo cronológico em espaço de permanência empreendida pelo verbo.

Vale lembrar que o texto mais importante é o de Ondjaki, do qual procuramos extrair o sumo que nos coube, a fim de compartilhar uma leitura despertada pelo espelhamento e entrecruzamento leitor | obra.

### **1.3) Hipótese: o tempo em espaço**

Em todo o trabalho, dialogaremos com a tensão entre duas conceituações fundamentais ao longo da História da Humanidade: espaço e tempo. Por serem conceitos já tão arraigados em nossa experiência cotidiana, torna-se tarefa filosófica abstrair-se das definições clássicas de espaço e tempo para entender o processo de inventá-las. Visto que os elementos tempo e espaço são símbolos sujeitos à percepção de cada mentalidade histórica, neste recorte trabalharemos com o tempo cronológico e o espaço material como são compreendidos pela Física Clássica. Para demonstrar, no entanto, como um se transforma no outro ou como isso é possível, recorreremos a outras concepções de tempo e espaço, bem como símbolos provenientes do estudo junguiano sobre alquimia ou da Física Einsteiniana com o Contínuo Quadridimensional. O mais fundamental, é claro, se encontra na infinitude de possibilidades do próprio texto literário como espaço de criação. Como apoio teórico, recorreremos às reflexões do físico húngaro Géza Szamosi (1994), para entender como esses símbolos afetam a Arte enquanto sistema de pensamento e transgressão.

É crucial, por mais corriqueiro que seja, apontar quais são as definições newtonianas clássicas a respeito de tempo e espaço, que se desdobram em absoluto e



relativo. O relativo, mensurável, depende de um referencial externo, de um ângulo ou, em termos humanos, de *alguém que o meça*, enquanto o absoluto compreende uma idéia, uma teoria acerca dessas dimensões. Vejamos as definições de Isaac Newton para espaço e tempo:

O espaço absoluto, por sua própria natureza, sem relação com algo exterior, é sempre semelhante e imóvel. O espaço relativo é a dimensão móvel ou a medida do espaço absoluto; nossos sentidos o determinam por sua posição em relação aos corpos, sendo muitas vezes confundido com o espaço imóvel. (...) O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si mesmo e por sua própria natureza, flui uniformemente sem relação com nada externo, e também é chamado duração. O tempo relativo, aparente e comum, é uma medida sensível e externa da duração por meio do movimento. (NEWTON, 1978, p. 40-45)

Quanto às noções de tempo e espaço subvertidas por Einstein, temos a proposição de um objeto chamado espaço-tempo indissociável, e o mundo tridimensional adquire um novo elemento que é o *momento*, o tempo, o instante do acontecimento. A visão referencial também torna impossível a concepção de espaço e tempo absolutos. Assim, se suporia que às três dimensões do espaço (largura, comprimento e altura) é acrescida a medida do tempo. Entretanto, a teoria einsteiniana fala sobre um continuum espaço-tempo. Diz, sobre esse tema:

[...] o físico clássico divide o contínuo quadridimensional em espaços tridimensionais e no contínuo de tempo unidimensional. O físico antigo se preocupa apenas com a transformação do espaço, porquanto o tempo é para ele absoluto. Acha natural e conveniente a divisão do contínuo quadridimensional mundial em espaço e tempo. Mas, do ponto de vista da teoria da relatividade, tanto o espaço como o tempo se alteram ao passar de um SC [sistema coordenado] para outro, e a transformação de Lorentz considera as propriedades de transformação do contínuo quadridimensional de espaço-tempo de nosso quadridimensional mundo dos acontecimentos. (EINSTEIN e INFELD, 1962, p. 170-171)

Dessa forma, nos apropriamos das proposições básicas da Teoria de Relatividade de Einstein para brincar com os conceitos cotidianos e ainda clássicos que utilizamos para mensurar nossas experiências localizando-as em um tempo cronológico, bem como lidando com um conceito de espaço marcado pela experiência de *visualizar* espaços, que torna tarefa difícil imaginar os espaços virtuais, cada vez mais recorrentes na experiência humana pós-internet. Sendo a Literatura um espaço próprio à

desconstrução e subversão de tudo que entendemos como certo – até mesmo a morte física – não é inédito o tema da subversão dos conceitos clássicos de tempo e espaço. A linha com a qual tentaremos enxergar o percurso heróico-poético deste narrador é, portanto, uma subversão da noção cronológica e clássica de tempo em detrimento (e simultaneamente) à criação de um espaço dialeticamente virtual e concreto da palavra, do verbo eterno e eternizado. A transformação de Tempo em Espaço, dessa forma, conduziria à supressão narrativa do Tempo enquanto morte, já que a fixação do Espaço imutável do verbo divino desfaz a existência material do tempo que faz perecer a matéria, visto que eternidade e tempo não coexistem segundo a filosofia agostiniana. A necessidade e o desejo dessa transformação fulguram a todo momento nos contos, onde o tempo é distorcido e esquecido, transfigurado e pervertido.

Como todo e qualquer estudo situado em um determinado contexto sócio-cultural, e visto que o livro estudado é contemporâneo ao estudo empreendido, localizamos a mudança brusca sobre as noções de tempo e espaço advindas com a internet, que reconfiguraram a relação humana com o tempo e o espaço por meio, principalmente, da nanotecnologia. Teorias como a de Pierre Levy (1996) sobre o que é o virtual facilitam a compreensão de novas proposições para entender as movimentações espaço-temporais na era de simultâneas virtualidades. Embora não haja pertinência em aprofundar tais reflexões neste trabalho, é importante citá-las visto que o espaço narrativo dos contos é a viagem, o avião, o céu, as cidades estrangeiras; portanto, há uma interconexão entre contemporaneidade e narração. Tais situações e encontros estão intimamente relacionados às novas maneiras de nos relacionar com plataformas como o celular android, a maior oferta de vôos, os deslocamentos mais rápidos e intensos em uma era cuja velocidade aumenta comparada a outras etc. Na análise da última parte do livro, portanto, voltaremos a falar sobre a percepção de tempo para engendrar a transformação deste em um lugar que se guarda: narrativamente.

#### 1.4) Pilares Narrativos

*“Isso (...) não é uma estória. É a vida mesmo.”*

*Ondjaki*

À maneira de Faria (2005), optamos por cunhar os pilares narrativos que sustentam todos os contos. Eles aparecerão ao longo das análises verticais de cada parte

porque constroem a trajetória narrada; fundam sua ideologia, o caminho e a forma de caminhar.

Se a nossa hipótese é a de que o narrador, ao construir o narrado, transforma alquimicamente Tempo em Espaço – e sempre que estivermos falando sobre o Tempo e o Espaço delineados na Hipótese, utilizaremos a maiúscula alegorizante – por outro lado, o Grande Espelho narrativo é a de que vida e obra não se separam; não são distinguíveis. Essa premissa vai além da autoficcionalização e da autobiografia assim como a eternidade vai além do tempo mensurável, pois se falamos em amálgama entre vida e obra, não temos a necessidade de utilizar termos que sustentem a separação *fictum x factum*. Ondjaki, na maturidade de sua obra, tem mais uma vez a ousadia de confundir o leitor com suas pegadas “bioautográficas”, nas quais imprime (ou “clona”) aspectos conhecidos de sua própria biografia, como a nos lembrar de que não é possível determinar um ponto para a “verdade” ou para o “real”. Essa imprecisão aparece no corpo do texto, no narrador-personagem que é também escritor viajante. Ao palestrar sobre o processo de criação do(s) livro(s), Ondjaki conta as “estórias reais” que fundaram os contos; no entanto, o que não é ficção em vida? O que não é vida pulsante na ficção?

Essa reflexão sobre a indefinição entre vida e obra é o motor propulsor de nosso primeiro pilar narrativo: *o espelhamento e o inevitável afeto*. Esse pilar é responsável pelos duplos narrativos que se constroem ao longo do texto, engendrando a multiplicidade na unidade e vice-versa. Diferente do espelho que mostra exatamente aquilo que vê, esse espelhamento é definido pela percepção e pelo *manancial inconsciente* daquele que olha, vendo exatamente aquilo que precisa e quer ver. Esse espelhamento aparecerá principalmente como uma catábase do narrador-escritor, que se verá em todos, sendo abordado pelos seus duplos como a lembrá-lo da grande mensagem: somos todos um (princípio de unidade do Universo) e as estórias não pertencem a ninguém, mas a todos. Como vemos:

A erudição poética do narrador, que o singulariza como o rapsodo sertanejo, manifesta-se na habilidade com que consegue urdir a trama multiforme de várias estórias, que se harmonizam como peças tecidas de acordo com a complicada arte da tecelagem e da costura, que lhes assegura a organicidade do risco do bordado. Ao introduzir variantes, o narrador corrobora ainda mais o seu desempenho de rapsodo. O texto narrado recupera o sentido básico do tecido de uma rapsódia, em que o todo se compõe de cantos alinhavados. O estilo rapsódico de composição (...) se torna ainda mais evidente quando se nota que a etimologia de rapsodo remete (...) à idéia de cerzir, urdir, tramar.

Não há, na literatura brasileira, nenhum narrador que suplante Guimarães Rosa na difícil arte poética da composição harmônica, em que o todo e as partes se ajustam como fios entretecidos de um mesmo novelo narrativo. (DE MELO E SOUZA apud. FARIA, 2005, p. 21)

A memória, tão explorada pela fortuna crítica em outros livros do Ondjaki, aqui se dissolve como uma Grande Memória Coletiva, fazendo referência às tradições orais africanas e ao conceito junguiano de Inconsciente Coletivo, do qual emergem os arquétipos e as imagens que são de domínio de todas as mentes. Segundo Jung, “...o inconsciente contém, não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de categorias herdadas ou arquétipos. Já propus a hipótese de que o inconsciente, em seus níveis mais profundos, possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo, por isso o designei inconsciente coletivo” (JUNG, 1978, p. 127). Figuras como o sonhador, o poeta, a mulher amada, o amante, o mais-velho, o bêbado, a louca e a dançarina aparecem como imagens possíveis desse espelho universal. As características mais importantes desse espelhamento são as possibilidades de distorcer o continuum espaço-tempo, funcionando como um elemento perturbador da necessidade humana de ordem e razão. Esse é o primeiro pilar fundamental ao caos narrado: aquele que desorganiza a estrutura e revela o Caos próprio ao Universo; é ele quem mostra ao Escritor-vivente a necessidade de criar sua própria cosmogonia e se deixar presente no Espaço que aqui evidenciamos como eterno. Por ser o narrador um Escritor-vivente, o espelhamento também deixa marcas metaficcionais ao longo dos contos, convidando o leitor a participar do jogo de espelhos que engendra.

A consequência vital e narrativa desse espelhamento é o inevitável afeto que surge dos Encontros narrativos. Para receber essa *mensagem*, o Escritor-vivente é abordado por pessoas diferentes que funcionam como arautos (veremos o significado no primeiro capítulo, apoiando-nos em Campbell), e esse Encontro gera o afeto inevitável. Esse afeto, próprio da Literatura, é semanticamente o afetar e ser afetado; o reconhecimento da transformação que acontece após o Encontro com o Outro que nos torna outros e sempre os mesmos. Há uma sensação de pertencimento ao sentido da vida quando o Encontro acontece. O Grande Mistério se perpetua na impossibilidade de decodificar inteiramente o sentido dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que esse Mistério sempre residual e que persiste (também inevitável) é o sentido de viver, escrever e escrever. O processo de se revelar frente à vida produz uma catábese no Narrador-escritor que, reconhecendo a iminência desta, tenta “recusar a aventura” –

recusa evidenciada na persistência do verbo “resistir”. Conforme o pilar narrativo de Faria (2005), centrado na catábase, vemos como acontece este efeito no narrado:

O homem que se repugna com a imagem que no espelho se mostra empreende uma descida ao núcleo cordial de sua própria alma. Depor todas as máscaras que compõem o disfarce do rosto externo é realizar a travessia do espelho. Atravessá-lo significa transpor em vida os umbrais da morte. O homem que viaja através do espelho em demanda de sua vera forma precisa atingir o último horizonte, numa aventura comparável às dos heróis citados acima. (...)A terceira margem é o derradeiro horizonte, a partir do qual a vida é um salto no desconhecido. Buscá-la é executar a travessia para o silêncio e a solidão, que não são signos de carência, mas da mais pura plenitude do ser que se encontra consigo mesmo. Catábase é também a andança sem-fim da mulher malandraja, “A benfazeja”, que vive na fronteira da vida e da morte, nos confins do não-ser, na vizinhança com o caos pré-inicial, colhendo, do poço lamacento do vício, a flor abissal da pureza. (FARIA, 2005, p. 16)

Como um pilar depende do outro e conduz imediatamente ao seu fraterno sucessor, o próximo pilar se inicia na cauda deste, que é o inevitável afeto, nos conduzindo a pensar no Acaso e no Encontro, que são os responsáveis pela afetação instaurada narrativamente. Portanto, o segundo pilar narrativo é o *Acaso e a hybris*, que se configura ao Destino narrativo: a *hybris* da trajetória heróica se verifica na busca pelos diálogos insólitos, como o narrador *confessa* na última parte do livro ao enunciar: “Falo com alguém que não conheço. Há meses que faço isso. Provoco diálogos absurdos para testar a resistência dos meus interlocutores. Se vejo uma fila, ponho-me nela, espero. Sem saber o quê.” (p. 117). É uma *hybris* que pulsa pelo Encontro, pelo desejo de ser surpreendido, pela necessidade de escapar narrativamente à vida comum e encontrar os tais arautos no caminho venturoso e desconhecido da escritura. O Acaso se apresenta em todos os contos na forma de pessoas, nos remetendo ao famoso verso de Mallarmé (traduzido por Haroldo de Campos): “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Há um consentimento do estranhamento gerado pelos encontros que se verifica pelo terceiro pilar narrativo, já que o narrador pratica o Seguir e compactua com o Grande Mistério (da Vida).

Por isso, o terceiro pilar narrativo, também consequência do primeiro e do segundo, é o *Mistério e o Seguir*: “devolvo-me ao mar mas parto com o coração em chamas”. (p. 51). Todo o tempo há a dialética entre resistir ao *chamado heróico* da

escritura e *seguir*, empreendendo, assim, a viagem no verbo e na transformação de Tempo em Espaço. O preço pago pela condição de escrivão surge no conto “Siena” (na terceira parte, “Sonhos azuis”), quando o Narrador-escritor pede um conselho à misteriosa moça das tranças e, não inocentemente, é ela a porta-voz da dor interdita do Escritor, que aparece em seu conselho: “Dispa o seu peito dessa brutal solidão. Adeus.” (p. 93). Esse Seguir não tem fim. Como em “Buenos Aires”, também na voz do homem careca, aparece a verdade ora deliciosa, ora dolorosa: “homens como nós sonham até o fim” (p. 20). É preciso seguir para continuar narrando sem se apegar a lugar nenhum para construir o próprio lugar. Para isso acontecer, o Grande Mistério deve ser respeitado, por humildade e pela sabedoria de não será dito. Por conta disso, todas as vezes em que a narrativa de suspense desemboca em uma revelação final, o Narrador-escritor nos deixa sem o gosto da sensação de “desfecho”, *confessando* sua impossibilidade de olhar para tamanha luz de perto, aquela que ferve: “Nunca caí na tentação de abrir o embrulho chinês” (p. 57). É interessante notar que, para seguir e para honrar o mistério, Ondjaki engendra incontáveis aforismos ao longo das narrativas, com frases finais sempre marcantes, como a citada acima.

Como vemos, os três pilares acima estão interconectados. Um depende e complementa o outro, sendo apenas três faces de um mesmo Caminho e de um mesmo campo/universo de narrações. Entretanto, o campo semântico utilizado acima nos ajudará ao longo das análises empreendidas nos próximos capítulos, servindo como base metodológica deste trabalho.

**O NARRADOR ONDJAKIANO EM “O CÉU NÃO SABE DANÇAR SOZINHO”**

*“Um rio passou dentro de mim/  
Que eu não tive jeito de atravessar/  
Preciso um navio pra me levar/  
Preciso aprender os mistérios do rio pra te navegar”*  
Milton Nascimento

Narrar é agenciar realidades a partir de qualquer matéria-prima, inclusive o Nada: o *deserto do real*, como pronuncia o filósofo Slavov Zizek. Em certa medida, o contexto narrativo de produção contemporânea já pressupõe o papel ativo do leitor enquanto receptor, intérprete e possível modificador da narrativa. Não estamos sujeitos à obra quando nos co-movemos junto a ela, sob a sua luz? Das profundas transformações que ocorrem nas culturas em que o fio narrativo deixa de ser construído diante dos espectadores e passa a ser elaborado de forma solitária talvez a que mais nos interesse - enquanto pesquisadores - seja a criação ilusória de que há sujeito(s) e objeto(s) definíveis na dinâmica da escritura. Ambos, autor e leitor, estão movimentando partes de seu manancial inconsciente sem que, entretanto, necessariamente possam ou queiram deliberar sobre o ato. Segundo Walter Benjamin, “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.” (BENJAMIN, 1994, p. 208).

Quando falamos de morte e de narração, tiramos a literatura de um alto lugar para recolocar a narrativa na esfera das atividades naturais ao homem. Importa, na mesma medida, despir o pesquisador/leitor do hiperracionalismo lúcido e científico que o impediria de assumir a vertigem que o conduziu/seduziu a escrever sob a luz da escritura de outrem. Assumimos para todos, horizontalmente, a constatação freudiana da mente humana como órgão criador de poesia. Pensamos, sentimos e elaboramos nossas teses científicas por meio de formações figurativas que são estruturalmente atribuídas ao trabalho literário. A poesia é uma materialização do que a mente faz. Freud demonstrou no ensaio “Escritores criativos e devaneio” (1908) que as pessoas, enquanto animais de linguagem, são todas mais poéticas do que se reconhece habitualmente como característica e escolha somente de alguns. Assim como os sonhos, as piadas, os atos falhos e os lapsos de memória, a Literatura parece estar ligada ao Inconsciente como um exercício.

O narrador, ponto emissor da narrativa, é um escritor. Ele não tem nome, é um narrador autoenunciado/anunciado: “Ensonado, mal-dormido, (eu) tinha uma longa espera pela frente.” (ONDJAKI, 2014, p. 35). Sua presença é povoada pelos caminhos apontados nos nomes dos contos, responsáveis por traçar a cartografia (internacional) dos *afetos* que circulam e se redizem no percurso das estórias. À exceção da Oceania, há espaços situados por todos os outros continentes (América do Sul, do Norte, África, Europa e Ásia), sendo eles: Buenos Aires, Budapeste, Madrid, Giurgiu, Gorée, Macau, Praga, Oaxaca, Nairóbi, Zanzibar, Shangai, Ouagadougou, Dar es Salaam, Siena, Moçâmedes, Laranjeiras, Tanger, Santiago de Compostela e Mussulo. A única exceção de título que não é um lugar geopoliticamente nomeado, e sim um espaço outro, é Massoxiangango que, segundo o próprio conto, “é o lugar das mulheres chamadas Dissoxi” (ONDJAKI, 2014, p. 126); ou seja, um espaço cuja energia é feminina. Esse narrador-escritor circula por todos esses espaços como uma câmera-*voyeur* que não deseja ser identificada, mas que está sempre colocado em situações de berlinda nas quais deve sustentar as conseqüências do Encontro. O caráter do narrador-escritor se duplica dialeticamente em paixão e ação: o escritor é patético-poético, a paixão movendo a ação e vice-versa. A paixão, aplicada aqui em seu sentido latino (do latim tardio *passio-onis*, derivado de *passus*, particípio passado de *pati* «sofrer») também remete ao sentido bíblico, bem como ao *pathos* observado nas relações entre as personagens, principalmente no que tange os *afetos*. Sendo assim, a medida da paixão fulgura como uma das poucas possibilidades de movimento em direção ao Outro e como sentido para a existência. Vale lembrar, através das palavras de Gerard Lebrun em *O conceito de paixão*:

A potência que caracteriza o paciente não é um poder-operar, mas um poder-tornar-se, isto é, a suscetibilidade que fará com que nele ocorra uma forma nova. A potência passiva está então em receber a forma. Em termos aristotélicos, deve ser lançada à conta da matéria. Em segundo lugar, padecer consiste essencialmente em ser movido. (LÉBRUN, 2009, p. 12)

Por conta disso, é primordial entender que a movimentação do narrador não é plana, tampouco óbvia, pois ao mesmo tempo em que ele aponta a sua indisposição para se envolver nas situações-berlindas em que se vê, há uma *hybris* heroica<sup>2</sup> que o direciona para esse Encontro e que fica claro na imagem do escritor com a qual ele mesmo se identifica. Podemos ver essa indisposição, por exemplo, ainda na citação já mencionada do conto Madrid: “Ensonado, mal-dormido, (eu) tinha uma longa



espera pela frente. Pensei que ainda fosse possível descansar. Sentado junto à porta de embarque, tinha até posto o alarme para 20 minutos antes do voo.” (ONDJAKI, 2014, p. 35). É importante nessa passagem perceber a presença explícita do *eu* narrativo, que se caracteriza por um narrador-personagem – um narrador-escritor – que deseja trazer para si o eixo dos acontecimentos, embora a todo momento o controle lhe escape da caneta que deseja registrar o que vê/vive. Por que, afinal, o *eu* se encontra dentro dos parênteses? A assinatura em 1ª pessoa ali se faz necessária por conta de um tempo verbal que poderia gerar uma ambigüidade entre esse *eu* e o homem com o qual esse narrador encontra, mas por que a escolha dos parênteses? Gráficamente, parece algo que está encaixado onde não deve, em um caráter provisório, emergencial. Semanticamente, os parênteses podem indicar uma informação que não compromete a leitura quando é omitida: pode ser interpretado, portanto, como uma falsa modéstia do narrador que não se importa em ser omitido da sentença.

Por outro lado, a marca autoral, que no Ensino Médio e nos livros de literatura é uma característica atribuída ao gênero “crônica” (por ser esse um gênero marcadamente político, no qual o narrador *emite uma opinião* acerca de um assunto contemporâneo a si), é um índice desse tecido narrativo, ainda que a linguagem se forje natural, simples ou neutra. Então, desse modo, quando usamos a terminologia “foco narrativo”, estamos pensando *ipsis litteris* na metáfora de uma câmera que nos conduz pelos acontecimentos a partir de uma perspectiva desse *eu entre parênteses*, que se anuncia como escritor, que nos oferece suas falas (discurso direto) e as falas do outro. A linguagem, do ponto de vista do discurso, torna-se estratégia ou sedução na medida em que imergimos no seu véu de ilusão; na realidade que o narrador cria e na qual concordamos em imergir. Sobre o caráter artesanal, que nos remete aos *bastidores* do trabalho da escritura e/ou da *poiesis*, Benjamin comenta:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 204)

Há todo uma *mise-en-scene* de uma pessoa que não quer ser incomodada e que embarca no enredo de cada Encontro por forças maiores que si. Por isso, o uso da

palavra *hybris*, aqui utilizada como transgressão, se coaduna ao desejo que impulsiona o narrador na direção dos acontecimentos: *é como se fosse* uma convocatória do destino, tamanha a insistência do Encontro que o persegue onde for. No mesmo conto citado, o narrador indica através da escolha do verbo: “Mas o homem insistia” (p. 36).

Apesar da aparente indisposição ao Encontro, vislumbramos uma espécie de gozo e/ou gratidão no *ser-escritor* através das imagens que o narrador elenca para esse papel. Ele veicula o escritor à abundância no olhar do Outro. Vemos em “ - Você é o escritor? – e dava-me outro ramo de flores, embora eu tenha apenas dois braços e um regaço. (p. 107) que a resposta ao trabalho da escritura é mais do que o escritor consegue carregar tendo apenas dois braços e um regaço. *Como se* as medidas do Amor se ampliassem a partir da palavra e do compartilhamento dela; da aceitação do Encontro e das vivências que surgem justamente a partir da caminhada desse escritor-vivente, *flâneur* do mundo contemporâneo e cosmopolita; e também um ser que é todo o tempo impulsionado a sair de sua zona de conforto por uma espécie de dever sócio-cultural de escritor.

Como podemos, então, nos aproximar dessa movimentação que tem início em uma posição estática e de inércia que de repente se vê movida a agir no Encontro, e que em algum momento inventa um ponto de equilíbrio no qual é possível lidar com os trancos do acaso, criando o Espaço da escrita como um lugar em que se guarda os *momentos de aqui* (lembramos que a última parte do livro se chama “Guardamos o lugar”)? Esse movimento de se desequilibrar para, logo depois, encontrar, em consonância com o Acaso, um equilíbrio, é análoga à dinâmica de movimentos da dança. Não por acaso, a dança está presente no título do livro, no qual o céu se personifica e precisa de um Outro porque não sabe dançar sozinho (precisa do que ou de quem?). Como vemos:

Denby caracteriza a dança como uma sequência de passos em que, a cada passo, se perde e se recupera o equilíbrio. (...) Pois a sequência de movimentos em que o passo perde seu equilíbrio para então recuperá-lo é uma forma arcaica de movimento, que, segundo Denby, já está presente no movimento animal: no galope dos cavalos, no pulo dos cangurus, mas também nas formas de movimento coordenado de coletivos animais – basta pensar na maravilhosa imagem das constantes mudanças no contorno de uma passarada. (GUMBRECHT, 2012, p. 108)

Ora, a dança é, denotivamente, “1. *intransitivo* - movimentar o corpo, obedecendo a um determinado ritmo musical ou como forma de expressão subjetiva ou

dramática” (Houaiss, 2009). O desequilíbrio provocado pelos Encontros está tecido a contrapelo em uma linguagem harmônica e de simples deglutição. Embora haja uma resistência do narrador-escritor em se entregar à dança, ele nos indica constantemente que sabe que *deve* se entregar. O título – “O céu não sabe dançar sozinho” – sugere a consciência de que a dança precisa de um par. Portanto, o elemento que desequilibra a trama – o Encontro – é justamente aquele que torna capaz a harmonia e a beleza da dança celeste que é encontrada nos ares dos aviões, aeroportos e cidades estrangeiras pelos quais circula o narrador.

