

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE  
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

BRUNO HENRIQUE COELHO

*LUUANDA DELENDA EST: A DESTRUIÇÃO LITERÁRIA DA CIDADE DE LUANDA  
EM OS TRANSPARENTES, DE ONDJAKI*

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO - SP  
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE  
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

VERSÃO CORRIGIDA

***LUANDA DELENDA EST: A DESTRUIÇÃO LITERÁRIA DA CIDADE DE LUANDA  
EM OS TRANSPARENTES, DE ONDJAKI***

Bruno Henrique Coelho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Celestino de Macêdo

**De acordo**



**Profa. Dra. Tania Celestino Macêdo**  
**Orientadora**

SÃO PAULO-SP

2018

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

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

CC6721 Coelho, Bruno Henrique  
1 Luanda delenda est: a destruição literária da cidade de Luanda, em Os transparentes, de Ondjaki / Bruno Henrique Coelho ; orientadora Tania Celestino de Macêdo. - São Paulo, 2018.  
70 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura Angolana. 2. Literaturas de Língua Portuguesa. 3. Teoria Arquetípica. I. Macêdo, Tania Celestino de, orient. II. Título.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

COELHO, Bruno Henrique.

*Luuanda delenda est*: a destruição literária da cidade de Luanda em *Os transparentes*, de Ondjaki

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

### Banca examinadora

Titulares:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tania Celestino de Macêdo – Universidade de São Paulo

Julgamento: \_\_\_\_\_ . Assinatura \_\_\_\_\_ .

Prof. 1

Julgamento: \_\_\_\_\_ . Assinatura \_\_\_\_\_ .

Prof. 2

Julgamento: \_\_\_\_\_ . Assinatura \_\_\_\_\_ .

Suplentes

Prof. 3

Julgamento: \_\_\_\_\_ . Assinatura \_\_\_\_\_ .

Prof. 2

Julgamento: \_\_\_\_\_ . Assinatura \_\_\_\_\_ .

Prof. 3

Julgamento: \_\_\_\_\_ . Assinatura \_\_\_\_\_ .

*Dedico este trabalho aos meus pais, Claudinei e Zilda Coelho.  
Também à minha esposa, Ana (com a ternura que nem o Bandeira  
poderia oferecer)*

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Tania Celestino de Macêdo por toda a compreensão, paciência, dedicação e pelo direcionamento.

Ao Professor Doutor Jorge Valentim, por sua generosidade.

À Professora Doutora Rejane Vecchia, pelas preciosas contribuições.

Aos meus amigos dos ECLLP (em ordem alfabética): Aline, Bruna, Flávia, Kássio, Luís, Martinho e Michelle.

Aos meus pais, pelo incentivo.

À minha esposa, pelo amor e paciência.

Aos meus amigos Fioravante e Silmara, que me acompanham no mundo das letras e das salas de aula.

Aos meus alunos, em especial à Mariana.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	7
<i>1 Enxergando a transparência</i> .....	12
<i>2 Ou era a cidade de Loanda, Luanda, Luuanda, que brincava de namorar com ele?: a formação de um ethos da cidade nas vozes dos subalternos</i> .....	25
<i>3 O que os incêndios hão de comer?: os arquétipos de destruição e seu sentido no romance</i> .....	32
<i>3.1 Northrop Frye e a teoria arquetípica</i> .....	32
<i>3.2 A destruição de Luanda</i> .....	34
<i>3.1 A morte da Camarada Ideologia</i> .....	49
<i>4 O pós-colonial em Os Transparentes</i> .....	54
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	60
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	66





## RESUMO

COELHO, Bruno Henrique. **Luuanda delenda est**: a destruição literária da cidade de Luanda, em *Os transparentes*, de Ondjaki. 2017, 66 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

Nas escusas veredas da Luanda contemporânea edificada no romance *Os transparentes* (2013), de Ondjaki, todos os caminhos, desde o começo, parecem apontar para uma única solução possível: a destruição. Analisaremos por que a cidade do romance “deve” ser destruída, a começar pela construção histórica desse arquétipo, de acordo com Northrop Frye. A ocorrência estética desse temário poderá ser constatada na forma romanesca, consoante as formulações de Bakhtin, evidenciando o caráter vivo e moderno do romance em questão, bem como a categoria de cronotopo ocupada pela cidade. Esse caminho será percorrido, com um recuo para investigar o lugar deste livro no pós-Independência, até chegar às causas da destruição presentes nos subterrâneos da sociedade, que enfraquecem os alicerces de Luanda na narrativa, e fazem-na ser consumida pelo fogo quase impiedoso ateadado pelas mãos daqueles que estão às voltas com o poder político-econômico e que fazem da cidade viva da narrativa um lugar de embates, uma zona de contato, como será discutido nas considerações finais.

**Palavras-chave:** Os transparentes. Ondjaki. Luanda. Destruição. Arquétipos.

## ABSTRACT

COELHO, Bruno Henrique. **Luuanda delenda est**: literary destruction of Luanda, in *Os transparentes*, by Ondjaki. 2017, 66 f. Thesis (MS). Faculty of Philosophy, Language, Literature and Human Sciences, University of São Paulo, 2017.

Considering the misleading paths in a contemporary Luanda built in Ondjaki's novel *Os transparentes* (2013), all the ways, from the very beginning, seem to point to a single possible solution: destruction. We will analyze why the city in the novel "has to" be destroyed, beginning with the historical construction of this archetype, according to Northrop Frye. The aesthetic occurrence of this subject can be verified in the romanesque form, according to the formulations of Bakhtin, which highlights the living and modern character of the novel to be considered as well as the category of *chronotope* occupied by the city. This path will be taken by using a retreat to investigate the place of this book in the so-called *post-Independence* moment, until the reasons for the destruction present in the essence of the society are known, being these very same destructions the ones that weakened the structures of Luanda in the narrative, and that made it to be consumed by the merciless fire fought by the hands of those who are dealing with political-economic power and who make the living city of the narrative a place of clashes, as well as zone of contact, as it will be discussed in the final considerations.

**Keywords:** Os transparentes. Ondjaki. Luanda. Destruction. Archetypes.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A começar pelo título, esta dissertação parecerá insólita. Mas tudo se explica: das escolhas teóricas ao latim que a nomeia. Fora da ordem canônica do quase-ritualístico latim, *Luuanda delenda est* é uma releitura da célebre frase “*delenda est Carthago*” atribuída ao senador romano Catão, o Velho, durante as Guerras Púnicas entre os séculos III e II a. C. Demos a liberdade de utilizá-la devido à leitura arquetípica que empreenderemos do romance *Os transparentes*, de Ondjaki, como se a língua latina fosse, apenas poeticamente, um arquétipo da línguas portuguesas pelo globo.

Percebe-se que a ordem sintática do enunciado original foi alterada. Trata-se de uma postura política que tentamos adotar no decorrer deste trabalho, colocando Luanda (e tudo o que ela pode representar) à frente, grafada conforme Luandino o fez em seu celebrado livro. Além das ressonâncias luandinianas ao longo do romance, essa mudança faz referência às tentativas de equilibrar as fontes da dissertação. Por ser Northrop Frye canadense e quase estranho para as literaturas africanas de língua portuguesa, exceto por poucos trabalhos como um ensaio publicado na *Revista Via Atlântica*, por exemplo, de autoria da professora Rosângela Sarteschi (2006), no qual ela propõe uma leitura comparada do conto *Os trabalhos e os dias*, de Baltazar Lopes, ao canto homônimo do poeta grego Hesíodo, procuramos intercalar uma referência teórica em língua portuguesa a cada referência “exógena” ou não muito comum em pesquisas da área.

Assim, pode-se então apresentar o escopo da pesquisa, a partir do autor do romance analisado. O escritor angolano Ondjaki segue se afirmando na cena literária de Língua Portuguesa como um dos mais profícuos escritores de sua geração. Desde sua primeira aparição na literatura, com os poemas de *Actu Sanguíneu* (posteriormente revisado pelo autor para *Acto Sanguíneo*), em 2000, ele continua provando ser um artista versátil, incursionando por diversos gêneros na literatura e por várias artes, como a pintura, o teatro, a música e o cinema. Traduções para catorze idiomas e os prêmios recebidos, dentre eles o Prêmio José Saramago de 2013, confirmam seu talento e os crescentes interesse e relevância de sua produção nesse contexto.

Já muito conhecido entre o público e a crítica brasileira, há alguns elementos biográficos de Ondjaki que iluminam, de algum modo, a leitura de sua produção; quanto à obra do angolano, escolheu-se abordá-la em perspectiva, ou seja, estender a leitura do livro analisado para outros pontos da produção em prosa do escritor, desde que isso favorecesse nossa crítica. Outra postura adotada nessa dissertação foi a de apresentar as teorias de base no seio das

discussões feitas acerca do romance, também sem isolar a apresentação teórica em capítulos individuais.

Primeiramente, seu *locus* e a direção de sua escrita seguem na contramão da tendência dos autores angolanos jovens. Ondjaki não escreve em Luanda, pelo contrário, é um daqueles considerados “escritores da diáspora”, mas orienta seus textos para a capital de seu país, enquanto parece haver um movimento no sentido oposto de seus contemporâneos. Isso importa na medida em que integra uma perspectiva talvez inaugurada pelo mestre Luandino Vieira e sugere ler seu país a partir das vicissitudes da capital.

Além disso, obra e vida de Ondjaki estão situadas na emergência da nação angolana, da gestação dos sonhos à morte de algumas utopias. Sua obra romanesca, composta por cinco títulos<sup>1</sup>, pode ser vista como um projeto de escrita da nação, com a marca pessoal de humor e lirismo, ao mesmo tempo em que tece críticas aos problemas da realidade social angolana, metonimicamente representado pela cidade de Luanda, elo entre todos seus romances. Neste projeto evidente, três dos cinco livros têm como narrador uma criança, o menino Ndalú, persona literária do próprio autor. A respeito da condição do narrador nesses três livros, *Bom dia camaradas* (2006), *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2007a) e *Os da minha rua* (2007b), Veras afirma que

Ondjaki constrói, nestas (...) narrativas, uma trajetória memorialística, legitimada na medida em que a vida do autor corre lado a lado no tempo e no espaço com a vida de seu país no período pós-independência. Temos, portanto, (...) obras de ficção que transitam entre o inventado e o lembrado, entre o pensado e o vivido. (VERAS, 2011, p. 15)

O enredo das vivências do menino Ndalú se confunde com a infância do escritor Ndalú de Almeida, nome de batismo de Ondjaki, e com a infância do país, criando uma espécie de “ficção de si” que reúne traços da história de Angola recém-independente. A ação dos três romances se estende pela fase de escolarização do protagonista, entre a sexta e a oitava classes (sétimo e nono anos no Brasil de hoje), e o cenário é a região à beira-mar da capital, onde os núcleos familiares e suas diversas células se encontram, e também a escola.

Nessas histórias, o escritor trabalha as críticas de modo muito sutil, acobertando-as com a ingenuidade infantil do protagonista, ora também narrador, estendendo as fronteiras do mundo possível de uma criança, sem, contudo, tornar-se inverossímil.

A crítica já se debruça sobre esses romances, com destaque aos trabalhos de Marina Ruivo (2007), Dionísio da Silva Pimenta (2009), Rita Chaves (2010), Laurene Veras (2011) e

---

<sup>1</sup> *Os da minha Rua* não são um romance, mas, para facilitar a explanação, vamos nos referir a esse livro como se fosse.

Andrea Cristina Muraro (2012), este com grande destaque pela profundidade que alcança; talvez sirva de síntese justa a essas leituras a afirmação da professora Rita Chaves, de que Ondjaki “coloca o seu passado à disposição de um projeto de memória coletiva”, além de oferecer o “testemunho de uma geração. Uma geração que tem a idade do próprio país, não podemos esquecer” (CHAVES, 2010, p. 88).

Nesta senda, ver Angola com o olhar de uma geração permitiria reconhecer alguns incômodos da sociedade não fictícia desse país. Inocência Mata, professora são-tomense, aponta para a uma compreensão limite entre a cidade da ficção e a da realidade, se a generosidade interpretativa permitir associar esta àquela (afinal, este é um dos objetivos desse trabalho), ao justificar que foi

a literatura que “nos” informou sobre as sensibilidades discordantes, os eventos omitidos do discurso oficial (como os dos romances *O dia das calças roladas* e *Maior mês de Maria*), as vozes em *dissenso*, as visões menos monocores, menos apologéticas e menos subservientes ao Poder político. O ponto de partida desse protocolo de transmissão de “conteúdos históricos” é a ideia de que o autor – em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demônios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura. (MATA, 2008, p. 21)

Do mesmo modo, os outros dois romances, com núcleos de personagens adultos, *Quantas madrugadas tem a noite* (2010) e *Os transparentes* (2013), estendem para a contemporaneidade a leitura desses conteúdos. Há uma série de análises sobre o primeiro, das quais interessa mormente a do professor Fernando Arenas (2011), uma resenha crítica muito esclarecedora sobre os contornos e contextos do romance. *Os transparentes*, por ser um romance relativamente recente, possuem apenas alguns artigos publicados, dos quais se destaca o de Silvia Valencich Frota (2016) sobre as construções identitárias, e a mais-recente-ainda dissertação de mestrado de Igor Damasceno (2017) com a qual este nosso texto resvalará em alguns pontos, como veremos. Neste rol merece grande destaque a belíssima e incisiva resenha publicada por Nazir Ahmed Can (2014), intitulada *Luanda, cascatas em chamas*.

Na história de Odonato, protagonista que vai aos poucos esmaecendo, chama a atenção o destino final da cidade, consagrada ao fogo para a consumação do seu desvirtuamento, e a forma poética que a trama assume em determinados momentos. Para investigar essas duas questões, recorrer-se-á a Northrop Frye (1973) e a Mikhail Bakhtin (2014), logo depois do comentário sobre a narrativa. A conexão entre os dois teóricos pode assustar à primeira vista, pois o posicionamento de cada um parece opor-se: um é conservador; o outro, revolucionário. Entretanto, ambos partem da mesma marca, Aristóteles, e seguem por

vias diferentes, mas que se cruzam eventualmente. Contudo, essa não será a primeira tentativa de aproximação dos dois.

Manuel Jofré (2013) propôs compará-los, a começar pelas diferenças, até chegar aos pontos em comum. A princípio, não apenas o posicionamento político de ambos se afasta, mas a relação com o ponto de partida em suas carreiras acadêmicas:

(...) Frye pode ser visto como um seguidor da poética de Aristóteles, levando as concepções do Estagirita até as últimas consequências, enquanto Bakhtin era um consistente opositor da Poética, de muitas formas diferentes (mesmo sem declarar isso abertamente em seus escritos)<sup>2</sup>. (JOFRÉ, 2013, p. 14 – tradução nossa)

Embora isso não possa definir todo o esforço crítico de Northrop Frye, assim como fez Jung com a Psicanálise, o canadense aplica à literatura a noção de arquétipos, símbolos mais ou menos estáveis que percorrem toda a literatura ocidental e seus ramos, cuja base maior é a Bíblia Cristã e os mitos de criação e destruição coincidentes e pré-existentes em todas as sociedades. É disto que parte a investigação dessa dissertação, dado que as imagens de destruição de cidades são um desses modelos. Inquirir o que deve ser destruído e o que deve ser salvo foi a motivação, e a resposta permitirá vislumbrar as múltiplas faces da capital angolana e de seus habitantes e exploradores.

Bakhtin, por sua vez, reavalia a teoria clássica dos gêneros literários e apresenta o romance como um desses grandes gêneros, o mais recente e ainda em construção. Recorrer a Bakhtin permite compreender a posição da produção romanesca de Ondjaki (e de seus pares conterrâneos) face à contemporaneidade de seu país, e pesquisar o *tropo* na estrutura do gênero como a marca do romance angolano moderno. A leitura do teórico russo permitirá compreender Luanda como um cronotopo peculiar para Angola, conforme evidenciado pela professora Tania Macêdo, em *Luanda, cidade e literatura* (2008).

Uma vez reconhecido o *ethos* dessa urbe, um recuo será feito para compreender que tipo de sociedade pode ter se formada a partir do que Balandier chama de “passivo colonial”, que afetou “as condições concretas em que a história recente desses povos [outrora colonizados] se desenrolou” (BALANDIER, 2011, p. 220). O entendimento seguro desse aspecto deve ser embasado em uma leitura que considere a condição material e a relação dessa com as culturas em jogo. Por isso, a leitura crítica da sociedade que emerge do romance será feita por um viés marxista, crítico, a fim de expor como, a partir da análise da “morte da Ideologia” no romance,

---

<sup>2</sup> Frye can be seen as a follower of Aristotle's Poetics, pushing the Estagirita's statements to his last consequences, while Bakhtin was a consistent opponent of the Poetics, in various different ways (without ever declaring it in writing).

o complexo jogo de poder econômico nos subterrâneos da realidade acaba por reproduzir suas formas nas práticas sociais e isso, como se sabe, é psicografado pelas artes.

Desse modo, a forma artística da cidade se apresenta como um emblema literário. Para reconhecê-lo, nas considerações finais, fez-se Mary-Louise Pratt figurar com sua definição de “zona de contato”, classificação conferida a Luanda, afinal. Também nessa seção será discutido o fado da cidade e revelado o que deve ser salvo.

No mais, pode parecer que as escolhas teóricas sejam um tanto díspares, como a presença de Bakhtin, Frye e da crítica de veio marxista (da qual ambos se afastariam). Ocorre que se tentou desenvolver o modelo de análise proposto por Antonio Candido, que reconhece que toda proposição ética seja também uma realização estética: “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2008, p. 14). Destarte, se Frye permite o acesso ao temário fundamental do romance com sua teoria arquetípica, Bakhtin permite visualizá-lo na forma e a crítica marxista propicia enxergar as figurações sociais no universo discursivo do romance.