Podemos nos recordar também de outras atribuições da dança. O tango, por exemplo, popularizado pela cultura argentina, era tradicionalmente dançado por dois homens que disputavam a primazia por meio da execução de passos cujos movimentos simulam a derrubada do “adversário”. A capoeira, luta originalmente de rua que utilizava muitos movimentos de dança, também utilizava os floreios da dança para enganar o adversário ou simular um falso golpe. Por último, lembramos uma metáfora muito cara aos escritores: dançar com as palavras. Essa dança remete à lapidação verbal, ao embate das palavras com o escritor, com o leitor, com o crítico e, por que não, ao equilíbrio entre palavra e silêncio, palavras e espaços em branco. Sobre a dança, comenta Perrone-Moysés:

A dança é o rastro de uma luta — não é por acaso que a palavra *dança* pode tomar, em várias línguas, o sentido coloquial de *briga* (“buena danza se armó!”). Ora, cada escritor *tem seu modo* de se haver com a língua, suas táticas de luta. Mesmo os escritos mais desenvolvidos, mais harmoniosos (ou melhor: estes em particular), resultam de afrontamentos e esquivas resolvidos em dança. Na escritura, como na dança, a facilidade, a espontaneidade, o natural, são o efeito de um trabalho (“*c’est du gros boulot*”, dizia Céline numa entrevista). (PERRONE-MOYSES, 1987, p. 66)

A personificação do elemento “céu”, por sua vez, pode nos levar a duas possibilidades de campos semânticos. Uma delas, mais concreta, tem a ver com o próprio deslocamento do escritor-vivente pelos espaços que nomeiam os contos; pelas horas em que passa suspenso, viajando no avião: no ar, aerado. Os três primeiros contos da primeira parte do livro – “Para onde eu vou” – se passam em um aeroporto ou dentro do avião. Não é despropositado, portanto, que o subtítulo mostre para onde o escritor vai: em direção ao mundo, nesse primeiro movimento de saída espacial difusa que, como veremos, terá um retorno e uma edificação de um lugar próprio na última parte do livro – “Guardamos o lugar”. A segunda possibilidade semântica é mais poética, pois

nos leva ao universo de metáforas que tem o céu como lugar e caminho; religioso ou amoroso, de paz ou de êxtase. As conotações para céu, sabemos, são positivas, luminosas, amplas; solares. Se dizemos – “estou no céu” ou “quero te levar ao céu” ou “quero ir pro céu” ou “o céu é o limite”, todas as asserções tratam o céu como um lugar/destino edênico. Esse espaço extraordinário, que se contrapõe (fisicamente, inclusive) ao terreno, ao elemento terra, unido à graciosidade da dança, nos conduz e seduz a uma atmosfera onírica, entre o sono e a vigília, como quando o escritor-vivente é convidado à aventura, ainda que ensonado e com o alarme já ativado. Sobre essa energia especial e extraordinária, ainda, Denby e Gumbrecht sinalizam:

De acordo com Denby, o ritmo do corpo dançante produz uma energia especial, uma alegria, um tipo de ilusão de que o dançarino está voando e talvez nunca mais tenha de voltar à terra. Em Heidegger, a graciosidade é um predicado daquele momento em que o Ser se impõe contra o ente e assim se desvela. Esses momentos graciosos de “autodesvelamento do Ser” não dependem apenas das pessoas, de seus esforços para entender e de suas intenções; esses momentos de “autodesvelamento do Ser” – por mais estranho que possa soar – dependem, segundo Heidegger, do próprio Ser. É o próprio Ser que se dispõe da iniciativa para seu autodesvelamento. (GUMBRECHT, 2012, p. 124)

Dessa forma, não é estranho inferir que há uma atmosfera onírica que se desvela a cada Encontro, revelando a intimidade do narrador sempre que um acontecimento o *afeta* e o co-move. Esse incômodo em ser revelado é análogo ao nosso incômodo como leitores, ao estranhamento produzido pela obra de arte [sobre o qual comenta Freud e Frayze (2005)], onde mais uma vez podemos ver o espelhamento se reproduzir. No entanto, a linguagem com que esse narrador trabalha não está no domínio da poesia; antes, se assemelha muito mais à clareza linguística da crônica. Há uma diferenciação do lugar do poeta para o lugar do cronista: não à toa, para identificar o emissor, usamos “eu lírico” para a poesia e “narrador” para a crônica, o conto, o romance, a novela, a estória. Como nos lembra Benjamin, “no narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado. (BENJAMIN, 1994, p. 208). Esse fato, que a princípio pode soar inesperado – principalmente para os leitores de Ondjaki, já apaixonados por sua linguagem talhada na poesia, embora ele atue em diversas frentes, inclusive como cronista em jornais angolanos – é coerente com o que Gumbrecht (2012) chama de *cultura da presença*, que está dialeticamente simétrica à *cultura do sentido*, que o autor alemão relaciona ao jogo e à dança, como veremos.

Crítico da hermenêutica e de certa tradição epistemológica que valoriza a terminologia conceitual em detrimento das *epifanias de linguagem*, o pensador faz uma distinção entre cultura de sentido e cultura de presença. A linguagem da presença, segundo Gumbrecht, se aproxima da linguagem mística, capaz de produzir epifanias. Suas intenções holísticas se voltam para a interlocução com a alma, possuída de um *espírito* na linguagem e dialogando com esse sopro vital que há em cada ser humano. Nesse sentido, o verbo serve a outra finalidade que não ele mesmo, tornando-se um portal para um salto outro: o salto à terceira margem. Em “O céu não sabe dançar sozinho”, a possibilidade do salto está em toda parte, em todos os lugares visitados pelo narrador-escritor; se esconde e se reflete na linguagem simples dos contos, na necessidade de verbalizar o real e o vivido, sina de escritor-vivente. O trabalho com a linguagem será explorado, como os demais aspectos, conforme os contos demandem e seguindo o fluxo da narrativa com exemplos do livro.

Na cultura de sentido em que vivemos, o sujeito aparta-se do mundo para, então, pensá-lo através da racionalização discursiva; na cultura de presença, por sua vez, há um desejo por presença que coloca a linguagem na esfera da Vida, a serviço da presença, como a dança. Em uma cultura de presença, esclarece ele, o jogo não é possível, porque a oposição entre ação séria e jogo não-sério não pode ser evocada. Dentro dessa conceituação, vemos:

Em uma cultura de presença, os seres humanos se consideram parte do mundo dos objetos e não são ontologicamente separados dele (isso pode ter sido a visão que Heidegger pretendia recuperar com “ser-no-mundo, um dos seus conceitos-chave em *Ser e tempo*). (...) Dentro de uma cultura de sentido, a existência humana se desdobra e se realiza em constantes e contínuas tentativas de transformar o mundo (“ações”), baseadas na interpretação dos objetos e na projeção de desejos humanos sobre o futuro. Esse ímpeto para a mudança e a transformação está ausente nas culturas de presença em que os seres humanos desejam inscrever o seu comportamento naquilo que consideram ser estruturas e regras de uma dada cosmologia. (GUMBRECHT, 2012, p. 65)

Ao comentarmos sobre a linguagem em *O céu não sabe dançar sozinho*, observamos que há uma clareza discursiva próxima à crônica e, agora vemos, ao que Gumbrecht chama de cultura da presença. Entretanto, é interessante perceber que a fluidez da linguagem não corresponde à atitude do narrador diante do Acaso que vem desviá-lo de suas “rotas afetivas”, de uma pretensa linearidade na vivência dos

acontecimentos. Vejamos, parte a parte do livro, como o narrador reage aos Encontros, à presença discursiva de seus interlocutores.

Em “Para onde eu vou”, ele tenta cochilar no vôo e é acordado por um homem desconhecido em “Madrid”. Em “Buenos Aires”, já na primeira linha do texto, um homem começa a questionar sobre os seus sonhos, perguntando se o narrador-escritor já teria visto um homem chamado Oriegn Artse, no que ele replica “Gostaria de não ter respondido. De conseguir resistir e não dar continuidade à conversa. Mas talvez me fosse arrepender. Há dias – e pessoas – que se revelam mais poderosos do que bons momentos de ficção.” (ONDJAKI, 2014, p. 17). Na segunda parte, “Ferve a luz”, no conto “Nairobi”, há também recusa em aceitar o recado do Acaso: “Quando se aproximou, a mulher trazia vestida no corpo a carga de uma notícia. Eu não quis acreditar. Pensei que (eu) estivesse a ler sinais inexistentes.” (p. 67). Na parte “Sonhos azuis”, a terceira, no conto “Dar es salaam”, há mais uma vez o evitamento: “Arrasto o passo enquanto posso. Evito olhar – mas desconsigo. O velho não me viu. Nem verá. (p. 87). Só na última parte de contos, “Guardamos o lugar”, é que o narrador revela seu intuito metaficcionalmente: “Falo com alguém que não conheço. Há meses que faço isso. Provoco diálogos absurdos para testar a resistência dos meus interlocutores. Se vejo uma fila, ponho-me nela, espero. Sem saber o quê.” (p. 117).

Podemos verificar, então, que, embora a linguagem seja prosaica e conectada com o cotidiano, sem esconder o (eu)-escritor que se pronuncia durante os contos, o discurso aponta um desejo de permanecer dentro de parâmetros racionais que possam delimitar um (eu) – mais uma vez posto entre parênteses, como a se proteger e se destacar do corpo do texto – do que é o Outro, como se fosse possível não ser incomodado por esse Outro e ter o controle, assim, do rumo de suas próprias ações. Entretanto, a persistência do Encontro e a entrega, ainda que relutante, às conversas e ações desencadeadas pela alquimia (*eu*) + *Outro* é revelada na última parte, quando há um regresso e uma reverência ao público característica do teatro, onde as máscaras são retiradas e as “identidades reais” são reveladas. É conveniente evocar a visão de mundo alquímica: quando o alquimista fala das transmutações da matéria, a intenção é falar do processo de transformação que nele ocorre. Por não ter conhecimento exato da matéria no momento da transformação, esta se torna um espelho para o que ocorre em sua alma – como na experiência do *transe*, onde espaço e tempo se tornam um e o mesmo.

Há esse espelhamento claro entre o discurso dialógico e o discurso poético na narrativa, ambos se tocando sem que o narrador permita que o leitor saiba onde um

termina e o outro começa. Essa intenção narrativa gera um efeito semelhante ao que Gumbrecht chama de *epifania da linguagem*, quando o texto permite que sigamos para além dele. Como ele diz:

A linguagem pode produzir epifanias, reivindicação essa que evoca uma situação e uma conquista excepcionais que precisam ser arrancadas, por assim dizer, da estrutura do funcionamento normal da linguagem – e até mesmo ir contra ela. Certamente, dentro da crescente complexidade dos nossos diferentes paradigmas, as diferentes relações entre linguagem e presença não obedecem ao modelo estrutural dos dois níveis “metafísicos” que distingue a “superfície material” da “profundeza semântica”, “o primeiro plano negligenciável” do “segundo plano significante”. (GUMBRECHT, 2012, p. 71)

. O texto é um espaço que cria outro, outros, e nos conduz à epifania não pelo que diz, mas pelas transformações que faz repercutir em cada leitor que o recebe. O mais importante, contudo, é que admitamos a existência dessa epifania. Gumbrecht dialoga com o *ethos* das tradições orais africanas que vêem na palavra um instrumento de ação e de poder – um *ato de fala*, uma fala que torna ato o que enuncia. Laura Padilha, em “Entre voz e letra”, nos situa a respeito da tradição da voz narrativa angolana:

Tudo dentro do espaço da vida comunitária africana se construiu/ destruiu, por séculos, pela eficácia da voz que tanto re(in)staurava o passado quanto impulsionava o presente, como anunciava o futuro, antes e durante os séculos de dominação branco-européia, quando a escrita não era um patrimônio cultural do grupo. (PADILHA, 2005, p. 37)

Tanto no texto alemão do filósofo contemporâneo quanto no texto crítico de Padilha a respeito das tradições orais africanas, o verbo é possuído de um significante material, rítmico, palpável, capaz de modificar o mundo. Sobre o significante, Gumbrecht comenta, ainda:

Assim que a realidade física da linguagem adquire uma forma, forma esta que precisa ser conquistada contra seu status de objeto temporal em sentido próprio, dizemos que ela possui um “ritmo” – um ritmo que podemos sentir e identificar, independente do significado “transportado” por essa linguagem. A linguagem como realidade física que possui uma forma, isto é, a linguagem rítmica, cumpre uma série de funções específicas. Ela pode coordenar os movimentos de corpos individuais; pode contribuir para um desempenho melhor da nossa memória; e, ao supostamente diminuir o nível de nossa vigilância, pode (como afirmava Nietzsche) ter um efeito “inebriante”. (Ibidem, p. 66)

É dessa maneira que a fala do narrador cria uma atmosfera de possibilidades mágicas (ou insólitas) - não na tradição do realismo mágico hispano-americano, e sim na fala das tradições orais que colocam o narrador como o detentor do verbo, e o verbo como o criador de mundos. A essência eterna e criadora do verbo ainda pode ser evocada de acordo com a conotação judaico-cristã bíblica na qual o Verbo faz a Luz. Santo Agostinho, teólogo e pesquisador, em seus estudos sobre a temporalidade e o eterno já afirmava o caráter divino do Verbo que se perpetua eterno e é próprio de Deus, como podemos ver:

Nunca se acaba o que estava sendo pronunciado nem se diz outra coisa para dar lugar a que tudo se possa dizer, mas tudo se diz simultânea e eternamente. Se assim não fosse já haveria tempo e mudança, e não verdadeira eternidade e verdadeira imortalidade. [...] Por isso, ao Verbo que é coeterno convosco, dizeis, ao mesmo tempo e eternamente tudo o que dizeis (AGOSTINHO, 1981, p. 298)

Dado o panorama da potência do verbo em três plataformas de conhecimento diferentes, constatamos uma convergência entre intenção, presença e linguagem na fala do narrador. Percebemos que, como em toda forma de discurso, a forma de linguagem está a serviço da intenção e isso pode ser percebido, sentido e refletido pelos leitores. A movimentação rítmica e vivaz do narrador nos indica *como* ele faz a sua travessia, que se inicia em “Para onde eu vou” (primeira parte) e retorna em “Guardamos o lugar” (quarta e última parte). Isomorficamente, a forma de narrar reflete uma conduta nas vivências que ele narra, sendo, portanto, o que Faria (2005) cunhou como Escritor-vivente. Vemos o amálgama entre estes três elementos na descrição que Faria faz sobre a linguagem Roseana, e que tomamos a liberdade de alinhar à fala narrativa do livro estudado:

A maneira estranha de narrar histórias superficialmente simples revela a forte originalidade do empreendimento: narra-se a fim de suscitar, *dentro da própria linguagem*, a inteligibilidade mais profunda de tudo quanto se vive. Sob o singelamente pouco pulsa todo um muito. O narrador, como um demiurgo, vê-se com a difícil tarefa de *letrear* o rastro do acontecer da verdade – apreendida como um desvelar auto-velante – o que, naturalmente, não é um percurso retilíneo e uniforme, mas uma via de mão e contramão, cortada de precipícios e encruzilhadas, um enveredar-se labirintoso, um périplo perigável, que se resolve numa antiperipléia, que remonta ao ato inaugural de uma nova existência, àquele instante singular e único em que o homem afirma-se perante si próprio e poeticamente plasma o mundo que doravante habita. (FARIA, 2005, p. 9)



Caminhamos, dessa forma, para a compreensão da face física da linguagem que é invocada pelo narrador. Essa dimensão espacial vai sendo tecida ao longo das vivências harmonizadas em um mesmo tom – o tom da busca e da descoberta. Faria, ao comentar sobre o narrador rosiano de “Primeiras estórias”, nos elucida sobre o caráter “bioautográfico” pertinente ao narrador-escritor de Ondjaki:

Nestas estórias originais avulta um narrador que é, ele mesmo, estranho e singular. Essencialmente dramático, quer esteja narrando como um narrador autêntico ou apenas periférico de 1ª pessoa, quer esteja narrando autoral ou personativamente em 3ª pessoa, ele sempre se deixa entrever, explícita ou implicitamente. Irresistivelmente, quase com premência, ele transborda pelas narrativas, que o concernem pessoalmente, não por serem autobiográficas, mas por serem, por assim dizer, *bioautográficas*, pois é a própria vida que a si mesma se escreve através do arrebatamento do narrar. (FARIA, 2005, p. 6)

Vemos, portanto, que um escritor como Ondjaki, cujas obras muitas vezes suscitaram estudos sobre a autoficcionalidade de suas memórias, nos apresenta um narrador que, acima de tudo, fala sobre o Encontro e sobre o *afeto* resultante da alquimia desse Encontro com o Outro. Encontrar é, acima de tudo, viver em comunhão com o que quer que seja, pois quando saímos de nós é somente o *não-eu* que vemos em tudo. Quando fazemos desse *não-eu* uma nossa casa, nossa moradia, estamos “em casa” onde quer que vaguemos: Moçâmedes, Buenos Aires, Laranjeiras. É da *hybris* (e por vezes do *pathos*) o encontro que surge entre a palavra e a *poiesis* do texto, guardando os lugares, fazendo lugar na linguagem: fazendo da linguagem um lugar. Relembramos Heidegger nas palavras de Gumbrecht:

Dado que eu acredito em uma convergência entre o conceito de “Ser” de Heidegger e a noção de “presença” que usei aqui, reconheço uma promessa em sua descrição da “linguagem como casa do Ser”, promessa essa, porém, cuja realização pode muito bem significar um distanciamento daquilo que Heidegger pretendia dizer com essas palavras. (...) Ao contrário de sua compreensão corriqueira, quero destacar, em primeiro lugar, o fato de que uma casa torna seus habitantes mais invisíveis que visíveis. Nesse exato sentido, a linguagem não é tanto uma “janela”, não é a expressão da presença com a qual a linguagem pode ser entrelaçada. Contudo, em segundo lugar, entendemos uma casa como promessa (e não garantia) da proximidade entre aqueles que nela habitam. Pense, por exemplo, na linguagem do misticismo. Talvez ela não torne o divino completamente presente, e certamente não é uma expressão do divino. Mas ao lermos textos místicos, alguns de nós nos sentimos

próximos do divino. Em terceiro lugar, o que mais aprecio na metáfora da linguagem como “casa do Ser” é sua denotação espacial. Diferentemente do clássico paradigma hermenêutico da “expressão” e sua implicação-padrão de que tudo que é expresso precisa ser puramente espiritual, a compreensão da linguagem como “casa do Ser” (ou como casa da presença) nos faz imaginar que aquele que reside na casa possui “volume” e, portanto, compartilha do *status* ontológico dos objetos. (GUMBRECHT, 2012, p. 72)

Apesar de um movimento inicial de resistência, portanto, edificar essa moradia narrativa não implica em ter controle de nenhuma das situações que atravessam o caminho do narrador. Narrar torna-se, portanto, justamente a ação de *buscar* e *seguir* do narrador. Usando mais um dos termos cunhados por Faria (2005), esse narrador é um Narradoador: doa a sua narrativa humildemente, compartilhando o incompartilhável: a busca individual. Sobre esse caráter, a pesquisadora diz:

Existir, portanto, é matéria de poesia. Narrar-se é buscar-se e plasmar-se. O homem que narra pode lançar a equação ontológica: “Narro, logo existo”. Renascido, esse narrador se devota a perseguir o desabrochar das almas (...). Esboça-se, então, a figura de um narrador sobre-atuante, uma espécie de Supra-Narrador, que se doa ao universo ficcional como um “arquiteto da alma” a fim de professar o magistério do autêntico existir, concretizando a máxima de que “a literatura tem de ser vida” (LORENZ, 1973: 332 e 341). A esse narrador, deve o leitor realmente *seguir*, no prosseguir das histórias que tanto se narram. (cf. FARIA, 2005, p. 21)

Seguimos com o narrador e vemos que, a cada parte do livro, há a enunciação de um mistério que nos revela, paradoxalmente, mais uma chave narrativa: a humildade que advém após os acontecidos. Diversas vezes, o narrador demonstra sua incapacidade diante do mistério e da surpresa da vida, abdicando momentaneamente de enfrentar esses aspectos. Lembra-nos um aventureiro que se jogou em uma expedição de forma imprudente, megalomaniaca, e de repente se dá conta de que não pode mensurar nem confrontar as conseqüências inevitáveis que vem por meio de acontecimentos imprevisíveis – insólitos. Em “Giurgiu”, pertencente a primeira série de cinco contos do livro, o narrador-escritor recebe uma carta de uma mulher cujos gestos ele identifica como semelhante aos seus, à maneira do espelhamento já comentado que aparece em diferentes níveis e momentos narrativos. No final do conto, ao receber uma carta desta mulher, o escritor-vivente nos confessa: “Li a frase inúmeras vezes, os lábios tremendo devagar como se a voz da escrita fosse minha. Ainda hoje não sei quando a poderei abrir.” (ONDJAKI, 2014, p. 46). Em “Macau”, na segunda parte, após vivenciar a sensação de confusão temporal, o narrador-escritor recebe a encomenda feita ao

alfaiate chinês, mas recusa a possível surpresa (ou espanto): “Apalpo-o. Cheiro-o. Acaricio-o sempre que essa sensação me visita a nuca. Mantenho-o bem guardado. Nunca caí na tentação de abrir o embrulho chinês.” (Ibidem, p. 57). Vemos que as brechas narrativas são explicitadas e compartilhadas pelo escritor-vivente como um gesto de humildade e renúncia sobre aquilo que (ainda) não se pode enfrentar.

Entretanto, pelo outro gume da faca, vemos um narrador ardiloso que prende o leitor através do interdito que se repete e se espelha ao longo dos contos, como uma *fuga* musical na qual o tema se repete sob a cor dos diferentes instrumentos que ele maneja. Há o moto-contínuo de um grande Mistério, que é justamente a motivação da narração que não cessa. É essa atmosfera misteriosa refletida no inusitado das situações narradas que vai nos conduzindo, *voyeurs*, ao longo das estórias. Sobre o interdito que se repete em múltiplas faces, comenta Faria:

Este princípio do uno e do múltiplo rege as estórias rosianas. Uma única semente se irradia e se desdobra de formas diversas e sempre novas. *A mesma estória* torna-se todas as demais. Como a fonte primordial é inesgotável, ela pode prodigalizar infinitas estórias, pois cada uma é completa e contém a semente toda. Esta se dá por inteiro, na medida em que floresce plena, e se retrai por completo, a fim de gerar sempre mais. A semente está em cada parte e não está em parte alguma. Uma estória única se repete em todas as estórias e não se conta em nenhuma delas. Essa estória-raiz é capaz de engendrar tantas estórias exatamente porque não pode ser narrada. Um sigilo solene a mantém silente. Apenas seus frutos falam. (FARIA, 2005, p. 14)

Mas o Mistério, de forma alguma, se mostra assustador mesmo quando obscuro. Há beleza na vida que não se pode dizer, justamente porque é múltipla, singular, paradoxal e complexa, se revelando ímpar a cada um que a experimenta. A narração é a forma milenar de exaltar a vida e falar sobre a semelhança que há entre vida e morte; ou, talvez, sobre as maravilhas que podem acontecer entre esses dois grandes acontecimentos. Portanto, o Mistério não desdiz a simplicidade com que a narrativa pode ser forjada. Em “Giurgiu”, o narrador revela o verbo que o rege e a materialização deste: “\_ O senhor, o que faz?/ \_ Escrevo./ \_ Cartas?/ \_ Estórias. (ONDJAKI, 2004, p. 45). De certa forma, o endereçamento para seus leitores não é, também, um jeito epistolar de doar suas narrativas? É, afinal, sobre isso que trata o Encontro, esse esbarro que muito bem define Faria como mote da existência, no tango inevitável que esconde e revela:

O verdadeiro existir é a incessante auto-plasmação de nossa imagem abissal que se chama “alma”. Enquanto vivemos, e mesmo depois que morremos, a nossa alma segue “completando-se”, na paciente edificação de uma longa história espiritual que se constrói nas estórias de cada “transviado acerto” ou “esbarro titubeado”. Apesar do desengonço, há um sentido, ainda que oculto, conquanto insondável, posto que desconcertante, cuja busca propicia a ininterrupta travessia para as veredas mortas, que sob a superfície do espelho se escondem. (FARIA, 2005, p. 32)

Suscitamos, pensando ainda no trabalho com metáforas que podem garantir uma fruição imagética e uma melhor percepção do que se deseja iluminar, a presença do insólito como essa terceira margem que surge de repente nas experiências cotidianas do homem. A narração é como uma ferramenta para elaborar o vivido e para permitir-se continuar, seguir sendo surpreendido; algo como uma anti-armadilha, anti-auto-sabotagem, assim sendo: uma arma contra o medo. O medo, nessa imagem, seria um afeto capaz de inibir os encontros pelo temor ao desconhecido. Por conta da imagem do céu, desse narrador que está sempre “voando” entre uma cidade e outra, ou da persistência dos sonhos nos contos narrados, relembramos um objeto narrativo muito caro à obra de Ondjaki, que Topa retoma, como um indício possível desse movimento de se arriscar:

Mas o olhar de Ondjaki é distinto, optando muitas vezes pelo risco e pelo testar de limites. Um dos seus signos mais emblemáticos é a ramela, forma que o autor prefere a *remela*. O primeiro verso de “objecto ramela” (ONDJAKI, 2009b, p. 76) explica a importância desse elemento: “há um concentrado de mundo na minha ramela.” Formada durante o sono, a ramela é uma espécie de sobra da lágrima, produto do ressecamento do líquido de que ela se compõe e da fusão da sua parte gordurosa com poeiras e outros materiais. Empurrada para os cantos do olho, é um produto de fronteira: entre o eu e o mundo, entre o sono e a vigília, entre o sonho e o real, entre a noite e o dia, entre o incolor e o colorido, entre o líquido e o sólido, entre o sujo e o limpo, entre a criança e o adulto. É por isso que a ramela pode ser encarada como um objeto. (TOPA, 2011, p. 4)

Veremos, ao longo desse estudo, as diversas maneiras com que o narrador se revela/desvela ao longo de cada uma das partes, priorizando as características de cada etapa de sua travessia quaternária. A narração tem um percurso circular que, na volta do narrador, se reinicia. É fonte inesgotável; começo e fim encerrados em si mesmos e escancarados para o mundo através do leitor. O narrador está presente no agora e por isso transforma o tempo em lugar como um ato de resistência: “Bebo as últimas gotas do meu whisky. Tudo o que desejo é lembrar-me exatamente do que vai acontecer

## §

agora.” (ONDJAKI, 2014, p. 81). A dança que mora no título e a presença do *eu* em cada uma das histórias nos deixam um lugar que é a morada da palavra. Dançar com o céu, com o insólito e com o Outro é o que tentaremos fazer junto do narrador ao longo das páginas que se seguem. Como disse o filósofo Comte-Spoinville (aforismo que se tornou título de uma coleção de livros de filosofia da ed. Martins Fontes): “...é preciso viver e lutar: partir para o assalto do céu, *mesmo que esse céu não exista*”.