## 1 Enxergando a transparência

O romance *Os transparentes* (2013), do angolano Ondjaki, conduz a um labirinto de histórias de personagens comuns, porém profundamente complexas e (im)perfeitamente humanas, que se cruzam no caos urbano da Luanda contemporânea, com um narrador onisciente que perscruta a complexa alma dessa cidade, de seus edifícios e moradores, guiando os olhares por uma cidade africana viva e (sempre) em vias de modernização.

A história de um homem que vai se tornando invisível, chamado Odonato, segue paralela a outros núcleos narrativos que compõem um painel multicolorido da Luanda do hoje, protagonista indireta do romance, resultado óbvio do passado colonial e das fraturas no rígido (e monolítico) bloco institucional que assumiu as rédeas do poder no Pós-Independência. O PrédioDaMaianga é para onde todos esses núcleos convergem e de onde a narrativa e a cidade da ficção se espalham.

Cansado de ter que se alimentar com pouco, Odonato resolve jejuar, para que sua família comesse melhor. Aos poucos, Xilibaba, Amarelinha e AvóKunjikise, familiares mais próximos, testemunham um verdadeiro milagre angustiante: ele vai tornando-se transparente com o passar dos dias sem comer. O homem transparente lamenta o presente de sua cidade, exaurida em benefício de poucos; ele lamenta também seu filho, CienteDoGrã, um jovem que opta por participar de pequenos delitos que lhe custam a vida.

Sem notícias do rapaz, baleado enquanto fazia um assalto, Odonato, já muito debilitado pela fome põe-se a caminhar pela cidade na tentativa de encontrar o filho em qualquer condição. Depois de se deparar com a imensa burocracia e com a corrupção em todos os níveis, ele finalmente consegue encontrar o corpo de Ciente em uma pilha de corpos no cemitério. Ao tentar levá-lo de volta para o prédio, lugar odiado pelo jovem em vida, outra situação insólita se apresenta, a saber, o morto ficava mais e mais pesado à medida em que se aproximava do apartamento de seu pai, no sétimo andar. Depois de muito esforço para instalá-lo no apartamento da família, o chão cede ao peso do cadáver, que rasga todos os andares, em sinal de recusa à moradia naquelas condições.

Paralelamente, outras estórias vão sendo desenvolvidas. Edú, que carrega uma hérnia gigante está sempre na iminência de se tratar ou de ganhar algum dinheiro com a anomalia. Paizinho<sup>3</sup>, o órfão trabalhador vive a expectativa de reencontrar a mãe, de quem se

---

<sup>3</sup> Acreditamos haja muitas ressonâncias de Luandino Vieira ao longo do romance, o que permitiria, em outro momento, uma análise comparatista. As personagens que deambulam pela cidade e (re)definem o mapa da



separou em uma das guerras que assolou Angola, mas tem seus sonhos interrompidos por um assaltante que o mata para ficar com o celular. João Devagar tenta ganhar a vida “imaginativamente”, por meio de empreendimentos questionáveis e com um cinema inovador no terraço do prédio. Os filmes seriam as verdades das pessoas sobre o pano de fundo da capital; além desse negócio, ele procura expandir suas empreitadas para áreas ironicamente relacionadas no romance, a criação de uma igreja evangélica neopentecostal e a prostituição internacional. Ele costuma se encontrar com alguns amigos em um bar na zona operária, a BarcaDoNóe, onde alguns tipos da boemia luandense se encontram, como o Esquerdista, personagem-tipo, que é um dos pontos de crítica à política da realidade.

Apesar de parecer até agora um universo majoritariamente masculino, as figuras femininas chamam a atenção. Na galeria dessas personagens encontra-se o motivo da esperança, apesar da ambiência de desilusão: MariaComForça, Xilibaba, AvóKunjikise e a jornalista estrangeira determinam os sentimentos de comunidade e generosidade.

Paralelamente às ações desses núcleos de personagens, escavações em busca do petróleo tiram o sossego dos moradores de Luanda, empoeiram a paisagem e abrem grandes buracos no meio das ruas, contrariando a advertência de especialistas, como DavideAirosa, e do americano Raago, levado para Angola porque o laudo de um estrangeiro seria melhor que o de um cientista do país. Essa trama evidencia os piores aspectos da política e apresenta os interesses do governo, movimentados pelo Ministro, coadunados aos do interesse privado, cujo representante é RibeiroSecco, também conhecido como DomCristalino.

Aproveitando-se das frenéticas escavações do governo, o empresário negocia o monopólio sobre o transporte de água. A falta do precioso líquido atormenta a vida de quase todos os que estão em Luanda, exceto dos moradores do PrédioDaMaianga, onde a água escorre ininterruptamente.

O governo é sempre um retrato da burocracia e do autoritarismo. Além da expectativa de pujança pelo início da exploração do ouro negro, o povo espera aquele que seria o melhor eclipse de todos os tempos, do melhor lugar possível para vê-lo: Angola. E o Partido aproveita para se promover com o fenômeno. Assim como o futuro promissor dos primeiros anos da independência, o eclipse nunca vem. O Presidente, então, decide cancelá-lo em luto pela morte da Camarada Ideologia, uma ostensiva demonstração de poder quase supremo, capaz de movimentar os astros celestes.

---

metrópole sob seus pés são a primeira pista disso. Uma segunda evidência poderia ser o nome desta personagem, Paizinho, que também nomeia uma personagem de *Nós, os do Makuluso*, de Luandino Vieira (1975).

Em outro centro de ação, o jornalista Paulo Pausado (possível interlocutor de Adolfo Dido, em *Quantas madrugadas tem a noite*, como tentaremos demonstrar), amigo de Man Riscas, o Coronel Hoffman, homem que ainda se aproveita de sua patente para transitar entre as classes – quase castas – da cidade, planeja a execução do presidente da República no dia em que ele anunciaria a importância da descoberta do petróleo sob a cidade. O plano é interrompido por um tiro certeiro da Guarda Nacional, que põe fim à vida do jornalista e ao pronunciamento em praça pública.

Uma dos muitos estrangeiros que estão na cidade para o eclipse é uma jornalista inglesa da BBC, que tem as matérias recusadas porque tenta difundir boas notícias de Angola. Ao acaso, ela é levada ao prédio junto de Davide Airosa e lá conhece a incrível história do homem que se tornava transparente. Ela também testemunha daquele espaço o rápido declínio de Luanda, consumida por uma fogueira, alimentada pelo óleo do subsolo, iniciada por um curto-circuito na instalação onde presidente faria seu pronunciamento.

Pelo que simboliza, Odonato torna-se o verdadeiro protagonista e enfrenta toda sorte de adversidades: a pobreza e a fome (que se somam às outras e o vão deixando transparente), a burocracia e a violência (na busca pelo corpo do filho, baleado enquanto executava um furto), o desencanto (ao dar-se conta do verdadeiro rumo de sua cidade e de seu país). Assim como o que ocorre com ele, outras personagens são marcadas pela disjunção: o Carteiro enfrenta as mesmas coisas com outras roupagens em sua busca por algum veículo que pudesse facilitar o trabalho.

A degradação dos serviços, a corrupção, a violência entranhada na sociedade, a prepotência das autoridades e a ruptura com as promessas revolucionárias do passado na direção de um modelo político-econômico que engole os que estão na classe dominada acabam tornando-se, na verdade, a grande denúncia do romance e o motivo de sua forma.

Luanda é assediada de todos os jeitos: da invasão de credos estranhos, representados pela Igreja Da Ovelhinha Sagrada, à visita de cientistas que anseiam em ver, do melhor ponto, um dos “melhores eclipses do século”; de trabalhadores estrangeiros e à presença de pessoas de outras partes de Angola. Em outro sentido, a escavação no coração da cidade em busca do Petróleo e o controle e exploração da água demonstram a promiscuidade entre o público e o privado no esforço de capitalizar tudo quanto seja possível para proveito de poucos, embora, paradoxalmente nas palavras do Ministro, a cidade seja de todos.

Cada capítulo é aberto por uma epígrafe, que permite, de certo modo, completar a narrativa principal. Algumas são posteriores ao tempo narrado, ou seja, ocorrem depois dos últimos acontecimentos da estória. É interessante notar a primeira delas, que inaugura o livro

com uma tensão entre o passado de esperança e o presente de desilusão pela leitura fragmentada de um poema de Ana Paula Tavares: “acabou o tempo de lembrar/ choro no dia seguinte/ as coisas que devia chorar hoje” (OT, p. 9). A tensão *passado x presente* percorrerá toda a narrativa e servirá como parâmetro para constatar os atrasos que se impuseram na gradativa convergência do promitente projeto de nação, quando da Independência, à realidade atual da integração às margens do capitalismo mundial.

Neste romance, Ondjaki, outra vez, experimenta os limites de sua forma romanesca, agora por tornar instável a estrutura canônica dos parágrafos. A estória é iniciada com letra minúscula (assim como todos os outros parágrafos), algo que lembra o começo com vírgula de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998). Por lembrar Clarice, uma das referências do angolano em outros livros, o sentido dessa escolha parece ser semelhante. Como se fosse, então, o meio do caminho – tão caro a tantos escritores, de Dante a Rosa – das ações que mobilizam a narrativa.

Não é apenas esse aspecto e a ausência de pontos finais que ele experimenta; o parágrafo às vezes é abruptamente interrompido pelo que se poderia chamar de “singularização de momentos importantes”, nos termos do formalista russo Chklovski (1917), pois, ao aproximar seu romance de uma construção em prosímetro, o que ele faz, extraindo versos da prosa, é “libertar a percepção do automatismo” (Ibid., p. 54), criando na escrita um novo desafio estético à forma em que se narra:

as línguas e as labaredas do inferno distendido numa caminhada visceral de animal cansado, redondo e resoluto, fugindo ao caçador na vontade renovada de ir mais longe, de queimar mais, de causar mais ardor e, exausto, buscar a queima de corpos em perda de ritmia humana, harmonia respirada, mãos que acariciavam cabelos e crânios alegres numa cidade, onde, durante séculos, o amor tinha descoberto, entre brumas de brutalidade

**um outro coração para habitar** (OT, p. 13 – grifos nossos)

Note-se como a interrupção do parágrafo em “um outro coração para habitar” conduz o olhar do leitor para essa frase (ou verso) específico, algo semiótico e metalinguístico, porquanto marca com um deslocamento: o deslocamento do amor que encontra habitação por entre um caminho encoberto e difícil.

A narrativa começa com alguns arrojados, com a cena final antecipada para o começo, durante a dança das línguas de fogo que beijarão o solo de Luanda como se beijassem um labirinto de pólvora; depois disso, retornando à história anterior, abre-se a narrativa desde o PrédioDaMaianga, um espaço-quase-personagem (CAN, 2014) insalubre, inferno em sua primeira apresentação, que congrega as várias camadas da sociedade e das culturas angolanas, porque por ele circulam, além de seus marginalizados moradores, funcionários públicos, um

ministro, policiais nas suas cercanias e outros trabalhadores. É a partir de lá também que a cidade se estende na narrativa, convidando algumas personagens ao signo da peregrinação, como se afirmou anteriormente.

Uma aura fantástica recobre os tijolos do prédio de paredes esburacadas, que “respirava como uma entidade viva” (OT, p. 16). Ali, o inacreditável torna-se possível e, mais que possível, real; mais que real, híper-real, na lógica da trama. As águas nunca cessam de correr de um cano rompido na parede, ainda se não há água para o restante da cidade: o lugar é um oásis de precária exuberância na cidade empoeirada.

O prédio – ao que tudo indica um dos edifícios nacionalizados com o advento da Independência – opera como uma metonímia da cidade e até mesmo dos caracteres angolanos, ou seja, é um microcosmo daquela sociedade. À semelhança do cortiço de Zola, analisado por Antonio Candido, o local é a “concentração maciça dos tipos e níveis de uma só classe, a do trabalhador pobre, amontoado na grande cidade pelo redemoinho da urbanização, que o arrancou do campo e desorganizou a sua vida” (CANDIDO, 2010, p. 59), somando-se ao fenômeno da urbanização os longos anos de Guerra Civil<sup>4</sup>, que empurrou uma grande parcela da sociedade para as margens urbanas e enfraqueceu a infraestrutura cidadina. *Topos* como esse e com essas características na literatura angolana não é exclusividade de Ondjaki, entretanto.

No livro *Kasakas e cardeais* (2002), de Jacques Arlindo dos Santos, o conto inicial, *O coronel do Prédio do Cão*, tem um prédio nacionalizado como espaço central. Esse prédio, cujo símbolo é um cachorro, tem seu nome “Fidelíssimo” em um letreiro que conserva apenas as cinco primeiras letras de sua antiga denominação, porém é conhecido simplesmente como “Prédio do Cão”, numa alusão irônica ao desvio no projeto marxista-leninista para o país.

Essa narrativa equilibra-se na fina fronteira entre o humor, como se nota, por exemplo, no que sobrou do nome do Prédio, e a tragédia cotidiana. Ao investigar a misteriosa morte de Kimbango, coronel da reserva e autointitulado dono do local, a estória principal é o tempo todo cortada por intrometidos comentários irônicos que dão a impressão de haver dois narradores distintos, um concentrado na estória da morte, e outro, verdadeiro criador de mujimbo, cuja voz tem marca gráfica diferente também. Aliás, essa estrutura de mujimbo é a forma final da narrativa, que, apesar dos esforços em se ater ao homicídio ou suicídio daquela figura obesa representativa do autoritarismo e da arbitrariedade estatal, desliza ao âmbito privado das personagens que moram no Prédio do Cão.

---

<sup>4</sup> O termo “Guerra Civil” é bastante problemático no pós-Independência angolano. Usamo-lo aqui no sentido atribuído ao conhecimento de senso comum, apenas como referente simples para as lutas pelo poder central que se estenderam por quase trinta anos no território angolano.

Sem dúvida, o PrédioDaMaianga herda do Prédio do Cão sua qualidade de microcosmo e torna-se mais sério na transição. Nesse sentido, *Os transparentes* são também mais intrincados. Apesar das cenas de humor que cadenciam o fluxo dos acontecimentos (semelhantes aos do processo de composição de *best sellers* ou de roteiro comerciais cinematográficos), e da presença de um certo núcleo cômico de personagens, todo o humor coopera para algum tipo de denúncia. Os fiscais DestaVez e DaOutra, irmãos gêmeos, recuperam a memória do fiscal que frequenta o prédio de *Quem me dera ser onda* (1993), de Manuel Rui, e, nas engraçadas incursões pelo Prédio na tentativa de obter propina, revelam que isso é tão real quanto absurdo e risível no sistema angolano.

O vencedor do Prêmio Saramago de 2013 continua expandindo sua vasta rede rizomática de “autointertextualidade” e de contato com seus pares (MURARO, 2009; CAN, 2014). Isso quer dizer que ele continua fazendo re(f)(v)erência aos seus mais-velhos da literatura, um “percurso de afetos” (onde o angolano esbarra em nomes como os de Ruy Duarte de Carvalho, Luandino Vieira, Guimarães Rosa...) esclarecido por Topa (2011), e a si mesmo, apontando para outros lugares de sua obra em construção. Exemplo disso é a menção de PauloPausado à AdolfoDido, protagonista de *Quantas madrugada tem a noite*:

- acho que está otimamentessíssimo ótimo, como diria o malogrado Odorico Paraguaçu
- para lá com essas dicas de AdolfoDido... – sorriu Paulo, enquanto lhe servia uma segunda dose (OT, p. 125)

Essas brechas são constantemente deixadas e recuperadas pelo autor em outros livros. Especificamente nesse caso, uma hipótese (senão correta, ao menos elegante) é a de que PauloPausado seja o interlocutor pressuposto da história contada por AdolfoDido. O que leva a isso é a menção que AdolfoDido faz aos “trejeitos jornalísticos” que seu ouvinte dava à conversa e a menção de Clara às idas do namorado ao bar para ouvir as estórias de estranhos. Gadinho, personagem das aventuras do falso combatente, volta em *Os transparentes*, com os efeitos do tempo sobre seu cargo na polícia. Na estória de AdolfoDido, ele era o SubintendenteGadinho, ou SubGadinho, encarregado por acompanhar o falecido e seus amigos nas audiências com a juíza; na estória de Odonato, o IntendenteGadinho, aquele que ajuda a encontrar CienteDoGrã.

Assim, o romance mais recente condensa e estende o universo luandense ondjakiano, do ponto de vista físico, na ação do tempo percebida sobre personagens, espaço e sociedade. Esse processo é complementado pela divisão temporal que se propôs linhas atrás, do ponto de vista da função da literatura. Dividir seus romances, mesmo que para fins didáticos, em passado e presente (um presente que aponta para um futuro certo), aduz o elemento de

crítica característico de obras literárias erigidas em momentos de repressão, porque contrasta o *ontem* e o *hoje* (ou o *hoje* e o *amanhã*), tal qual a MPB, nas letras de Chico Buarque, por exemplo, o fizeram.

Em conformidade com o que se nota em QMN, ele utiliza em abundância um recurso estilístico, a criação de arquilexemas. Isto é muito comum em sua poesia, com maior recorrência em *Há prendizajens com o xão* (2011), no qual a fusão de elementos semântico-estruturais de algumas palavras desestabiliza o sentido delas (das palavras fundidas e da resultante da fusão). Na prosa, onde mais se encontra esse expediente é em *Quantas madrugadas tem a noite*<sup>5</sup> (2010). O nome de algumas personagens dessa narrativa é construído pela junção de dois núcleos semânticos diferentes, o que, somado ao caráter alegórico do livro, funciona para caracterizar as personagens (de um jeito mais ou menos claro) de uma vez para sempre. Esse é o caso da personagem KotaDasAbelhas, uma mulher que assume o posto de rainha das abelhas que habitam em sua casa.

Em *Os transparentes*, a evidência desse aspecto está nos nomes da maioria das personagens e lugares: MariaComForça, CienteDoGrã, CamaradaMudo, ZéMesmo, DomCristalino (RibeiroSecco), AvóKunjikise, DestaVez, DaOutra, GaloCamões, LargoDaMaianga, CoronelHoffman; em outros casos, o substantivo simples também tem essa mesma função definitiva: Ministro e Carteiro são exemplos de sujeitos cujos nomes (e idiossincrasias) são esquecidos porque anulados pela máscara social de suas funções. Poucas são as personagens cujo nome seja a marca da individualidade do ser, como Odonato, DavideAiroso, Xilibaba, Raago.