## PARA ONDE EU VOU? – O CHAMADO DA AVENTURA

*devolvo-me ao mar molhado mas parto com o coração em chamas*

*Ondjaki*

A análise feita nesta primeira parte servirá como guia para as outras partes. Como vimos, as partes são amarradas e dialogam entre si. Há contos de partes diferentes que conversam e constituem duplos siameses; há também quadrados e triângulos. Os conceitos que aqui são enumerados, bem como o chamado à aventura que se apresenta em um primeiro momento, também se apresentarão no restante do livro. Assim como na vida, muitas vezes repetimos a sensação de uma experiência, ou voltamos atrás em “aceitar um chamado”. Assim é que as partes, como em uma dança, dão passos ora pra frente, ora pra trás, guerreando também a dialética mental que o Narrador-escritor estabelece e escancara, poética e fingidamente, para nós, leitores. Desse modo, utilizaremos um quadro com os contos na análise de cada parte para situar o leitor sobre alguns aspectos: onde se passa, quem é o arauto/ anti-arauto e qual o canal de comunicação utilizado pelo narrador e/ou pelo arauto para comunicar a *mensagem* que o Encontro marca em cada estória. A análise será mais longa no primeiro capítulo pois tratamos de contos e estruturas até então inéditos; posteriormente, nos deteremos apenas em alguns contos, principalmente naqueles que acrescentarem elementos novos à arquitetura simétrica do livro. Segue o quadro da primeira parte:

	<b>BUENOS AIRES</b>	<b>BUDAPESTE</b>	<b>MADRID</b>	<b>GIURGIU</b>	<b>GORÉE</b>
<b>LUGAR</b>					
<b>ARAUTO/ANTI ARAUTO</b>	Um bar	Avião/cidade	Aeroporto	Cidade	Cidade
<b>ÍNDICE NARRATIVO DE COMUNICAÇÃ O</b>	Um homem	Um homem velho	Um homem	Uma mulher jovem	Cidade
	Fala	Bilhetes	Fala	Carta	Poesia

“Você nunca sonhou com um homem careca que atende pelo nome de Oriegn Artse?” (p. 17). Assim começa o conto “Buenos Aires” da série de cinco histórias chamada “Para onde vou”. Com essa pergunta brusca e direta, como quem acorda de repente de um sonho, se inicia um rito de viagem que acontece dentro de um avião (assim como os dois contos que o seguem). Aberto com uma pergunta, “Para onde eu vou” poderia ser também uma pergunta, cujas tentativas de respostas – ou do jogo com novas perguntas - figuram ao longo dos outros dezenove contos. De certa forma, essa pergunta é o mote de tensão da harmonia do livro. A última parte do conto apresenta aspectos de repouso sem, no entanto, como num bom livro, fechar a questão. Portanto, as linhas que se seguem a essa pergunta ditam a motivação que circulará em torno das outras histórias, justificando as situações insólitas ou desconfortáveis vividas/escritas pelo narrador, como uma orientação a ser lembrada (e que será lembrada) sempre que o narrador-escritor simula “não saber o que se está fazendo”.

A análise do primeiro conto visa pontuar a atmosfera onírica e/ou surrealista e o jogo de espelhos com o que se entende por “real”, “normal” e “previsível” dentro de espaços sóbrios como o avião, o aeroporto e os lugares que, sob a ótica do Escritor-vivente, são desconhecidos e vividos como turismo profissional. Essa movimentação cotidiana e ordinária que é interrompida pelo assédio de um Encontro inesperado – por vezes, na narrativa, é apresentado como indesejado – nos lembra o caráter da pintura surrealista, que está interessada no que se entende como real, normal e previsível apenas para subvertê-los:

O Surrealismo, por exemplo, surgiu procurando sonhar e agir, superando a dicotomia que essas ações representam. Há uma negação da consciência, um abandono do controle da razão sobre o ato criativo. Aqui nasce uma interessante questão: em que medida a negação da consciência e a tentativa de superação da dicotomia entre sonhar e agir, empreendida pelos surrealistas, está próxima da nova realidade da física do século XX? (BRAGA, 2006, p. 8)

No entanto, é válido lembrar que situar a experiência surreal nestes lugares impessoalizados é buscar para a narrativa as reações primitivas humanas que surgem quando algo inesperado acontece. Isso é explorado, por exemplos, nos filmes de catástrofes. Tais situações fazem com que as pessoas *revelem-se*; afinal, acidentes costumam representar risco de vida e, em todos eles, os viventes estão fora de sua “zona de conforto”. Dessa forma, procuraremos demarcar o que entendemos por surreal/

insólito nestas estórias, criando um paradigma para o livro estudado, estabelecendo o conceito a partir do próprio texto. É interessante esclarecer que a constatação das situações se apresentarem *surreais* e da percepção do narrador ser de estranhamento para com aquilo que é visto ou vivido não implica um juízo de valor do que *se percebe estranho* ou *se percebe surreal*. Ou seja, é como se o narrador aguardasse o estranhamento sem o sentimento de estranheza; talvez, com medo de *não resistir* a ele. Portanto, faz parte da trajetória heróica do narrador aguardar/desejar o inesperado, constituindo um paladar próprio da aventura que perpassa todos os pilares estabelecidos na arquitetura do livro.

À primeira vista, panoramicamente, procuramos demarcar os campos semânticos “céu” e “dançar” na Introdução a fim de entender por onde circula a Poética que desenhamos com nossos instrumentos rentes ao texto literário. Ambos os campos, como vimos, tem em comum o êxtase e a desmedida, invocados discursivamente em aspectos lúdicos, mesmo na significação popular de quando alguém *dança* (perde algo ou alguém) – ou quando exige “jogo de cintura” (flexibilidade para com as situações). Ter jogo, nesse caso, é saber lidar com as demandas imprevisíveis que desestruturam os planos humanos, sempre pretensiosos, que não podem contar com a força imensurável do Acaso. Não é *necessário*, em uma dança, ou quando nos referimos a “estar no céu”, nos valermos do comedimento ou da razão. O que interessa, nessas situações, é a fruição daquele que vive e, para aos *voyeurs*, a beleza e a graciosidade que ficam para os que vêem/ contemplam. Apontar o *absurdo-insólito* se apresenta como uma estratégia de defesa do narrador – ou um *mise-en-scene* de tal. Nesse *ethos*, nada é estranho o bastante e, como veremos, o narrador aceita prosseguir como personagem nessas situações – e narrá-las. Esse é o seu jogo ficcional: acusar o estranhamento, apresentar resistência à entrega e, por fim, narrar – e seguir.

O insólito, nessa perspectiva, seria apenas uma forma de deslegitimar aquilo que os olhos vêem. Em nossa análise, traçaremos um paralelo do Caminho do Narrador-escritor – sua cartografia internacional de afetos - com o percurso do herói segundo Joseph Campbell, fazendo analogias com as fases que o autor apresenta e demonstrando como o Escritor-vivente ora narrado – um escritor jovem, urbano e contemporâneo segundo as descrições encontradas no livro – se alinha ao herói, sendo o desafio da escritura seu principal chamado, bem como aceitar para si a atuação social de *escritor* onde quer que se vá, contentando-se com as inevitáveis partidas que acontecerão para que o herói siga o seu destino. No primeiro capítulo do seu livro “O



herói de mil faces”, denominado “A aventura do herói”, Campbell assim divide os momentos:

O primeiro grande estágio, o da *separação* ou *partida*, constituirá a Parte I, Capítulo I, com cinco subseções: 1) "O chamado da aventura", ou os indícios da vocação do herói; 2) "A recusa do chamado", ou a temeridade de se fugir do Deus; 3) "O auxílio sobrenatural", a assistência insuspeitada que vem ao encontro daquele que leva a efeito sua aventura adequada; 4) "A passagem pelo primeiro limiar"; e 5) "O ventre da baleia", ou a passagem para o reino da noite. (...) Os mitos e contos de fadas de todo o mundo deixam claro que a recusa é essencialmente uma recusa a renunciar àquilo que a pessoa considera interesse próprio. O futuro não é encarado em termos de uma série incessante de mortes e nascimentos, e sim em termos da obtenção e proteção do atual sistema de ideais, virtudes, objetivos e vantagens. (CAMPBELL, 1997, p. 20 - 35)

Vejamos, pois, como o desejo de recusa do Narrador-escritor se apresenta de forma latente, ou seja, de forma virtual em diversos contos. Vale elucidar como estaremos enxergando a virtualidade nas inações do Narrador-escritor:

A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter que passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são duas maneiras de ser diferentes. (LEVY, 1996, p. 12)

O desejo de resistir funciona como um impulso primário que busca defender suas próprias demandas - por vezes básicas, como dormir ou permanecer calado – sempre avassaladas por um impulso oposto e de “força maior” (visto que vence) que é o impulso de narrar. O Destino virtual na semente do Encontro é o Desconhecido, *poderoso* e *temeroso*: as pessoas e situações mais perigosas que a ficção. As primeiras linhas do conto já definem essa tensão de pulsões que permanecerá até a última parte do livro, quando finalmente há um aspecto de repouso.

## **BUENOS AIRES**

Assim se abre a estória “Buenos Aires: “Gostaria de não ter respondido. De conseguir resistir e não dar continuidade à conversa. Mas talvez me fosse arrepender. Há dias – e pessoas – que se revelam mais *poderosos* do que bons

momentos de ficção.” (p. 17, grifo nosso). As duas forças ficam claras nas primeiras frases: gostaria de não ter respondido/ gostaria de conseguir resistir. Resistir a que? É esse impulso interdito que orienta o narrador a prosseguir nessa viagem, nessa *aventura* na qual o chamado sempre impõe uma renúncia e obriga à coragem para o desconhecido, cujas normas o herói terá de descobrir por conta própria, como um bandeirante que desbrava novos caminhos pelos interiores da alma e do mundo. O adjetivo “poderosos” evidencia a força que os elementos cotidianos tem sobre o narrador que, movido, não *consegue resistir* a tomá-los para si como elementos de ficção/narração – *guardando, assim, o lugar*.

Muito interessante é frisar sobre o aspecto espacial, que Campbell (1997) trabalha com maestria, no percurso desse narrador. Segundo o pesquisador, o chamado da aventura acontece nos espaços onde o Inconsciente atua de forma mais livre. Vejamos:

Esse primeiro estágio da jornada mitológica que denominamos aqui "o chamado da aventura" significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis. (CAMPBELL, 1997, p. 34)

Esse território próprio ao chamado da aventura se apresenta de forma dialética no conto: ao mesmo tempo em que há referências alegóricas ao etéreo, como o *céu* e o *avião*, as normas de conduta de um vôo são restritas e pautadas na discricção e respeito ao espaço do Outro. Ainda assim, como já dito, o momento do vôo pode estar no lugar da catarse pelo que representa de perigoso e excitante; afinal, independente do destino final, estamos nos deslocando para outro lugar sem saber se chegaremos até ele em segurança. Essa fragilidade temperada com adrenalina é adorada por algumas pessoas e evitada a qualquer custo por outras. Um herói, é claro, mesmo que tema a aventura, não deixará de empreendê-la. E é justo nesse território urbano e contemporâneo – o aeroporto, o avião, a possibilidade de estar no céu com outras pessoas – que se dá o chamado da aventura através da intervenção de uma outra pessoa – o Encontro – que representa um *signal* que foge à lógica cotidiana dos acontecimentos.

Como denomina Campbell em sua explanação, é o *auxílio sobrenatural*; a assistência insuspeitada que vem ao encontro daquele que decide aceitar o chamado:

Essa figura representa o poder benigno e protetor do destino. A fantasia é uma garantia uma promessa de que a paz do Paraíso, conhecida pela primeira vez no interior do útero materno, não se perderá, de que ela suporta o presente e está no futuro e no passado (é tanto ômega quanto alfa) e de que, embora a onipotência possa parecer ameaçada pela passagem de limiares e pelos despertares da vida, o poder protetor está, para todo o sempre, presente ao santuário do coração, e até imanente aos elementos não familiares do mundo, ou apenas por trás deles. Basta saber e confiar, e os guardiães intemporais surgirão. Tendo respondido ao seu próprio chamado, e prosseguindo corajosamente conforme se desenrolam as conseqüências, o herói encontra todas as forças do inconsciente do seu lado. (CAMPBELL, 1997, p. 40)

O mote do primeiro conto – o sonho do Outro - também se relaciona ao chamado arquetípico do herói, que muitas vezes acontece em sonhos. A razão desse canal seria, possivelmente, a abertura à fonte genuína do Ser que acontece durante o sono: quando os homens ficam libertos do Ego<sup>1</sup> e entregues às paixões e aos medos mais profundos. No conto, um homem careca aborda o narrador. Veremos que aparecem outras personagens carecas, como que sugerindo uma nudez da consciência que se apresenta ao narrador. Representaria imagetivamente, assim, uma desproteção no lugar mais caro ao ser humano: a cabeça, guardiã do cérebro, *cientificamente* o responsável pela inteligência e racionalidade da espécie humana. Este homem interpela o Escritor-vivente, perguntando se este já tinha sonhado com Oriegn Artse. O que seria mais íntimo e indiscreto que perguntar a alguém sobre o seu sono? Ainda assim, o interlocutor se mostra insistente no diálogo, provando que não era, como chamamos, apenas uma conversa casual; era uma questão relevante para a qual o homem careca estava depositando estratégias discursivas de persuasão, a fim de que o narrador-personagem *desistisse de resistir*. A estranheza do interlocutor, muito semelhante às características imprevisíveis do arauto que interpela o herói para auxiliá-lo, está confiada a nós pelo olhar do narrador, ou ao menos pelo que este diz ver: “Por mim ficava a tarde toda assim, mudo, aguardando a progressão do relato. O homem tinha em si a estranhíssima serenidade de quem conhece o destino e a profundidade de sua missão. As suas perguntas não carregavam nem um pingão de exagero.” (p. 17). A palavra *destino* já aparece aqui: se o homem careca sabe qual o seu destino, o que deseja comunicar ao narrador? *Destino*, como usamos em um parágrafo acima, pode significar

mais corriqueiramente destinação, ou seja, lugar para onde se vai. Por outro lado, também pode representar a soma de eventos que nos estão destinadas; o *complexo kármico*<sup>2</sup> que desejamos e/ ou construímos através das nossas ações e pulsões latentes (por vezes desconhecidas). No chamado da aventura, destinação e destino são uma coisa só, porque, onde quer que se vá, o Narrador-escritor passa a carregar consigo o impulso irresistível da escritura; ora fruição, ora renúncia dolorosa. Em todas as partes, medo e estranheza por não deter controle sobre as situações. Reiterando-o: “há dias – e pessoas – que se revelam mais poderosos do que bons momentos de ficção”. O poder, então, não se concentra nas mãos do narrador: cabe a ele tão-somente o cumprir de sua sina, a aceitação, a pena; a mensagem. Esse poder que o encontra na forma do Acaso o arrebatava, como a paixão que molda aquele que a sente: “Todo poder de transformação envolve uma paixão descomedida. O autoconhecimento reside lá onde o sujeito se perde de si mesmo, transborda a sua humanidade e toca no *numen* dos arquétipos, transpondo assim os portais e renovando os modelos de existência.” (LEITE, 2010, p. 14).

O enredo é sobre um homem que interpela um desconhecido em um vôo, perguntando se o mesmo sonhara com uma figura que ele nomeia. Por conta do descaso e aparente incompreensão de seu interlocutor com a pertinência da pergunta, o homem insiste, tentando ajudar o outro a se recordar. Ele explica que Oriegn Artse, o homem que aparece nos sonhos para dizer algo, é como um mensageiro que aparecera nos sonhos do homem careca. Está desesperado por ajuda, visto que Oriegn Artse passa a enviar recados para ele através do sonho de outras pessoas. Embutindo mensagens que eram destinadas para o homem careca, o mensageiro se identificava de formas sutis: inscrevendo seu nome em janelas, postais, cartas, ou qualquer elemento que ajudasse o sonhador a lembrar de identificá-lo em vigília.

No entanto, o mais interessante é que o foco narrativo não está no homem careca, que *narra* o seu problema. Tampouco em uma câmera distante que figure discursivamente como terceira pessoa. O foco narrativo está no homem que é interpelado, ou seja, na recepção da problemática apresentada pelo homem careca: na reação ao chamado da aventura. A figura do mensageiro, que significa “aquele que funciona como um canal para a mensagem, é a primeira representação metaficcional do livro para o próprio escritor. Ou seria *bioautográfica*? O narrador, utilizando-se sempre

---

<sup>1</sup> Referimo-nos à terminologia conceituada por Freud em toda a sua obra.

<sup>2</sup> “karma” é utilizado como a lei de causa e efeito segundo hinduístas e budistas.

da fórmula alquímica das estórias de faz-de-conta, explica, precedido de seu usual “como se”: “*Como se* falar comigo fosse um atalho para outros lugares.” (p. 18). Essas imagens, que aparecem resguardadas pela sintaxe de hipótese, são as que denunciam o olhar da recepção do narrador; a forma como as ações do Outro se plasmam em seu museu de afetos. Nesse caso, a fala funciona como um atalho para outros lugares. Para outro(s) Destino(s)?

A *hipótese*, em uma comparação menos cuidadosa, pode se alinhar ao *sonho*, por estar no campo das ações não-realizadas. Entretanto, compreendendo o mundo pela leitura surrealista que não distingue sono e vigília, o sonho que se sonha é tão-somente manifestação de um universo outro, este que nos é mais caro: o *nosso* universo particular. Portanto, o sonho é uma realidade pessoal, significante *real* e motor desejante para o sonhador. As estórias que veremos não fazem distinção entre os planos de ação das personagens e as potências virtuais que emergem como iluminuras. Como está na última parte do livro, “Guardamos o lugar”: “\_ Isso aqui não é uma estória, não... É a vida mesmo. – agora a voz parecia a de Sinhozinho Malta./ \_ Com todo o respeito, deixa-me dizer-lhe que é a mesma coisa.” (p. 105). Além do mais, o único capaz de gerenciar a realidade através do poder da palavra é o próprio narrador – o que não garante, no entanto, que se verá salvo ou resguardado da ação delas. A palavra é ato de criação, de invenção; revolução íntima que se compartilha e que é perpétua, visto que está imune à deterioração do tempo cronológico e mundano, como nos recordou Santo Agostinho. O destino do homem sonhador, assim como o destino do escritor, parece irreversível, *como se* a partir do momento em que “despertamos para o sonho”, ou acordamos para o papel de inventores da realidade que temos, não fosse mais possível retornar à “utopia do concreto”<sup>1</sup>, no qual o homem comum fica satisfeito em viver dentro dos paradigmas sociais que o normatizam e regulam: “Somos perpétuos enquanto duramos, amigo. E vou dar-lhe uma notícia: homens como nós sonham até o fim.” (p. 21). As palavras proferidas continuam a ser entoadas no espaço como mantras; como na brilhante e terrível máxima nietzschiana do *eterno retorno*. Nesse momento do *despertar* (tão referido na linguagem mística e religiosa), as noções de tempo e espaço se flexibilizam e se ampliam. O tempo é percebido como uma característica que existe em um determinado plano mas escapa nos demais; como, por exemplo, em sonhos. O tempo, assim, é *como se fosse* somente uma ferramenta que nos ajudasse a organizar nossas ações em um plano elementar, não atuando com linearidade em outros planos. O sonho, nessa compreensão alicerçada no tempo cronológico, se situa onde o Deus do

Tempo não pode alcançar, paralelo ao Tempo Mítico (anterior ao tempo dos mortais) e à eternidade defendida por Santo Agostinho como uma característica de Deus que se expressa na fala: “Assim nos convidais a compreender o Verbo, Deus junto de Vós, que sois Deus. O qual é pronunciado por toda eternidade e no qual tudo é pronunciado eternamente.” (AGOSTINHO, 1999, p. 316). Essa eternidade defendida por Santo Agostinho, veremos, está próxima conceitualmente ao Espaço criado pelo Escritor-vivente nesse círculo concêntrico de contos. Por isso, a pertinência no uso do adjetivo “perpétuos” na fala do homem careca.

Além do aspecto temporal, há a circularidade estrutural do conto. Apesar de não ser um poema e conservar uma trapaceira simplicidade lingüística, o conto apresenta um enredo circular, como o animal que come a própria cauda. Em um grande poema, parafraseando Jacques Riviere, não há progressão. O fim está sempre no mesmo nível do início. Os versos formam um círculo: eles se voltam uns para os outros, eles se miram, eles se encerram dentro da ronda. Eles, os versos, trabalham para nos desorientar: se propõem a nos inspirar o esquecimento do tempo e de sua dimensão. Essa estrutura será reiterada em todos os contos; à exceção do último, onde enfim guarda-se o lugar. As últimas frases dos contos remetem ao seu início aforisticamente, deflagrando o Narrador-escritor em sua posição entregue ao Destino de Escritor-vivente.

A princípio, o *tema narrativo* da trama é Oriegn Artse, o homem misterioso e possível mensageiro; o foco narrativo, entretanto, se encontra no narrador, até então, um homem interpelado por outro. No meio do enredo, o homem careca sugere que seria o Narrador-escritor o possível mensageiro. É interessante ver como o enredo se desloca para iluminar o narrador, mesmo que este finja não desejar para si tais acontecimentos. É dito para ele: “Quando o vi de longe tive muita esperança. Muita mesmo. Algo no seu olhar me dizia que você poderia ser um mensageiro” (p. 21). A todo o momento, entretanto, o Escritor-vivente reforça o seu desejo de escapar ao Encontro: “O homem sorriu tão lentamente que fui *forçado* a olhar para ele” (p. 21, grifo nosso). De desinteressado ouvinte a possível mensageiro, que implanta mensagens no sonho alheio. Não seria mais uma possível imagem para o Escritor? O primeiro ainda completa: “Sim, pensei que você era um mensageiro. É alguém que funciona ao contrário. É alguém que pode inscrever coisas nos sonhos” (p. 21), ao que o Narrador questiona o interlocutor “\_E se eu fosse um mensageiro...?” (p. 21). É, portanto, neste momento que se inicia o processo do convite à aventura.

O homem careca, todavia, funciona como um anti-arauto; em vez de ajudar a “iniciação” do Escritor em sua *viagem*, o perturba, o desconcerta – é ele quem pede ajuda. Dessa forma, se indica a imprevisibilidade dos Encontros que acontecerão ao longo dos contos. Mesmo quando o Narrador parece deixar algo de si para trás, ou dar algo sem nada receber, é ele, enfim, quem está narrando e detendo o Espaço onde guarda as estórias.

Ao fim do conto, ainda, percebemos que o temor ao Desconhecido perdura, como em todo o livro. O narrador espelha a declaração aforística, já distorcida: “Há dias – e pessoas – que se revelam mais *temerosos* do que bons momentos de ficção” (p. 22). Mais uma vez, o controle não está nas mãos daquele que escreve, e o jogo narrativo entre *fictum* e *factum* se repete: um inundando o outro, sem possibilidade de decantação. O final, ainda mais surpreendente, reitera o jogo de espelhos que se duplicam sem cessar:

Inesquecível. Mas na noite em que sonhei com o mulato parecido com Ben Kingsley, eu não o reconheci.  
Estou convencido de que não sou um mensageiro. Na noite em que sonhei com Oriegn Artse, eu não o reconheci porque era ele que me sonhava a mim” (p. 23).

Vejamos quantos duplos se apresentam, considerando o primeiro aquele que *é sonhado* e o segundo como aquele que tem a capacidade de sonhar:

ORIEGN ARTSE | HOMEM CARECA  
NARRADOR | HOMEM CARECA  
ORIEGN ARTSE | NARRADOR  
NARRADOR | ORIEGN ARTSE

Entretanto, temos apenas três personagens sendo um deles virtual (pulsa no conto apenas enquanto potência): Narrador – homem careca – Oriegn Artse. É curioso notar que aquele cuja aparição no conto é fantasmagórica é o único a ser nomeado. Desconhecemos o que quer que seja sobre o homem careca: apenas sabemos que é um homem completamente careca e bem-vestido. O Narrador-escritor, por sua vez, é apenas o olhar que olha. E, no fim do conto, revela que foi sonhado por Oriegn Artse. O que fazia ele no sonho alheio? Será que contava estórias? Vale à pena mencionar a pista evidente do anagrama contido em Oriegn artse (origem artes). O assunto está discutido

por Jacques Lacan em *Estilo e verdade em J. Lacan; e Aventuras do sentido*, no qual o psicanalista fala sobre a origem da linguagem:

Naturalmente, a questão da origem da linguagem é um dos temas que melhor podem se prestar a delírios organizados, coletivos ou individuais. Não é o que temos a fazer. A linguagem está aí. É um emergente. Agora que emergiu, jamais saberemos quando nem como começou, nem como era antes que fosse. (LACAN, 2005, p. 24)

A atmosfera misteriosa deixada por um aforismo narrativo ao fim dos contos marca o Seguir - terceiro pilar narrativo - que se engendra ao Mistério para criar as múltiplas facetas da mesma essência primordial da Narração: a edificação de um Espaço. O conto “Buenos Aires”, então – o primeiro do livro – é um conto-matriz de todos os outros, além de servir alegoricamente à ilustração da primeira parte do livro. Veremos, ainda, como interage com os outros quatro contos e quais relações cinéticas estes estabelecem com aquele e com as outras partes de “O céu não sabe dançar sozinho”.

## MADRID

Ainda na linha dos encontros aéreos, “Madrid” se passa em um aeroporto. Nessa estória, o Narrador-personagem está prestes a embarcar, apenas aguardando o horário do vôo. Pela segunda vez, confirmando a tentativa (ou fingimento) de recusa à aventura do narrador, o conto se principia com a declaração do anti-arauto, bruta e aforística - “\_Perdi todo o meu passado” (p. 35). Esta declaração abre espaços para hipóteses em sua interlocução; afinal, o passado não se perde visto que não *existe* – segundo Santo Agostinho, tudo o que temos temporalmente é o momento presente, que se esvai sem que possamos dar conta:

[...] ao contrário, nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Esse tal, verá que o passado é impelido pelo futuro e que todo o futuro está precedido dum passado, e todo o passado e futuro são criados e dimanam d’Aquele que sempre é presente. (AGOSTINHO, 1981, p. 301)

Então o que significa *perder o passado*? Em narrativas policiais ou em dramas, perde o passado aquele que sofre de amnésia e passa a investigar a própria estória, para que saiba de onde pode partir, a quem procurar e como narrar sua identidade para os outros. Porém, a estranheza e curiosidade possíveis no ouvinte desta declaração não são vivenciadas pelo Narrador-escritor, que nos confessa sua reação



usando o verbo *fingir*: “O homem parecia sério. Fingi que não o entendia” (p. 35). O Eu aqui oculto em “Fingi” representa a resistência do Ego a se entregar à viagem. Entre parênteses, ressalta a incômoda manifestação deste eu que deseja:

Ensonado, mal-dormido, (eu) tinha uma longa espera pela frente. Pensei que ainda fosse possível descansar. Sentado junto à porta de embarque, tinha até posto o alarme para 20 minutos antes do vôo (p. 35).

Essa recusa e esse desconforto se repetem na estrutura do conto. A atmosfera do sono, onírica e desconectada do mundo, é a figura do Escritor-vivente que deseja esse momento íntimo. Mas o arauto, ou anti-arauto, é insistente. Acorda-o: “\_O senhor sabe nadar? – ele acordou-me.” (p. 35). Aparece no uso dos verbos, como já vimos: “Mas o homem insistia.” (p. 36). O homem insistente deseja comunicar ao Outro a possibilidade de que este não voe na hora em que se planejou: “Não me desloco em função de pressentimentos, meu senhor. Tinha coisas marcadas para amanhã” (p. 39). Como no primeiro conto, repetidamente o foco narrativo está na fala de um estranho que, como vemos depois, está “ali” a serviço do enredo do Narrador-escritor. Entre o absurdo e o insólito, o Escritor percebe que, de fato, o seu vôo já havia partido há uma hora, e que o homem estava certo a respeito de seu pressentimento. O índice narrativo do relógio aparece pela primeira vez em contraste com um tempo outro, no qual os Encontros e o Destino definem uma duração diversa a do cotidiano. O relógio é o portal para o *real* linear; é onde o Narrador se apóia para confirmar a pertinência daquilo que julga ouvir e ver. Imageticamente, o conto se constrói com base nessas três figuras: o anti-arauto, o sonhador e o relógio.