Cada uma das personagens, com seus nomes, com suas características históricas, físicas e psicológicas, insere-se em uma das classes daquela sociedade e, a seu modo, simboliza algo de seu lugar, ou, em outros casos, volatiliza-se (sem deixar sua classe, embora) e as atravessa. Há bem demarcada a classe baixa, composta por gente inventiva que tenta lidar com as agruras da condição de seu *status*; nesta encontram-se os habitantes do PrédioDaMaianga, o Carteiro, morador do musseque, os frequentadores da BarcaDoNoé, bar que reúne algumas das vozes mais ideologizadas, como o Esquerdista.

Quanto ao gênero, desde a ascensão do romance em Angola, a partir da pena dos artistas da geração de Luandino Vieira, a experimentação e a instabilidade de seu solo são constantemente testadas. Primeiramente, a partir da introdução, no romance, de expedientes típicos da oratura, o que provocaria a transformação desses dois objetos em contato, como o fez

---

<sup>5</sup> Mas é em *AvóDezanove e o segredo do soviético* que ele passa aplicar isso em seus romances, como traço idiossincrático.

Luandino. Mais recentemente outros limites estruturais continuam a ser testados e adulterados pela experiência.

É o que se constata na variedade de formas romanescas em produção no continente todo, em especial em Angola, como no escamoteamento, nos saltos temporais e nos narradores atípicos preferidos por Pepetela, no romance-ensaístico do mestre Ruy Duarte de Carvalho, ou mesmo nessa nova organização de parágrafos proposta por Ondjaki, que aproxima o romance da forma poética. Rita Chaves, escrevendo sobre a Pepetela, assevera que há uma “preferência pelo romance como gênero capaz de projetar as verdades que ele [o escritor] recolhe, veicula, inventa. (...) O gênero se mostra ao escritor uma via adequada para melhor abrigar as suas interrogações e discutir os fragmentos apanhados da realidade angolana” (CHAVES, 2005, p. 87).

A razão desses experimentos na forma e na estrutura pode ser encontrada em Bakhtin (2014). De acordo com ele, o romance é o mais novo de todos os grandes gêneros literários e o único ainda em construção, em evolução constante, porque sua matéria é o tempo presente: “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo” (ibid., p. 400). É por isso que se afirmou anteriormente que o presente factual da cidade será o motivo da forma romanesca.

Em Angola, o precursor do trabalho de Ondjaki parece ser Luandino Vieira. Desde os anos de 1960, o mais-velho segue experimentando uma linguagem apropriada a escrever seu tempo na ficção. Sua solução também é a que encontramos em Ondjaki: Luandino pode ser considerado o primeiro “cronista” da capital ao fazer seus leitores perambularem pela cidade na companhia de suas personagens. Há, em *Os transparentes*, muitos pontos de contato com Luandino, principalmente a partir da linguagem. Luandino escreve uma cidade na fronteira do asfalto, com uma linguagem literária que reflete esse *intermedium*, ao passo que Ondjaki inscreve seus trabalhos já no asfalto, recriando na literatura uma linguagem muito urbana.

No PrédioDaMaianga, Odonato, o protagonista, vai se tornando translúcido, esmaecendo ao ponto de estar tão leve, tão transparente, que fica insustentável essa existência marginal. O arco que encerra a trajetória dessa personagem corresponde exata e exemplarmente àquele descrito por Bakhtin (op. cit.) em sua Teoria do Romance. Odonato vive em desajuste com seu tempo e seu lugar, porque se tornou um observador e um símbolo da realidade social de seu país, e, por isso, carrega em si as ambivalências do herói do romance, com um elemento estranho apenas: à medida em que simbolicamente cresce na estória, seus contornos vão

desaparecendo. Nesse sentido, de acordo com Frye (2014), ele seria uma *pharmakós* de uma sociedade burguesa:

O *phármakos* não é inocente, nem culpado. É inocente no sentido de que aquilo que lhe sucede é muito maior do que qualquer coisa proveniente de uma ação sua poderia ter provocado, como o montanhista cujo grito provoca uma avalanche. É culpado no sentido de que é membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são uma parte inescapável da existência. (FRYE, 2014, p. 156)

Odonato é uma espécie de “bode expiatório” (e essa expressão será recuperada mais à frente) de sua cidade. Ele, um pai de família desempregado, decide parar de se alimentar como forma de protesto e para que sua família possa comer um pouco melhor com a porção que seria sua: “(...) não vou comer mais, estou farto de sobras e de coisas dos outros. vou fazer um jejum social” (OT, p. 52). Ele vive um luto estranho e constante, sempre tentando entender, com certa nostalgia, o que o país está se tornando. Ao invés da morte certa por inanição, suas formas vão sumindo, dando lugar a buracos por onde feixes de luz dão à descrição do autor tintas portinarianas<sup>6</sup>:

[...] acanhados raios solares, de magreza extremada, fiapos tristes da cor amarela, atravessavam Odonato nas zonas periféricas do seu corpo esguio, nos rebordos da cintura, nos joelhos, também nas costas das mãos e nos ombros, a luz longínqua passava como se um corpo humano, real e sanguíneo, pudesse assemelhar-se a uma peneira ambulante (OT, p. 34)

Consigo no apartamento moram a esposa Xilisbaba, a filha Amarelinha e AvóKunjikise, mais-velha agregada à família. Ao redor desse núcleo, orbitam outras personagens (Cego, VendedorDeConchas, ZéMesmo, Carteiro, MariaComForça, Edú, Paizinho, CamaradaMudo), que enfrentam a dureza que a cidade propõe com a criatividade e alegria que Xilisbaba tanto admira nos povos de sua cidade:

- o que é bonito nesta cidade, Odonato... são as pessoas. as festas, o ritmo, até os enterros  
 - passámos muitos anos, Xilisbaba, em busca do que é bonito para suportarmos o que é feio. e não estou a falar dos prédios, dos buracos na estrada, dos canos rebentados. já é hora de encararmos o que não está bem  
 (OT, p. 53)

Aqui então está o índice sobre a necessidade de (re)pensar o presente, que dá ao romance um caráter de predição, que o faz apontar, ao mesmo tempo, para o presente e para o futuro. O professor Nazir Ahmed Can (op. cit.), na resenha que publicou sobre o livro, anota isso como uma necessidade premente. De acordo com ele, Ondjaki traz o “*aqui-agora* de Luanda (...) com um certo sentido de urgência, visto que, como afirma o homem transparente,

<sup>6</sup> O termo é aqui utilizado para fins de comparação do resultado das descrições no romance.



chegou o momento de declinar a celebração da alegria” (ibid., p. 161). Este romance é construído para encarar e escancarar aquilo que não está bem e que já não vai bem há muito tempo.

A reavaliação constante do agora e o cotejamento do que *está sendo* com o que *deveria ser* do tempo das promessas revolucionárias faz a narração se equilibrar numa tensão sutil entre o passado e o presente, conforme já se disse. Sentimentos como a saudade, a nostalgia e o desencanto serão uma constante na narrativa e Odonato vive-os constantemente: “o homem, a esposa sabia, era fatalmente apaixonado por um outro tempo” (OT, p. 180), não de um tempo que ficou para trás, mas que está dentro (ONDJAKI, 2007a). Acompanhando esses sentimentos, que são de afastamento, estará o signo da peregrinação transmutado em quase todos os casos na espera.

Publicado após uma trilogia<sup>7</sup> de livros sobre a infância na década de 1980<sup>8</sup>, formada pelos romances *Bom dia camaradas* (2006), *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2007a) e *Os da minha rua* (2007b), depois também do lírico romance *Quantas madrugadas tem a noite* (2010), o retorno para a contemporaneidade da cidade-símbolo do poder político e da multiplicidade de seu país (MACÊDO, 2008), para o caldeirão onde o *agora* e as manobras políticas minam lentamente as condições de vida de seus habitantes reais, ou melhor, a leitura e a representação que seu romance faz (ou tenta fazer) de todo esse material é o desdobrar de um projeto literário entrevisto em sua obra até então, e a marca mesma da condição romanesca moderna.

Em *Quantas madrugadas...*, ao “pôr o passado” para seu interlocutor, o narrador declara:

Gosto de estar preso na infância e sei muito mal desprender-me de lá. Mais de uma vez acaricio lembrança, nuvens esbranquiçadas nas chuvadas da minha memória – avô, avó, e os bichos da rua [...].

Às vezes me volta esse pensamento: ando perdido no mundo, na imensidão de uma profunda madrugada: minhas estórias, onde procuro morrer fosse um louva-deus nos atos carnavais do amor: atrevimento de morte, estória e tristeza no acabar de contar [...]. (QMN, p. 103)

Do mesmo modo, e parecendo estender essa declaração de tom confessional, Odonato diz que

**- um homem, para falar dele mesmo, fala das coisas do início... com as infâncias e as brincadeiras, as escolas e as meninas, a presença dos tugas e as**

<sup>7</sup> Utilizamos esse termo apenas para a explicação nesta dissertação. Contudo, reconhecemos que, no desenvolver do projeto literário de Ondjaki, *Uma escuridão bonita* participa dessa sequência (embora já se passe na adolescência da personagem), formando uma quadrilogia.

<sup>8</sup> Ondjaki (com ilustrações de António Jorge Gonçalves) dá sequência a essa parte de seu projeto com o livro *Uma escuridão bonita* (2013b), no qual adentra os anos de 1990, acompanhando um pouco da adolescência da mesma personagem dos romances citados, o menino Ndalú, que se confunde com ele mesmo.

**independências... e depois, coisa de ainda há pouco tempo, veio a falta de emprego**, e de tanto procurar e sempre a não encontrar trabalho... um homem para de procurar para ficar em casa a pensar na vida e na família. no alimento da família. para evitar as despesas, come menos... um homem come menos para dar de comer aos filhos, como se fosse um passarinho... e aí me vieram as dores de estômago... e as dores de dentro, de uma pessoa ver que na crueldade dos dias, se não tem dinheiro, não tem como comer ou levar um filho ao hospital... [...] (OT, p. 200 – grifos nossos)

Além de demonstrar a consciência de projeto de sua obra, o excerto destacado enfatiza a indeterminação marcada pelo uso repetido da expressão “um homem”, o que despersonaliza o percurso da personagem, tornando Odonato um herói coletivo, símbolo de uma classe, a de todos os marginalizados, ou símbolo de um povo e tudo o que ele enfrenta e por que passa, transformando, assim, o sofrimento individual em coletivo. A condição singular-coletiva de Odonato é esclarecida em dois momentos da narrativa. O primeiro deles é quando ele vai mais uma vez ao terraço para observar a cidade:

[...] as coisas mudam, a vida é assim mesmo, com os seus ritmos e regras  
sofre, portanto, quem se deixa ficar, de lembrança e coração, no desértico lugar a que chamam passado, o «seu» terraço, a «sua» decoração, tudo havia sido alterado – e é sempre assim que sucede quando **num terreno coletivo usamos plantar as raízes da nossa singular intimidade** (OT, p. 194 – grifos nossos);

o segundo é quando ele concede uma entrevista a uma repórter inglesa e diz que a transparência é um símbolo:

– disse que acha justa a transparência?  
– porque é um símbolo. **a transparência é um símbolo**. e eu amo esta cidade ao ponto de fazer tudo por ela. chegou a minha vez, não podia recusar  
– como assim?  
– não sei explicar muito bem, e é sobre isso que fico a pensar, quando me ponho sozinho no terraço a sentir o vento e a olhar a cidade. **um homem pode ser um povo, a sua imagem pode ser a do povo...** [...] (OT, p. 283 – grifos nossos)

É interessante notar que a marginalização de Odonato não é apenas social, mas, sobretudo de sua consciência moral e existência ética. Deixar de alimentar-se é determinação “virtuosa”, a vitória de um herói fraco, porque enfraquecido, contra as forças que o oprimem e contra os instintos mais primitivos de autopreservação, tornando Odonato completamente autônomo:

(...) a ética faz uma exigência essencial, qual seja, a diferença entre passividade e atividade. Passivo é aquele que se deixa governar e arrastar por seus impulsos, inclinações e paixões, pelas circunstâncias, pela boa ou má sorte, pela opinião alheia, pelo medo dos outros, pela vontade de um outro, não exercendo sua própria consciência, vontade, liberdade e responsabilidade.

Ao contrário, é ativo ou virtuoso aquele que controla interiormente seus impulsos, suas inclinações e suas paixões, discute consigo mesmo e com os outros o sentido dos valores e dos fins estabelecidos, indaga se devem e como devem ser respeitados ou transgredidos por outros valores e fins superiores aos existentes, avalia sua capacidade para dar a si mesmo as regras de conduta, consulta sua razão e sua vontade antes de agir, tem consideração pelos outros sem subordinar-se nem submeter-se cegamente a

eles, responde pelo que faz, julga suas próprias intenções e recusa a violência contra si e contra os outros. Numa palavra, é **autônomo**. (CHAUI, 2000, p. 434)

Vivendo em uma cidade em que os esquemas impelem à prevaricação, Odonato cria para si uma regra de conduta que não o impede de agir em função do bem e do correto quando necessário (justamente porque é ético), como quando luta para conseguir recuperar o cadáver de seu filho. Assim, o protagonista vai se afastando da sociedade, tal qual o herói da ironia trágica, estabelecido por Frye (op. cit.) e, simbolicamente, ascendendo dentro romance, ocupando, então, o lugar mais alto do prédio, o terraço, de onde se torna o observador privilegiado de Luanda.

Outro ponto de interesse é a relação do protagonista com o espaço onde está inserido, que é capaz de mesclar as categorias de personagem e espaço na narrativa. Como já demonstrado pela professora Tania Macêdo em *Luanda, cidade e literatura* (2008), esta cidade ocupa uma posição privilegiada na formação da literatura angolana, tornando-se, a princípio, uma espécie de metonímia dos anseios da nação e, como já se disse, a própria representação da urbanidade e do poder político. Deste modo, revestidos de numerosas camadas do tecido da história, mesmo na literatura, os espaços deixam de ser meramente cenários ou paisagens, porque “todo espaço é portador de traços da história (ou do aniquilamento desses traços...)” (BELLAIGUE, 2009, p. 88) e todos, de acordo com Bellaigue (op. cit.), participam em algum grau da construção da identidade de seus habitantes – ficcionais ou não – e do jogo do poder.

A relação direta entre o espaço e a identidade é escancarada quando os contornos de Angola aparecem claramente em dois momentos de revelação: **1)** o da transparência de Odonato para JoãoDevagar:

Encontrou a um canto um enorme espelho partido, parecido com um mapa  
Fazia-lhe lembrar algum lugar, foi rodando o espelho, e fazendo da rotação a  
iminente solução para o enigma do espelho (OT, p. 148);

**2)** e o da miséria do trabalhador comum, no caminho para a casa do Carteiro:

[...] o Carteiro entrava no seu musseque, cruzava várias casas, curvava por becos de  
chão irregular e molhado por águas imundas, e antes de chegar a casa atravessava a  
enorme montanha de lixo que dividia, na realidade, dois musseques, um riozinho de  
água escura desenhava no chão curvas que imitavam, com muito boa vontade, um  
enorme mapa de Angola, o Carteiro confirmava as curvas sinuosas do perigoso riacho  
[...] (OT, p. 397)

No primeiro caso, embora não se esclareça de que mapa se trata, as palavras de Odonato para a jornalista inglesa, citadas anteriormente, findam a questão. Trata-se de sua imagem, a imagem do povo, refletida na superfície de um espelho que tem a forma de Angola,

assim como o contorno das águas infectas do “perigoso riacho” próximo à casa do Carteiro. Há em ambas as construções imagéticas indícios de ambiguidade, ao que, como demonstração, se deixa um questionamento: seria o riacho perigoso pelas águas contaminadas ou por que, com as formas de Angola, ele seria naturalmente perigoso?

A esse questionamento basta a compreensão de como opera o espaço narrativo no romance. De acordo com Tania Macêdo,

não se trata apenas de situar e focalizar o espaço narrativo em um perspectiva *interna*, ou seja, nas correlações com outros elementos estruturais da narrativa, mas, principalmente, questionar os valores que expressa, a visão de mundo que carrega. Em outras palavras, a partir das tensões e valores propostos pelo texto, chegar às relações extratextuais. (MACÊDO, 2008, p. 26)

Portanto, a brutal diferença entre a cidade dos trabalhadores e o bairro dos políticos apela a uma tensão evidente, desde Fanon (2013) novamente, da criação de duas classes distantes, existentes fora da narrativa e que são nela contrastadas, a partir da criação de uma microburguesia aproveitadora, como previra o psicanalista martiniquense, um “colégio dos aproveitadores condecorados, que disputam dinheiro num país miserável[...], uma espécie de pequena casta ambiciosa, ávida e voraz, dominada pelo espírito do ‘pé de meia’” (FANON, 2013, p. 202-203), tão bem representada no romance *Predadores* (2005), de Pepetela.

A custosa vida das personagens seria, então, um valor do mundo real expresso na arte, um paralelo ao que a vida real na cidade real - com as implicações das relações sociais - pode ser. Os valores carregados por Luanda ou a ela atribuídos são apreendidos no mundo social do romance, também nas vozes das personagens e na do narrador, que vão tentando aos poucos definir a multiplicidade dessa urbe.

## **2 Ou era a cidade de Loanda, Luanda, Luuanda, que brincava de namorar com ele?: a formação de um *ethos* da cidade nas vozes dos subalternos**

O título desta seção é, antes de tudo, político. Trata-se de uma tentativa (quicá malograda e certamente sem maiores intenções) de criar em um texto pretensamente científico condições que permitam ao subalterno falar, uma necessidade que surgiu da angústia de acompanhar o duelo entre as personagens do romance e a burocracia estatal, que anula as vozes que advertem contra o destino da cidade.