Se no primeiro conto o viés insólito abordado é o sonho, no terceiro conto o eixo temático é a memória. No entanto, não a memória no significante de lembrança; sim a memória como a faculdade de lembrar. O que se lembra, também, não é apenas o passado: é possível também lembrar do futuro. A angústia é a inquietude do momento presente porque somente nele se pode agir. Todo o resto são virtualizações, ou seja, possibilidades. As possibilidades, ou seja, as virtualizações imaginadas também podem ser lembradas na mão dos escritores? Essa é a hipótese que sugere a segunda imagem metaficcional do livro: o homem que espelha memórias alheias no próprio corpo. É mister reiterar que o *espelho* - ou *espelhamento* - que trabalhamos nesta obra é aquele que contorce o *real*, edificando mensagens como nos sonhos do homem careca de Buenos Aires. Não é o espelho roseano da nadificação, no qual a catábase ao Nada nos

conduz ao Tudo; é o espelho do Escritor, aquele que vê o comum e o diferente nos homens e, por isso, inventa a faculdade de espelhar essas características no corpo narrativo.

No entanto, devemos notar que este homem desconhecido apresenta uma angústia que compartilha com o Narrador-escritor: “Encontro pessoas que são como espelhos” (p. 37). Confessa: “Você pode contar-me mil estórias. Elas não chegam até mim. Mas você vai refletir o que eu digo. É um espelho. Devolve-me as *coisas* e assim me encho de *coisas*.” (p. 38, grifo nosso). Vejamos que nesse espelhamento o autor opta por utilizar o mesmo significante duas vezes. Sendo assim, temos uma simetria de semelhantes:

#### COISAS | COISAS

Mas, como podemos verificar, há um outro espelho entre o Escritor e o Homem Desconhecido, que se configura em um refletindo o seu futuro, ou as suas memórias, no outro. Sendo assim, um está vazio para que o Outro o preencha, configurando a outra imagem metaficcional para o Escritor: aquele que se esvazia de memórias para poder ocupar o seu espaço interno com as memórias daqueles que encontra ou que vê. Como afirma o homem: “Só recordo coisas distorcidas. São memórias de outros.” (p. 39). Distorcer é próprio do narrar, que elege e cria seu ponto de vista. Entretanto, não é uma qualidade esperada de um espelho. Ao comprar um espelho para uso tradicional, esperamos enxergar *a realidade tal qual ela é*. O exercício de contar uma memória, no entanto, guarda em si mesmo o exercício ficcional de elaborar uma narrativa a partir das iluminuras e da edição subjetiva daquele que narra. Esta recorrência à memória na tentativa de elaborar um passado é pertinente ao homem:

A intenção de retorno ao passado confirma a impossibilidade que o homem tem, histórica e antropológicamente, de construir o presente e o futuro, sem estar atrelado à memória e ao passado. A memória envolve intimamente o tempo e o espaço, vistos “como categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas entre si de maneira complexa” (HUYSSSEN, 2000, p.10). Portanto, ambos –tempo e espaço –evidenciam elementos indicadores que esclarecem qual a memória que o sujeito deseja evidenciar. (MOTTA, 2010, p. 9)

Além disso, é no uso contextual para a palavra “memórias” que vemos uma transgressão cognitiva do que entendemos como a faculdade de lembrar. Essa transgressão percebida no inusitado recordar-se de um futuro está na ordem da

temporalidade. O homem alerta para a dificuldade entre distinguir passado e futuro: “O passado de que falo é algo mais profundo que isso. Isto é, para dizer a verdade: lembro-me *melhor* do futuro.” (p. 37, grifo nosso). Não é natural que nos lembremos do futuro: é faculdade para videntes, está no campo esotérico das adivinhações. Mas, se como nos lembra Santo Agostinho, o único tempo que existe é o momento presente, não há tanta diferença no passado e no futuro: ambos são virtuais e imaginados. Entretanto, o homem-arauto assume esta capacidade como uma ciência que não lhe soa como virtude e sim como angústia. É a perversão do tempo cronológico o que gera estranhamento em seus ouvintes. É essa perversão, ainda, o que fazem os escritores que transformam o tempo em um lugar: um desejo de perverter a ordem natural e fatal do tempo e, em consequência, uma sensação de estranheza dentro do mundo, principalmente no entendimento para com os demais:

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)

A eternidade que narra Santo Agostinho é o que acontece quando o Narrador decide eternizar este acontecimento em palavras. O verbo enquanto eternidade aparece através de outras abordagens, como por exemplo, na filosofia de Comte-Sponville:

Há uma eternidade na escrita, em toda escrita, da qual a fala antes nos separaria. Não é a eternidade de viver, mas sem véus, mas preservada, como uma garrafa lançada no oceano do tempo, como um pedaço do presente no infinito do futuro. As cartas de amor durarão mais tempo, muito amiúde, do que o amor. Elas sobreviverão a ele. (...) É essa duração que o leitor descobre, redescobre, habita. Isso faz como que um tempo redescoberto, como diria Proust, e é isso ao que chamam a eternidade: o tempo que passa sem se perder, o presente que muda e continua, o devir que permanece. (COMTE-SPOINVILLE, 1997, p. 56)

A atemporalidade característica dos sonhos aparece em um evento datado e rígido – o horário de um vôo – e a confirmação do enredo de que o vôo de fato havia sido cancelado é o indício de que há algum mistério que não pode ser resolvido nem controlado através da racionalidade: nem um nem outro personagem consegue entender ou frear os acontecimentos. Ao longo do conto, o Narrador assume a narrativa contada

pelo Outro quando usa o verbo “sentir”: “Senti-me o tal espelho. Eu não estava ali por mim, mas apenas para que ele pudesse se refletir na conversa.” (p. 39).

Interessante notar que o Encontro com este homem não o ajuda necessariamente: o vôo já estava cancelado, e há no reconhecimento deste fato uma amálgama entre passado e futuro que se configura fisicamente na questão dos fusos horários: o narrador não havia ajustado o seu relógio. O anti-arauto serve, dessa forma, para o perturbar, o tirar da sua zona de conforto – o cochilo dentro do avião – e fazê-lo pensar sobre os espelhos, o tempo e as memórias, coletivas e individuais. Não se pode deixar de observar também, em um paradigma maior na obra de Ondjaki, que o tema da memória é recorrente quando este utiliza elementos do seu enredo pessoal e das memórias coletivas de um tempo em Angola para construir suas narrativas do ponto de vista de uma criança, como em *Bom dia Camaradas* (2003) e *Os da minha rua* (2001). Com Laura Padilha, lembramos um *ethos* angolano que não é ignorado por Ondjaki, e que assim configura os elementos tidos ocidentalmente como “sobrenaturais”:

Vale notar que no quadro geral do *ethos* do pensamento angolano, marcado pelo princípio da *força vital*, não representam as ordens natural e sobrenatural forças excludentes, mas, ao contrário, as duas faces do mesmo fenômeno. Nesse jogo de faces não excludentes, a realidade empírica ganha um suplemento, um excesso que a ultrapassa, sem dela se excluir, como comprova o leitor ao entrar em contato com o círculo mágico dessa forma narrativa angolana, comandada pelas malhas da fantasia. (PADILHA, 2005, p. 46)

A narração do conto, embora focada na fala do homem desconhecido e pautada pela percepção/recepção do narrador a estas, é centrada no Acaso, no Destino, no absurdo frente à distorção da temporalidade cotidiana. A ordem da narração mostra que a relevância está na estranheza bonita do Encontro, e não no motivo *real* da perda do vôo (o fuso horário). Ao fim da estória, o Narrador *encontra* uma imagem que estampa as alegorias narrativas (o espelho, o relógio, o Encontro):

No chão avermelhado, vi o envelope. Quis chamá-lo, mas não o vi. Abri. Era uma fotografia: de costas, duas pessoas sentadas. Um deles poderia bem ser ele. Ao fundo, um espelho e um relógio com uma hora totalmente diferente. O outro, parecia, talvez alguém que fosse eu. (ONDJAKI, p. 40)

O “eu” aparece de novo, espacialmente, como a última palavra do texto, a fim de demarcar para quem são importantes estas memórias ficcionais que por ora se

narram. Temos, então, mais um indício de distorção do tempo, da imagem do escritor e das memórias à serventia da narração. Os homens de costas, sem rosto, estampam o encontro humano que acontece no Tempo, mesmo aparentemente “errado”, “atrasado”: mistério e despersonalização a serviço da caminhada humana na contracorrente do Ego. O chamado da aventura, no fim das contas, demanda renúncia. A imagem final é como o resultado do encontro: arte plástica.

## **BUDAPESTE**

Os contos “Budapeste” e “Giurgiu”, ambos na primeira parte do livro, são irmãos na palheta de cores dos vinte contos, traçando caminhos semelhantes para a mesma essência que perpassa todos os enredos. São contos policiais que se utilizam do suspense e da iminência da tragédia para tratar a questão subjetiva do tempo, do Escritor e dos Encontros. No conto “Budapeste”, o segundo do livro, ainda temos por cenário o espaço do vôo. A primeira frase do conto é impactante como nos outros já vistos, e nos ajuda a delinear o perfil de suspense que conduzirá toda a estória sem que, contudo, possa ser esclarecido ao final, diferente do que acontece na maioria dos filmes de suspense policial. Lemos no predicativo do sujeito o campo semântico principal do conto: “Budapeste é um mistério. A própria língua húngara é um mistério.” (p. 25).

O mistério e a perseguição policial têm em comum o pesadelo. Na ordem dos sonhos, o pesadelo é a vivência onírica de uma situação muito desagradável, que gera manifestações físicas e possíveis traumas no sonhador. Se o primeiro conto estava no campo semântico do sonho – por mais incômodo que fosse receber um recado em sonho, visto que o Desconhecido gera temor no homem – “Budapeste” apresenta indícios insólitos de um pesadelo que, no fim das contas, termina sem que o Narrador-vivente se dê conta de explicações racionais para o que aconteceu.

Mais uma vez, o narrador está em seu ponto de inércia – o silêncio – quando é abordado pelo monge *careca* (grifo nosso) na fila do embarque. A fila, propriamente, configura um lugar de espera e, na solidão, geralmente é espaço de silêncios individuais. Se até então o narrador comentara, como um cronista, sobre a quantidade de pessoas que ouve falando português em Budapeste – “Encontrei tantas pessoas em Budapeste que falavam fluentemente a nossa língua desportuguesa que julguei ser um hábito comum entre os húngaros (...)” (p. 25) - o monge *careca* comenta com o Narrador sobre outro instrumento de comunicação, o olhar: “O olhar é um

instrumento poderoso... – disse-me o monge careca.” (p. 25). O Escritor-vivente, inerte, usa uma estratégia de comunicação que busca apontar o estranhamento em ser abordado: “Desculpe? – olhei para ele.” (p. 25). Pedir desculpas, neste ato de fala, poderia muito bem *querer dizer* “Não entendo. Por que você está falando comigo?”. A conversa prossegue sobre o olhar, e o narrador aponta a essência do encontro: “Ou como deixemos que nos olhem. Há sempre duas vias num olhar.” (p. 26). O monge figura, neste diálogo, como o primeiro arauto do livro, aquele que verdadeiramente pode auxiliar o Escritor-vivente através de sua sabedoria. O indício da fala poética e enigmática, própria do discurso do sábio, faz o narrador sorrir: “Eu já fui olhado por um cego que sabia ver.”/ \_Acredito – sorri.” (p. 26). Temos, assim, a figura clássica do arauto descrita por Campbell:

Não é tão incomum que o ajudante sobrenatural assuma a forma masculina. Nos contos de fadas, pode se tratar de algum ser que habite a floresta, algum mágico, eremita, pastor ou ferreiro, que aparece para fornecer os amuletos e o conselho de que o herói precisará. As mitologias mais elevadas desenvolvem o papel na grande figura do guia, do mestre, do barqueiro, do condutor de almas para o além. (CAMPBELL, 1997, p. 40)

O Narrador, logo em seguida, confessa que recebera um bilhete misterioso de um alfarrabista húngaro (assim ele se apresenta) que lhe pede notícias sobre o anão (dessa forma: com artigo definido mas sem adjetivos que o definam) ainda em Lisboa, dois dias antes de partir para Budapeste. No avião, o monge o reencontra e o papel passivo do Narrador fica mais uma vez clareado na sintaxe onde o Narrador é objeto: “Já no avião, o monge reencontrou-me” (p. 27). O monge comenta sobre o olhar da hospedeira, pisca o olho e desaparece. No hotel, o Escritor recebe um bilhete enquanto está no banho. Novamente, seu espaço íntimo é invadido. “O bilhete dizia em letra legível: ‘O que você procura, não está aqui’”(p. 27). O espelhamento verbal acontece, como no conto Madrid, em que a mesma sentença aparece duas vezes apenas com a mudança de um adjetivo. Aqui, o espelhamento se dá na fala de duas personagens diferentes – personagens, essas, que interpelaram a intimidade do Escritor: “Apanhei um susto. Não pelo que estava escrito mas pelo que lembrei. O monge também me tinha dito isso: ‘às vezes o que procuramos não está no mesmo lugar que nós’.” (p. 27).

Podemos ver, nesta passagem, um recado para nós, leitores, a respeito da travessia do Narrador. Para que alguém possa caminhar, é necessário que esteja à procura de algo, destinado a algo; desejanste de algo. Se não, é preferível, para o corpo

humano, permanecer em estado de repouso. Essa tensão entre o desejo de permanecer quieto e a pulsão que o move é a busca que encontramos no terceiro pilar narrativo: o Seguir. Neste conto, há o jogo entre o que se busca, onde se acha, quem procura. As pistas, como em um jogo de detetive, chegam até o Narrador-escritor sem que este se esforce. No entanto, ele está no caminho: pega vãos, muda de cidade, palestra para alunos porque aceitou tais convites. O jogo de recusa é, portanto, fingimento narrativo. Ele está lá, todo o tempo, como em uma fila, a esperar não se sabe o que, como reitera em “Santiago de Compostela”: “Procuro mais uma fila para me pôr nela. E esperar. Uma fila também é um lugar em movimento.” (p. 121).

Além do arauto e do espelhamento (nas frases que se repetem como em uma dança coreografada por atores), o conto “Budapeste” apresenta o suspense policial como retrato de um medo interno que se reflete na tensão exterior. Há indícios-personagens que se revelam em momentos diferentes do conto, a saber: o monge careca, a hospedeira que o olha, o anão e o cego. Nenhum destes indícios é explicado no texto. São apenas figuras já carregadas de adjetivos no imaginário popular: o monge sábio, o anão excêntrico (e, portanto, assustador), a aeromoça sorridente e distante, o cego misterioso que não vê mas nos olha. Um estudante, em sua aula, aleatoriamente levanta-se para falar sobre o anão: “Não tenho nenhuma pergunta. Mas queria dizer-lhe uma coisa: hoje estava em casa, de manhã, e tocaram à porta. (...) Tratava-se de um verdadeiro anão” (p. 28).

A situação de suspense e risco de vida faz surgir outro espaço narrativo nas histórias: o corpo do Escritor. O escritor, geralmente expresso em palavras, demonstra, por outro lado, como as palavras repercutem em seu corpo, e vice-versa:

*O meu coração acelerou.* Não era o que eu procurava, era o que o tal alfarrabista tinha dito na mensagem que me *disparava um alarme interno*. Devo ter feito uma *cara estranha* (p. 28, grifos nossos).

O medo se configura como o principal afeto da narração: “Não queria ir para o hotel. Tinha receio (...) de encontrar outro bilhete. Ou de sonhar com o anão” (p. 30). O sonho é, assim, o espaço onde o medo se expressa sem os bloqueios do dia-a-dia. Diferente do conto “Madrid”, no qual o Escritor debocha quando o homem desconhecido fala sobre pressentimentos, neste conto o Narrador altera o horário de seu voo por conta dos bilhetes que recebe. Além disso, responde ao alfarrabista sobre o indício que recebe a respeito do anão. O risco de vida representa a situação extrema de

seus medos interiores e da Travessia, que representa o Desconhecido no qual ele se arrisca. Para tal engenho, desta vez conta com um verdadeiro arauto: um monge. A confusão de pessoas, cada um de um lugar; a falta de um território fixo, da noção de lar, fica expressa na quantidade de indícios nômades nesta passagem:

Pensei tratar-se de uma brincadeira António Mendez, o *espanhol* que, uma vez, em *Nova Iorque*, me apresentou uma bruxa verdadeira que até ia a *Itália*, todos os verões, fazer cursos de reciclagem de bruxaria *arcaica*. Mas estranhei a perfeição do *português* (p. 26, grifos nossos).

É interessante notar, no conto “Budapeste”, a primeira aparição de uma presença feminina. Para pensar esse feminino, trabalharemos com Martins (2006), que traz teóricos como Neumann (2003) para falar de um Grande Feminino que se desdobra em algumas vertentes. A mulher aparece envolta nesta aura de mistério: “A jovem de vestido vermelho, agora de preto, insistiu para que eu descansasse na casa dela” (p. 32). Quando esta oferece vinho ao Escritor assustado, este espera que ela beba primeiro, temendo a presença de um veneno meio a trama policial. Quando a mulher lhe sorri, diz a frase que o Narrador repetirá na página seguinte: “Budapeste é uma cidade misteriosa – dizia com a voz embargada de vinho e doçura” (p. 32). Aqui temos a imagem do vaso como símbolo do feminino em sua força de criação, com a qual pensaremos as aparições femininas da primeira parte do livro:

O vaso como princípio criativo do Feminino abrange os caracteres elementares e de transformação. O caráter de transformação do Feminino compreende o dinamismo de sua psique, e leva a um movimento e à sua transformação. Já o caráter elementar do Feminino revela a função da contenção, “demonstra a tendência de conservar para si aquilo a que deu origem e envolvê-lo como uma substância eterna” (apud. NEUMANN, 2003, p. 36). Este caráter pode ser provedor de alimento, de proteção e de calor; bem como o seu aspecto negativo obter a forma de repúdio e privação. (MARTINS, 2006)

Esta presença feminina se desdobrará em outros contos, como em “Giurgiu”, e também aparecerá fantasmagoricamente na saudade evocada no conto “Zanzibar”. Por vezes arauto, outras vezes mistério e doçura, o Feminino Sagrado assume papel grandioso nesta obra de Ondjaki, funcionando como um lugar de sabedoria, amor e fertilidade. Como veremos mais adiante, no conto “Siena” - em “Ferve a luz” - há uma tristeza interdita pela impossibilidade de um relacionamento



amoroso na vida do escritor solitário, que deve seguir na sua Travessia, buscando não se sabe o que, mas narrando sempre. Portanto, em “Budapeste” a presença feminina aplaca, por um momento, o temor, embargando a noite de doçura.

O Encontro com o arauto ainda desvela desconfiança no Escritor temeroso. Retomando sua afirmação em “Buenos Aires”, há dias e pessoas que se revelam mais temerosas do que bons momentos de ficção. A coincidência, argumento dos que não acreditam nas forças do Acaso, é refutada quando este se encontra no vôo de volta com o monge careca: “Entro no avião. Procuo com o olhar o monge. Poderia a vida criar essa coincidência? Não. Essa não” (p. 33). No avião, é oferecido outro copo de vinho branco, ao qual ele recusa com desconfiança. O vinho é a possibilidade de amolecer o medo da alma, como no encontro com a mulher de vestido ora preto, ora vermelho.

O anão, do qual o Narrador fugia, aparece colado ao vidro da sala de embarque. Sua aparição, embora inexplicada, é um indício *real* de que os recados recebidos não eram uma alucinação solitária do Escritor. O seu corpo aparece de novo, “atordoado” (p. 34) pelos acontecimentos: “Tocam-me no ombro. Um susto arrepiam-me o corpo mas não me mexo” (p. 34). Ao final do enredo, o monge reitera seu papel de guia: “Encontrou o que vinha procurar? – pisca-me o olho” (p. 34) no que o Escritor replica “Não vim à procura de nada” (p. 34). A presença do Encontro é, por fim, narrada, pela boca do monge-arauto: “Às vezes são as coisas que nos encontramos. Ou *as pessoas*” (p. 34, grifo nosso). “Ou as histórias, disse eu” (p. 34), complementa o narrador que agora narra o vivido.

A última frase, sempre impactante, revela o aspecto místico e evanescente do arauto: “Mas o monge já não estava ali” (p. 34). Ali é, por fim, esse Espaço narrativo que por ora pertence à voz do Narrador; e a nós, leitores.

## GIURGIU

No conto “Giurgiu”, assim como em Budapeste, somos guiados através da tensão de um enredo policial. Este, diferente do outro, se inicia na cena de um crime. A expectativa de uma situação protocolar - ocupar o apartamento que lhe fora destinado para estada profissional – se transforma em presenciar a cena de um crime e permanecer em um lugar onde não fora chamado: uma situação estranha na qual ele, o futuro hóspede, era só um corpo estranho. O Encontro com uma mulher o salva da situação estranha dentro da realidade narrativa, além de apresentar uma terceira imagem

metaficcional para o Escritor, configurada também a partir do campo semântico do espelhamento: a mulher que lê os outros, cujos gestos são idênticos aos seus. Veremos como neste conto o corpo do Escritor-vivente aparece já em suas pulsões de desejo, repelindo ou desejando os fatos que o atropelam, bem como reagindo fisicamente à Vida.

Como em “Budapeste” [“\_Turismo?/ Não. Livros./ \_Vende livros?/ \_Não. Escrevo-os.” (p. 26)], o Escritor-vivente chega aos lugares e apresenta sua persona narrativa: “O que faz?/ \_Sou escritor./ \_Isso, de todo o modo, é a sua ocupação. Não é quem você é” (p. 41). A diferença na representação da mulher – ou seja, a presença do Feminino - se mostra em seu isolamento sintático: “Lá fora, o frio. Uma minúscula multidão. E a mulher” (p. 42). O verbo deixa de ser “resistir” e passa a ser “hesitar” – uma significação menos agressiva, mais suave: “Por um breve instante, hesitei” (p. 42). *Como se* a presença feminina trouxesse mais segurança ao percurso desconhecido do Escritor. Além de mulher, esta figura resguarda um espelho para o Escritor, agora refletido no corpo: “Juro que foi algo no canto da boca dela que me dissipou o medo. O reconhecimento de algo meu, algum movimento mínimo que me era familiar, se é que não era mesmo meu” (p. 43). Como um convite feito por um escritor para seu universo escrito-poético, a mulher diz: “Entre. Quero mostra-lhe o meu labirinto” (p. 43). Há resistência na fala do Narrador: “Obedeci. Mais ao destino do que a ela” (p. 43). Ela o leva a um “posto de observação” (p. 43) que parece “o centro do mundo” (p. 44). Outra imagem possível para o exercício da escrita aparece na sua boca, que é semelhante à boca do Narrador:

\_Daqui posso ler toda a gente do bairro.  
 \_ O que quer dizer com ler?  
 \_ Leio a vida dos outros.  
 \_ Quer dizer, espreitar, observar?  
 \_ Não. Quero dizer o que disse: eu leio vidas. E lábios também. (p. 44)

A presença feminina se reafirma na fala da mulher quando esta lê sobre a decisão de um casal a respeito de ter filhos: “As mulheres é que mandam no mundo. Não sabia?”. A fertilidade, assim, aparece análoga à condição de escrever, ao impulso humano criativo de gestar histórias e palavras. Por uma segunda vez, o Narrador reafirma seu lugar na Travessia:

\_ O senhor, o que faz?  
 \_ Escrevo.

- \_ Cartas?
- \_ Estórias. (p. 45)

É interessante observar que o gênero epistolar aparecerá duplicado – espelhado – ao final da narrativa. Não é a carta, por fim, o gênero clássico da escritura, sempre direcionada um interlocutor? A carta seria a forma íntima de se expressar, direcionada primordialmente a um interlocutor específico e conhecido de quem escreve; mas não por isso menos inventiva, poética, fingida.

O mote do enredo é um engano burocrático de espaço-tempo - como em “Madrid”, ao não ajustar seu relógio para o fuso horário local: ele vai à cidade errada e, coincidentemente, no local e no número correspondentes em Giurgiu, ele chega a uma cena de um crime. Visto que o “próximo” hóspede havia sido assassinado e, já que o Narrador pensava ser ele o próximo hóspede, uma atmosfera de tensão é gerada a partir de então. Este erro, proveniente de uma distração própria dos que andam distraídos, resulta em uma situação desconfortável e aparentemente perigosa, de onde o Narrador é “salvo” pela mulher desconhecida que lê lábios na cidade de Giurgiu. Mas não seria muita coincidência o Destino do Escritor-vivente, que espera nas filas não se sabe o quê, trocar uma situação aparentemente cotidiana de ocupar um quarto por uma cena de crime em uma cidade desconhecida? Os dados do Acaso dos quais fala Mallarmé estão sempre a favor da aventura para este Narrador. E a mulher que o encontra, essa que o interpela, é também um dos seus duplos; arquétipo de contadora de histórias. Ela é a responsável por formalizar seu engano e abrir a possibilidade de usar o enredo policial acontecido no “órgão criador de poesia” do Narrador-escritor:

Deixe-me dizer duas coisas: uma, você está enganado. Não deveria estar aqui. Outra, quando partir, mande-me o seu endereço. Eu sei o que poderá ter acontecido ao homem do 244. (p. 45)

O corpo do narrador volta a aparecer: “O susto voltou ao meu corpo. Larguei a mão da mulher” (p. 45). No entanto, a mulher o alerta: “A polícia não tem nada a ver com isso. Há histórias que ficam melhor nos livros. Agora vá” (p. 45). O espaço parece não favorecer a saída do Narrador para a situação *real*, na cidade certa: “Desci as escadas em caracol e tive dificuldade para encontrar a porta de saída” (p. 45). Somente quando este sai desta cena recebe uma mensagem em seu celular o alertando sobre o engano cometido por outrem. *Como se* ele tivesse que passar pela situação sem

coordenada alguma, cruzar com a mulher desconhecida que lê lábios e só então ter o conforto e a segurança das situações aparentemente banais.

A mulher, no entanto, não cessa de “trabalhar” suas escrituras e mensagens mesmo quando o Narrador se vai: “Lá em cima, na janela, a mulher lia os meus lábios” (p. 46). E o retorno à viagem leva o Narrador a confessar a busca pela escritura no Outro, esse Outro necessário que aparece nos Encontros que ele finge não desejar: “Na viagem, pensei nesse meu movimento apagado dos lábios. Assim como ela, eu fazia isso ao escrever. Como se lesse o pensamento de alguém, como se falasse por alguém” (p. 46).

Por último, o Narrador recebe uma carta de Giurgiu que só poderia ser da mulher que lê lábios. Qual poderia ser seu conteúdo, além do enredo policial que ela prometera? O que estava por trás dos dados do Acaso que o levaram a outra cidade, ao Encontro desta mulher? O Narrador nos diz:

Era ela: a mulher que lia a vida dos outros. Do lado de fora, em letras minúsculas, dizia assim: ‘Abra-a quando estiver preparado.’  
Li a frase inúmeras vezes, os lábios tremendo devagar como se a voz da escrita fosse minha.  
Ainda hoje não sei quando a poderei abrir. (p. 46)

Se a recomendação da carta diz para o Narrador abri-la quando estiver preparado e este declara que ainda não sabe quando poderá abrir, induzimos que ele não pode mensurar quando estará preparado. De que ferramentas ele deve se munir para estar preparado? Essa simples questão, que poderia ser uma forma de dizer que a estória narrada deve ser muito excitante, é recebida pelo Narrador como uma questão existencial para a qual ele não se sente pronto. Este final será redesenhado no conto “Macau” quando o Narrador não abre o embrulho chinês que deveria ser a roupa encomendada por ele. O conto “Giurgiu” é, assim, também um conto de suspense no qual o Narrador lida com o Mistério e, a despeito de sua curiosidade, opta por decisões seguras para garantir o seu Seguir.