Há de se recobrar a alusão a Spivak (2010), no nada fácil texto *Pode o subalterno falar?*. Nesse ensaio, ela vai aos franceses, Deleuze, Guatari e Foucault, filósofos pós-estruturalistas (conhecidos também como “desconstrutivistas”), para responder à questão que nomeia seu livro. Seu caminho consiste em apoiar-se em Marx e Gramsci para levantar uma crítica à noção de sujeito elaborada pelos três franceses, explicitado quando o debate epistemológico já segue avançado:

Consideremos agora as margens (pode-se meramente dizer o centro silencioso e silenciado) (...), homens e mulheres entre os camponeses iletrados, os tribais, os estratos mais baixos do subproletariado urbano. De acordo com Foucault e Deleuze (falando a partir do Primeiro Mundo [...], embora pareçam não reconhecer isso), os oprimidos, se tiverem a oportunidade (...), *podem falar e conhecem suas condições*. Devemos agora confrontar a seguinte questão: no outro lado da divisão internacional do trabalho do capital socializado, dentro e fora do circuito da violência epistêmica da lei e educação imperialistas, complementando um texto econômico anterior, *pode o subalterno falar?* (SPIVAK, 2010, p. 54)

A resposta primeira a essa pergunta é de que, sem poder, o intelectual é quem fala pelos grupos subalternos. Na verdade, nem mesmo o intelectual pode falar por eles ou representá-los, o que faz é simplesmente desmascarar os mecanismos que silenciam esses grupos (SPIVAK, 2010). Justamente por isso afirmou-se antes que a intenção deste preâmbulo fosse mais do que uma tentativa. Sigamos.

Primeiramente, escrever e inscrever Luanda na literatura faz parte de um projeto literário ainda em construção e que encontrou no romance o gênero mais adequado para captar a cidade. A professora Rita Chaves afirma que

o repertório literário produzido a partir dos anos 1960, quando se consolida a prosa de ficção angolano não deixa dúvida: são as ruas de Luanda que remarcam o cenário preferencial das histórias. Entre a baixa e os musseques, transitam os personagens que imprimem no chão urbano o peso de seus passos e contam a vida naquele contexto, assumindo o discurso até então interdito pela força de valores extraliterários. (CHAVES, 2005, p. 78)

Os discursos, além de atravessar o interdito, operam sobre Luanda à semelhança da voz e das ações no e sobre o Sertão em *Grande Sertão: Veredas*, no qual Riobaldo tenta o tempo todo definir o espaço onde ocorrem suas batalhas e onde ele se encontra consigo mesmo, sua travessia: há a necessidade de buscar uma definição para Luanda. Não uma, mas várias, pois uma cidade tão diversa, composta e assediada por muitos povos, não seria delimitada por apenas uma acepção e qualquer definição encontrada traz consigo um indicador da realidade, ou de um dos aspectos das “relações extratextuais” de que fala Macêdo (op. cit.).

Deitada sobre uma cama de petróleo, contemplando o Atlântico e espalhando ao longo de uma parte do oceano sua baía, a Luanda ficcional é uma cidade a que falta muito da natureza vegetal e não é lugar para crianças. As poucas crianças que são mencionadas na narrativa são as de rua, que habitam nos carros abandonados e colorem o centro da cidade apenas. Isso torna este romance muito diferente do universo criado em *Bom dia camaradas, Os da minha rua* e *AvóDezanove e o segredo do soviético*, com núcleos predominantemente infantis.

As árvores componentes do cenário do romance são aquelas no quintal de AvóTeta e as do cemitério, todas em lugares que marcam a deterioração de alguns valores pela proximidade com a prostituição e com a morte. A ausência de natureza e o estereótipo dos estrangeiros sobre países africanos fica evidente no interesse do cientista brasileiro em querer conhecer uma selva inexistente na capital.

Apesar disso, quando pequenos tremores de terra são sentidos, no início das escavações em busca do ouro negro, as palavras de AvóKunjikise comparam a cidade a uma grande árvore ao dizer que, se mexem na raiz, não podem esperar que a sombra fique no mesmo lugar. Das poucas árvores existentes lá, a maior e mais importante delas é a própria Luanda.

Cabe destacar também que a capital possui um funcionamento próprio, que lembra a relação fluidez-estagnação (CANDIDO, 2010) tanto no tempo quanto no espaço. As estruturas rígidas, como os prédios, servem de contraponto à fluidez dos carros e das pessoas, “a azáfama caótica de carros, gente que circulava apressada, vendedores, motas chinesas, grandes jipes”, fluidez descrita numa frase em que o assíndeto se torna sua forma, (OT, p. 25), por ruas onde predomina a cor cinza de obras sem fim.

Multidefinível, Luanda, por conseguinte, torna-se a transnomação de um país do absurdo, o perfeito contentor de uma realidade tão inacreditável que parece e transforma-se em ficção, como a sessão inaugural do “cinema desoficial” de JoãoDevagar sugere. É assim que o fiscal DaOutra define o país durante uma conversa com Edú: “- agir imaginativamente, amigo, imaginativamente... vivemos num país da imaginação... de coisas criativas, não sei se me faço

entender...” (OT, p. 139). O país da imaginação é o lugar onde as várias formas do absurdo aparecem naturalizadas. Nesta cidade, é inequívoco o absurdo da segregação e da miséria.

Na esteira do pensamento de Antonio Candido, a miséria “era quase tão grave quanto a escravidão” (CANDIDO, 2007, p. 85). Nesse sentido, a transparência de Odonato é o símbolo último da miséria e do apagamento social do indivíduo, sintoma da “doença do mal-estar nacional” (OT, p. 179): “a verdade é ainda mais triste, Baba: não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres” (OT, p. 203). A transparência é um símbolo social que os aflige não apenas fisicamente na estória, como no caso de Odonato, e o mal-estar social não é somente representado no *mbumbi* de Edú. A invisibilidade e o mal-estar ultrapassam o limite do Prédio e chegam a todos os subalternizados de modo geral. Aqueles que comandam o nefasto jogo político, ou que estão perto dos que comandam, demarcam a diferença entre ser visível e ser transparente.

As relações entre os indivíduos de classes diferentes mantêm, ainda, a mesma lógica da cidade colonial definida por Fanon e da relação entre colonizador e colonizado. Fanon vê a cidade colonial dividida: “a cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz” (FANON, 2005, p. 55-56). O esmaecimento de Odonato e as condições de habitação do Carteiro no musseque são ainda vestígios de uma organização anterior à Independência, de segregação, que opunha duas cidades impossíveis de se complementar, que apenas podem se opor:

parou o seu corpo cansado para mirar com assombro a enorme montanha de lixo que o separava da sua casa, há anos que o trajeto era este, os seus pés conduziam-no automaticamente a casa, no escuro ou sob a luz de tantos luares, o Carteiro entrava no seu musseque, cruzava várias casas, curvava por becos de chão irregular e molhado por águas imundas, e antes de chegar a casa atravessava a enorme montanha de lixo que dividia, na realidade, dois musseques, um riozinho de água escura desenhava no chão curvas que imitavam, com muito boa vontade, um enorme mapa de Angola (...) (OT, p. 397)

Do mesmo modo, a presença do Cego e do VendedorDeConchas nas imediações da casa do Ministro (e as duas visitas do Ministro ao PrédioDaMaianga também) “estabelece o contraste necessário para ressaltar o confinamento do pobre nos lugares menosprezados” (CANDIDO, 2010, p. 49). O bairro onde mora o Ministro é o único com algum traço da natureza vegetal viva, não simbólica, nos jardins à frente das casas. A visita dos dois pobres que tentam vender conchas à esposa carnavalesca do ministro é acompanhada e vista com desconfiança pelos seguranças da casa, porque os dois “não pertenceriam” àquele lado da cidade.

Se se pode traçar uma linha divisória entre a cidade do colonizador e do colonizado pelo que sobra em uma e falta em outra, e, com alguma generosidade interpretativa, atualizar

esses termos para as classes em tensão no romance, perceber-se-á que no lugar dos colonizados estão os pobres, a maior parte dos habitantes de Luanda, aos quais falta comida, água e energia elétrica, e no lugar dos colonizadores instalaram-se a classe política e o empresariado – a ávida microburguesia – que se desenvolveu à sua franja, para os quais não falta luz nem há a “maka da água”.

Essa relação é denunciada desde *Quantas madrugadas tem a noite*: “Ahahahah!, avilo, aquele Burkina foi encomenda de Deus, ele num existe! **Sindicato de putas?! O governo mesmo?**” (QMN, p. 73 – grifos nossos). Neste excerto, o destemido BurkinaFaçam tentava ludibriar as prostitutas que trabalhavam para ele ao dizer que o governo ajudaria na criação de um sindicato para a categoria, mas, nos enunciados postos em destaque, percebe-se a ironia na comparação entrevista pelo pronome demonstrativo absoluto “mesmo”.

Por trás do lirismo e do humor de *Quantas madrugadas...* há uma crítica mordaz ao sistema político instalado, e, de acordo com Arenas (2011, p. 182), “há uma tentativa de chamar a atenção à deterioração moral da sociedade angolana que se tornou exacerbada desde a mudança em direção ao capitalismo, onde a corrupção é generalizada e profundamente enraizada apesar ou por causa da guerra<sup>9</sup>”. No romance seguinte, nosso objeto de análise, o processo evidenciado por Arenas encontra seu termo.

A carreira empresarial de RibeiroSecco, ou DomCristalino, “dono” do transporte de água na capital na saga de Odonato, demonstra como se deu a mudança e como os “novos colonizadores” se relacionam com a política:

[...] por estar há muitos anos envolvido com questões aquáticas, trabalhara anos no MinistérioDaIndústria, passando por outros postos no tempo do falecido Socialismo-Esquemático e foi privatizando os lugares, as fábricas e até algumas pessoas que se viram envolvidas com o seu trajeto

homem de costas quentes, protegido de gente graúda do comité centralizado do Partido, cresceu enquanto figura e homem de negócios, de tal modo que, de repente, o Partido entendeu que a relação de forças se havia invertido [...] (OT, p. 165-166)

O pacto entre o público e o privado resulta na mudança da face da cidade e da relação dela com seus habitantes. No romance, a cinzenta cidade dificulta a existência dos melhores sentimentos e das melhores ações, e torna a vida cara, um lugar demasiado caro para caridades (OT, p. 27; p. 104). Um “deserto aberto” para o caos cotidiano, uma “cidade cheia de poeira, cheia de gente que vibra, e cheia de gente que, desde longe, não nos pode ver aqui... [...]” (p. 159), para o que o questionamento em discurso indireto responde mais do que pergunta:

<sup>9</sup> No original: “[...] there is an attempt to call attention to the moral deterioration of Angolan society, that has become exacerbated since the shift toward capitalism, where corruption is widespread and deep-seated in spite of or because of the war”. Tradução nossa.



o que é afinal, um lugar cheio de gente humana que se preocupa tão pouco com o outro?, o que é um lugar cheio de carros com gente solitária buscando atropelar o tempo e maltratar os outros para chegar a casa e cumprimentar apenas a própria solidão?, o que é um lugar cheio de bulício e de festividades e de enterros com tanta comida, se já ninguém pode tocar à porta de outrem para pedir um copo de água ou inventar uma pausa sobre a sombra de uma figueira? (OT, p. 181-182)

A cidade muda na direção de aniquilar uma parcela da humanidade de seus cidadãos, ou melhor, a cidade é mudada pela classe dominante (ou governante) para favorecer uma estrutura de reificação e amealhamento humana, “Luanda fervia com a sua gente que vendia, que comprava para vender, que se vendia para ir depois comprar e gente que se vendia sem voltar a conseguir comprar” (OT, p. 72), semelhante à privatização de tudo levada a cabo por DomCristalino e pelo governo.

Na Luanda de hoje, na Luanda da realidade, não há os muros nem os toques de recolher estatuídos por um *apartheid* oficial. Há os muros invisíveis, levantados pela complicação estatal e pelo preconceito, e os muros dos condomínios, que afastam os esfaimados e modificam a paisagem de Luanda. Nas ruas da Luanda real, o bairro de Luanda Sul é um dos símbolos dessa contradição:

Luanda Sul não é nem sombra do que fez o projeto receber comendas internacionais como o Prêmio Dubai 2000, na Conferência das Nações Unidas sobre Assentamentos Humanos (UNCHS) e o Prêmio Embaixador Estocolmo 2002, no Fórum sobre Cidades Sustentáveis. O bairro não “resolveu as imensas necessidades de comunidades de baixa renda e deslocadas pela guerra”, como prometido. Nas suas ruas, diferentemente do resto da cidade, quase não se vê gente – muito menos pobres. Com avenidas enormes de mão única, muitas delas circulares, só se pode andar de carro, já que o transporte público é inexistente; chegar de um ponto a outro demora um exagero. “A gente brinca que Talatona foi projetada por um estagiário”, repetiu algumas vezes um executivo da Odebrecht à reportagem. Prédios altos e envidraçados dividem espaço com largos condomínios fechados, com playgrounds, quadras de esporte, piscina e grama verde irrigada mesmo em plena época do cacimbo. Dentro do Bellas Shopping – o primeiro do país, construído pela Odebrecht – ou dos restaurantes, veem-se muito mais brancos do que em qualquer outro lugar de Luanda. Ali é o lar dos brancos, estrangeiros e poderosos de Angola. (CAPAI; VIANA, 2016, p. 5)

Descentrar o romance para as margens (o “centro silenciado”, conforme Spivak) da sociedade e contrapor a figura dos altos burocratas a de pessoas comuns é a denúncia precisa do descompasso entre o discurso oficial e a prática política, é o desmascaramento da confusão fundada entre o público e o privado, em uma cidade que “parece ser sempre outra”.

O resultado lógico dessas mudanças operadas pelo lucro de poucos é antevisto na narrativa por estratégias de adiamento. Operando por meio de profecias, o futuro imiscui-se no presente da narrativa, antecipando um destino fatal, deixando “todos em risco de morte [...] todos os dias” (OT, p. 159).

A forma literária adotada por Ondjaki será o oxímoro, a figura de linguagem que consiste na simultaneidade de dois termos de significados opostos, mas que se completam na expressão. Assim, a instabilidade na instância do presente é a “antiga modernidade” (OT, p. 160) vista pelos espectadores do cinema de João Devagar, da oitava arte que tem como cenário e personagem a cidade de Luanda, vista do terraço do Prédio.

Desde o começo da narrativa, aberta por uma das últimas cenas e continuada com a história anterior, percebe-se que o presente é instável e simultâneo. A simultaneidade de passado, presente e futuro tem por base um sentimento: a saudade. Odonato, o espectador privilegiado da cidade, invertendo a pirâmide social do alto prédio, constata: “[...] tenho saudades em todas as direções, não tenho só saudades do passado. tenho saudade até de coisas que ainda não aconteceram” (OT, p. 202). A saudade em todas as direções é a falta de uma cidade que não é o que poderia ser: um lugar de igualdade e de união, pertencente ao povo, como eram as promessas dos tenros anos da Independência. E todo esse sentimento é direcionado à sua cidade: “Odonato viu-se de peito revoltado a sentir claras saudades de uma Luanda que ali havia sem haver, talvez o tempo se sobrepunha para o fazer sofrer [...] (OT, p. 182).

Espaço e tempo também se fundem (à semelhança do que foi demonstrado com as personagens), nas imagens do Prédio e da própria cidade. Esse imbricamento das categorias é aquilo que Bakhtin (2014) chama de cronotopo:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo [...]. (Ibid., p. 211)

Em *Os transparentes*, o espaço às vezes é tão pesado que faz o tempo curvar-se e as duas instâncias, então, confluem e confundem-se na economia da obra. Assim, olhar para a Luanda no romance é o olhar para o presente, porque, como adverte AvóKunjikise, “– o tempo é um lugar que também fica parado” (OT, p. 181) (O mesmo já havia sido afirmado por AvóAgnette, em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, 2007a).

Desde Luanda, é possível alterar o decurso de eventos naturais, como o eclipse e o conseqüente alinhamento dos astros, que é o aspecto físico da noção de tempo. Além do que isso pode simbolizar (e que será tratado adiante), é o indício mais forte da relação entre essas duas categorias.

Bakhtin, porém, não compreende o cronotopo somente desta maneira ostensiva como a que se referiu nos parágrafos anteriores. Ele o considera na extensão da narrativa, no

andamento e na força que o cronotopo exerce sobre outros elementos. Por isso, à sua maneira, os modos de organização da cidade literária são apreendidos no vocabulário, no compasso e em outros elementos de sua estrutura e enredo. A linguagem urbana e contemporânea (ARENAS, op. cit.) adotada pelo autor é um indício da força do cronotopo e da relação do romance com seu tempo, na compreensão bakhtiniana, e, afinal, a forma completa do romance, assume os contornos do passado, do presente e do futuro vislumbrado na cidade contentora dos três indícios do tempo.

### 3 O que os incêndios hão de comer?: os arquétipos de destruição e seu sentido no romance

#### 3.1 Northrop Frye e a teoria arquetípica

O sistema crítico de Northrop Frye não pode ser resumido simplesmente à teoria arquetípica, embora o seja na maioria das vezes, por isso tentaremos dar uma visão geral de sua empresa crítica antes de considerarmos os pilares da teoria arquetípica.

Frye é dono de uma extensa obra crítica, que abarca, na sua maior parte, uma leitura bastante original do cânone literário dessa criação discursiva a que chamamos “Ocidente”. É muito comum em sua obra, talvez também por influência de sua orientação religiosa<sup>10</sup>, a noção de centralidade da Bíblia nas bases da criação literária. Esse é um dos primeiros afastamentos entre ele e Bakhtin. Enquanto Frye realiza a literatura movida por forças de uma cultura dominante, Bakhtin a concebe movida por forças marginais, populares e carnavalescas.

Teorias arquetípicas da literatura correlacionam-se ao identificar, nas artes que de algum modo se ligam às culturas judaico-cristãs, imagens comuns sobre as quais se constroem as narrativas modernas e nas quais a literatura ocidental se acenta. *Grosso modo*, a mitologia (ou religião) helênica somada às (mitologias) ou religiões judaico-cristãs forneceriam um conteúdo primordial que sustentam as formas artísticas e são constantemente reelaboradas.

Em *Anatomia da Crítica* (2014), encontram-se quatro ensaios que pretendem demonstrar a importância da cultura judaico-helênico-cristã no arcabouço da criação literária. Para isso, a teoria dos modos, a crítica ética (ou teoria dos símbolos), a crítica arquetípica (ou dos mitos) e a crítica retórica (também conhecida como teoria dos gêneros) delineiam o percurso completo que um crítico poderia seguir ao usar essa abordagem.

Há alguns pontos importantes a respeito sistema crítico proposto por Frye (2014). Ele compreende a literatura como um campo comunitário, em que o artista do presente ressoa em seus trabalhos as linhas do passado – do mais recente ao mais antigo. Em *Os transparentes*, por exemplo, talvez essa proximidade-afastamento seja feita em maior medida com Luandino Vieira, por causa da proposta de deambulação de ambos, mormente, e com a Bíblia, pelo intertexto explícito na fala de uma das personagens do romance.

Depois, de acordo com Frye, o herói (ou protagonista, em sentido mais amplo) é a primeira peça no desvelar dos mitos que sustentam a narrativa e isso pode ser recuperado da relação dele com outras personagens, de sua comparação com os sistemas do “mundo real” e do engaste com tempo e espaço. Ele mantém a clássica divisão platônica entre comédia e

---

<sup>10</sup> Northrop Frye era ministro de uma igreja cristã.

tragédia e esses dois modos serão baixo ou elevado de acordo com a relação do herói-protagonista com as pessoas do mundo real, afirmando uma projeção existencial na criação literária.

A proposta de Frye parece deficitária no momento em que retira quase toda a ênfase a fatores extrínsecos ao texto e ao mundo literário, como as orientações sociais que permeiam a produção artística e até mesmo a crítica literária. Há de se considerar, entretanto, que posturas inflexíveis como a dele, nesse caso, parecem ser típicas de intelectuais que lograram iniciar ou tornar científico determinado campo; e esse parece seu o seu caso, somando a isso as leituras marxistas extremadas da década de 1950, que enfatizavam muito a “leitura social”<sup>11</sup> do texto literário.

Na origem de seu trabalho estão a Antropologia e a Psicanálise. Esta com a noção de arquétipos, extraída diretamente de Jung; aquela, com o estudo dos rituais em sociedade primevas. De acordo com Jung, o arquétipo é “concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, (...) de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2002, p. 16). Jung (op. cit) identifica que essas estruturas atravessam do inconsciente para o consciente em modelos narrativos, como nos contos tradicionais tribais, nos contos de fada e nos mitos.

Para proceder a análise, conforme o proposto pelo canadense, é necessário reconhecer que há um símbolo na narrativa que evidencie a relação com o arquétipo. Esse símbolo pode variar em forma e extensão, podendo ser uma palavra, uma imagem ou uma cena. Uma vez reconhecido o símbolo, importa analisar como se manifesta o arquétipo sugerido por ele.

Em *Os transparentes*, o arquétipo é o da destruição da cidade. E o símbolo encontrado é o intertexto com um dos sermões proféticos, em diálogo entre João Devagar e Esquerdista:

- aí reside uma das grandes diferenças da minha paróquia, senhor Esquerdista, e aqui cito mateus, 25:31: «quando, pois, vier o filho do homem na sua glória, e todos os anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória; e diante dele serão reunidas todas as nações; e ele separará uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos cabritos; e porá as ovelhas à sua direita, mas os cabritos à esquerda»

- pois mais ainda prefiro os cabritos – afirmou o Esquerdista -, e cito gênesis 27:16: «com as peles dos cabritos cobriu-lhes as mãos e a parte lisa do pescoço»!

- então remeto-lhe para mateus 25:41: «então dirá também aos que estiverem à sua esquerda: apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos...» (OT, p. 303)

---

<sup>11</sup> Antonio Candido (2008), em *Literatura e Sociedade*, também critica leituras extremamente socializantes ao afirmar que tais concepções da crítica estariam mais para a Sociologia do que para a Crítica Literária.

Este excerto expõe duas imagens que inundarão o fim da história de Luanda no romance: o fogo e a separação dos que merecem ser salvos. A destruição pelo fogo é um arquétipo ambíguo, podendo ser bom ou ruim. No seio da teoria arquetípica, essas imagens poderão ser chamadas de demoníacas ou apocalípticas. O mundo das imagens míticas geralmente é representado pela concepção de céu ou paraíso na religião, e é apocalíptico. Oposto ao simbolismo apocalíptico está a apresentação do mundo que o desejo rejeita totalmente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, da sujeição e da dor e da confusão. É o mundo das imagens demoníacas (FRYE, 2014, p. 263).

Apesar de parecer um mundo de imagens do segundo tipo, *Os transparentes*, na verdade, propõem uma leitura apocalíptica para Luanda, ou seja, a destruição estaria vinculada ao desejo de instauração de uma nova ordem pelo que os salvos representariam.

E por se tratar de uma estória apocalíptica, percorrem-na advertências, presságios, sobre o final terrível que espera a cidade e quase todos os seus habitantes:

A introdução de um presságio ou augúrio, ou o artifício de tornar a história o cumprimento de uma profecia dada no início, é um exemplo. Tal artifício sugere, em sua projeção existencial, uma concepção de destino inelutável ou de vontade onipotente oculta. Na verdade, é uma peça de puro feitiço literário, dando ao início certa relação simétrica com o final, sendo a vontade do autor a única vontade inelutável envolvida. (FRYE, 2014, p. 267)

Aos defensores mais radicais da teoria arquetípica utilizada a partir daqui, a proposta de leitura do romance em questão far-se-á herética, porque propõe uma compreensão social, em muitas dimensões dessa palavra, aos símbolos recuperados na arqueologia do texto.

Nesse último aspecto, já está provada a articulação entre herói e espaço na relação entre Odonato e Luanda. Os apagamentos do protagonista anunciariam o “acendimento” da capital em chamas que a consumiriam, tão logo essa relação ficasse clara.

### **3.2 A destruição de Luanda**

A destruição de cidades na literatura corresponde, segundo Frye (1973), a um dos arquétipos comuns nas culturas ocidentais, às quais a angolana se liga em uma parte da tradição pela Língua Portuguesa e pelo contato com o colonizador europeu, que durou até meados da década de 1970.

Na tradição ocidental filiada à cultura judaico-cristã, as imagens de destruição de cidades têm por base a apocalíptica Grande Babilônia<sup>12</sup>, o lugar que congrega e representa a corrupção da humanidade, cidade que é a *nemesis* da Cidade de Deus, no livro do Apocalipse da Bíblia Cristã.

Na literatura próxima a Ondjaki, seguindo o roteiro de afetos identificado por Topa (2011), encontra-se em Gabriel Garcia-Márquez um exemplo próximo. Em *Cien años de soledad* (2007), o destino da cidade de Macondo estava tão profundamente ligado ao destino do clã Buendía que seu varrimento do mapa durante um vórtice desencadeado pela decifração dos manuscritos de Melquíades se dá ao mesmo tempo em que o último membro da família morre enquanto lê os pergaminhos proféticos do cigano, em uma cena belíssima de destruição:

Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiados conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a si mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado (...) <sup>13</sup>. (GARCÍA-MARQUEZ, 2007, p. 471)

Em comum entre *Cien años...*, o Apocalipse e o romance vencedor do prêmio José Saramago é o uso de profecias, a recorrência de algumas imagens e a presença de um livro ou escrito misterioso. O destino de Macondo está selado no sânscrito do místico cigano, encontrado “entre as plantas pré-históricas e as poças fumegantes e os insetos luminosos que tinham banido do quarto todo o vestígio da passagem dos homens pela terra<sup>14</sup>” (GARCÍA-MARQUÉZ, 2007, p. 469), num canto daquilo que fora a casa da família Buendía; semelhantemente, o apóstolo João, testemunha das visões do *há-de-vir* bíblico recebe do Anjo a ordem de escrever tudo o que via num livro e selá-lo, isto é, lacrá-lo até quando fosse chegada a hora da revelação.

Ainda mais próxima de Ondjaki está a destruição de Luanda em *O desejo de Kianda* (1995), de Pepetela. Tania Macêdo resume a destruição erigida por Pepetela do seguinte modo:

A destruição da cidade irá se dar, no livro, a partir da queda dos prédios da superfície e do aflorar das águas represadas no subsolo de Luanda. No duplo movimento de rebaixamento do que é elevado e ascensão do que é reprimido, a Kianda ganha sua liberdade, redesenhando a geografia da cidade [...]. (MACÊDO, 2008, p. 202)

<sup>12</sup> Em sua dissertação de Mestrado, Igor Damasceno (2016) também associa a destruição de Luanda a arquétipos bíblicos de destruição, como a cidade de Gomorra, em capítulo intitulado *Gomorra à la Luanda*. A esse respeito, cf. DAMASCENO, Igor Lucas. **Somos transparentes porque somos pobres**: a Luanda contemporânea em *Os transparentes*, de Ondjaki. 2016. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2016.

<sup>14</sup> “entre las plantas pré-históricas y los charcos humeantes y los insectos luminosos que habían desterrado del cuarto todo vestígio del paso de los hombres por la tierra”. Tradução nossa.

De acordo com a professora, o texto de Pepetela pode ser lido como um “texto-síntese das imagens construídas pela Luanda literária e, em movimento complementar, como um arauto dos novos tempos, que apontam para a derrocada final da cidade” (Idem, p. 201). O texto de Ondjaki segue a mesma linha, tornando-se um arauto dos novos tempos, quando os velhos modelos estruturantes – à semelhança do romance pepeteliano – são demolidos e quase todos os que são coniventes com eles, destruídos. Agora, salvar-se-iam poucos escolhidos, defensores de um outro modelo de existência, o da solidariedade numa metrópole que apaga os seus.

A pesquisadora aponta ainda outros textos angolanos que, cada qual a seu modo, trazem à baila a cidade destruída ou em vias disso. De acordo com a professora, narrativas com esse mote começam a circular na literatura angolana acentuadamente a partir da década de 1980, solapando as estórias próximas do ufanismo e do ideário anticolonial das décadas anteriores ao fazer de Luanda um lugar em que “se desenha o caos e, dessa maneira, emergem alguns de seus horrores e medos” (MACÊDO, 2008, p. 196). Esses medos, “captados” pela arte, foram sendo criados a partir do aprofundamento da desigualdade socioeconômica na década de 1980, da concentração de renda nas mãos de uma ínfima parcela da população (o que faz parecer uma herança colonial que manteve uma outra elite próxima às riquezas) e da falta de soluções viáveis por porta da política governamental do pós-independência. Com bastante lucidez, ainda em um texto literário, Pepetela já problematizava o futuro próximo dos anos de liberdade:

(...) os homens serão prisioneiros das estruturas que terão criado. Todo organismo vivo tende a cristalizar-se, se é obrigado a fechar-se sobre si próprio, se o ambiente é hostil. (...) Um organismo social, como é um Partido, ou se encontra num estado excepcional que exige uma confrontação constante dos homens na prática – tal uma guerra permanente – ou tende para a cristalização. (...) Os contestatários serão confundidos com os contrarrevolucionários, a burocracia será dona e senhora. (...) O organismo vivo, verdadeiramente vivo, é aquele que é capaz de se negar para renascer de forma diferente, ou melhor, para dar origem a outro. (PEPETELA, 2013, p. 111 – 112)

Como se nota, no clássico *Mayombe* (2013), escrito por Pepetela após um malsucedido relatório de ações durante as batalhas da Independência, havia, em especial na voz do protagonista Sem Medo, alguns clarões do futuro e – algo que torna essa citação ainda mais interessante para essa argumentação – ele reconhece, desde então, a *necessidade* da “destruição”, ou como diz o comandante no romance, de “se negar para renascer de forma diferente”.

Essa quase profecia, conduz às profecias dentro de *Os transparentes*. Quase sempre, desde as primeiras cenas que apelam à “história anterior”, o futuro intromete-se na narrativa. Esse recurso já havia sido adotado pelo autor em *AvóDezanove...* (2007a). A primeira



cena do livro é a explosão do mausoléu de Agostinho Neto, que lança aos céus as “cores de um carnaval nunca visto” (ADS, p. 7).

O segundo é uma cena que se situa cronologicamente antes das primeiras páginas do livro. Trata-se da cena em que AvóKunjikise deixa um presságio quando vê pela primeira vez que Odonato está se tornando transparente:

Avókunjikise olhou-o nos olhos, que era um modo de falar com aqueles que não entendiam bem o seu umbundu, disse-lhe muitas coisas, coisas adivinhadas e sabidas há muito tempo, mas só agora, naquele instante quente, finalmente entendidas  
– *eu vi o futuro* – murmurou a velha (OT, p. 35)

A mais-velha antevê o destino através do corpo semitransparente de seu genro. Esse futuro, se interpretado a partir do percurso de Odonato, abre-se como o esfacelamento do indivíduo, em todas as suas instâncias, urgências e concordâncias, pela urbanidade cristalizada em si mesma. Além da Avó, outras vozes proféticas se erguem para “despretensiosamente” como arautos a selar o destino de Luanda.

O jovem cientista angolano DavideAirosa apregoa o fim em meio a uma conversa em que esclarece os caminhos das escavações de petróleo que esburacam a cidade toda no romance: “[...] sabes quem é que eu vi hoje mesmo **nesta cidade que os incêndios não de comer?**” (OT, p. 127 – grifos nossos). ManRiscas e o narrador heterodiegético cumprem esse papel ao anteciparem o que poderia ocorrer. Diz o CoronelHoffman: “– vem aí o fim do mundo, para alguns... o começo do paraíso, para outros...” (OT, p. 210), uma antecipação camuflada sob a forma de comentário irônico a respeito das promessas de ascensão econômica com a descoberta do petróleo no solo luandense; o narrador, por sua vez, introduz um dos capítulos com: “dias antes do início do curto-circuito e da gigantesca fogueira” (OT, p. 273). Desse modo, à medida que a história avança para a destruição causada pela ganância, vários presságios vão sendo distribuídas em palavras fortuitas e imagens de violência.

Essas advertências agem no equilíbrio da tensão *passado x presente* dentro da narrativa, e, a elas, convém lembrar as palavras de Northrop Frye sobre o presságio páginas atrás. A ideia circular do romance, proposta pelas cenas inicial e final encadeadas é a representação metalinguística da simetria temporal manifesta na agouros recuperados na narrativa.

Tal como Frye, Bakhtin, ao analisar o cronotopo em romances autobiográficos (e biográficos), dá indicações semelhantes à função do presságio. Primeiramente, cabe elucidar o sentido com que o russo usa o termo (autobiográfico). Autobiográfico é um romance em que a ação do tempo incide sobre a condição das personagens, e vem em oposição “romance grego” em que os “dias, noites, horas, instantes são medidos tecnicamente apenas no limite de cada

aventura em particular” (BAKHTIN, 2014, p. 216). Já o presságio é assim compreendido por ele:

Nos *prodigia*, isto é, nos presságios concernentes ao destino tanto dos casos particulares e das iniciativas do homem, como de toda a sua vida, o individual-pessoal e o público-estatal unem-se indissolúvelmente. [...] Os *prodigia* são os índices dos destinos da nação que pressagiam sua felicidade ou desgraça. (BAKHTIN, 2014, p. 256-257)

Deve-se ficar claro que ele se refere ao caso do romance autobiográfico romano, mas seu estudo não deve ser encarado diacronicamente, uma vez que é para o romance moderno (ou contemporâneo) que sua pesquisa incide.

O “destino inelutável” previsto é o da cidade e o de Odonato (e do que ele simboliza): uma cidade a ser destruída e uma parte da população a ser invisibilizada antes desse evento que poupará apenas estes em condição oprimida. Ademais, a inversão coloca ao narrador em condição de vantagem sobre o leitor. Conhecendo os acontecimentos do futuro e controlando-os ao longo da sequência, toda a estória soa como um aviso ao presente, um aviso para o qual não há prevenção, contudo, porque caberá à cidade encontrar seu destino nas chamas, e às pessoas um caminho em meio às labaredas.

Mais alta do que todas essas vozes é aquela que sai do toca-discos do CamaradaMudo e inunda o prédio com sua melodia. Voz de um oráculo que lê a vida (ONDJAKI, 2013), Ruy Mingas canta o poema “Adeus à hora da largada”, de Agostinho Neto, e oferece, com isso um limite de leitura interessante para a estória. De acordo com Pires Laranjeira (2008) os versos de Sagrada Esperança, em especial o verso “*sou aquela por que se espera*” (OT, p. 216), para ele o verso fulcral do livro, é uma linha premonitória da sequência de fatos que levariam o então poeta-guerrilheiro a se tornar o poeta-presidente. Além disso, Pires Laranjeira conclui que

na poesia, Neto foi sociólogo, economista, ideólogo, antropólogo, historiador e **profeta**. O valor histórico da sua poesia reside no respaldo empírico, científico, descritivo, documental, analítico, dialético, por a sua subjectividade, em sua totalidade, se ter transformado em objectividade histórica. Ao analisar poeticamente as condições objectivas, materiais e espirituais do seu povo, falando na esperança dos mais conscientes em achar um líder do movimento de mudança, Neto objectivava, na síntese discursiva, a criação da liderança do movimento popular de libertação, querendo significar que estava encontrada a cabeça pensante e liderante – isto é, ele e todos os outros da liderança política e cultural – desse movimento talhado na argamassa de todas as ânsias, sofrimentos, esperanças e realidades das revoltas e seus milhares e milhares de protagonistas populares que haviam feito e continuavam a fazer a história de Angola. (LARANJEIRA, 2008, p. 116 – grifos nossos)

Considerando isso, o que o jovem autor angolano faz em seu último romance é converter a medida do discurso messiânico encontrado de *Adeus à hora da largada* em

cumprimento de profecia por meio de uma medida do que, desatentamente, poderia até ser chamado de anacronismo. Cantada *hoje* em Luanda, a voz de Ruy Mingas nesse poema-canção, invadindo todos os andares do prédio (lido como o microcosmo da cidade e, por sua multiplicidade, extensão do país<sup>15</sup>) é a afirmação de que o sujeito poético de Neto é um sujeito poético coletivo, que inclui todos os daquele *locus*, consonante às afirmações de Pires Laranjeira no fim da citação. Assim, quando a voz de Mingas ecoa pelos corredores inescrutáveis do PrédioDaMaianga, é como se todos cantassem sua condição marginal e denunciasses a continuidade da opressão.