## **GORÉE**

O conto “Gorée” encerra a primeira série de cinco contos do livro e, junto a “Zanzibar”, a “Moçâmedes” e a “Dar es salaam” (ambos presentes na terceira parte, “Sonhos azuis”) compõem um quadrado de contos cuja linguagem se aproxima mais da

poesia do que da crônica. São feixes de luz com uma fluidez maior, mas que se encaixam na travessia do Narrador como um desmoronamento emocional que gera ou parte de um movimento de *vertigem*. Estes momentos parecem se originar sempre a partir da consciência da renúncia, prenunciadora de uma melancolia poética em relação ao passado e ao futuro que faz com que a mente se perca do espaço-tempo do aqui-agora, criando ilusões imagéticas para se ancorar em um *real* menos doloroso. É preciso dizer, também, que essa perspectiva que se eleva sobre o espaço-tempo do aqui-agora é também sagrada – um momento de catarse poética – que anuncia maravilhas que devem ser narradas, compartilhadas, multiplicadas. O olhar deste Narrador-vivente parece buscar aquilo que lhe falta quando olha para Gorée e vem nos contar:

Venho dizer destas ruas que o sol aperta, e as sombras e os panos e as tranças nas meninas que passam – crianças que olham o mar com a simplicidade das pedras, aqui onde todas as varandas penduram ausências de gentes por regressar” (p. 47)

No meio da enumeração de elementos da Natureza, o corpo do narrador parece transfigurar-se com a paisagem vista: pássaros, lua, ar, mar, árvores. Neste momento, podemos utilizar o termo “hierofania” no entendimento de Mircea Eliade para entender a catarse do Narrador como algo sagrado meio à vida profana:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. (...) Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. (...) Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra (...) (ELIADE, 1992, p. 13)

A hierofania percebida pelos olhos do Narrador será retomada nos próximos capítulos, em outros contos – precisamente, nos que marejam poesia. Em “Gorée” o desejo do Narrador aparece no cenário simples de ceia, no qual ele seria possuído pela madrugada, que ilumina outros contos como uma temporalidade extraordinária que o liberta de cronologias cotidianas e o prende na vertigem:

Quero a lua sobre a mesa – junto ao peixe, ao molho, ao arroz que devolve à minha refeição o branco do luar, quero conchas rumando ao meu quarto vazio, quero lençóis plenos de uma maresia fresca –

para que a noite resulte e, depois dela, nas frestas do meu lençol branco, a madrugada possa vir sorrateira aprisionar-se em mim. (p. 48)

O Narrador enumera as coisas e pessoas que viu como um sonho idílico que preenche seus olhos de ternura, combustível que o fará despertar: “doce ilha – aqui no cais repouso os olhos no horizonte e dou-lhes ternura para que embalados possam acordar” (p. 49). Ele penetra o espaço-lar de um artista que configura, diferente da mulher de “Giurgiu”, uma força complementar a sua, de uma simplicidade que o Narrador observa com admiração:

um homem artista (...) partilha um pouco do seu espaço comigo – oferece a porta destrancada de casa e, com um isqueiro, guia-me entre as paredes de sua imaginação. tem memórias penduradas e uma esposa que chega depois (...) (p. 49)

Como veremos mais a frente, a solidão amorosa do Escritor-vivente é uma das renúncias dolorosas que aparecerão na fala de mulheres em seus Encontros. “Uma esposa que chega depois” e “a porta destrancada” são signos, portanto, que não pertencem ao universo do artista que nos narra. Em vez disso, está sempre alerta e hesitante aos Encontros; sua porta, “semi-aberta”, é seletiva e desconfiada. Suas viagens são desacompanhadas e ninguém chegará depois. Por conta disso, o conto “Gorée” configura a dor do Narrador às renúncias feitas desde que aceita o convite à aventura, à viagem, à escritura como “condição”. Depois de enumerar mais desejos, há o lamento enunciado:

se eu tivesse pés de ficar e minha vida não fosse em outros lugares, aceitaria uma vida aqui, plena de sobejares, pano vermelho enrolado ao pescoço, destino incerto, pedras, gatos, paz e o mar tão perto. que brandura, que tranqüilidade... (p. 50)

Como observamos, o Destino do Escritor-vivente não está em um lugar só. O plural, a multiplicidade de espaços, funciona no amálgama entre o nômade cigano (artista incerto) com o escritor palestrante (figura mais contemporânea, urbana, bem-vista socialmente). O narrador fluta entre estas duas imagens, por vezes nos espaços burgueses de viagem – aeroporto, vôo, hotel – por vezes em espaços mais distantes da civilização.

“Gorée” se torna, mais do que isso, um espaço mítico dentro dos vinte contos; a possibilidade de uma vida simples que o Narrador recusa para prosseguir sua

## §

viagem. Por conta disso, a última frase deste conto é a epígrafe do capítulo, forte e quente, como a preparar a luz que ferve na segunda parte de contos. A declaração de amor a Gorée é o lamento da fênix, que renasce assumindo o Destino de Escritor. É importante observar que este conto poético não utiliza maiúsculas nas iniciais das frases, reiterando sintaticamente sua linguagem circular de poesia, que se encerra como a resumir o afeto do Narrador frente à própria história. A cidade que não pode ser seu lar é personificada no corpo do Narrador com todos os desejos antes enumerados – gato, pedra, pássaro. O coração é a fênix que por ora morre. Assim, terminamos também circularmente, com a mesma frase:

gorée: tanta água te cerca, tanta água te acolhe; tenho o teu corpo na minha voz, celebro e canto – com estrelas brotando em mim -, brinco e me afogo na despedida: com pés de gato, unhas de pedra e pele de pássaro, devolvo-me ao mar molhado mas parto com o coração em chamas. (p. 51)

## “FERVE A LUZ”: AS HIEROFANIAS DANÇANTES E A EMBRIAGUEZ DA VERTIGEM

*“Forjar: domar o ferro à força,  
não até uma flor já sabida,  
mas ao que pode até ser flor  
se flor parece a quem o diga.”*  
João Cabral de Melo Neto

A análise que faremos a respeito da segunda parte do livro, cujo nome remete à segunda linha do poema de Ana Paula Tavares (2010), orbitará por conceitos próprios a este momento da Travessia, bem como retomará conceitos já enumerados. Entendemos que, após aceitar o chamado à aventura e à viagem de narrar e seguir, o Narrador-escritor passa a permitir-se o desfrutar das experiências elaboradas pelos dados do Acaso. Junto a esse desfrute, podemos evidenciar uma potência sexual e a presença erótica do corpo. Por conta disso, olharemos com mais atenção a presença do Feminino e seu diálogo com a contraparte masculina, utilizando para isso os conceitos de Jung – *animus/ anima* – e o trabalho “As faces do feminino sagrado”, de Camila Martins (2005), dialogando com Neumann (2003). Da mesma forma, entendendo que trabalhar os eixos complementares masculino/feminino é sempre dialogar com as forças sagradas, selvagens e primordiais do homem, traremos Mircea Eliade (1992) a fim de entender a configuração do sagrado nas experiências de Vida narrada do Escritor-vivente. Seguindo o paradigma utilizado no primeiro capítulo, um conto servirá como alegoria para a segunda parte e terá uma análise mais detida. Seguiremos os pilares enunciados no capítulo introdutório, acrescentando os elementos pertinentes a este capítulo especificamente e dialogando com outros contos quando for necessário.

É interessante observar a cartografia desta segunda parte. Já apresentada a noção de arauto/ anti-arauto que trabalhamos no primeiro capítulo, aqui o jogo entre masculino/feminino ganha mais corpo e podemos verificá-lo na ordem em que os Arautos aparecem. No último texto, como a fechar o ciclo de vertigens, temos “Zanzibar”, um conto poético na mesma linha de “Gorée”, celebrando o encontro entre o masculino e o feminino, o qual trabalharemos a partir de idéias sobre o amor. Temos a coluna abaixo traçando os percursos espaciais, de arauto e de forças (masculina/feminina) presentes no conto e de como se dá a aproximação e a recepção do Narrador a respeito das mensagens. Cabe também observar como o Narrador se abre às experiências e sai dos locais de passagem (aeroporto/ voo/ hotel) para outros lugares, também marcantes, que exploraremos em um segundo momento do capítulo.



	MACAU	PRAGA	OAXACA	NAIROBI	ZANZIBAR
LUGAR	Rua/ Passeio	Cemitério	Aula/ Palestra	Aeroporto	Corpo
ARAUTO/ ANTI ARAUTO	Homem	Mulher	Homem	Mulher	Encontro
ÍNDICE NARRATIVO DE COMUNICAÇ ÃO	Caixa	Inscrição	Bilhete	Notícia	Ausência

Alguns elementos ainda não vistos são introduzidos a partir desta nova dinâmica. É profícuo pensar nas partes do livro enquanto frequências que funcionam como ondas. Neste momento do texto, as mensagens do Acaso são recebidas com menos desconfiança e o corpo do Narrador aparece reagindo ao inusitado. Não trabalharemos os contos na ordem do livro: começamos pelo conto “Praga” a fim de trabalhar a presença feminina e a aparição do cemitério como um dos lugares possíveis (há outro cemitério em “Sonhos azuis”), bem como o surgimento da dança feminina, que também voltará.

## PRAGA

Em “Praga”, o Narrador começa com uma declaração pessoal: “Gosto de visitar cemitérios vazios” (p. 59). Acrescenta depois sua contradição: “É uma ilusão comum, pois sabemos que um cemitério (à exceção do de Odorico) não é um lugar vazio” (p. 59). Através dessa declaração, sabemos que o Narrador-escritor entra no cemitério apenas para visitá-lo, e não para homenagear um morto *seu* específico. Ademais, também sabemos que ele está em outra cidade indicada pelo título; ou seja, que escolhe visitar um cemitério como passeio turístico. Logo, descobrimos que o Escritor tem um ritual quando visita cemitérios:

Fiz como uso fazer: caminho decididamente como se soubesse que  
 campa visitar. Escolho uma, ao longe, e é para ele que vou. Percorro

o caminho, vejo nomes, fotos, lápides. Gosto particularmente das inscrições, dos textos escolhidos (p. 59).

Percebemos que o foco narrativo, antes amplo, no espaço do cemitério, já fecha seu olhar-de-câmera aos poucos em torno das inscrições do cemitério. No terceiro parágrafo, o Narrador inicia comentando sobre a palavra: “Há palavras que nos intrigam. Ao longo da vida haverá um grupo de palavras que nos deixará intrigados” (p. 59). Dessa maneira, esse Escritor vai ao cemitério, que não é um local vazio, em busca de palavras que o intrigam e o tiram, como se pode imaginar, de uma zona de conforto. Mais a frente, o ritual já conhecido dá lugar ao inusitado reconhecimento:

Reconheço o tom da escrita. Não está assinado, não há uma foto, um nome, apenas a inscrição. É isso que me intriga. Sinto medo. Uma mão leve, branca, toca-me o ombro sem ter querido assustar. Disfarço. Respiro fundo. Viro-me devagar. (p. 60)

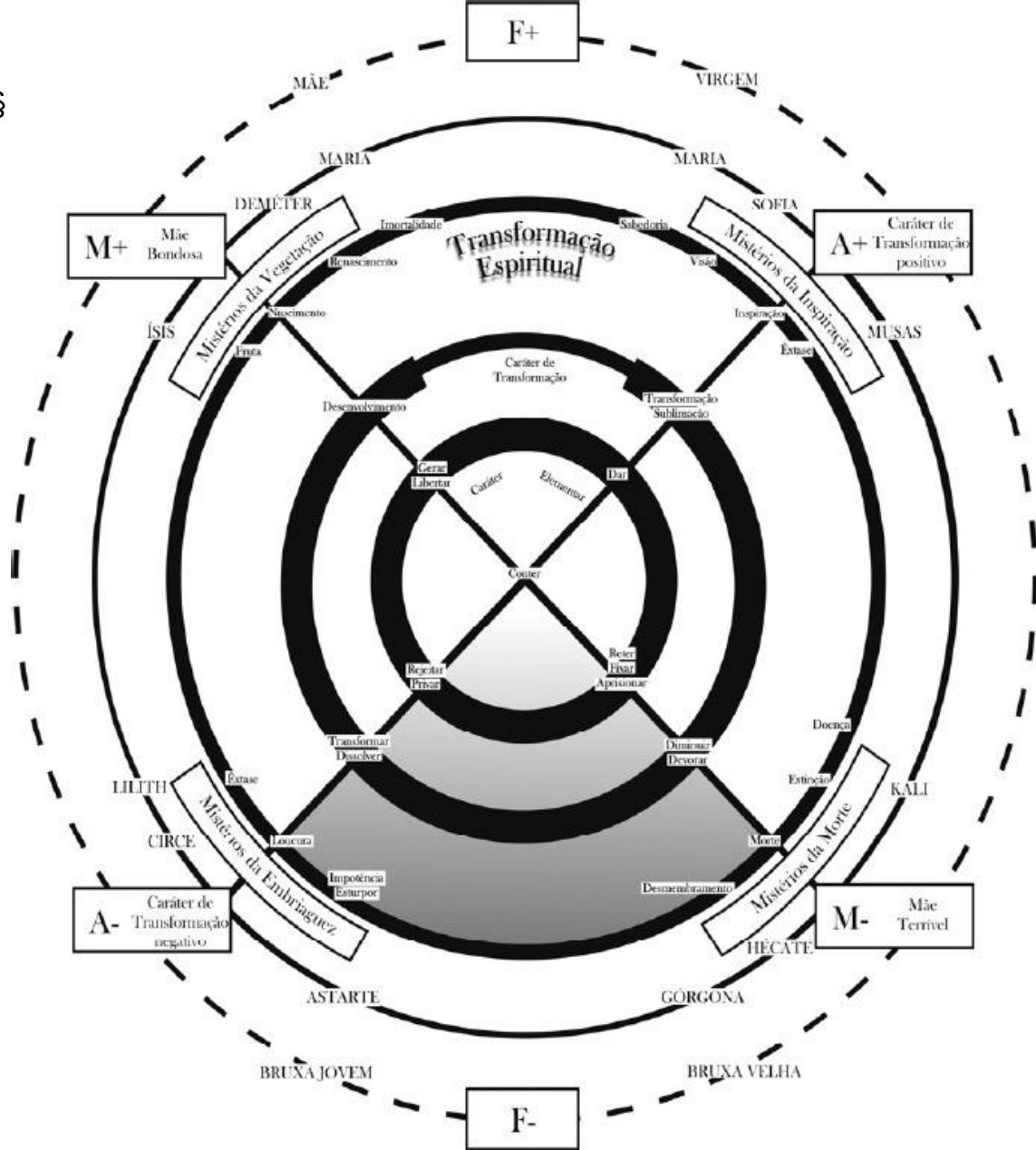
Assim, o reconhecimento no espelho da escrita é acompanhado do toque de uma mão que, mais a frente, se mostra feminina. É nessa nova configuração de Encontro que veremos o papel da mulher, a forma como se apresenta, que efeitos suscita no Narrador-escritor e que papel desempenha na Travessia. O Narrador hesita na entrega – “Disfarço”. Mas a mulher que o interpela é que conduz o Caminho: “\_Você não tem mortos neste cemitério. Venha comigo!” (p. 60). Esse trecho, mais do que evidenciar a postura proativa dessa mulher, escancara a nudez do Escritor que se vê descoberto em seu passeio pelo *voyuerismo* da escrita. Neste conto, diferente dos demais até então analisados, o foco narrativo principia no pensamento do Escritor, passa para a sua ação e só então foca no Encontro com esse Desconhecido que o interpela e passa a conduzir as ações. Além disso, a mulher não parece perdida ou precisando de ajuda; pelo o contrário, como em “Giurgiu”, ela resgata o Narrador de seu próprio abandono. Por isso, assim ele a descreve: “A mulher, perturbadoramente bela, não tem dúvidas de que eu a vá seguir.” (p. 60). A forma como essa mulher é apresentada e a função narrativa que ela desempenha nos leva a pensar em uma mulher que une as faces sagrada e profana em si, a despeito das segmentações maniqueístas entre santas e prostitutas – ou, em termos bíblicos, entre Nossa Senhora *versus* Maria Madalena – reiterando o caráter divino, fértil e potente da mulher:

A deusa do amor era a deusa da lua, e a sacerdotisa consagrada no templo era receptiva à força feminina e consciente de seu corpo humano. A sua entrega no ritual do matrimônio sagrado

glorificava o deleite físico e o êxtase espiritual, abrindo seu corpo à espiritualidade no encontro com a deusa na sua faceta instintiva, erótica e dinâmica do símbolo da prostituta sagrada. A dança no templo integrava o corpo e a alma, e o hiero gamos, ou seja, o casamento sagrado, revitaliza a produtividade da terra e a frutificação uterina. A mulher representada na prostituta sagrada (hieródula) trazia consigo os desejos humanos, e a energia criativa ctônica enquanto manifestação do divino. (MARTINS, 2005, p. 111)

De alguma forma, a mulher desempenha nesses contos algo mais do que um Arauto quando surge; seja a menina, a mulher ou a velha. As aparições femininas estão sempre acompanhadas de um sentimento de unidade com o mundo e ampliação da consciência egocentrada deste Narrador- Escritor. Nesse momento, invocamos Neumann (2003) a fim de demonstrar que a beleza e a sensualidade dessa mulher vão Vemos, na imagem, que as associações mitológicas e características da “bruxa jovem” são os “Mistérios da Embriaguez”, as deusas Lilith e Circe, a loucura, o êxtase, a transcendência. Como arauto desta estória, a mulher que queima flores na lápide do marido se apresenta embriagante para o Narrador-vivente, ocasionando vertigem e êxtase. O êxtase remete ao título porque é representado imagetivamente pela dança no desfecho do conto: “É óbvio que, lentamente, a mulher dança” (p. 61). De acordo com a interpretação mítica sobre a travessia do herói-narrador, fazemos um paralelo com as palavras de Campbell que podemos associar à imagem da bruxa jovem, dotada do poder de transmutar a si e ao Outro:

A Senhora da Casa do Sono é uma figura familiar nos contos de fada e nos mitos. Ela é o modelo dos modelos de perfeição, a resposta a todos os desejos, de onde provêm as bênçãos da busca terrena ou divina de todo herói. É a mãe, a irmã, a amante, a noiva. Tudo o que o mundo possui de sedutor, tudo o que nele for promessa de gozo, constitui indício de sua existência tanto nas profundezas do sono, quanto nas cidades e florestas do mundo. Pois ela é a encarnação da promessa de perfeição; a garantia concedida à alma de que, ao final do exílio num mundo de inadequações organizadas, a bênção antes conhecida voltará a sê-lo; a confortadora, nutridora e "boa" mãe jovem e bela que outrora conhecemos, e até provamos, no passado mais remoto. O tempo a fez afastar-se e, no entanto, ela ainda habita, como quem dorme na intemporalidade, no leito do mar intemporal. (CAMPBELL, 2005, p. 62)



Quanto a essa mulher dotada de poderes alquímicos e capaz de seduzir o Narrador-vivente, entretanto, não é o bastante simplesmente analisá-la como um elemento exterior ao Narrador. Devemos lembrar, como citado ao início do capítulo, que podemos ver manifestações inconscientes na criação destas personagens que podem remeter aos conceitos de *anima/animus* elaborados por Gustav Carl Jung. Desse modo, podemos estar falando da *anima* do Narrador que, obviamente, dança. Com Camila Martins, remetemos a Jung:

A *anima* é o componente feminino da personalidade do homem, e *animus* designa o componente masculino na mulher. Estes termos assemelham-se a almas ou espíritos vivificadores para o indivíduo, e personificam o inconsciente coletivo, tendo como objetivo construir uma ponte entre as esferas conscientes e o mundo nas imagens interiores. Falar de masculino e feminino é configurar a energia psíquica que flui de um pólo a outro conforme todas as formas de

energia. Este fluxo de energia permite a construção da estrutura psíquica, que Jung chamou de arquétipo, e por isso, é numinoso (SANFORD, 1986, p. 13 apud. MARTINS, 2005, p. 113).

Nesse ponto da narrativa, já fica claro a relação simbiótica que ocorre entre a exploração dos arquétipos masculinos até agora encontrados e a aparição de figuras femininas. A descrição destas duas figuras parece se comportar respeitando arquétipos seculares do homem sábio, do homem louco/ sonhador/ poeta; da bruxa jovem, da bruxa velha, da mãe bondosa e da mãe má. Assim, a respeito das mulheres e entendendo que a exploração das figuras femininas demanda um estudo mais criterioso pela possibilidade de revelar a *anima* do Narrador-vivente, usaremos os quatro paradigmas em *continuum* levantados por Neumann para pensar as outras personagens femininas que surgirem nas narrativas que se seguem.

Como vimos, neste capítulo a aventura já está iniciada e o Narrador se entrega às situações que ele mesmo ocasiona na sua busca inominada. Ainda assim, o passo adiante é sempre um risco e esse não cessa de aparecer na narração dos fatos. É preciso que ele se mostre inseguro; afinal, é a sua aventura. A presença feminina, contudo, representa uma atmosfera a mais de desconfiança quando sua aura se delinea narrativamente. Portanto, o Narrador assim prossegue: “Mantenho a distância. Diminuo o passo quando ela o faz. Apanha flores frescas de outras campas e, a cada gesto com as mãos, para trás, sou eu que as seguro.” (p. 60). A mulher, que visita a campa do marido morto, dá ordens e detalhes ao caminho do Narrador, que a segue cumprindo as tarefas a ele designadas. Hesita, mas não questiona; se atrai pela experiência um pouco mais do que a teme, visto que faz a opção de segui-la.

Não será a primeira vez, contudo, que as flores aparecerão no colo do Escritor. A presença das flores no regaço do Narrador configura a dupla imagem de transgressão e gratidão pela abundância do mundo: “Sou eu agora um carregador de flores roubadas. (...) Quase já não tenho braços para tantas flores. Invade-me o cheiro agressivo de tantos odores e é por puro *milagre* que eu não espirro” (p. 60, grifo nosso). Os possíveis significados atribuídos ao significante *flor* são muitos, e seu uso na tradição poética é exaustivo. No entanto, procuramos destrinchar o signo no lugar onde se encontra, e como se encontra, e na repetição que caracteriza seu uso. Se por mais de uma vez o Escritor acolhe flores nos braços, contra o peito, e seu cheiro é inebriante, podemos retomar alguns *guarda-chuva semânticos*: beleza, delicadeza, fragilidade, olfato, cuidado, afeto. Todas essas significações são pertinentes quando as flores, que

não eram dele em nenhum dos contos, são acolhidas como mais um Encontro em seu colo, metaforizando sua própria Travessia doce, inesperada e frágil; às vezes, de aroma perturbador, que pela força de um *milagre* não o leva a desistir. E a abundância, como vemos, é um indício de vertigem frente à beleza do mundo: “Pouso as flores. São demasiadas e belas.” (p. 60). O pouso, enfim, que é a movimentação do próprio Narrador-vivente: o homem-pássaro contemporâneo, entre um vôo e outro, uma cidade e outra, uma estória e outra.

É no deixar das flores que a mulher perturbadoramente bela convida o Narrador a ficar, fazer “dele um morto seu” (p. 60). Nesse momento o Narrador-vivente deixa entrever a revolta contra a condução da mulher e o fascínio que esta o despertara naquele espaço de reverência ao marido morto:

Não me agrada a proposta. Não gosto que escolham por mim os meus mortos. Não me agrada o marido da mulher bela no cemitério. A mão que me tocou tinha uma luva. A outra, a mão nua, mexe nas flores (...) (p. 61)

Há resistência na ação como se o homem descobrisse na mulher bela um espelho das suas ações. A trama tecida pela mulher, a condução dos fatos; não é acaso tarefa dos Escritores a delinear suas tramas dentro de cada personagem? Nesse reconhecimento hesitante, perturbador, vemos o perfil da *anima*.

Por que há, então, a descoberta da *anima* na Travessia do Narrador justamente no espaço da morte, o cemitério? Como já dito pelo Narrador, os cemitérios não são lugares vazios. Estão cheios dos fantasmas e das estórias dos vivos. O cemitério enquanto Espaço, portanto, vem a construir geograficamente a dualidade (ainda binária) de homem *versus* mulher, vida *versus* morte, mortos *versus* vivos. E se estamos pensando em uma transformação do Tempo enquanto cronologia em um Espaço da palavra, do Verbo Eterno, devemos pensar no Espaço onde o Tempo se mostra inegavelmente concreto: o espaço onde os corpos deixam de reagir aos estímulos. Mas não às palavras: estas permanecem, como mostra o olhar do Narrador. Não é despropositado, também, lembrar da faísca visual despertada pela mulher bela: o amor erótico é também um espaço de morte e de dissipação das noções racionais do Tempo na História do Homem. Sobre este, falaremos adiante, quando comentarmos o conto-final, “Zanzibar”. Em “Praga”, o amor erótico é só uma possibilidade virtual em um espaço inusitado. As dualidades, portanto, aparecem nessa diversidade de pares, aos quais vamos nos referir, primordial e metaforicamente, como *preto e branco*:

O preto e o branco fluem para dentro um do outro tão ininterruptamente quanto a vida e a morte, o dia e a noite, o vir-a-ser e o deixar-de-ser. Eles não existem meramente na estreita proximidade um do outro, mas *dentro* um do outro. A morte é a pré-condição da vida, e, apenas na medida em que a destruição prossegue, tem a criação real eficácia. A cada momento, o nascer e o morrer operam lado a lado. A vida de cada organismo terrestre é o resultado de uma força dual, que atua criativa e destrutivamente. Somente na proporção em que uma potência suprime, pode a outra restaurar (BACHOFEN, 1992: 26 apud. FARIA, 2005, p. 166)

Para celebrar essa morte-em-vida e a vida-na-morte, nada mais emblemático que o fogo. As flores, até então enunciadas como espaço da beleza, da delicadeza e da fragilidade, no enredo narrativo são queimadas pela mulher bela:

A mulher acende as flores. Agora entendo as manchas que a campa tem. O fogo, o fumo, o cheiro, tudo de repente é esplêndido. A mulher sabe o que faz e vejo no seu olhar que faz isto há muitos anos. (p. 61)

O inusitado fica muito expressivo na poética frase “a mulher acende as flores”. O que é combustão, explosão e devastação de repente se ilumina: o ato de acender é o ato de iluminar, como faz o Verbo. À brevidade e doçura das flores, o fogo vem acalmar com luz e explosão como ocorre às estrelas no Espaço Sideral. Afinal, que tipo de luz está fervendo nessa parte? Que conseqüências trazem essa efervescência luminar? A luz que ferve, certamente, é uma luz quente; geradora de calor e indícios corporais frente a essa febre. Esse acontecimento solar em um espaço que é permeado por significados lunares (mistério, solidão, vazio, tristeza, loucura, saudade, escuridão) é a catalisadora da Vertigem. A mão nua que mexe nas flores internas e desperta o *sensível* já movido pelas palavras inscritas para sempre nas campas do cemitério: “A sua voz traz uma frescura provocante (...)” (p. 61). O esplêndido, então, é o ponto auge da narrativa que agora nos é narrada, e suscita um brilho que aspira ao céu em toda a sua embriaguez poética:

Em vez de queda da alma, vigora para Plotino o princípio da prodigalidade e do amor cósmico. O sensível é fruto de um excesso, de uma fartura, de uma opulência por parte do inteligível, e, não, de decadência, degradação ou pecado. No mais insignificante elemento do mundo material, no mais desprezado dos animais, no mais desafortunado dos homens, o divino está presente, e, portanto, existe a possibilidade de redenção, de conversão radical e de ascensão. É preciso mais do que um mero reflexo do inteligível para criar o

sensível; é necessário uma potência (...) (FATTAL, 1998: 48-58 apud. FARIA, 2005, p. 181)

Frente à experiência do sensível após se fixar nas palavras, o Narrador diz que nada dirá: “Quase sorrio. Tenho a paciência muito bem treinada e, naquele instante, já ambos sabemos que nada direi” (p. 61). Essa ausência de palavras própria do momento de Vertigem é o lugar onde, finalmente, aparece a dança: uma dança feita por uma mulher. Para contemplar a dança, no entanto, é necessária distância de *voyeur*. A distância narrativa que fita e guarda os acontecimentos para empreender, com eles, um lugar; um Espaço seu – um silêncio físico que vai gerar palavras materiais: “Afasto-me. Vejo-a colocar a outra luva. O seu corpo oscila” (p. 61).