Novamente, lembramo-nos de Fanon (op. cit.) ao questionar o estatuto de pós-colonial que pode ser atribuído a esse romance, algo que será brevemente discutido adiante. Todavia, não se deve esquecer que, como o nome do livro onde esse poema apareceu publicado anuncia, ainda há esperança.

Nos textos prototípicos de destruição, como o Apocalipse Bíblico, há, na maioria das vezes a figura do escriba responsável por guardar essas palavras às gerações vindouras. Esse capítulo da *Bíblia* é o texto do “eu vi”<sup>16</sup>, ou seja, do registro do testemunho e o do ensinamento sobre o futuro. Em OT, o Esquerdista torna-se o escriba dos últimos dias de sua cidade.

Depois de uma advertência em tom solene aos seus camaradas da BarcaDoNoé, essa personagem senta-se à mesa e “retirando da mala diplomática os seus infundáveis papéis”, desata a escrever incessantemente (OT, p. 255). Em dado momento, o Esquerdista é questionado se seus papéis são do tipo dos “papéis da bíblia” e ele responde que são para que os próximos, para que as pessoas do futuro saibam o que se passou no passado. Essa última declaração da personagem desvela também um certo “esforço metalinguístico” do autor em si, como já encontrado em outros lugares de sua obra (COELHO, 2015).

Em outro momento, durante uma discussão, eles recuperam a parábola cristã das ovelhas e dos bodes, já citada no capítulo anterior. Durante a apresentação da “revelação” de inaugurar a IgrejaDaOvelhinhaSagrada, JoãoDevagar apresenta as bases “teológicas” de seu credo, “as citações que defendem sua igreja (OT, p. 303), ocorre uma rusga entre ele e o Esquerdista na BarcaDoNoé (nomes esses todos simbólicos dos diálogos que se estabelecem):

Não por coincidência, os trechos recortados por JoãoDevagar fazem parte dos chamados “sermões proféticos”, proferidos por Jesus antes de sua paixão, morte e ressurreição. Essa imagem tem um viés triplo, por conter cenas da consumação de Luanda pelo fogo (apartai-

---

<sup>15</sup> Cf. Macêdo (2008).

<sup>16</sup> Cf. Macêdo, durante aula em junho de 2015

vos de mim, malditos, para o fogo eterno), pela crítica política embutida na polaridade direita-esquerda e pela separação dos eleitos.

O caminho à destruição posta em papel por Ondjaki, as palavras do Esquerdista serão novamente retomadas, com a finalidade de manifestar os motivos. Mas, quando chega a hora da revelação, isto é, o momento do início da fogueira que porá fim à cidade, ele guarda seus escritos num lugar seguro, o *freezer*, dentro do bar BarcaDoNoé, selando tudo o que tinha registrado dentro dessa arca:

veloz, o Esquerdista tirou da mala as suas desorganizadas anotações, deu-lhes uma última mirada de despedida, enfiou-as dentro de um saco opaco e abriu a arca, procurando em seguida um lugar lateral e fundo onde pudesse esconder os papéis «um dos lugares mais seguros de Luanda», pensou (OT, p. 406)

As ligações desta passagem ao mito bíblico da destruição pelo dilúvio são inegáveis, a começar pelo nome do bar (BarcaDoNoé), de seu proprietário (Noé) até chegar à subversão do mito, com um esquerdista protegendo na arca um legado para a reconstrução e com a depuração pelo elemento contrário.

Durante a destruição (e na construção dessa cena – se se permite esse irrisório jogo de palavras...), algumas imagens comuns aos símbolos arquetípicos apocalípticos também aparecem. Frye (op. cit.) considera que essas imagens são construídas em cinco categorias (ou “mundos”) que mantêm relação com a realidade humana: divino, humano, animal, vegetal e mineral. Para cada um destes mundos há no mínimo uma imagem (arquétipo) por excelência: um Deus, um homem, um cordeiro, uma árvore e um edifício (ou templo), respectivamente. No domínio das imagens demoníacas, essas estruturas se repetem, e são adaptadas para novos termos, contrários aos do desejo humano. Por exemplo, no lugar de um Deus, poderia haver um ditador, como é comum nas distopias.

O presidente é essa figura na distopia de Ondjaki. Ele existe no romance de modo quase onipotente, despertando temor e configurando-se como o “Grande Chefe”. Do mesmo que a divindade, sua presença é quase sempre apenas percebida, nas ordens e nos rituais (ou eventos) que ocorrem na cidade). Quando sua voz é ouvida, anuncia-se, mais uma vez, um futuro de esperança jamais realizado.

Como já se afirmou nesse trabalho, o lugar privilegiado, o principal foco de onde se espraiam as ações é o PrédioDaMaianga e, ao longo de toda a obra de Ondjaki, viu-se que a cidade, um espaço, invade aos poucos as categorias de tempo e personagem. Os espaços situam-se, na teoria de Frye, no mundo mineral, ou inorgânico, normalmente identificados com uma

cidade ou um edifício. Nesses espaços, algumas imagens são recorrentes e não se pode deixar de notar que é algo que ocorre também em OT.

Luanda era “um deserto aberto” e o prédio continha seus labirínticos corredores que se davam a entender apenas a quem ele queria e são essas as duas primeiras imagens apocalípticas que aparecem na geografia do romance e indicam, ainda de acordo com o crítico canadense, a falta de uma direção segura para o presente, ou, como ressaltado da fala de uma personagem por Tania Macêdo em sua leitura de *O cão e os calus*: “uma Babilônia ingovernável, uma Torre de Babel” (MACÊDO, 2008, p. 197).

Embora não seja fulcral para esse trabalho, é oportuno ligar a leitura que Antonio Candido faz da escada, um dos símbolos do mundo mineral, à de Frye. Em OT, a escada é um lugar arriscado para os que se aventuram por ela sem conhecê-la (“quase escorregou na falha de um falso degrau, a jovem jornalista da BBC” [OT, p. 407]) e é, de acordo com Candido, uma imagem rica em significados na literatura:

[...] Escadas que recebem a sombra hesitante de Raskolnikof; que conectam os modos da hipocrisia burguesa em *Pout-Boiulle*, de Zola; que alegorizam a subida espiritual da conversão em *Ash Wednesday*, de T. S. Eliot; que projetam o destino das famílias decadentes na peça *A escada*, de Jorge Andrade; ou recebem o desfile dos personagens-fixações em *8 ½*, de Fellini. As escadas meramente metafóricas (como a de Jacó, no mito bíblico, e a Vermelha, em Oswald de Andrade a transformou para representar a conversão política) são completadas por este produto de uma transformação radical do espaço urbano: a escada real dos casarões acortçados, dando lugar a um renovo de figuração, multiplicando as possibilidades de simbolizar. (CANDIDO, 2010, p. 60-61)

A observação de Candido, escrita no ensaio *Degradação do espaço*, publicado em livro em 1972, parece aprofundar a indicação que Frye também faz do mesmo espaço simbólico:

A utilização humana do mundo inorgânico envolve a estrada tanto quanto a cidade com suas ruas, e a metáfora do “caminho” é inseparável de toda a literatura da demanda quer explicitamente cristã [...] quer não. A essa categoria pertencem também as imagens geométricas ou arquitetônicas: a torre e a escadaria em espiral de Dante e Yeats, a escada de Jacó, a escada dos poetas do amor neoplatônico, a espiral ascendente ou cornucópia [...]. (FRYE, 1973, p. 146)

Os outros dois símbolos que serão que importam a esse trabalho são a água e o fogo. Opostos, esses elementos são anunciados cada qual a seu modo na trama. Para o primeiro elemento, chamam a atenção sua escassez em toda a cidade, o interesse financeiro que envolve o governo e a iniciativa privada e a abundância do recurso no corredor do primeiro andar. A origem das misteriosas águas é ignorada (com certo temor) pelos habitantes do prédio, que apenas aproveitam-nas como se recebessem uma dádiva da Kianda. De acordo com Antonio

Candido (2010), a água está ligada à vida e à limpeza, ou à purificação, e o jorro do precioso líquido no interior do edifício é um contraponto à sujidade poeirenta das ruas da capital.

Fluindo a partir do coração da cidade, de dentro do PrédioDaMaianga, a água liga-se mais à tradição do que a um significado pré-estabelecido. Obviamente, não se trata de fugir completamente à compreensão arquetípica, como já tratado no parágrafo anterior, mas, nos dizeres de Antonio Candido, encontrar o produto da multiplicação de possibilidades que isso permite.

Hoje ocupada por casas em sua maioria precárias, a Maianga foi outrora a salvação para o abastecimento de água na cidade, num período em que a falta de chuvas era mortal para muitos – plantações, animais e pessoas. De acordo com Correia (1937) e Pepetela, no livro *A gloriosa família* (1999), a cidade padecia com a falta d'água e a solução para isso, no século XVIII, foi a construção de um poço a que se denominou “maianga”, palavra em quimbundo que significa justamente “poço”. Afirma o narrador de Pepetela que “tinha sido escavado um poço na Lagoa dos Elefantes, a sul, e era daí que saía a água para os poderosos. O poço se chamou Maianga do Povo” (PEPETELA, 1999, p. 20). Segundo Correia, tratava-se de uma “maienga” com água “pura, mas não chistalina [...], um manancial salitroso, e alleitado [...]” (CORREIA, 1937, p. 145).

Assim sendo, o PrédioDaMaianga abriga também as águas que fluem do passado e que não mais saciam os “poderosos”, mas os transparentes, em processo de retificação da História operado pela Literatura, numa outra possibilidade mítica.

Outra personagem (lembre-se que o Prédio oscila nessa categoria) ligada ao passado da região é o VendedorDeConchas. As palavras do Cego sobre o amigo determinam essa condição (e seriam material interessante a uma análise junguiana):

– eu de dizer, falo é do que vejo... que é assim uma coisa de os outros nunca entenderem, porque só nós é que sabemos. se ando na companhia desse jovem? é que os jovens têm velhos dentro deles... de tempo mais antigos que já aconteceram. quando você nasce, esse tempo cai dentro de você... [...] se ando com esse jovem, é na conta do gesto dele, quase meu sobrinho ou poderia filho também, e no cheiro das conchas que ele apanha e vende, que eu lhe respeito nessa profissão de pedir no mar e na Kianda para retirar as conchas... que são como brinquedos da Kianda... [...] (OT, p. 196-197)

O Vendedor é um jovem com um velho dentro de si, condição dupla, e os brinquedos da Kianda são uma referência direta ao passado pré-colonial da região, anexada ao reino do Kongo e de onde o imperador recolhia as conchas, chamadas de “zimbo” para usá-las como moeda pelo império. Sempre a andar com o mais-velho Cego, ele serve de visão e guia ao *kota*, algo que se assemelha ao caminhar pelas estradas mortas de *Terra Sonâmbula* (2015),

de Mia Couto. A solução metafórica parece ser um pouco diferente entre os dois romances, é como se, para o angolano, os mais-velhos não conseguissem enxergar a situação “com os olhos de ver” e coubesse, então, aos jovens que carregam às costas os tesouros da tradição e da antiguidade, e que aprendem ainda assim com os mais-velhos, a dar-lhes o caminho e conduzi-los à salvação possível.

Noutro romance, em *Quantas madrugadas tem a noite*, a cidade é castigada por uma chuva que durou semanas, cujo início coincide com a morte de Adolfo Dido e o fim, com a do Cão. As águas de QMN têm menos caráter purificador do que de luto. Relacionando-se com a morte do protagonista, ela, de certo modo, representaria o choro de todos pelo que o passamento de Adolfo. De acordo com Henighan (2005, s/p.), “esse romance, em certo nível, é sobre a incapacidade de Angola em enterrar o corpo do Estado Marxista<sup>17</sup>”, e do projeto de nação que esse Estado encerraria. Discordamos, entretanto da parte final da afirmação, porque, na prática, parece que não chegou a haver um estado plenamente marxista-leninista instalado em Angola.

Alegoria do mesmo tipo é a construída em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, porém em sentido inverso. O projeto de destruição do mausoléu de Agostinho Neto é a recusa em aceitar a morte do presidente que era o símbolo da esperança com os novos tempos.

Assemelhando-se ao choro, a chuva em *Quantas madrugadas...* não poderia, pois, purificar o que quer que fosse nos limites de sua função, ao passo que as águas da Maianga serão o manancial de vida enquanto a cidade arde.

Por último, no acervo de imagens comuns ao romance contemporâneo, está o elemento fogo. De acordo com Antonio Candido, água e fogo são “princípios purificadores” (CANDIDO, 2010, p. 71), mas que possuem uma dupla associação com a vida e com a morte. Nesse sentido, as formulações de Frye novamente demonstram muito paralelismo com as de Candido:

a identificação da cidade com o *fogo* explica a razão por que a cidade de Deus surge no Apocalipse como um bloco incandescente [...], há uma íntima associação entre a purificação da alma humana e a transmutação da terra em ouro, não apenas no ouro literal, mas o ardente ouro da quinta-essência [...]. (FRYE, 2014, p. 147)

Assume-se a partir de agora que a destruição literária da cidade de Luanda pelo fogo é um modo de redimi-la de seu presente, um modo de purificá-la, de acordo com Antonio Candido, já que a água, um dos princípios purificadores, conseguiu apenas coincidir com uma

---

<sup>17</sup> “At one level, this novel is about Angola’s inability to bury the corpse of the Marxist state”. Tradução nossa. Disponível em: <<http://www.stephenhenighan.com/QuestAngol.htm>>.

parte da morte da guerra, no romance anterior, mas não livrou os caluandas do caos e das vicissitudes dos esquemas de corrupção e das novas formas que a guerra assumiu.

Contudo, nada disso responde ao questionamento sobre o que “precisa ser destruído” em Luanda. Parte dessa resposta já está dada indiretamente no comentário sobre o livro feito nas primeiras páginas desta análise. A partir deste ponto, passa-se a explorar dois elementos exatamente: o alcance da máquina estatal e os resquícios da guerra.

A primeira matéria que precisa ser destruída na cidade de Ondjaki é encontrada a partir da formação do *ethos* de Luanda na obra de Ondjaki, dessa vez. Aquela cidade viva enfrenta um grave problema administrativo resultante dos longos anos de conflitos internos, algo de que a burocracia é uma das faces. O difícil trâmite dos processos (e das vidas) em Angola foi um dos motivos de *Quantas madrugadas...*

No meio de todas as dificuldades para lidar com a nova situação das “viúvas do Estado”, o corpo de Adolfo Dido é carregado por toda a cidade e só resta ao morto voltar a viver, solução mais fácil do que lidar com os empecilhos que sua morte impôs aos amigos. Sem a grande dose de humor desse livro, o último romance de Ondjaki retrata (com os devidos cuidados no uso dessa palavra) a dificuldade em enfrentar o sistema. Odonato afirma à jornalista inglesa que a cidade se torna quase impossível para aqueles que não levam jeito para esquemas, isto é, para aqueles não dispostos a participar em alguma medida de alguma prática ilícita, contraventora ou de corrupção.

Sua saga na busca pelo corpo do filho, o homem transparente é ludibriado por policiais que tiram dele o almoço que seria destinado ao filho preso e quase impedido de dar a CienteDoGrã um enterro pela administração do cemitério onde o corpo se encontrava na pilha de cadáveres de indigentes.

As personagens DestaVez e DaOutra, fiscais do Ministério, são empoderadas pelo “condicionante de sobrinagem” (OT, p. 141) e vivem de fazer dinheiro ilícito e de atrasar o andamento de processos de sua função. A honestidade tornou-se um dom raro (OT, p. 45) e, exceto pelo IntendenteGadinho, todos os servidores públicos que aparecem ao longo da trama reclamam para si algum *cumbú* ou revestem-se de uma autoridade maior do que sua posição deveria sustentar.

De todos os servidores, o mais criticado é o Presidente, embora seja um dos que menos aparece. Na formação do *ethos* do condutor da nação, mesmo a interdição na trama é o delato de uma burocracia quase sem fundamentos; as enunciações sobre o Camarada Presidente são traçadas por ironias às vezes cortantes: chamado de “boss”, “chefe” e “grande chefe”, ele recebe um enorme vocativo que traz todos seus cargos: “Presidente da república, chefe das



forças armadas, Presidente do conselho de ministros e do conselho da república e do mpla, e patrono da FESA” (OT, p. 170). Essa sequência evidencia a extensão do poder atribuído ao cargo faz dele, no romance, a encarnação de um “líder que acumula cargos ao deus-dará” e transforma Luanda em seu “quintal privado” (CAN, 2014, p. 161-162).

A superioridade conquistada pelo presidente da República é, igualmente, a hegemonia conquistada pelo partido. Parece fugir algo a essa lógica, por isso é necessário esclarecer suas dualidades. A estrutura institucional que sustenta os cargos e as vias burocráticas de um país (e qualquer outra organização/instituição pública ou privada) são fundadas por indivíduos e deveriam “funcionar” para eles, mas, uma vez estabelecidas, operam como se fossem independentes de agentes externos (BLAU; SCOTT, 1979, p. 13), como havia previsto Pepetela em *Mayombe*.

No romance, o partido e aqueles que nele se inserem transfiguram-se em verdadeiras deidades:

- mas quem manda em tudo isto?
- gente muito superior.
- superior... como deus?
- não. superior mesmo! aqui em Angola há pessoas que estão a mandar mais que deus  
[da voz do povo]

(OT, p. 327);

- deus é grande – terá dito, em lágrimas
- e o Partido também, minha senhora [...]