O corpo da mulher também dá sinais da *linguagem da presença* que nos trouxe Gumbrecht (ver p. 21). A movimentação parece tão inevitável dentro do inusitado espaço do cemitério que o termo “óbvio” é invocado para construir o aforismo poético com que o Narrador-vivente encerra o conto, e que citamos novamente: “É óbvio que, lentamente, a mulher dança” (p. 61). A dança sela a embriaguez, o encontro, a vertigem e o silêncio. Uma lentidão proporcional à paciência empreendida para presenciar a Vertigem que o ascende.

## OAXACA

No conto “Oaxaca”, nos deteremos na análise do “quase” como recurso de repetição semântica à maneira de um comportamento existencial para o Narrador-vivente. O homem poeta e o Escritor configuram mais um duplo narrativo; entretanto, dessa vez, por forças complementares e não por espelhamento.

O jogo entre palavra e silêncio se anuncia no primeiro parágrafo: “Sentou-se à minha mesa e não disse uma palavra. De início.” (p. 63). O calor e a luz anunciados no título desta parte – “Ferve a luz” – aparecem como prenúncio da vertigem e da presença arrebatada do corpo na narração: “Entre nós, um calor imenso e silencioso” (p. 63). A palavra aparece sempre pela fresta, como um acidente de percurso, discreta e/ou silenciada: “(...) a languidez das horas compridas que um grupo de jovens usava para estar comigo a não fazer nada. Nada mesmo. Ou *quase* nada.” (p. 63, grifo nosso). Vemos que as reuniões que levam o Escritor à Oaxaca são aparentemente monótonas – a não ser pelo “quase”. Não é esse “quase”, no entanto, o que gerou todos os conflitos e Encontros traçados pelo Acaso e pelo Destino até então? Não é esse detalhe que o



Narrador-vivente busca quando se põe a esperar e observar o Outro? Esse *quase*, no conto “Oaxaca”, ganha um sentido pontiagudo por causa do silêncio aparente que o enredo tem nas sutilezas da interação entre Escritor e Poeta:

Soube que o homem se tinha sentado pelo magro ruído dos pés da sua cadeira. Não fosse assim, o meu olhar estaria ainda perdido pela praça quente, onde as árvores eram palhaços imobilizados que, de braços abertos, entregavam o corpo à queima do sol (p. 63).

É apenas um detalhe que faz o Narrador prestar atenção em seu interlocutor discreto, colocando-se à entrega como as árvores-palhaços, pela porta do verbo “permitir” que agora ocupa o lugar onde antes ele *resistia*. A *luz* aparece descrita pelo Narrador: “Uma luz morena mas forte. Que invadia. Se a pessoa soubesse *permitir*, era uma luz que invadia. Entrava pelas mãos. Tomava conta das veias. Inundava os poros” (p. 63, grifo nosso).

Como os anti-arautos apresentados no primeiro capítulo, este homem aparece pedindo algo para o Narrador. No entanto, diferente da postura suplicante e insistente dos primeiros, este não gasta palavras, demonstrando a sua naturalidade e segurança ao abordar o Escritor:

O homem, com gestos apenas, parecia pedir o meu isqueiro. Mas não, queria que eu lhe enrolasse um cigarro. Fi-lo. Tinha o à vontade de um amigo que fizesse tudo aquilo por brincadeira. Mas nunca o tinha vista na vida. *Acho eu*. Acendeu o cigarro. *Não olhou pra mim*. (p. 64, grifos nossos)

Com o close no Escritor, vemos a posição de incerteza que a segurança do Poeta desperta no Narrador. Nenhuma das linguagens mais habituais (e até então exploradas) – a palavra, o olhar – aparecem aqui como possibilidade para o Poeta. No entanto, quando abordados por uma pedinte [uma mulher, “uma jovem” (p. 64)], o Poeta escreve para ela enquanto o Escritor pega moedas no bolso. Ao fim das contas, o papel social da palavra é questionado na situação-limite das necessidades mais básicas: “Ela *quase* sorriu. / \_ Um poema... – murmurou. E foi *quase* tudo.” (p. 64). Um poema não mata a fome de uma pedinte; ainda assim, é possível enxergar esse “quase” como uma esperança. Da mesma forma, a figura do Poeta contradiz a “inutilidade” da palavra. Este homem seguro e discreto consegue o que quer – cigarro, cerveja, companhia – sem mover um verbo oralmente e, quando pulsa, solta palavras escritas.

O interessante do cenário destes dois homens é a impossibilidade que se desenha semanticamente a respeito do Encontro e que esbarra na atmosfera proporcionada pela repetição da palavra “quase” no texto, que aparece 3 vezes, junto à palavra “Talvez”, que encerra o texto. Enquanto nos outros textos o Encontro é possível e há troca – de olhares, de gestos, de toques, de pensamentos – neste conto o Encontro se mostra impossível embora o *jogo* aconteça. Não há a tensão erótica presente em “Praga”, por exemplo, mas a tensão das palavras e da ausência delas. Até mesmo quando chegam as cervejas, o brinde, que é um ritual de celebração ao encontro, não acontece: “Elevou a garrafa, mas não tocou a minha. Era o brinde possível, o gesto mais próximo que haveríamos de executar.” (p. 64). O uso da palavra “executar”, também, nos remete ao vocabulário da dança e da luta. O tango dançado por cavalheiros, que simula o gesto do combate nos passos precisos e firmes. A solidão a dois de dois usuários convictos da palavra que, no entanto, não podem ou não querem se comunicar. O que poderia ser dito?

Nesse instante, espreitei-lhe o olhar: não é que sua mirada fosse feita de vazio, mas eram tantas coisas a ver que desse momento restou-me apenas um labirinto demasiado intenso. Não saberia dizer quantas histórias vi, quantas coisas imaginei, quantos pressentimentos me assaltaram. O homem que tinha um poço no olhar, calado, apenas fazia o gesto de pedir mais cerveja. Sempre para os dois. (p. 64)

O movimento e a forma intensa com que o Narrador-vivente descreve o olhar no olhar do outro configura mais uma vertigem, uma catábise ao mais fundo de outro ser humano. O poço, imagem da abundância e dos mistérios do infinito, é associado à escuridão dos momentos tristes no vocabulário popular; pode ser também o espaço fértil – uma fonte - de onde os escritores podem pescar histórias e palavras, suas matérias-primas. Esse poço é o que há de comum entre estes dois homens que não precisam trocar palavras para percebê-lo; a permanência silenciosa do Poeta é a evidência de que esta solidão a dois faz sentido e preenche de significados o momento vivido. Este corpo que olha e que sente – corpo do Narrador-vivente – é refletido e espelhado no Outro que ele vê, criando a imagem que não é mais do que o reflexo de sua própria imagem de Escritor, cujas histórias formam um intenso labirinto:

Assim, não possuímos uma mente, ou uma racionalidade, que está inserida em um corpo, pois somos o nosso próprio corpo. É o corpo que nos orienta e situa no mundo físico: não apenas estamos no

mundo, como também somos o próprio mundo, pois é a partir do corpo que percebemos e damos significados ao que chamamos de realidade. Desse modo, sendo o mundo e parte dele, a nossa subjetividade só pode ser parcial, tocada pela nossa objetividade construída: “a subjetividade é tingida pelo corpo, ao mesmo tempo em que o corpo, realidade mundana, é atravessado por uma dimensão subjetiva, é o corpo vivido” (GIORDANI, 2009, p. 813 apud. VANIN, 2012, p. 49).

Vemos que a percepção do Narrador é atravessada pelas vivências narradas, e que o corpo do Outro é percebido a partir destas impressões. Portanto, é com a imagem do espelho – ou com o processo de espelhamento - que prosseguimos a leitura, pensando na Travessia até então empreendida nos outros contos. Quando o Narrador-escritor questiona a trajetória do Poeta até ali, não é a própria trajetória aceita e empreendida que é questionada a partir do espelhamento narrativo? Ademais, a imagem excêntrica que o Narrador delineia do Poeta, *como se* fosse um desenhista, é feita com tamanha ternura que indica a identificação possível que aquele faz com esta imagem:

Era a sua sede que revelava a distância que tinha até então percorrido. (...) Teria o homem já regressado? O que seria esperado de mim naquele momento? (...) Vi o que pude, olhando de esguelha. Aproveitei cada milímetro do que o vento trazia dos cheiros da sua roupa, um leve resto de creme de barbear, um desodorizante já cansado, a blusa engomada não muito recentemente. E era tudo. (...) A caneta antiga, o bloco também. A letra firme, pequena. (p. 65)

Há uma relação de falta deixada pelo Poeta. Primeiro, pelo seu silêncio; em um segundo momento, pelo constrangimento da impossibilidade do Encontro no brinde e na conversa (que não acontece). Em um terceiro momento, quando o Narrador já revelou por escrito – e *somente* para nós – seu afeto por essa figura, acrescenta, como quem se sente lesado, ou como quem sai de um relacionamento amoroso onde doou mais do que recebeu:

Escreveu. Olhou. Corrigiu. Deixou a folha entalada sob o prato intacto, branco. Como quem tivesse pago a conta que não pagou, ou me deixasse um derradeiro bilhete de despedida.  
Era um poema duro – como uma pele. (...)  
Era um poema tão duro que me doeram os olhos. (p. 65)

No final do conto, entendemos que o Encontro acontece às vezes por sua impossibilidade; pelo que tem de único e irrepetível. Escrever sobre esse Encontro,

então, é *quase* uma transgressão à unicidade do momento e à sua inevitável irreversibilidade. O mais interessante é que o Mistério, no entanto, é mantido. O narrador recebe um poema do Poeta, mas não nos diz qual é. Apenas o título – “palavras parecidas com *adeus*” (p. 65) – e o *pós-scriptum*: “OS: destrua esta folha. Nunca escreva ou repita esse poema. *Gracias por las cervezas*. Um amigo Talvez.” (p. 65).

A respeito dessa análise, há duas observações possíveis. A primeira a respeito do Encontro impossível que acontece por meio das palavras, e que é metaficcional. O poema configura um amigo “talvez”, um amigo possível; uma forma de transmutar a rigidez da palavra “adeus”. É o mesmo movimento que empreende o Narrador quando narra um momento irrepitível de desencontro. Sabemos que o Encontro aconteceu e que ficou: “Dezanove garrafas de cerveja sobre a mesa. E a folha de papel.” (p. 65). O segundo ponto, também metaficcional, diz respeito ao impacto que um poema (como objeto de criação; a *poiesis* grega) pode causar em seu leitor: “um poema que me doeram os olhos” (p. 65).

Assim, embora não seja um conto de suspense policial, há a presença do Mistério e do suspense sobre o que vai acontecer. Como vemos, o *acontecido* está em palavras não-reveladas a nós, leitores. O que fica é o Narrador perturbado pela vertigem do *acontecido* ou do que deixa de acontecer.

## NAIROBI

O conto “Nairobi” é mais um conto ambientado em aeroporto. Diferente de “Madrid” ou “Budapeste”, retrata um Narrador mais receptivo às palavras do Outro. A figura feminina aparece também em sua face benevolente e jovem, alegorizando acolhimento e receptividade frente ao ambiente impessoal do aeroporto. Vejamos como o conto começa, sinalizando a rápida resistência ao Encontro e aos desígnios do Acaso: “Quando se aproximou, a mulher trazia vestida no corpo a carga de uma notícia. Eu não quis acreditar. Pensei que (eu) estivesse a ler sinais inexistentes.” (p. 68). Logo em seguida, prossegue se corrigindo, como quem finta um passo e faz outro, assim como em “Praga” (ver p. 66): “Mas, é sabido: há sinais inconfundíveis. Há factos que nos encontram. No mar ou no deserto. Na escuridão ou na maresia.” (p. 68). Há a recorrência em demonstrar que a iniciativa do Encontro não parte de si: “A mulher teve o cuidado de esperar que a multidão se dissipasse. Eu sabia que não esperava nada. (...) Ela esperava não sei o quê. Mas esperou.” (p. 68). A construção cinematográfica do

cenário junto ao chamado pelo *real*, pelo *acontecido*, é evidente nos recursos narrativos: “É verdade que se aproximou devagar e que esteve um largo pedaço de tempo à espera que a multidão seguisse o seu destino” (p. 68).

O vazio e o silêncio impossíveis de serem ditos que figuram no quase-encontro do conto “Oaxaca” aqui aparecem evidenciados. A mulher mesmo é quem diz, iniciando a conversa: “Se não é pesado, o silêncio não incomoda” (p. 69). O Narrador, em seguida, declara para nós:

Os lugares, quando são grandes, contém um vazio maior. Mas, dentro de cada um, o vazio não se equipara ao tamanho dos lugares. É assim que uma pessoa pequena pode conter um enorme vazio e a pessoa grande conter um vazio menor. Só cada dono poderá saber do tamanho do seu vazio. (p. 69)

A presença silenciosa da música nos fones de ouvido, solicitada pela *arauto feminina*, nos remete à temática da dança por seu lado memorialístico (que se grava no corpo). Diz o Narrador: “há coisas que têm e tocam música. Também as lembranças estão cheias de música” (p. 69). Essa música, solicitada pela mulher, dá espaço para a emergência de suas lembranças incompartilháveis. Ambos, no entanto, não se incomodam com o silêncio e o vazio presentes: “O vazio do aeroporto espalhava em nós uma tranquilidade avassaladora” (p. 69). A música aparece conduzindo a dança dos sentidos no último parágrafo da página 69, no qual a leveza e a suavidade são as marcas do Encontro: “O seu dedo, pequeno, movia-se como uma pena. Leve. Muito leve. (...) disse, ainda suave.” (p. 69). A música de Lhasa, que ela pede para que o Narrador coloque para tocar em seu aparelho telefônico, desperta lágrimas. A solidão de duas tristezas isoladas aparece nos olhos que não se encontram: “A mulher, sem olhar para mim, foi dizendo que conhecia a música de Lhasa desde o início de sua carreira.” (p. 70). Há a repetição espelhada de “Mas, é sabido: há sinais inconfundíveis” (p. 70) que reitera a hipótese de que a parte “Ferve a luz” nos apresenta um Narrador mais entregue à sincronidade dos acontecimentos, assumindo sua própria Travessia e recepcionando arautos e anti-arautos.

A mulher pede uma segunda música antes de dar a trágica notícia, fazendo do conto um prelúdio triste e melancólico porque atua no suspense da revelação feita pela mulher. O grande mote da notícia é a morte da cantora Lhasa. O Encontro configura-se, então, como interação entre duas solidões: “De modo separado, choramos

juntos” (p. 70), aparecendo em “Há factos que nos encontram. Na escuridão ou na maresia, todos os lugares são internos” (p. 70).

O final do conto encerra duas possibilidades interessantes. A primeira é a noção de *lugares internos* apresentada na última página, que pode ser relacionada com a nossa hipótese de construção do Espaço da palavra. A outra está relacionada com a própria consciência da Travessia e de sua unicidade para cada ser humano. Todo o tempo, essa distinção entre o Eu e o Outro aparece no conto, embora há um fato que os una. Assim termina, portanto, o texto, indicando a caminhada solitária deste Narrador-vivente: “Tanto um aeroporto como uma música dão caminho a multidões./ Ou a um homem só.” (p. 70).

## MACAU

O conto “Macau” apresenta uma estrutura muito semelhante ao conto “Giurgiu”. O primeiro evento interessante que marca o conto é uma saída para compras de homens (escritores) e mulheres. A descrição do dia remete ao título da parte – “ferve a luz” – e à quentura inevitável na vertigem: “O calor da tarde era intenso. Abrasivo não para a pele – mas por dentro” (p. 55). A separação que o Narrador-vivente faz de si em relação ao grupo ao qual deveria pertencer – o de homens-escritores – é interessante: “Os homens-escritores em busca de tecnologias mais baratas, câmeras, telefones. Decidi acompanhar as madames na compra de tecidos chineses” (p. 55). À primeira vista, colocar as mulheres/madames junto à compra de tecidos e os homens em busca de tecnologias pode parecer simplista ou sexista, mas é curioso que o Narrador se coloque ao lado das madames, como se houvesse no ato de comprar tecidos chineses algo mais instigante do que buscar tecnologias para a sua Travessia. Dessa forma, o que era para soar pejorativo ou simplista acaba parecendo um pequeno ato de transgressão.

Os personagens do conto formam um quadrado que abarca as idades da vida humana em um parágrafo, como veremos:

... o chinês pediu-me que eu subisse uma espécie de mini-primeiro-andar. Uma criança brincava no chão sem nunca ter olhado pra mim. O alfaiate, sem dizer palavra, sentou-se a um canto. Uma velha muito velha aproximou-se pela lateral e fez o sinal. Que eu tirasse a camisa. Deixei de ouvir as vozes no andar de baixo. De peito nu, quase pude sentir a sensação de aquele lugar não era aquele mas outro. (p. 56)

Nessa passagem, o cenário é apresentado com os quatro personagens: o Narrador-escritor, o alfaiate chinês, a velha muito velha e a criança. A velha, que segundo os arquétipos de Neumann pode nos remeter à bruxa velha que guarda os mistérios da morte, é a personagem que manda o Narrador tirar a roupa, que ordena sua nudez. A criança não o olha. O alfaiate não lhe dirige a palavra, chave preciosa para um escritor. O cenário, embora simples, é descrito de forma cuidadosa, construído como um ambiente hostil e misterioso no qual o inesperado parece eminente.

É curioso que o corpo do Narrador apareça conectado às ações da velha através de verbos sensoriais, quase eróticos. A descrição da interação é íntima. A indiferença da criança à gravidade com que o Narrador descreve a cena indica a frequência sublime com que a criança brinca, ou a concentração séria com que empreende a brincadeira. O aspecto de suspense policial fica evidente no uso do verbo “fingir” para a ação do alfaiate, como se houvesse o que se esconder do cliente:

A velha guardou a fita métrica no interior do peito. Talvez usasse sutiã. Ou não. Tocou-me as costas com firmeza e simultânea suavidade. Contava-me as vértebras? As suas mãos, de aspecto totalmente idoso, auscultavam o meu corpo. A criança brincava. O alfaiate fingia-se adormecido. (p. 56)

“Macau” talvez seja o conto no qual a noção de temporalidade cronológica aparece mais distorcida. O Narrador, em diálogos, conta que não lembra como se vestiu e se deu conta da estranheza temporal quando viu recados sobre *checkout* no quarto. O transe sensorial parece a chave para identificar a passagem do tempo, mas o interessante é perceber que o Narrador não procura explicações para o que aconteceu; pelo contrário, nega-se a abrir o embrulho com a encomenda da roupa, como se o embrulho fosse tão misterioso quanto o acontecimento que gira em torno dele. Há um respeito pelo Mistério e pela configuração do cenário, cujos personagens representam alegorias da vida humana, principalmente na última vez em que aparecem sob o olhar do Narrador: “O alfaiate fez-me um adeus certo e entrou. No andar de cima, uma minúscula janela. Nela, a velha com a criança no colo. A mão dela no vidro. Senti na nuca uma estranhíssima sensação. Deixei as mãos acariciarem o embrulho” (p. 57).

O final do conto, por fim, é semelhante ao de “Giurgiu”, com a recusa de lidar com o objeto que remete ao acontecimento insólito. Vemos que, após aceitar o chamado da aventura, ainda há perigos e mistérios na Travessia que *parecem* ignorados, mas que são espelhados e lembrados eternamente no Espaço da narrativa. Eles ficam

## §

guardados, dialeticamente, no que se narra, ainda que sob o véu do Mistério. Vemos que “ferve a luz” convida à vertigem e acrescenta o prazer erótico à trajetória heróico-poética do Narrador, o que conduzirá à possibilidade de ascensão e transcendência na próxima parte, “sonhos azuis”. Como comenta Faria:

No conjunto, cada estória aduz um elemento novo a esta trajetória em que o homem desembaraça-se da lei da fatalidade e gaio assume-se como o prodigalizador do seu próprio destino, doravante comprometido apenas com a graça de existir, na conjugação movente da liberdade sério-jocosa dos transes hiperbólicos e da vertiginosa solidão da terceira margem do rio. (FARIA, 2005, p. 193)

O último conto, “Zanzibar”, celebra por fim o corpo do Narrador na dualidade gaiola/liberdade, transitando entre a metaficção e o amor erótico.



**A DESCOBERTA DO MUNDO E DE SI EM “SONHOS AZUIS”**

*“Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”.*  
(Deleuze & Guatarri. *Mil Platôs v.1 - p.13*)

A terceira parte do livro, denominada “sonhos azuis”, remete ao título da edição portuguesa – sonhos azuis pelas esquinas – e ao verso do poema de Paula Tavares que nomeia as partes. No poema de Paula Tavares, os sonhos azuis ocupam um lugar de transição e de encontro, as esquinas. Nos contos de Ondjaki, veremos como essa parte coloca em curso a alquimia de transmutar tempo em espaço já iniciada na vertigem da luz estudada no capítulo anterior. Sendo a luz matéria cuja velocidade e características não podem ser estudadas através das antigas formulações da Física Clássica; sendo a luz significante que abarca amplas significações mais espirituais (iluminar-se, iluminação, iluminado) e aplaca o medo inconsciente humano da escuridão (“o medo do escuro”), podemos depreender que a luz que ferve guarda aspectos do fogo e da água. A luz que ferve pode queimar, enquanto ferver é característica dos líquidos. Já os sonhos azuis remetem duplamente às esferas da mente e do espírito, dos pensamentos e das idéias, sendo azul a cor por excelência do céu (que dança). Portanto, a parte “sonhos azuis” realiza um movimento de ascensão em direção ao céu dançante, que culminará em uma descida e um retorno no *lugar* finalmente elaborado através da fixação narrativa-verbal.

Para entender como acontece o movimento de ascensão e a lenta transmutação do tempo, a tabela abaixo, a exemplo dos outros capítulos, nos indica uma presença feminina ainda mais marcante evidenciada nos dois extremos da vida da mulher: infância e velhice. Vemos que os espaços onde se passam as narrações ficam cada vez menos lúcidos e nomináveis. Em “ferve a luz”, a série de contos se encerra com um conto que se passa no corpo do narrador através da presença espectral do toque da/ na amante. Em “sonhos azuis”, o corpo se liberta da gaiola em uma embriaguez alcoólica, na qual vivemos o fluxo de pensamentos sob a observação atenta do olhar do Narrador. Assim, diferente da movimentação de outros capítulos, nas quais as situações externam *encontravam* um Narrador atordoado e passivo, por vezes resistente, “sonhos azuis” se inicia com a ação proativa, embora silenciosa, da contação de estórias. O conto todo é como uma técnica metaficcional de olhar, descrever e apreender para

recontar. A trajetória mito-poética do herói que narra é, sem dúvidas, a ascensão, como explica Faria a respeito dos contos de fadas:

No centro do conto de fadas está o homem em seu confronto com o mundo, e a imagem do homem que o conto de fadas propõe é de total relevância: é a imagem de alguém que possui a capacidade de se elevar acima de si mesmo, alguém que aspira a realidades mais altas e é dotado das condições de conquistá-las. No conto de fadas, tudo pode acontecer, reviravoltas as mais inesperadas provocam a completa inversão de posições. O ponto central nessas transformações, contudo, não é ascensão do serviçal à categoria de senhor, ou o reconhecimento concedido ao ex-proscrito. Estas são apenas notações de algo muito mais fundamental: a capacidade de metamorfose inerente ao homem, que lhe permite libertar-se de uma existência inautêntica e inaugurar-se num existir mais verdadeiro. O conto de fadas poematiza processos de desenvolvimento e maturação. (FARIA, 2005, p. 126)

No conto seguinte, o Narrador enfim situado no papel de Escritor-vivente renasce no gesto imitado por uma menina em um cemitério de Ouagadougou. A paz e a música iniciam o movimento de ascensão. “Dar es salaam”, conto do meio na série dos cinco, é como uma suspensão no tempo e um acordo entre os dois extremos da poesia: menina e velho são observados através da chuva, pela janela do narrador. Curiosamente, o espaço no qual o Narrador nos situa é a madrugada, já citada nos contos “Gorée” e “Zanzibar”, ambos que constituem a finalização poética de cada capítulo. Em “Zanzibar”, a metáfora do tango encontra o espaço ideal para se reproduzir infinitamente na poesia do Narrador, materializada na figura da mulher amada: “és a madrugada onde o tango prolifera” (p. 72).

O quarto conto, escolhido como análise principal e cerne dessa parte, é como a prova final. Depois dele, não há mais possibilidade de retornar para a vida antes do chamado da aventura. O herói-poeta deve decidir entre seguir ou retornar. Na figura da bruxa velha [situada nos mistérios da morte na configuração proposta por Neumann (ver p. 69)], recebe um conselho e, embora não a responda, sabemos que escolhe por seguir visto a Travessia continua e desemboca na “chegada” final: na materialização de um Espaço narrativo.

Em Siena, o primeiro indício material é a trança da mulher – tão velha que não se pode adivinhar a idade – e o conto se passa sem que possamos adivinhar, também, em que tipo de lugar se passa o Encontro. Apesar da intimidade, não se pode concluir se é um espaço público ou privado; apenas sabemos que a mulher e o Escritor

compartilham chá e cigarros enquanto conversam. Em “Moçâmedes”, não há mais diálogo; como nos outros contos poéticos do livro, somos devorados pelo caos poético de um fluxo de pensamentos em torno da figura do avô. De acordo com Campbell (2005), o retorno de uma figura paterna simboliza o filho que finalmente assume um lugar de pai, liberto de suas catexes infantis por conta da jornada que empreendeu.

“Sonhos azuis”, no panorama maior do livro, é a consagração de uma descoberta de si e do mundo depois de muitas provas e iniciações. Nela, há celebração, alegria e também apreensão pela certeza de Narrar e Seguir. Por conta dessa característica singular, trazemos um trecho do livro de crônicas da escritora brasileira Clarice Lispector, conhecida por seu texto denso, íntimo e marcadamente existencial que ilumina esta etapa da trajetória narrativa de nosso Escritor-vivente:

Eu às vezes tenho a sensação de que estou procurando às cegas alguma coisa; eu quero continuar, eu me sinto obrigada a continuar. Sinto até uma certa coragem de fazê-lo. O meu temor é de que seja tudo muito novo para mim, que eu talvez possa encontrar o que não quero. Essa coragem eu teria, mas o preço é muito alto, o preço é muito caro, e eu estou cansada. Sempre paguei e de repente não quero mais. Sinto que tenho que ir para um lado ou para outro. Ou para uma desistência: levar uma vida mais humilde de espírito, ou então não sei em que ramo a desistência, não sei em que lugar encontrar a tarefa, a doçura, a coisa. (LISPECTOR, 2009, p. 191)

Na tabela, podemos perceber como a ascensão ocorre através dos indícios narrativos, dos lugares e das pessoas com quem o Narrador encontra, que desdobraremos nas análises que se seguem:

	SHANGAI	OUAGADOU GOU	DAR SALAAM	ES SIENA	MOÇÂMEDES
LUGAR	Hotel	Cemitério	Madrugada	Lugar ermo	Fim de tarde
ARAUTO/ ANTI- ARAUTO	Sem arauto	Menina	Menina e um homem velho	Mulher velha	Avô
ÍNDICE NARRATIV O DE COMUNICA ÇÃO	Whisky	Fala	Fala	Fala	Lembrança

**SIENA**

Em “Siena”, a sina de escritor apresenta sua face trágica na boca de uma mulher misteriosa. Para a sua trança, “serpente adormecida” (p. 89), não se podia sequer adivinhar uma medida aproximada. Sua idade também não podia ser mensurada pelo olhar. A mulher, leitora de olhares – “Lu, no meu olhar, que eu entendia espanhol” (p. 89) – era não só poliglota, como íntima da linguagem, reconhecendo a denominação local “caluanda” como a de um angolano, respondendo o Narrador “em perfeito português” (p. 89). A mulher descrita com “olhar-em-poço” (p. 89), que é imagem de uma profundidade incalculável, da obscuridade, mas também da criatividade artística, representa os mistérios da morte com sua velhice imensurável e a trança-serpente que ajeita pela lateral esquerda, marcadamente a lateral dos mistérios. O Encontro com esta mulher, embora sombrio e assustador, só pode estar no espaço do *desejo* já que ela perverte o Tempo na sua idade; o Tempo, que representa dolorosamente as limitações da atuação humana, em seu cabelo parece infinito, e nos seus olhos perde o tamanho. Da mesma forma, para o Escritor que talha estórias na matéria do verbo, alguém que consegue se desdobrar em múltiplas línguas com *intimidade* se torna inevitavelmente objeto de desejo ou de estudo.

Como aspectação da morte, o conto, no entanto, apresenta uma verdade dolorosa para o Narrador. Até mesmo as palavras do monge budista no conto “Budapeste” não tem a mesma força de decisão que as de uma bruxa velha, união do Sagrado Feminino e da Sabedoria em uma só figura. Por isso, apesar da desconfiança, esse Encontro é o único no livro em que o Narrador-escritor pede um conselho para o seu arauto, demonstrando assim a importância que as palavras alheias tem em sua Travessia. A mulher, por sua vez, demonstra ciência sobre a necessidade do Encontro com certo distanciamento emocional: “Chá de frutas distantes – murmurou. – Para que essa conversa dure apenas o que nos for necessário” (p. 90).

É preciso notar que a ascensão faz par dialético com a embriaguez em “sonhos azuis”. Assim é que, na tensão do Desconhecido, o Narrador vivencia ápices sensoriais que geram medo pela entrega inevitável: “O meu receio não era infundamentado: era o melhor tabaco do mundo. Nem mesmo as palavras ‘macia’ ou ‘suave’ se aproximam da sensação que experimentei. E nada mais cruel do que experimentar o que nunca mais voltaremos a encontrar” (p. 91). Depois de “cruel”, é preciso se enganar a respeito do inexplicável; a trança se movia como uma serpente,

portanto era necessário forjar explicações racionais: “Olhei de novo para a trança, que se movia. Claro que posso sempre querer pensar que era o movimento do seu crânio que dava movimento à serpente. Algumas missangas pareciam brilhar mas prefiro pensar que era o reflexo da luz solar” (p. 91).

A fala da “bruxa velha”, além de insinuar que ela poderia se mover pelo Tempo, é dura e evidencia a solidão da trajetória do Escritor-vivente. A dor aparece na idéia de que haveria outros caminhos possíveis, e se a tarefa da escritura não exigisse um casamento tão dedicado, esse Escritor poderia viver uma *vida comum*, encontrando a transcendência através da comunhão erótica com uma parceira. Mas, para isso, seria preciso abrir mão da solidão da Travessia, da razão pertinente do Seguir que exige não olhar para trás. É esse *quase*, configurado gramaticalmente em futuro do pretérito, que ocasiona um engano perceptivo até mesmo na mulher misteriosa, que julgava ver um recado para um casal em um homem solitário:

Busco na verdade encontrar um casal, no tempo atual, com quem devo falar. Vendo-o de longe, algo na sua aura me fez pensar que pudesse ser você. Mas quando trocamos olhares, entendi que não. Além de que ela teria que estar por perto e você, nitidamente, é uma pessoa desacompanhada por dentro e por fora (p. 92)

O Narrador-escritor ainda nos narra a insistência de sua conversa, que procura adivinhar quem seria o casal e qual seria o recado. A mulher conta que vem os separar. Visto que o Narrador parece surpreso com esse “poder”, ela explica que pode os separar porque foi ela que os juntou, e que é um par muito romântico – Romeu e Julieta. Se a bruxa confunde o Escritor com o casal Romeu&Julieta por conta de sua aura, podemos induzir que a potência vista no Destino do Escritor para um amor *verdadeiro* era forte o bastante para ser confundida à energia de um clássico da memória popular que sobrevive há mais de quinhentos anos (indicando aproximadamente, também, a idade da mulher). Interessante que a consciência arrebatadora de ter feito uma renúncia tão dolorosa provoca no Escritor a necessidade de outra renúncia que, como a anterior, é feita por uma troca – em vez de Romeu, um Escritor que o escreve – de um cigarro por um conselho. Ser um escritor, segundo a mulher, também não é tarefa ordinária: “Você também não é o ser comum que de seguida me pareceu. Você é um escrivão” (p. 92). Esta tarefa, no entanto, é como um destino que não se pode alterar quando abraçado, e nisso reside seu aspecto extraordinário e doloroso: “De condição. Por isso há de registrar o pouco de que se vai

lembrar” (p. 92). As palavras da mulher remetem à luta entre significação lógica e memória, evidenciando o aspecto ficcional editável da memória. Como, após o conselho, não há mais a fala do Narrador, somente os outros contos, não sabemos se o conselho é seguido. No entanto, devido à descrição mágica da figura desta mulher e ao peso que é dado as suas palavras e gestos, fica gravado na narrativa a sina de escritor-vivente, e o conselho que é o último portal que o Narrador precisa atravessar para concluir sua ascensão e, despido do peso da tristeza, ser leve a ponto de voar, como o personagem Odonato de “Os transparentes” (ONDJAKI, 2012) que, por não comer, fica leve a ponto de voar feito balão de gás hélio no fim do livro: libertação da matéria. Assim é que se encerra isomorficamente a análise, fazendo do único conselho do livro o ato de fala para o Escritor: “Dispa o seu peito dessa brutal solidão. Adeus.” (p. 93).

## SHANGAI

Não há, em “Shangai”, nenhuma figura no papel de arauto, visto que o Narrador não *encontra* nem é encontrado; ele apenas observa e empreende sua viagem solitária em direção a si mesmo. No entanto, no segundo parágrafo é invocada a figura de uma mais-velha e da serenidade, análoga à descoberta na menina do cemitério, quase insuportável: “Entre os reflexos das luzes, dos copos, dos espelhos manchados, o batom da senhora alemã. Quase uma anciã. As suas mãos de um outro tempo. O seu olhar estranhamente calmo.” (p. 77). É interessante notar os índices narrativos que aparecem nesta cena: o reflexo (espelhamento), as luzes, o copo (a embriaguez), o batom (signo feminino) e as mãos de um *outro* tempo. Todos se relacionam ao encontro do Escritor-vivente com a sabedoria de uma figura feminina, uma Grande Deusa, que selasse o encontro entre homem e sua *anima* e simbolizasse a grande comunhão, como no amor erótico. A descoberta do amor é uma etapa fundamental na Travessia. Inteiro, luz e sombra se fundem e se desvelam no encontro amoroso simbolizado, na trajetória de auto-conhecimento, pelo casamento místico entre o homem e seu lado feminino. Como nos recorda Faria:

O amor, portanto, não é uma paixão erótica, no sentido em que a entendemos confusamente. Trata-se, antes, de um arrebatamento emotivo, e, certamente, conturbado, do inteligível das coisas, (...) mas também do sensível em geral. É necessário, pois, compreender Eros, não no que ele parece ser, mas naquilo para o qual ele tende, a despeito de nós mesmos. Mas Eros não é tão-somente tendência, ele é a tensão do obscuro que experimentamos, em direção ao claro que

podemos compreender” (MATHIAS, 1991: 19 apud. FARIA, 2005, p. 183)

Depois de ver a senhora alemã, ocorre finalmente a passagem para o transe que se inicia com a entrada na ambientação do saguão e o ato de fala que invoca o instrumento de libertação, a bebida alcoólica: “pedi um whisky” (p. 77). A narração apresenta um estado de transe vertiginoso e intenso. Diferente das outras partes, nas quais ainda havia indícios verbais de resistência ao chamado e características do suspense policial para elucidar o medo de empreender o mergulho em busca de si, de sua origem e de seu lugar no *tempo mortal* da vida humana, “sonhos azuis” se inicia com uma embriaguez de whisky.

O estado embriagado conduz o Narrador-escritor a uma expansão da consciência, espécie de *lucidez espiritual* na qual o tempo deixa de ser entendido de forma linear e passa a acontecer de forma simultânea, como se vê nas brincadeiras que ele faz com o aspecto gramatical dos tempos verbais: “a quentura da bebida invadia-me as lembranças devagarinho, começava a lembrar-me de coisas que muito em breve iriam acontecer” (p. 78). Ao mesmo tempo se delineia no olhar do Narrador o caráter estático (ou infinito, ou eterno) de certas impressões sensoriais, produzindo o êxtase das descobertas: “Comovo-me. Se o mundo terminasse dali a cinco minutos, aquela mulher ia sorrir da mesma maneira” (p. 78). Percebemos que, embora não haja interação com as pessoas presentes no mesmo espaço do hotel, *se comover* já indica a empatia inusitada entre o Narrador e as personagens caricaturais que nos aparecem através das lentes do Escritor.

O diálogo com o Tempo materializado, que por ora aparece quanticamente flexível, em outros momentos apresenta uma barreira dolorosa entre Narrador e outros tempos: “Fui invadido por essa inveja brutal que às vezes me assoma: eu não tinha vivido o tempo daquelas gentes” (p. 78). Da mesma forma, a perda de um instante pode ocasionar a perda da palavra eterna tão cara ao Narrador: “O inacessível diálogo: eu e o jovem barman nunca saberíamos que lembrança se escondia nesse instante” (p. 79). Até mesmo no futuro o caráter sólido e intransponível de um Tempo material pode levar à tristeza: “A música mais lenta do mundo deixara-me coberto de uma saudade que levaria meses a passar: a saudade de coisas que eu não iria viver” (p. 81).

Esse conto, como muitos outros, se ambienta na embriaguez da música – “Jazz, à moda antiga. Suave, metalizado, sem nunca levantar vôo. Como se todas aquelas mãos controlassem um bando de pássaros que não fosse voar” (p. 78) – que

encaixa muito bem em um céu dançarino. O Escritor, assumidamente roubando estórias alheias, parece mais à vontade neste papel que nos revela – “Pedi outro whisky e fingi que tinha enganado no lugar para poder tentar ouvir o diálogo da alemã, a anciã” (p. 79) – e nos descreve uma outra imagem espelhada, talvez um desejo futuro de bem-estar com o próprio papel que, para além do ser-escritor, configura uma necessidade de pertencimento:

O homem entrou, e por ter chegado depois de todos nós, pareci alguém muitíssimo atrasado a um encontro que não havia marcado com ninguém. (...) O difícil, para mim, seria dizer da sua idade ou de onde viria. Tinha nos olhos o peso de muitas viagens mas uma leveza de quem fez da vida simplesmente um aprendizado de bom humor. (...) Não se intimidou: sorriu e fez um gesto rápido com a mão, não só como se cumprimentasse cada um de nós; como se conseguisse tocar-nos. E assim resolveu a sua entrada tardia: já era um de nós. (p. 79)

Em “sonhos azuis”, a viagem erótica que transmuta o próprio corpo em gaiola para saudade dá lugar à libertação ébria dos sentidos, à observação atenta das influências externas em um hotel de Shangai. É como se o Narrador-escritor, até então aprisionado no próprio corpo e sofrendo dos medos limitantes da frágil condição humana, se libertasse da noção espacial de corpo para ascender ao prazer de sentir uma conexão com o Todo, com o Outro e com o momento presente. Essa conexão é evidenciada na última frase do conto, na qual o Narrador tenta agarrar o momento presente com as mãos – e, de certa forma o agarra, oferecendo-o para nós em forma de corpo narrativo : “Tudo o que desejo é lembrar-me exatamente do que vai acontecer agora” (p. 81).

## **OUAGADOUGOU**

Depois da libertação do corpo e da noite de degradação da matéria em um hotel obsoleto, repleto de pessoas velhas com aspecto decadente, o segundo conto, pela ordem do livro, é “Ouagadougou”. Livre da gaiola da matéria, o conto se passa em um cemitério e o Narrador estabelece um diálogo íntimo com uma menina que trabalha no local. A epígrafe inventada para o conto contradiz a limitação da presença física: “às vezes as pessoas partem, vão para mais longe/ e parece mais perto” (p. 84). A menina alegoriza a possibilidade de renascimento do Narrador, agora encontrado em um Espaço que ele mesmo cria. O indício do espelhamento aparece na primeira página do conto:



“Imitou-me o estranho gesto” (p. 84). Entretanto, percebemos que dessa vez a pessoa passiva não é mais o narrador, mas sim a figura mais jovem que recebe dele o bastão de clonar gestos, à moda da moça de Giurgiu que lê lábios. O ciclo da vida se renova no espaço da morte e não há mais o tango sedutor da viúva de Praga. A densidade quase insuportável das emoções suscitadas no outro cemitério abre espaço para a leveza do ar que conduz a ascensão do Narrador através das palavras cantadas da jovem, como um mantra espiritual: “A menina abre a porta para entender o som. Está extasiada. Poucas vezes ouviu alguém cantar na capela do cemitério. Ou cantar tão bem. Tão leve” (p. 85). Assinala-se, também, a tentativa inútil de *entender o som*, própria de crianças e poetas. A música que leva ao êxtase da menina indica o caráter harmonioso com que se vive a ascensão, como uma morte inversa. A paz é tão grandiosa e ao mesmo tempo sutil que gera um movimento de recusa no Escritor: “a estranha minúcia, entre os dedos e as mãos. Os gestos calmos. Uma paz dura, que não posso decifrar. Que não quero aceitar: não é possível tanta serenidade” (p. 85). Como a menina que tenta entender o som, o Narrador-vivente não pode aceitar uma paz tão grande que se torna incompreensível, e que contrasta com as lutas que vive ao aceitar o chamado da aventura. O filme da narração cada vez mais se volta para os detalhes e para os gestos em vez de focar amplamente na situação externa e na estranheza dos hábitos estrangeiros. Cada vez mais íntimo, a câmera se fecha e é possível espiar mais de perto os pensamentos do Narrador.

Essa intimidade que ocorre simultânea à sensação de ascensão não é, no entanto, pacífica. O tom narrativo nos revela que tamanha intimidade e afeto podem ser assustadores porque invadem o corpo e tomam proporção interna inversamente proporcional à delicadeza do gesto. Assim vemos a minúcia dos dedos pode se solidificar em paz dura e *tanta* serenidade. Por isso, a despeito do indício apaziguador da cor azul, o processo demonstra sua contraface quente, como se ainda houvesse luz a ferver. A última frase do conto explicita a mesma quentura que fulgura no hotel de Shangai, agora colocada em um ambiente externo ao Escritor indicado no advérbio *lá*, tendo ele já lugar próprio que, no conto, é um cemitério: “lá fora – quente -, o mundo” (p. 85).

## MOÇÂMEDES

Veremos na quarta parte do livro, “guardamos o lugar”, como a literatura serve de espaço para uma trapaça do Escritor-vivente. Embora o trabalho de escritura funcione como uma elaboração do vivido na performance narrativa, a infância, em vez

de ser *substituída* pela vivência adulta, assume um papel fixo e espacial; uma hierofania constante, criada e alimentada pelo Narrador-escritor. O papel do mais-velho na narrativa é, portanto, o de *abençoar* (ou “abensonhar”, como no neologismo de Mia Couto) a trajetória heróico-poética, ou a escolha pela escrita, que empreende o Narrador-vivente. Há um desejo de finalmente se ancorar: “Ancorar-me. Olhar o que posso ver, ajustar as vozes aos corpos. (...) Libertar-me do calor e do peso” (p. 96). As linguagens de pescador e poeta se encontram no texto para combinar os significantes de “sonho” e da cor “azul”. O avô provoca a tara verbal do Narrador - “tu gostas de palavras. Nunca serias pescador. Talvez poeta. Se eu disser ‘azul’, tu vês o que?” (p. 97) – com uma pergunta que ele mesmo responde, em sua linguagem de pescador: “Eu vejo o céu. Só o meu céu. Azul e simples” (p. 97). É reconhecido, com a provocação, que os dois pertencem a domínios diferentes de linguagem e de experimentação do mundo. Como em Campbell, é preciso esse rito de passagem com a figura paterna, aqui ainda mais grave e sábia, assumida por um avô pescador:

A idéia tradicional de iniciação combina uma introdução do candidato nas técnicas, obrigações e prerrogativas de sua vocação com um radical reajustamento de sua relação emocional com as imagens parentais. O mistagogo (pai ou pai substituto) deve entregar os símbolos do ofício tão-somente ao filho que tiver sido efetivamente purgado de todas as catexes infantis impróprias a um filho que não se veja impossibilitado para o justo e impessoal exercício dos poderes pelos motivos inconscientes (ou, talvez, até mesmo conscientes e racionalizados) do auto-engrandecimento, da preferência pessoal ou do ressentimento. Em termos ideais, o filho investido do ofício afasta-se de sua mera condição humana e representa uma força cósmica impessoal. Ele é aquele que nasceu duas vezes: tornou-se, ele mesmo, o pai. Em conseqüência, agora é competente para representar, por sua vez, o papel do iniciador, do guia, da porta do sol pela qual devemos passar, das ilusões infantis do “bem” e do “mal”, para uma experiência da majestade da lei cósmica, purgada da esperança e do temor, e em paz na compreensão da revelação do ser. (CAMPBELL, 2005, p. 75)

O Narrador se assume poeta e nos direciona para o lugar de sua cor e de sua trajetória quando diz: “Para mim ‘azul’ pode ser a parte de dentro das pessoas” (p. 97). É interessante notar que, diferente da máquina do tempo, engenhoca tão sonhada no imaginário científico, a infância deixa de ser um tempo para se materializar em um lugar. Ela se *ancora* na narrativa, é a casa do caracol que anda para todos os lugares sem jamais sair onde está. O Narrador, por fim, decide ferrar a âncora: “Ferro a âncora. Deixo que a voz *reencontre* o meu corpo. Talvez eu não esteja aqui, em Moçâmedes,

com o meu avô” (p. 97, grifo nosso). Como um duplo, esse lugar proveniente de encontros se materializa em palavras no momento em que se narra, ao mesmo tempo em que passa a configurar outro órgão do próprio corpo do Narrador, outrora etéreo e voando por outros espaços. Segundo Levy, a era digital e superconectada leva a uma reinvenção do próprio corpo, não só em esferas físicas (silicone, implante, transplante) como em esferas subjetivas, atravessado por um “enorme hipercorpo híbrido, social e tecnobiológico” (LEVY, 1996, p. 17). Esses atravessamentos híbridos, narrados durante toda a trajetória heróico-poética através de encontros, lembranças, recados e lugares, no “fim” do percurso parece dar lugar a um órgão materializado. Ou seja: o texto é a medida do corpo, ao mesmo tempo em que constitui um corpo próprio de texto. Essa é a libertação possível e atualizada de um corpo que deseja sair para o mundo sem perder o seu espaço uterino de possibilidade e acolhimento, simbolizado pela quarta parte do texto em que se retorna da longa viagem de descoberta do mundo, que se inicia com o conto “Laranjeiras”, nome do bairro carioca onde reside Ondjaki no Brasil.

**“GUARDAMOS O LUGAR COM PALAVRAS”**

*“a infância é um antigamente que sempre volta”*

*Ondjaki*

Em “guardamos o lugar”, última parte da Travessia que empreende o Narrador, há uma mudança de linguagem na narração. A linguagem *afrouxa*, parece mais leve, como depois de soltar pesos ao mar na ascensão ao céu dançante galgada em “sonhos azuis”. A *descoberta do mundo*, no entanto, prossegue. Fecha-se um ciclo. A retomada da infância, inédita até esta parte, abre um espaço de diálogo maior com outros livros de Ondjaki. Assim, podemos apalpar o Espaço que foi construído através de longas provações e lugares distantes, empreendendo uma cartografia internacional que, no final da narrativa, empenhava-se em construir a casa de caracol para qual o Escritor pudesse voltar sempre que desejasse, visto que sua *sina de escritor* foi/é cumprida depois de aceitar o chamado e se entregar à vertigem de narrar. A terceira parte do livro, portanto, remete a uma despedida de algo que não aconteceu; a bifurcação de um outro Destino possível em detrimento do Seguir imanente à sina de Escritor-vivente. Já na quarta parte, o herói-poeta cumpre a sua sina e pode, enfim, ser recompensado com o seu reino de palavras.

Sendo assim, como em toda trajetória heróica, o destino final apresenta sua ilha de delícias, no qual o herói pode repousar antes de sua próxima missão. No caso de nosso Narrador-vivente, a primeira recompensa acontece no encontro inesperado com um ídolo de sua infância. Entretanto, o encontro é confuso de personagens: era Lima Duarte ou Zeca Diabo? Sinhozinho Malta? Quem falava, era o Escritor ou a criança que mora dentro dele?

Nesta parte, encerrando o ciclo narrativo, outros elementos surgem. Um deles, que exploraremos no conto “Laranjeiras” é o caráter metaficcional que rege a estrutura do conto e a vida como obra de arte. A impossibilidade de distinguir vida e obra é evidenciada no Encontro entre um ator e um Narrador-escritor no qual uma multidão de personagens se encontra. Mais do que defini-los, o afeto e a gratidão perpassam os dois, caracterizando a Arte como um serviço e a reverência aos artistas como um gesto de abundância e alegria. Ainda, as novelas brasileiras são tema constante nas obras de Ondjaki que trazem fatos de sua infância e da década de 80 em terras angolanas. Essa intertextualidade não é despropositada; depois de contos

nomeados por quase todos os continentes, é em Laranjeiras, em terras conhecidas e brasileiras, que o Narrador-escritor encontra um herói de novela que já ilumina outras estórias.

No conto “tânger”, o segundo de “guardamos o lugar”, o Narrador, como um personagem-fantasma, *entra* no meio de uma estória de amor distorcida pelo Tempo. Um homem que espera todos os dias sua amada, uma amada que é ela e outra, e que passa disfarçada aos olhos de seu pretendente. A temática amorosa volta, mas agora o Narrador está em outro lugar: não mais cantando a ausência da amante e nem conversando com uma mulher misteriosa sobre um amor que poderia ter sido e não foi. Agora o Narrador assume para si o papel de narrador, como um personagem chapliniano que brincasse com a própria tragédia – neste caso, a inevitável solidão de sua sina. Todos os elementos antes explorados aparecem com grandeza nesta narrativa: o amor, a metaficção, o Encontro, o Afeto, o Mistério e, no final da estória, as cortinas metaficcionalis se fecham com um diálogo entre o homem apaixonado e o Escritor-vivente que bem poderia ser para os leitores deste narrador, constituindo duas séries de espelhamentos: “Não é um martírio. É uma escolha. Cada um suporta o peso da espera que deseja./ \_ Quantas noites?/ \_ Quinhentas. Mas você não estará aqui para saber o fim dessa estória.” (p. 113). Da mesma forma, o Narrar não é um martírio, visto que a Travessia fez dele uma escolha.

Em “Santiago de Compostela”, a chuva retorna como elemento narrativo. A chuva é sempre desejada na voz narrativa, como se dissolvesse os medos e libertasse o corpo de sua solidez. Ela é explorada na sua poesia, em meandros e delicadezas: “Mas cada um tem os seus modos de ler a chuva” (p. 117). A Travessia parece cansar e aparecer performada na narração. O Escritor, agora redimido, reconhece pertencer a toda e qualquer parte por onde passar narrando: “Acumulo noites em mim. Caminho cansado. As costas prendem-se a cada uma destas paredes como se eu pertencesse a todos os cantos. A todas as esquinas” (p. 11).

Abaixo, vemos como o Escritor se encaminha de volta para casa, passando pelos seguintes arautos: Zeca Diabo, um casal, três mulheres, uma dançarina e, finalmente, seus pais, na volta à casa. O mar e a chuva fulguram nessa parte também como um caminho de volta; saída e alívio para as emoções mais densas. Deteremo-nos na análise dos contos Laranjeiras, Massoxiangango e Mussulo, a fim de pontuar, respectivamente, a volta da criança, a dança libertadora e a volta à casa.

	LARANJEI RAS	TÂNGER	SANTIAGO COMPOSTELA	DE MASSOXI- ANGANGO	MUSSULO
LUGAR	Hospital	Praça	Fila	Montanha	Casa
ARAUTO/ ANTI-ARAUTO	Zeca Diabo	Amado/ Amada	Três mulheres	Dançarina	Pais
ÍNDICE NARRATIVO DE COMUNICAÇÃO	Fala/ abraço	Fala	Fala	Dança	Silêncio

## LARANJEIRAS

O conto abre a última série do livro com uma epígrafe sem aspas, iniciada por reticências: “... que era uma estória que um dia a enfermeira se lembrou de me contar” (p. 100). Esta frase altera a dinâmica lírica que até então predomina nas narrativas anteriores para trazê-la a uma vestimenta de *realidade* ou, como dizemos nas aulas de Ensino Médio: verossimilhança. A primeira frase do conto é: “Havia flores por todos os cantos” (p. 100). Depois de duas estórias em cemitério, as flores em Laranjeiras estão em um hospital, e o doente é (a princípio) Zeca Diabo, personagem de Lima Duarte. O verbo “resistir”, utilizado amplamente nas duas primeiras partes do livro, funciona nesse texto em uma declaração negativa: “Não soube resistir:/ \_Zeca Diabo?” (p. 101). A partir de então, o conto assume um tom confessional e emotivo, por vezes à semelhança de uma criança que narrasse um dia especial de forma espontânea: “Eu, confesso, não sabia o que sentir” (p. 101). Ainda, o tom de narração para um grupo faz lembrar as estórias hiperbolizadas de “os da minha rua”, com sua piscina de Coca-cola: “Sentado ao meu lado, juro mesmo: nada mais nada menos que Zeca Diabo!” (p. 102). O ritmo da narração e a forma de contá-la também remetem à oralidade, com seus recursos de suspense e chiste: “Zeca Diabo falava comigo. Dirigia-me a palavra. Não desmaiei porque estava sentado e desmaiado não conseguiria ouvi-lo” (p. 104).