(OT, p. 349)

A onipotência e a onipresença do Partido são provadas no tão aguardado eclipse. *Slogans* exaltando a instituição são espalhados para uma cidade que se veste de festa para receber o “sol mulato”: “o eclipse é passageiro mas o nosso Partido brilha sempre!”. Quando a cidade está quase toda pronta para o fenômeno, um importante falecimento faz o presidente cancelar o encobrimento total do sol, mudando “algo no movimento planetário” (OT, p. 363), prova final de poder e influência.

Em direção a isso, o Esquerdista fala àqueles que estão no bar em tom solene, escancarando sua insatisfação e a situação política:

- [...] porque somos globalmente corruptos, aqui a cidade vai ser furada, a água vai ser privatizada, o petróleo vai ser sugado sob as nossas casas, os nossos narizes, e as nossas dignidades... enquanto os políticos fingem que são políticos... enquanto o povo dorme... enquanto o pobre dorme...

(OT, p. 254)

O fato de ser um tipo da esquerda política a admoestar a todos faz o romance saltar à questão política, o que será tratado nas considerações finais.

Sobre o segundo aspecto, ele já vem apresentado na estória de AdolfoDido, metaforizado na figura do Cão (não menos que uma alusão demoníaca), como se vê nas seguintes citações:

- I) o Cão, não era um cão, mas o Cão, uma besta, grande animal de mangona e sono” (QMN, p. 12);
- II) “e o Cão acorda, e aí, já não há mais solução de fazer-as-pazes, é correr só” (QMN, p. 72 – grifos nossos)
- III) “cão, que eu saiba, num é filho de parede com abelha, deve ter tido mãe, (...) mambos ali são outros – escravidão mais?, ou terror? (QMN, p. 112)
- IV) “a kota tava sentada no cantinho do sofá, sofá grande então, cheio das mantas todas bonitas, indianas avermelhadas das mil e uma noites do filho da puta do Cão (...), o Cão lá do outro lado da sala a olhar a janela do mundo (QMN, p. 133)
- V) “enquanto o Cão cessava as respirações e ela [KotaDasAbelhas] vinha pelo outro lado lhe abraçar, assim só como fez e ficou, enquanto o ex-morto ficava ali a querer entender aquele abraço, depois pisava na sala devagar e saía da casa, o sol regressava em Angola, sem ninguém para ver a kota chorar e apanhar, no canto do olho do Cão, a ramela que foi pôr na varanda, na colmeia (...)” (QMN, p. 168 – grifos nossos)

Na história de Adolfo, o Cão, lido nessa proposta como “Guerra”, não deve ser incomodado por ninguém e mesmo a menção de sua existência é interdita no cotidiano das personagens que “convivem” com ele. Para mais que isso, é ele o responsável por matar a criança PCG (Pisa-com-Gêto), que estava sob a tutela não menos indicial de BurkinaFaçam, favorecendo a leitura de que a guerra matava as crianças sob a tutela de um estado marxista que não pôde crescer (indicado por Burkina Faso). Os dois últimos excertos, em especial, correspondem à ação da digressão feita no seguinte trecho destacado de *Os transparentes*:

e de arma em arma, de tiro em tiro, de conversa violenta em brutal descrição, o fantasma da guerra circulava livre – em cada canto de Angola (...) [n]uma quase inata perícia de falar sobre esse *monstruoso assunto* como quem, suavemente, e sem medo, *afagasse o dorso de um monstro raivoso e atormentado por uma falsa paz em aparência de exaustão* (OT, p. 208 – grifos nossos)

Sem silêncios ou subterfúgios de fingimento literário, como nas alegorias de AdolfoDido e seus camaradas, no romance de 2013 é a primeira vez em sua obra que o assunto da guerra é tratado com tanta abertura e acidez, num rompante de autor-editor assumido pelo narrador:

(...) todos os angolanos tinham alguma paranoia com armas ou armamentos, todos tinham uma história para contar que envolvia uma arma, uma pistola, uma granada ou pelo menos uma boa história que envolvesse um tiro, ou uma rajada de tiros, alguns tinham cicatrizes no corpo, outros atribuíam as cicatrizes várias os impressionantes episódios que efabulavam por força de necessitarem deles, um modo, digamos assim, coletivo de vivenciar a guerra e seus episódios, os combates e as suas sequências, mesmo que fosse de ter ouvido falar, ou de se ter escutado na rádio, antigamente, nos dias em que a guerra de facto havia sido um elemento cruel mas banal da realidade e, ainda hoje, dissociar a guerra do quotidiano era quase um pecado (OT, p. 207-208)

É importante observar também o percurso da guerra nesse trecho. Ela salta da memória para a imaginação, e da imaginação para o cotidiano. Sobre isso, João Paulo Borges Coelho, o escritor moçambicano, afirma algo que também serve às guerras angolanas, asseverando que as guerras favoreceram “o enraizamento social da violência” (BORGES COELHO, 2007, p. 1) e criaram condições favoráveis para a instalação da corrupção em todos os níveis administrativos e de serviços de um país.

A guerra, ainda de acordo com o autor de *As visitas do Dr. Valdez*, mesmo em seu período de recesso, engendra as várias violências do dia a dia. Em OT, é uma sequência de violências que desencadeiam os fatos que culminarão na gigantesca fogueira com as cores da bandeira nacional.

No romance, as escavações em busca do petróleo no solo de Luanda<sup>18</sup>, segue o típico roteiro de uma guerra, privando a população de direitos básicos, deslocando pessoas e plantando verdadeiras minas terrestres por toda a cidade. Predatória e violenta é a movimentação de DomCristalino, ou RibeiroSecco, no tabuleiro do jogo político-comercial, somando forças com o governo.

Esta nova guerra de que a cidade é palco é também um dos resultados dos anos de conflitos internos que, de acordo com Macêdo,

causaram uma exaustão do país e sua gente, trazendo consigo um cultura de perda que, sem dúvida, esgarçou o tecido social e ensejou numerosos descaminhos na utopia que moveu os angolanos nas trilhas da independência. Durante os longos anos do conflito, as mudanças foram sentidas dramaticamente em Angola, que passou de uma proposta inicial de economia planejada para o livre mercado (...). A juventude apenas viveu a guerra, e seus horizontes acabaram por se confundir com o consumo, obliterando o passado e os projetos que construíram o país. (MACÊDO, 2008, p. 206-207)

---

<sup>18</sup> Durante a década de 1990, extraiu-se petróleo do solo da Boavista, em Ingombota, distrito da área metropolitana de Luanda. A quase ausência de medidas de segurança e o fácil acesso da população às reservas, que são encontradas, em média, a 30 centímetros de profundidade, levou a uma série de incêndios na região. No começo do ano de 2005 a situação voltou a ser denunciada por jornais locais. Cf. <<http://www.angonoticias.com/Artigos/item/3893/moradores-da-boavista-voltam-a-extrair-petroleo>>

A exaustão que Tania Macêdo aponta em seu texto pode ser aquele que o narrador de OT denuncia como uma falsa paz, um muito tenso equilíbrio que forma e deforma a sociedade angolana contemporânea e sobre a qual repousa um silêncio de temor. Assim como Henighan (2005), Macêdo indica a destituição dos projetos para a nação, algo de que Odonato sente saudades.

Na obra romanesca de Ondjaki, o tema da morte aparece com certa constância. Dos cinco romances elencados nesse trabalho, em quatro ocorre um falecimento de caráter simbólico ou há certa proximidade com a morte. Em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, como afirmado, as aventuras do menino Ndalú, de seu amigo 3,14 e de EspumaDoMar ocorrem ao redor do mausoléu em construção. O bem conhecido *Bom dia camaradas* termina com a morte do Camarada António e com a partida dos professores cubanos. Em todos eles, esse componente é simbólico. Em *Os transparentes*, há uma sequência de mortes resultantes da violência urbana que operam como elementos cardinais e indiciais da grande noite desoladora.

CienteDoGrã e Paizinho derramam seu sangue sobre o chão da cidade. Ao primeiro, repugna tanto a ideia de voltar a estar dentro do Prédio que, depois de morto manifesta sua recusa no peso absurdo do seu corpo, antítese do corpo leve, quase desmaterializado, do seu pai. Ao segundo, a morte soma-se à tragédia de sua vida de migrante e órfão de guerra: bem quando fora localizada sua mãe, seu sangue desenha o próprio mapa no chão, quando ele defendia o celular que deveria trazer o reencontro com a mãe do Huambo.

PauloPausado, o jornalista do quarto andar, decide dar termo ao plano que vinha pacientemente executando: no dia do pronunciamento do Presidente, ele termina de montar sua arma com peças importadas da China, posiciona-se na janela do quarto, de onde poderia ver sem obstáculo a ilustre figura no palco montado para a ocasião, põe seu dedo no gatilho e, antes que o líder da nação pudesse terminar a palavra “Luanda”, “uma escuridão repentina, precedida de um som surdo, intensamente abafado – é essa a sensação de receber um tiro no centro da testa” (OT, p 394), o amigo de ManRiscas é abatido pela Guarda Nacional e toda a festa preparada para a comemoração da viabilidade de exploração do petróleo.

Antes disso ocorre a morte mais significativa para todos da nação. Morre a camarada *Ideologia*. Nos outros romances do autor angolano, as “ideologias” são tratadas como alegorias, subterfúgios literários cuja apreensão precisa ser recuperada no desenvolvimento de figuras ou personagens (que agem como engastes desse elemento externo) na economia da obra e precisam ser nela validadas.

### 3.3 A morte da Camarada Ideologia

A morte da Ideologia atua diretamente na camada da literariedade do texto e refere-se a um elemento de fora dele.

O sentido mais específico de ideologia foi legado às ciências humanas por Karl Marx, embora Raymond Williams (1979), em *Marxismo e literatura*, advirta que esse conceito não tenha sido originado no marxismo. De acordo com a grande Marilena Chauí (2000), para formular a compreensão desse conceito, Marx mergulha no trabalho de seu antecessor, Feuerbach, sobre a formação das religiões, e faz um longo percurso no desmascaramento das estruturas da realidade humana.

No caminho à noção de “ideologia”, Marx encontra no trabalho de seu mestre a concepção de alienação. De acordo com Marilena Chauí,

a alienação é o fenômeno pelo qual os homens criam ou produzem alguma coisa, dão independência a essa criatura como se ela existisse por si mesma e em si mesma, deixam-se governar por ela como se ela tivesse poder em si e por si mesma, não se reconhecem na obra que criaram, fazendo-a um ser-outro, separado dos homens, superior a eles e com poder sobre eles. (CHAUÍ, 2000, p. 216)

Essa definição poderia ser uma explicação minudente para o que se afirmou sobre a posição do Partido na sociedade angolana, vista a partir do romance. Então, de certo modo, o endeusamento a que se referiu nada mais é do que o efeito de um processo de alienação perpetrado por uma classe dominante sobre uma classe dominada por meio da ideologia.

Nesse sentido, Marx assume que “ideologia” seja aquilo que cria no sujeito uma ilusão da realidade, ou seja, o elemento (o discurso) capaz de minar o sentido do real em favor de um grupo dirigente. Os slogans de partido no romance, usados aqui como um exemplo chão, são uma forma ostensiva de propagar um modelo de realidade. Destarte, num momento primeiro no universo romanescos de Ondjaki, a onipotência partidária torna-se capaz de adulterar a imutabilidade mesma das leis universais, cancelando um eclipse, naquilo que poderia ser considerada uma demonstração ostensiva da ação da ideologia e da alienação segundo Marx.

Como se nota, não é essa a Ideologia (com “I” maiúsculo) que morre na Luanda dos transparentes. A falecida pode ser entendida de um modo mais simples, ligado sobretudo à sua função no texto. Antes disso, há de se considerar brevemente a “história da ideologia”, nesse segundo a sentido, em Angola.

O território foi explorado por Portugal até 1975, ano de sua independência, declarada na capital por Agostinho Neto, líder do MPLA. A libertação do jugo português não representou ainda sinônimo de paz, pois, naquela altura, o projeto desse partido não era o único

para o território recém-independente, o que provocou uma guerra civil de quase vinte e sete anos ininterruptos.

Nos tenros anos de liberdade, alinhado ao marxismo europeu, o MPLA assume o marxismo-leninismo como orientação ideológica, mas em 1991, em função de acordos com o grupo político com o qual disputava o poder, o Partido passa a assumir

o Socialismo Democrático como orientação ideológica que melhor corresponde aos interesses do desenvolvimento multilateral do Povo Angolano e como ideologia que defende uma vida digna a partir da plena e racional utilização dos recursos do País. O MPLA, como Partido, mantém o seu perfil político-partidário nacional, independente e progressista, baseado numa perspectiva política de esquerda dinâmica, defendendo os ideais de paz e de bem-estar, de liberdade e democracia, de igualdade e justiça social e solidariedade e humanismo. (MPLA, 2011, p. 20)

Esse posicionamento coincide com o fim do bloco soviético e com a parcial dissolução dos regimes de partido único no continente africano, o que conduz a prática político-econômica angolana decisivamente para o neoliberalismo. À incoerência entre o estatuído (o socialismo democrático) e o praticado é acrescentado a não observância das condições democráticas, mantendo-se um poder hegemônico sob as aparências do multipartidarismo. De acordo com Catarina Gomes (2009, p. 247-248), a adoção do ideário democrático em Angola “emergiu como resposta à necessidade de gerir o fracasso social, a crise da regulação clientelar-patrimonial e as consequências de um conflito civil desastroso que colocava concretas e prementes ameaças aos detentores do poder”. A tese defendida por Gomes (op. cit.) é que o modelo de “estado predador” que se desenvolveu em Angola a partir do fim da década de 1980 tem por base a pretensa adoção do ideário democrático.

A essas conversões e alinhamentos político-econômicos é que se dá o nome generalista de “ideologia”, então primeiro sentido atribuído à Camarada morta no romance. Williams, em sua leitura de Marx e seus continuadores e revisores, distingue três concepções diferentes para o termo:

- i) um sistema de crenças característico de uma classe ou grupo;
- ii) um sistema de crenças ilusórias – ideias falsas ou consciência falsa – que se pode contrastar com o conhecimento verdadeiro ou científico,
- iii) o processo geral da produção de significados e ideias.

Numa variante do marxismo, os sentidos (i) e (ii) podem ser efetivamente combinados. Numa sociedade de classes, todas as crenças são fundamentadas em posição de classe, de todas as classes precedentes, exceto o proletariado, cuja formação é o projeto de abolição da sociedade de classes – são, portanto, em parte ou totalmente falsas (ilusórias). Os problemas específicos dessa vigorosa proposição geral levaram a uma intensa controvérsia dentro do pensamento marxista. Não é raro encontrar alguma forma de proposição juntamente com usos do sentido simples (i), como na caracterização, por exemplo, por Lênin, da “ideologia socialista”. Outra forma de conservar, de modo amplo, mas distinguindo entre os sentidos (i) e (ii), é usar o sentido (i) para sistemas de crenças fundamentados em posição de classe, inclusive do proletariado dentro da sociedade de classes, e o sentido (ii) para contraste (num sentido amplo) com o conhecimento *científico* de todos os tipos, e que se baseia

antes da realidade do que nas ilusões. O sentido (iii) suplanta a maioria dessas associações e distinções, pois o processo ideológico – a produção de significados e ideias – é então considerado como geral e universal, e a ideologia é ou esse processo em si ou a área de seu estudo. Posições associadas aos sentidos (i) e (ii) têm então influência nos estudos ideológicos marxistas. (WILLIAMS, 1979, p. 60-61)

O crítico marxista inglês também adverte que somente na polêmica é que se pode chegar a uma definição única para essa expressão e que o mais aconselhável é escarpelar cada um de seus possíveis sentidos. Por conseguinte, as conversões de antes podem ser (e são) aqui assimiladas no “sentido simples”, “como na caracterização, por Lênin, da ‘ideologia socialista’”, ou seja, “como um sistema de crença característico de um grupo ou classe”, sem o espírito negativo do entendimento do fundador das ideias comunistas.

Embora assumam-se esse primeiro sentido, há outros pontos que precisam ser esclarecidos e que podem ser fundamentais na compreensão do destino fatal da cidade na literatura. A começar pela noção de que a dinâmica de uma sociedade tem por alicerce sua estrutura econômica. Ao primeiro item, chamado aqui simplesmente de “dinâmica de uma sociedade”, Marx dá o nome de “superestrutura”; ao segundo, base. Apesar da superficialidade desta rápida explicação, as formas da economia conformariam a sociedade, sendo seu subterrâneo determinante e a superestrutura determinada.

Pode parecer simples essa relação determinante-determinado, e é por isso que Engels (MARX; ENGELS, 1971, p. 37-38) previne de equívocos, asseverando que “a situação econômica é a base, mas os diversos elementos da superestrutura [...] exercem também ação no curso das lutas históricas e, em muitos casos, determinam-lhe a forma de modo preponderante”. Esta discussão nada mais é do que uma defesa do que se apresentará, a saber: tal qual o modelo de economia predatória e de estado predador é a sociedade neles engendrada. E a defesa faz valer-se para eliminar as eventuais fragilidades e superficialidades que essa afirmação pode ter, porque também pelas palavras de Engels (Id.) sabe-se que são esses os fatores que irrompem no delimitar da forma social:

Somos nós próprios que fazemos a nossa história, mas, antes de tudo, com dados e em condições bem determinadas. Entre todas essas condições, as econômicas são, por último, as determinantes. Mas as condições políticas, etc., mesmo a tradição que percorre o cérebro dos homens, representam igualmente um papel, embora não decisivo. (Ibid., p. 38)

Portanto, o *agora* de Luanda que se vê através d’*Os transparentes* seria o que as condições e os condicionamentos materiais têm imposto aos sujeitos e à própria cidade, daí deriva o fato de, no romance, a urbe tornar-se um lugar onde quase não há natureza e onde um novo modelo de segregação se infunde.