A estória, repleta de flores, se passa em um hospital. Conhecemos Lima Duarte (ou Zeca Diabo, ou Sinhozinho Malta) primeiro pelo termo “padrinho”. Segundo o enredo, o homem estava comovido pela morte de um afilhado angolano e havia

encomendado todas as flores. Não seduzido pela morte, só pela tristeza nos olhos de Zeca – “via-lhe os olhos tão encarnados que me era custoso não absorver tanta tristeza” (p. 102) – o Narrador se mostra eufórico diante da possibilidade de falar com todos os personagens da sua infância: “Não soube o que dizer. O meu ímpeto era perguntar pelo Seu Dirceu, esse borboletista militante, etéreo. Depois, perguntaria pelo Odorico. Num terceiro momento eu queria falar com o próprio Sinhozinho e perguntar notícias da Dona Lulu.” (p. 102-103). Até mesmo os fluxos de pensamento relembram o Narrador-personagem de “bom dia, camaradas” com suas estigas, não fosse a contenção: “Como caluanda, a minha resposta natural seria ‘não tão lindo quanto Luanda’, mas consegui conter-me” (p. 106)

É sedutora a forma despreziosa que o tema da identidade ficcional é abordada no conto através da sutileza de referências ao outro personagem(ns) pelos seus diversos nomes ao longo do enredo – “Recuperou o fôlego. Era outro” (p. 105). Quando vê o homem chorando, o Escritor comenta, como a falar de Sinhozinho Malta: “A última vez que vi este olhar no seu rosto, foi quando ele descobriu, no meio de uma inocência forçada, que a irmã dele era, na realidade, uma prostituta” (p. 104). Apenas na sexta página o nome do ator aparece: “Lima Duarte fungou do nariz, tentava enxugar as lágrimas para dentro. Coçou o bigode e tive medo que a qualquer momento Zeca Diabo sacasse da arma (...)” (p. 105). O tema sobre os nomes surge, também, nos diálogos entre Narrador-vivente e personagem(ns): “Não tem importância. Temos vários nomes. Veja o senhor mesmo, eu não sei se hei de chamá-lo de Zeca Diabo, Sinhozinho, Lima Duarte. Somos vários.” (p. 105). O tema da autoficção, ou da bioautografia, ou da vida como obra de arte, ressurgue nas falas espelhadas entre Narrador/personagem(ns), ao falar sobre a piscina de Coca-cola de Benguela, estória contada de boca em boca que aparece em “os da minha rua” no conto “A piscina do tio Victor”: “Senhor Zeca Diabo... Isso, em Angola, não é uma estória. É a vida mesmo.” (p. 106).

O ramo de flores amarelas que estava com Lima Duarte é passado para as mãos do Escritor. Neste conto, a recompensa pela trajetória é evidenciada no afeto recebido e no sonho infantil realizado. No entanto, a beleza grandiosa do momento é assustadora e parece esmagar emocionalmente a reação do Escritor, movido pelo *pathos* da desmedida, repetindo o padrão narrado em outros contos da inação diante do inesperado; diante da ação do Outro. Assim, é que vemos:

E Lima Duarte, Sinhozinho Malta, Zeca Diabo, assim do nada, abraçou-me. Nunca, em toda a minha vida anterior, eu poderia ter adivinhado que algum dia, nalgum corredor de hospital, Zeca Diabo me iria abraçar daquele modo aberto e enfraquecido. Mas era ele quem busca o abraço; embora, na minha leitura angolana, fosse eu o abraçado. (p. 107)

Na penúltima página, ao ser abordado a respeito de sua condição de escritor, a resposta aparece diferente do que figura em “Giurgiu” ou em “Siena”. É possível ser algo além de escritor, e assumir sua posição desconhecida na Travessia que nunca tem fim: “\_Você é escritor?/ \_Também./ \_E o que faz aqui?/ \_Não sei./ \_Isso dá uma estória.” (p. 107). O aspecto fantástico, no entanto, permanece até o fim: “Ruídos suaves ao longe sugeriam a cavalgada lenta de Zeca Diabo. Ele ia embora. Sozinho.” (p. 108).

A retomada do espírito pueril marca o conto, sua linguagem, a retomada de um lugar próprio no qual o Escritor está finalmente à vontade – pleno. A contação de estórias assume seu papel cotidiano sem precisar renunciar à realidade, com leveza e sensação de conexão com seu ambiente e as pessoas: “Nem que eu jure que foi uma estória de verdade: em Luanda?, ninguém vai me acredita.” (p. 108). O texto internacional é, portanto, marcadamente de um Narrador-escritor angolano no final do conto “Laranjeiras”. Ou de uma criança que o habita.

## **MASSOXIANGANGO**

O conto “Massoxiangango”, único no livro que não é o nome de um lugar, e sim de uma dança, se inicia com a declaração a respeito desta linguagem outra, que dá título ao livro: “Nunca, em vida, tinha visto um corpo dançar assim. Talvez nalgum sonho de que não me posso lembrar.” (p. 123). O processo de espelhamento aqui, então, se dá por meio da complementação de opostos:

MASCULINO – FEMININO

DANÇA – ESCRITURA

A primeira frase do conto se espelha, no terceiro parágrafo, para falar de dor, ou seja, de compaixão e empatia: “Nunca tinha visto um corpo desenhar tão claramente uma dor.” (p. 123). A chuva aparece como possibilidade de redenção para a grandeza do momento. A criança que retorna vem em uma imagem hiperbólica, lírica, onírica: “O corpo movia o mundo. Esse corpo com mil crianças dentro dele, e as suas



bermas, e o seu som surdo, e as suas mãos aladas, pontiagudas, sibilantes. Gritavam as crianças dentro daquele corpo e ainda assim - tudo era mansidão. Desejei que chovesse porque a qualquer momento eu estaria prestes a chorar.” (p. 123).

A temática metaficcional aparece no diálogo entre dançarina e Escritor-vivente: “\_A dança é uma fala que não sabemos como terminar.” (p. 124). O Narrador rebate trazendo a tradição das narrativas orais e a figura dos mais-velhos, alegoria da sabedoria: “Os mais-velhos sabem quando parar de falar. Existe o fim de uma estória. Um silêncio. O momento de se retirarem.” (p. 124). A circularidade, que aparece primeiro nos pés que fazem “círculos imperfeitos” (p. 123), volta no tema da imortalidade, do tempo cíclico característico da compreensão anímica de mundo: “Esse momento não existe. Os mais-velhos retiram-se para depois poderem voltar” (p. 124). O movimento de fênix empreendido diversas vezes durante a Travessia – as idas ao cemitério, os renascimentos, as libertações – figuram na fala da dançarina, a lembrá-lo: “Os velhos não morrem. Vejo no seu olhar que você sabe disso. Quantas vezes você se deixou morrer?” (p. 124). No entanto, o Narrador rebate com uma leitura positiva de seus renascimentos, como se não fosse preciso morrer para renascer, ou não fosse certo o nascimento depois da saída do útero: “\_Talvez esta seja a primeira vez que nasci. Ainda nunca morri.” (p. 124).

Em um lugar onde todas as mulheres se chamam Dissoxi – “massoxi” significa “lágrimas” segundo o conto, lugar das mulheres que choram o nomeia – o Narrador é desafiado pela última vez a resistir ao impulso do casamento erótico com o Feminino. Entrega-se: “Olhei o céu. Limpo. Azul feminino. Depois corrigi o pensamento; azul só. Nunca, durante o dia, um céu tinha me feito lembrar do deserto.” (p. 105). O arrebatamento emocional conduz a um imediato desejo de segurar o Tempo nas mãos, para guardar o prazer erótico e a estória: “A estranha emoção não me largava o pescoço, nem os olhos por dentro. Nem as mãos. Quis agarrar o momento na ponta dos meus dedos trêmulos. (...) Mas eu era, como sempre, mero espectador.” (p. 125). O deserto, roseano, é o sertão das possibilidades, nos quais os pensamentos mais íntimos se revelam. O lugar, também, onde Jesus Cristo é tentado segundo as narrações da Bíblia.

O sentido de contar estórias, em uma explicação quase mítica da função narrativa, é permeado pela beleza da Vida, pela explosão das emoções. A discussão gumbrechtiana a respeito da linguagem da presença, da graciosidade da dança e da

indistinção entre *sério* e *jocoso* aparece retratada nesta estória na cena da mulher Dixossi que dança para recontar a própria vida.

No entanto, para o Narrador-vivente, que carrega Encontros e estórias em sua Travessia, ela dança para contar o que ainda não viveu, como se pressentisse sua busca por estórias. Assim ela justifica: “Entre uma estória e outra, entre um olhar e outro, em cada pressentimento, você vai saber o lugar da sua velhice. Ainda lhe faltam muitas mortes. Esses intervalos preenchem-se com estórias. Esta é só mais uma. Não sabia?”. A fala de Dissoxi é, assim, um oráculo dançado para o Narrador que nunca morreu, e que precisará morrer até saber o lugar de sua velhice. Enquanto isso, narrará.

Como em um último suspiro de emoção antes de voltar à casa, a última tentação da Travessia surge estonteante através da linguagem da dança. O Narrador quer dançar, talvez, mas só sabe ser espectador. A dança alegoriza uma linguagem da qual não se pode escapar por ser feita no momento presente, com a verdade do corpo. A verdade do corpo é dolorosa para o Escritor-vivente; em todos os contos onde o corpo dele é atravessado, os mínimos movimentos parecem trazer uma sensibilidade quase insuportável. A destreza e a sinceridade na dança da mulher fazem com que o Seguir se torne árdua tarefa, e o *quase* ressurgja como motor narrativo necessário para a continuidade. Curiosamente, mesmo a renúncia ao amor romântico é acompanhada de uma lealdade à sensação arrebatadora, como uma premonição de que nenhuma dança pudesse vir a ser tão especial quanto essa que fica guardada no lugar de estória:

Pedi aos meus pés que caminhassem. Se não fosse naquele instante, corria o sério risco de sucumbir ao amor daquela mulher e não poderia, nunca mais, sair de Massoxiangango. Nunca, em vida, haveria de ver um corpo dançar assim. A não ser que fosse o mesmo, num futuro que ainda ninguém tinha dançado (p. 128).

Por fim, há a necessidade de renovação, que ainda não é uma morte. A chuva figura como única redenção possível e como ato de fala na escritura. O momento perfeito é perigoso porque dificulta o caminhar na Travessia. É preciso prosseguir. Para que isso ocorra, conforme Deus, o Narrador ordena dentro de seu próprio conto: “Olhei o céu. Limpo. Desejei que chovesse. (...) E então choveu.” (p. 128).

## MUSSULO

Na quarta parte, finalmente, a estrutura e a distribuição dos contos é outra. O primeiro conto, jocoso, alegre, a recompensar uma infância dedicada às novelas,

demonstra a feliz possibilidade da literatura de fazer o improvável se tornar *real*. No entanto, já é real por ser literatura; ademais, o real é também permeado por fatos improváveis. Como no primeiro conto, “Buenos Aires”, “há dias – e pessoas – que se revelam mais poderosos do que bons momentos de ficção” (p. 17). O último conto, em vez de prosa poética, se aproxima do relato de testemunho. Intitulado de “mussulo”, nome de um banco de areia com cerca de 30 km de comprimento formado pelos sedimentos do Rio Cuanza na costa sul de Luanda, o conto fala sobre uma mãe que é chamada para um interrogatório do partido no dia 31, antes da ceia de Ano Novo. A estória começa a ser narrada em 3ª pessoa, acompanhando a cena como uma câmera de cinema: “Vieram buscá-la a hora do jantar. As crianças já tinham tomado banho. A mesa estava posta. Teve tempo apenas de apagar o fogo do fogão e deixar os bifés arrefecerem na frigideira.” (p. 129). A crueza do relato mostra uma cena pronta, encaixada, onde um personagem é subitamente tirado de cena sem explicação, como em “O Processo”, de Kafka. O foco narrativo está no relato dos verbos, nas ações empreendidas pelos filhos, no desajeito dos vizinhos em lidar com a situação e na angústia silenciosa do pai que olha para o relógio e fuma enquanto espera a mulher voltar. O relógio, índice narrativo que remete ao tempo cronológico pervertido pela narração, já aparece na primeira parte do livro no conto “Madrid”; aqui, o personagem está refém do relógio, desejoso de que a mulher não perca o instante de celebração. O dia e o relógio assinalam a luta humana contra a rigidez do Tempo material; no entanto, nos olhos das crianças, as horas não contam. Os questionamentos são outros. O tempo se mede no tempo que o bife demora para esfriar, para que a mãe não coma o bife frio. O tempo está na *hora* da janta, que é hora de estar em família e que a mãe não está.

Na penúltima página do conto, um dos mais longos do livro, depois do jantar que é consumado sob uma atmosfera de tensão e melancolia evidenciada na indisposição para a sobremesa (era Ano Novo), o foco narrativo se inverte e passa à 1ª pessoa. No entanto, diferente do restante do livro, agora um adulto está na ceia familiar de anos atrás, como se o *tempo* tivesse congelado e permitido, depois de uma brusca mudança no foco narrativo, que ele voltasse àquela mesa para narrar o trauma. Pois assim ele começa, dando voz para a criança que sabe que quatro homens armados tiraram a mãe de casa na hora da ceia: “Não vi os homens armados com as fardas militares e as *akás*. Acordei com os passos na varanda. (...) O vizinho era também meu tio.” (p. 134). Como no conto “palavras para o velho abacateiro” no livro de estórias “os da minha rua”, a mãe do conto tem os olhos *encarnados* ao voltar. A partir deste ponto

da narrativa, o uso dos pronomes possessivos demarca o tom íntimo e pessoal da estória: “O pai, era o meu pai. A mãe, era a minha mãe” (p. 134).

No penúltimo parágrafo do conto, a mãe ainda tem os olhos encarnados. Nas classificações de Neumann (2003), seria ela a mãe bondosa, que guarda os Mistérios da Vida, equivalente à Virgem Maria. A mãe zelosa, cuidadora, está presente no último conto para receber o filho que volta de viagem. Além disso, ela está lá imperecível para ser narrada pelo homem adulto que deseja revisitar o trauma passado. A Literatura, assim, é o poder de modelar o tempo; a alquimia de inventá-lo e fazer dele um lugar. O lugar de onde o Escritor encerra o conto e o livro é o lugar de criança, no *antigamente* da infância que sempre volta: “Ninguém não nos diz nada: ninguém falava dessas coisas à frente das crianças” (p. 135). Mesmo a linguagem que utiliza nessa última sentença é uma linguagem infantilizada, que privilegia a repetição e o uso do vocábulo vago (“coisas”). Através da escolha narrativa, é possível voltar e é possível ocupar o lugar narrativo como se bem entende. Assim é que, a exemplo de outros livros, Ondjaki encerra a narração com um paratexto no formato de nota de rodapé, em um lugar notadamente onde a narração não alcança. A nota de rodapé pertence primordialmente a editores e tradutores e geralmente seu texto tem conteúdo explicativo em relação ao texto. Nesta, o conteúdo é pessoal e narra uma estória íntima, como se o livro se excedesse e transbordasse, como se a realidade contaminasse tudo e tornasse indistinguível a narração da Vida:

Segundo o meu pai, ‘*os do bote foram avisar que a mãe tinha que comparecer na sede do partido no fim da tarde do dia 31. Fomos os dois no barco. A mãe foi interrogada e saiu de lá já era noite. Voltamos os dois no nosso barco ao mussulo.*’ Mas tudo o que eu posso dizer é que esse conto resulta das minhas memórias emocionais. Assim vos agradeço, pai e mãe, pelo facto de me permitirem inserir este conto no livro. (Esta é a versão que me contou a criança que viveu aquela noite.) (p. 135)

Interessante notar que a versão do “pai real” desmente a versão narrada no conto. O autor esclarece que o conto resulta de suas memórias emocionais, sugerindo (a nos lembrar) o carácter ficcional e editorial que as memórias tem por característica. Quando este assume a voz narrativa, era ele a criança que tinha acabado de acordar; ou seja, não estava presente à hora do jantar, de modo que só poderia ter inventado a forma como os fatos se desdobraram. Esse jogo entre *fictum* e *factum* não só desmascara qualquer discussão sobre autoficção como emociona a nós, leitores, que refazemos

juntos a ele o filme de nossas próprias vidas, nos permitindo edificar o cenário de nossas infância e fazermos as pazes com nossos traumas e nossas crianças desamparadas. O herói que retorna não está vitorioso no trono real, desfrutando de virgens e vinhos; está na mesa da sua infância, esperando que a sua mãe retorne com o carinho uterino e a proteção maternal. Assim, perverter o tempo é sobretudo reconstruir a própria História para fundar nela um lugar onde tudo seja possível e o herói possa, quando quiser, descansar em paz.

O livro se encerra com a transcrição do poema de Paula Tavares que inspira o título de cada parte. O verso que nomeia a quarta parte, porém, está cortado nesta nomeação. Transcrevê-lo por inteiro ajuda a entender a mágica que acontece no livro: “guardamos o lugar com palavras”. Da mesma maneira, a odisséia que empreende o Escritor de “o céu não sabe dançar sozinho” está em diálogo com outros narradores-escritores de Ondjaki. Por isso, transcrevemos um trecho de sua carta para Paula Tavares, paratexto de “os da minha rua” (2010) na seção final do livro denominada “troca de cartas”:

como se tempo fosse um lugar

,  
como se a infância fosse um ponto cardeal eternamente possível. (ONDJAKI, 2007, p. 150)

## CONCLUSÃO

“*A vida humana é poesia...*”  
Lou Andreas-Salomé

A emoção poética é uma espécie de vertigem mediante a qual se reconstitui em nós, em meio à própria fuga das coisas, uma parcela da eternidade. Da mesma forma, a experiência humana nos assombra com a sua intradutibilidade que, à medida que cresce, parece torná-la mais prazerosa e deslumbrante. A arte, que certamente é um desses prazeres – para quem a *faz*, para quem a experimenta, para quem interage com ela – fica ainda mais saborosa quando deixamos de distinguir entre a mente, órgão criador de poesia, e a realidade. A realidade palpável que se pode experienciar se origina, sobretudo, a partir da criação de alguns e da repetição de muitos.

A *fruição* do texto gera um espelhamento: há um autor, há um leitor, há um *entre* que se cria entre essas duas estâncias e funda um espaço outro, feito de outra matéria que não letras, e que será diferente não só para cada leitor, mas também para cada vez que experimentarmos o texto. Assim é que o espaço físico, das palavras, cria outros múltiplos espaços a partir da escritura: do que ela suscita e do espaço preenchido pela interação entre leitor e palavras. A linguagem poética, ao abrir janelas e deixá-las abertas, não só nos convida para as janelas que abre; também nos convida para o próprio ato de abrir janelas. Isso significa que, embora a linguagem continue a ser limitada e delimitada pelo texto verbal que nela se insere (e por outras formas acopladas de linguagem), naquilo que abre é muito mais potente porque dialoga com as janelas de cada um. Mais do que dialogar com as janelas de cada Ser, ela abre novas, que não estavam nela e nem no Ser. Ou seja, a criação convida a mais criação, como o milagre da multiplicação. Esse espaço é o suficiente para que haja uma transformação do Eu que se propôs à leitura e, muito embora não possamos mensurar uma transformação do escritor a cada vez que um novo leitor abre as páginas ora escritas, o seu processo de escritura continua a ecoar nesse espaço inaugural, como no *eterno retorno* nietzschiano. Mas como se dá esse eterno retorno em relação ao escritor? Há, sem dúvidas, o retorno do afeto suscitado pela obra que volta sempre diferente para o escritor. Esse afeto imensurável, que é recebido pelo escritor, encontramos na imagem da abundância que aparece no texto de Ondjaki em relação a seu narrador-escritor: “\_ Você é o escritor? – e dava-me outro ramo de flores, embora eu tenha apenas dois braços e um regaço.” (ONDJAKI, 2014, p. 107). A constatação desses possíveis duplos - aqui,

leitores/escritor – alcança proporções incalculáveis devido ao fato de que os encontros entre leitor e livro, autor e leitor, autor e obra, pesquisador e obra se dão em tempos cronológicos diversos, construindo duplos e espelhamentos em progressão geométrica. Esses espelhamentos, é claro, *afetam* cada um dos seres envolvidos nessa cadeia virtual de uma maneira diferente; cabe, entretanto, ao pesquisador-escritor conseguir, meio à névoa própria do estranhamento, articular palavra que ilumine algum aspecto sobre a obra como contribuição, e talvez reverência, à fruição proporcionada, ou ao estranhamento necessário à vida que ele descobre sozinho, silencioso, entre as páginas de *sua* obra.

A leitura das obras de Ondjaki sempre foi acompanhada de pensamentos sobre o amálgama entre vida e arte, e na capacidade de transmutação que a arte tem. A biografia deste autor deixa escancarada a alquimia feita com suas emoções e estórias de vida, mas quem poderá delimitar o espaço entre elas? Há espaço entre elas? Da mesma forma, o leitor se vê em uma emboscada quando se descobre também fascinado por aquelas estórias, levando-as para a vida sem conseguir delimitar na linguagem o que transcorreu em afeto. Essa magia, própria da boa literatura e característica da contação de estórias, conduziu este trabalho entendendo como é importante transmutar tempo num Espaço narrativo para o *ethos* desse enredo. Da mesma forma, o livro estudado tem, em especial, a opção narrativa de construir uma arquitetura harmônica e simétrica. A simetria e a geometria são duas grandes paixões humanas e estão presentes em todos os textos sagrados ao longo de diversas sociedades. Esta opção fez emergir a idéia de uma trajetória heróica, de uma circularidade narrativa que indicava um lugar: o tal Espaço.

Ao longo da pesquisa, foi possível compreender que a arquitetura desta obra abre espacialidades não tão simples quanto a linguagem prosaica aponta. As passagens poéticas, a intertextualidade com a própria obra, o jogo com as referências biográficas que apontam uma cartografia afetivo-literária são características marcantes e particulares da obra de Ondjaki. No mais, o traçado paralelo à obra de Guimarães Rosa nos serviu para delinear a construção de uma poética una que se espalha de forma múltipla pelos contos, criando vocábulos que criam raízes e moradas próprias ao verbo. O narrador, nessa lógica, funciona como maestro e público, alternando em sua performance o espanto e a manipulação dos dados.

Dialogando com outras obras de Ondjaki, foi possível perceber que sair e voltar à casa são duas movimentações tão dolorosas quanto necessárias para os

narradores-personagens que nos conduzem. Portanto, é *como se* a viagem que acontece neste livro recente, de um autor maduro, já estivesse anunciada em “os da minha rua”, livro de histórias com um formato parecido, no qual o último conto – “palavras ao abacateiro” - prenuncia uma ruptura com a casa primeira, a segurança uterina, e os olhos da mãe aparecem encarnados como em “Mussulo”, de *O céu não sabe dançar sozinho*. Essas simetrias, construídas com a linha do afeto, atravessam a leitura pela emoção da caminhada pessoal de cada um em direção à autonomia psicanaliticamente necessária a um adulto “saudável”, visto que é possível reconhecer nesse sofrimento particular a dor universal da saída do lar. As pistas que o autor deixa de si mesmos, muito bem enredadas, desembocam neste livro de leitura fluida, prosaica, repleto de retomadas poéticas de imagens já construídas por Ondjaki em outras narrativas. “Mussulo”, principalmente, com a nota de rodapé dirigida ao leitor na qual a primeira pessoa é assumida pelo autor, e não pelo narrador, nos remete autoficcionalmente ao amálgama entre vida e obra, de onde nós, leitores imaginativos, podemos desenhar os olhos encarnados de um Poeta que sente (ou finge que sente) através de palavras.

Nós, os da literatura, também guardamos o lugar – enganamos o tempo - com palavras.



**BIBLIOGRAFIA**

AGOSTINHO, Santo. *O Homem e o Tempo*. In: Confissões. 10. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.

ALTUNA, Raul. *Cultura tradicional banto*. Luanda: Edição do Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Martins Editora, 2008.

BARTHES, Roland. *Aula seguido de PERRONE, Moyses. Lição de casa*. Trad. de Leyla Perrone Moyses. São Paulo: Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. *Prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforologia*. Trad. de Jorge Pérez. Madrid: Trotta, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. de A. Ubirajara. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

FRANCO, Roberta Guimarães. *O início era sempre assim: o sopro e a vida*. Anais do II CLUERJ-SG, Rio de Janeiro, volume único, ano 2, n. 1, 2005. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/comunicacoes/robertaguimarae\\_sfranco.pdf](http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/comunicacoes/robertaguimarae_sfranco.pdf)>. Acesso em 23 de dezembro de 2015.

\_\_\_\_\_. *“Bom dia camaradas” e um retrato de uma (infância em) Angola*. Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF, v. 1, n. 1, pp. 88-92, ago. 2008. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/010\\_Roberta.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/010_Roberta.pdf)>. Acesso em 23 de dezembro de 2015.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Arte, Dor. Inquietudes entre estética e psicanálise*. 2a. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2010.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. ESB, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *Escritores criativos e devaneio*. ESB, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *O tema dos três escrínios*. ESB, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

\_\_\_\_\_. *Recordar, repetir e elaborar (1914)*. ESB, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969b.

\_\_\_\_\_. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. ESB, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

HILLMAN, James. *Estudos de Psicologia Arquetípica*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos sobre Psicologia Analítica*. Petrópolis, Editora Vozes: 1978

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LEITE, Isabela Fernandes Soares. *Criação, híbris e transgressão na mitologia heroica*. Disponível em: <http://www.ijpr.org.br/doc/monografias/Trabalho%20de%20%20Isabela%20Fernandes%20-%20Cria%C3%A7%C3%A3o,%20H%C3%BDbris%20e%20Transgress%C3%A3o%20na%20Mitologia%20Her%C3%B3ica.pdf>. Último acesso em 23 de dezembro de 2015.

LÉVY, Pierre (1996). *O Que é Virtual?*. Rio: Editora 34.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

ONDJAKI. *Os da Minha Rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

\_\_\_\_\_. *E se Amanhã o Medo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

\_\_\_\_\_. *Bom Dia Camaradas*. Rio de Janeiro: Editora Njira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Dentro de Mim Faz Sul Seguido de Acto Sanguíneo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói - Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. de Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

SILVEIRA, Regina da Costa da. *O insólito na literatura angolana*. In: GARCIA, Flávio et al. (orgs.). *Insólito, Mitos, Lendas, Crenças: Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional / II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 3*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, pp. 113-121.

Disponível em:

<[http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII\\_PAINEL\\_II\\_ENC\\_NAC\\_SIMPOSIO\\_3.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_PAINEL_II_ENC_NAC_SIMPOSIO_3.pdf)>. Acesso em 23 de dezembro de 2015.

SPONVILLE, Comte. *Bom dia, Angústia!*. Trad. de Maria Galvão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

TOPA, Francisco José de Jesus. *Ondjaki, uma escrita dentro dos momentos: roteiro de leitura*. In: *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. PPG-LET-UFRGS. Vol. 07 N. 02. Porto Alegre: jul/dez, 2011.