A morte da camarada Ideologia impõe uma ruptura no cotidiano da cidade. Todas as atividades são cessadas, inclusive o tão aguardado eclipse, em função do luto que seria guardado por tão querida figura

uma onda de tristeza e melancolia invadiu sobretudo o rosto dos mais-velhos, os mais novos não ficaram indiferentes mas pouco alteraram o seu dia a dia, embora fosse conveniente adotar uma postura mais recolhida,  
houve pronunciamento oficial logo depois, primeiro na Rádio Nacional e depois na televisão (...) (OT, p. 229)

Apesar disso, depois das cerimônias fúnebres, instaura-se entre todos um pacto de silêncio, restando como memória da orfandade de todos uma manchete no *JornalDeAngola*. O discurso do passamento é interdito, mas para adiar os acontecimentos em curso, o Presidente faz um pronunciamento em rádio no qual menciona a morte:

«(...) muito se ponderou sobre os acontecimentos e fenómenos que aconteceriam em solo nacional, perpetrando nas nossas vidas alguns eventos de magnitude incomensurável. ainda assim, o Partido no poder entende que, em Angola, não se vive o momento apropriado para as fulminantes celebrações que se avizinham – o Presidente tossiu levemente – assim sendo e dado o recente passamento da camarada Ideologia, um dos pilares morais e cívicos de nossa nação, o Partido no poder decidiu cancelar quaisquer celebrações coletivas, propondo um período de três dias de luto nacional (...)»

Não se pode deixar de notar algumas ironias no discurso dessa personagem. Duas, mais especificamente. A primeira delas advém da escolha dos adjetivos que qualificam as celebrações que estavam programadas: fulminantes. Ato falho ou escolha consciente, “fulminante” designa uma “destruição rápida” e compartilha sua raiz etimológica com o vocábulo “flama”, cujo significado é “fogo”. A segunda é que o discurso é proferido por um daqueles a quem se atribui a morte de um dos pilares morais e cívicos da nação, como se o algoz elogiasse a vítima.

Em *A geração da utopia*, de Pepetela, há a constatação de uma morte como essa. O falecimento é de uma das partes integrantes da ideologia, a utopia (ou pensamento utópico) e ajuda na compreensão da ironia destacada acima:

E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só resta um discurso vazio. (PEPETELA, 2013, p. 245-246)

Aníbal, personagem que faz a constatação em *A geração da utopia*, mostra-se consciente e desencantado com os rumos do país, já há muito sem tais pilares do discurso do presidente.



Nesta senda, a morte da ideologia - e, por extensão, a parte final do conceito de ideologia ao longo do romance - seria, além da oficialização da morte do Estado (ONDJAKI, 2010) e da ideologia marxista (nos termos a que se referiu antes) de utopia, o fim de alguns valores, “coisas que ficaram perdidas, respeito, moral, os bons costumes” (OT, p. 80). Diferentemente de outros romances seus, cujas ideologias são simbolizadas por personagens que as manifestam, neste, a Ideologia surge como personagem quase sem ação, sem subterfúgios alegóricos, portanto.

#### 4 O pós-colonial em *Os Transparentes*

A exemplo de uma das motivações da pesquisadora Anita Moraes em seu livro *O inconsciente teórico* (2009), a investigação do pós-colonial na estória do homem transparente pretende ser apenas mais uma sequência de questionamentos do que uma lista com respostas bem postas.

Primeiramente, é necessário que esclarecer que a Teoria Pós-Colonial (ou as Teorias Pós-Coloniais, no plural) é, nesta metade da segunda década do Século XXI, uma das principais correntes na análise de textos literários do continente africano. Sua voga não garante aceitação e, como deve ser no mundo acadêmico, não elimina a desconfiança criativa sobre o seu instrumental, como afirma a professora Rita Chaves: “situado sob um céu de contradições, o debate em torno das teorias pós-coloniais, a par dos equívocos que obviamente abriga, vai abrindo um espaço fértil à discussão acerca dos problemas que a expansão colonial impôs ao mundo” (CHAVES, 2012, p. 213).

Ciente desses descaminhos, em *O inconsciente teórico*, Anita Moraes (2009) investiga a “pós-colonialidade” no aclamadíssimo romance *Terra sonâmbula* (2015) de Mia Couto. Aparentemente, sem pretender rotular o romance, Anita aponta para os traços de uma possível pós-colonialidade, ou seja, alguns aspectos éticos e estéticos da narrativa que indiquem a Teoria Pós-Colonial como uma possível chave de leitura para o texto coutiano.

Moraes sintetiza o pós-colonialismo, numa leitura que leva em conta essas duas feições (nisto em especial a hibridização da e na matéria literária), como formas artísticas e científicas de certo modo devedoras da empresa colonial, cuja manifestação se dá “atando-se epistemologia (formas de conhecer), mímese (formas de representar, ou formas de dizer/representar o real) e políticas de contato (formas de relacionamento entre os povos) (MORAES, 2009, p. 75), tornando-se, a crítica pós-colonial, autocrítica e autorreflexão que direcionam o olhar, de modo a questionar as formas consolidadas e os discursos unívocos.

Assim, o romance pós-colonial (ou o romance lido a partir dessa episteme), possuiria algumas especificidades genológicas a serem consideradas, situando sua condição e a posição deste gênero na literatura angolana. De acordo com Maria Alzira Seixo,

romance pós-colonial [é] um embrechado de paralelismos e cruzamentos, em que justamente se salienta o espaço: de um local (através da indicação), de um lugar (indicando uma pertença), da brecha (indicando o radicalismo das diferenças, a divisão, a ruptura [...]), da sobreposição contraditória (...), e, de modo literariamente muito incisivo, no vazio (...), onde a frase preenche a anulação final de tudo(...). (SEIXO, 2005, p. 24-25)

Considerando isso, não será preciso muito esforço para identificar o fio condutor dos romances de Ondjaki e talvez demarcá-los como passíveis de uma leitura com esse aporte teórico. Em todos, avulta o traçado urbano de Luanda. Nos romances de infância, uma cidade criança, ainda em construção (não que os adultos também não estejam em permanente construção, mas é que estes já têm alguns alicerces solidificados); nos romances de maturidade, uma cidade que se esvai no vórtice de sua identidade.

Nesse entrecruzamento de instância e urgências, o espaço, ou, mais precisamente, o cronotopo (BAKHTIN, op. cit.) Luanda, afeta inclusive a forma narrativa. O aspecto mais proeminente da cidade romanesca é a violência entranhada do começo ao fim, em cada uma das mortes e em cada uma das misérias e abandonos enfrentados pelas personagens.

“«a guerra» dizia-se «é uma lembrança sempre a sangrar»” (OT, p. 209), e o sangue dessa memória impregna de caos a narrativa não rigidamente linear, misturando e cortando impiedosamente os laços principais dos acontecimentos até a incontida fogueira que consumiria a cidade toda e quase todos os seus habitantes. “Mas a guerra continua” (FANON, 2005, p. 287). Fanon começa assim a última parte do livro *Os condenados da terra*. E, como se percebe, ele tem razão. A guerra é um monumento histórico incontornável para qualquer povo<sup>19</sup>. Por isso há feriados e comemorações em memória de batalhas. E não é preciso ir muito longe para isso: o feriado de 9 de julho para os paulistas é um bom exemplo. Não se trata da “comemoração da derrota”<sup>20</sup>, já que o estado de São Paulo perdeu o confronto com as tropas getulistas, mas de celebração do orgulho por ter lutado e uma lembrança para o que não deve mais ocorrer.

Se essa experiência se transforma em trauma, o melhor meio de combatê-lo – e acredita-se que a maioria dos psicanalistas concordaria – é falar sobre ele. Por isso as nações que passaram por algum evento de violência instauram comissões da verdade, julgamentos e tudo o mais que o aparato legal pode oferecer. Falar sobre os atos de violência nessas comissões é um meio de expurgá-lo, e isso o que pensa também João Paulo Borges Coelho (2007). Em literatura, falar sobre um trauma pode ser não apenas usá-lo como tema, mas também encontrar uma forma engendrada por ele.

A literatura, único meio de escapar às imposições fascistas da linguagem (BARTHES, 1977), um espaço para todas as possibilidades de existência humana, onde não há barreiras nem deveria haver assuntos interditados, emerge como um dos primeiros cenários de manifestação do descontentamento dessa nova geração de escritores com o que a guerra

---

<sup>19</sup> Note-se que as literaturas e a própria civilização ocidental são inauguradas com o advento das guerras. Para isso, basta conferir Homero e Virgílio, por exemplo.

<sup>20</sup> Referência a uma fala da professora Rita Chaves, durante conversa em novembro de 2015.

naturalizou. E, no premiado romance de Ondjaki, as violências herdadas pelo modelo de dominação metropolitana e perpetuada por um sistema que radicalizou as desigualdades dão ao romance um aspecto lírico-violento, menos lírico e mais violento que os outros livros do mesmo gênero escrito pelo autor luandense.

A primazia do espaço sobre outras instâncias da narrativa, seria, consoante o pensamento da professora Maria Alzira Seixo (op. cit), uma das marcas da pós-colonialidade do romance. E, um pouco avançada já a discussão sobre o *status* do romance, agora então se apresenta a problematização do conceito “pós-colonial” na crítica contemporânea.

Tendo suas bases sido lançadas no fim da década de 1970, no seio dos Estudos Culturais e da Análise do Discurso, a partir da publicação de *Orientalismo* (2007), de Edward Said, somente na década seguinte é que ocorreria uma publicação que nortearia devidamente trabalhos posteriores. Em 1989, a partir da leitura que fizeram do professor de Colúmbia, que desvelara os procedimentos da empreitada discursiva do Ocidente sobre o Oriente e como este se embaraçou na rede textual para se tornar a “imagem oriental do Oriente” (op. cit.), Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2002) publicariam o clássico da área *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*.

Neste livro, eles investigam as consequências estéticas da tensão existente em sociedades outrora colonizadas e quais as estratégias dos artistas da palavra para enfrentar a força centrípeta das ex-metrópoles. Eles também classificam o “pós-colonial” para além da fronteira das Independências. Inocência Mata, a principal estudiosa do assunto nas literaturas africanas de língua portuguesa, afirma que o termo possui uma carga de “ulteridade temporal” (MATA, 2008, p. 23), enfatizando a ruptura com o passado e não um “elemento de sequência lógica e histórica”, como o prefixo “pré” poderia fazer entender (id., *ibid.*). A posição da professora são-tomense avem com a de Stuart Hall sobre o termo que

não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” com parte de um processo global essencialmente transnacional ou transcultural – produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado centradas na nação. (HALL, 2003, p. 109)

Como atitude estética, em Inocência Mata (2000) encontram-se as derivações, nas literaturas de língua portuguesa na África, das recorrências analisadas em *The empire writes back*. Há, de acordo com ela, algumas “demandas do pós-colonial” (id., p. 2). A primeira delas diz respeito à **a**) “imposição que ao escritor é feita de ‘consumir’ os seus próprios ‘preconceitos’” (id., p. 3), que o faz remexer e enfrentar a tradição das letras de seu país. Desta “imposição”, deriva a tendência de **b**) “remitologização” do passado, da identidade cultural da

nação e do “espaço de utopia”. Outra convergência estética leva às literaturas desses países a flertar com o c) absurdo, o insólito e o fantástico. Esse recurso é, nas palavras dela, “uma estratégia de enfrentamento do real” (id. p. 04), quando, já com os países independentes, a realidade social é comparada às promessas de futuro dos tenros anos das repúblicas e a consciência dos muitos atrasos assola o cotidiano.

Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2002) reconhecem como marcas de textos pós-coloniais certa similaridade de temas, dos quais se destacam as imagens de grande força metonímica de construção e destruição de casas ou prédios, “figura evocativa da problemática da identidade pós-colonial em trabalhos de diferentes sociedades<sup>21</sup>” (Ibid., p. 27), o uso distintivo de alegorias, realismo mágico (ou recurso ao insólito ou absurdo, conforme Inocência Mata), prevalência da ironia e o expediente de narrativas descontínuas. Interessante notar que, aqui, mais uma vez, a evocação da destruição de Luanda poderia ser um dos traços mais salientes do pós-colonial e os três professores recorrem exatamente aos mesmo arquétipos de Frye:

Em muitos textos pós-coloniais, isto [o retorno a fontes de práticas coloniais] é atingido por meio da reescrita de narrativas canônicas (...) ao reescrever [, por exemplo,] a história bíblica de Noé e do Dilúvio, um mito-base na civilização ocidental para motes de destruição e salvação – destruição de muitos e salvação de poucos<sup>22</sup>. (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2004, p. 96 – 97 – tradução nossa)

Considerando apenas esses aspectos, não seria muito difícil cunhar *Os transparentes* de romance pós-colonial, haja vista o enquadramento de elementos do texto de Ondjaki em alguns estratos da atitude estética da Teoria Pós-Colonial. Trata-se de um trabalho em que se encontram (mais ou menos ostensivamente não somente nele, mas em toda a obra romanesca) a alegoria em algum nível (HENIGHAN, 2005; ARENAS, 2011), o humor, o lirismo e a ironia (ARENAS, id.; CAN, op. cit.) como traço do autor, o insólito na desmaterialização de Odonato, no peso extraordinário de seu filho e em tantas outras imagens, e, principalmente no tema da destruição.

Justamente no paralelismo temático é que a segurança do solo da Teoria Pós-Colonial cede um pouco, neste caso. Como se viu na abordagem de Northrop Frye (op. cit.), imagens de destruição são um dos arquétipos comuns nas literaturas ocidentais ou a ramos dessas literaturas. É obvio que o sentido da metáfora dependerá de outros fatores específicos

---

<sup>21</sup> “*evocative figure for the problematic of post-colonial identity in works from very different societies*”. Tradução nossa.

<sup>22</sup> *In many post-colonial texts, this is achieved by means of a ‘rewriting’ of canonical stories (...) by rewriting the biblical story of Noah and the Great Flood, a source myth in western civilization for motifs of destruction and salvation – destruction of the many, salvation of the few.*

para cada contexto, porquanto a obra, como ensina Antonio Candido (2010), é ao mesmo tempo realização individual e produto coletivo.

O chamado “insólito” ou “absurdo” também não é uma especificidade de literatura pós-coloniais. Ele aparece com mais ou menos frequência por toda a literatura, pelo menos desde *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1990 [1605]), para o qual sobejam definições relativas. O que se quer dizer é que o elemento insólito ou absurdo não depende exclusivamente de sua relação com a realidade imediata das leis físico-químicas, porque depende, talvez em maior grau, do julgamento que o leitor faz do fato. Acerca disso, incorre-se no risco de tomar essas literaturas pelo exotismo, algo que contraria a questão ética da TPC, ligada, sobretudo, ao que Hountondji (2010) chamaria da criação “epistemologia do Sul”, de uma tentativa endógena de leitura e análise desses textos.

Mesmo a interpretação oferecida pelo trio britânico não vai além do que Frye (op. cit.) já havia dito sobre a destruição na literatura, nem sobre o que Bakhtin (op. cit.) e Candido (id.), cada qual a seu modo e dentro de sua linha de análise, haviam afirmado sobre os elementos relacionados a esse fim na literatura. Em comum entre Frye, Bakhtin e Candido o fato de que isto, a destruição, não queira ser exatamente um fim em si, mas uma proposta saneadora, a possibilidade de edificação do novo a partir das cinzas do presente.

O que foi demonstrado nos últimos parágrafos não pretende ser mais do que a indicação de possíveis pontos fracos, que ainda estão a ser analisados, visto que a TPC ainda é relativamente nova e está em constante revisão. Kwame Anthony Appiah, um dos filósofos considerados pós-coloniais, tece algumas críticas mais espessas à teoria:

a pós-colonialidade é a condição daquilo que poderíamos designar, sem generosidade, da *intelligentsia* de intermediários: um grupo de escritores e pensadores relativamente pequeno, de estilo ocidental, com formação ocidental, que medeiam o comércio das mercadorias culturais do mundo capitalista na periferia. No Ocidente, são conhecidos pela África que oferecem; os seus compatriotas conhecem-nos quer pelo Ocidente que oferecem à África, quer por uma África que inventaram para o mundo, para cada um e para a África. (APPIAH, 2007, p. 107)

Por esse ângulo, qualificar algo como “pós-colonial” seria uma forma irônica de depreciá-lo, visto que seria a arte que, ao invés de combater a visão exótica, reforçaria essa tendência.

Algo que se põe no horizonte de futuras pesquisas a partir dessa são apenas alguns questionamentos advindos interior da Teoria. Em outras correntes críticas-analíticas não se costuma atribuir um rótulo ao material analisado. Assim, poemas analisados à luz das psicanálises não são chamados de “poemas psicanalíticos”. O mesmo ocorre com outras propostas de leitura. Assim, talvez os questionamentos que motivem nossa sequência nos

estudos (se houver para isso uma sequência) sejam: haveria algum romance aprioristicamente pós-colonial? Quais os filtros, marcas ou sinais que permitem ao estudioso optar pela Teoria Pós-Colonial como chave de leitura de uma obra literária?

Sem resposta exata para esses questionamentos, acreditamos que nenhum texto literário deva ser rotulado pela corrente de análise escolhida, porque isso seria uma ampla explicação de preconceito, além de responder de antemão aos problemas da crítica. Outrossim, a exploração dos arquétipos, tal qual o proposto por Jung e por outros psicanalistas dessa linha, para além de mostrar uma origem comum aos textos pode, deveras, expor fraturas antigas que ajudaria na definição do trabalho com outras correntes críticas, como a Teoria Pós-Colonial. Isso se explica melhor com perguntas: por que é “necessário” destruir Luanda? Por que, dentro os arquétipos de destruição, optou-se pela expiação pelo fogo?

As respostas hipotéticas poderiam começar a nortear a pesquisa da Teoria Pós-Colonial, por exemplo, a estabelecer em que medidas o passivo colonial orientou aquelas escolhas do artista e que implicações éticas e estéticas isso passaria a ter no texto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estrutura do romance assemelha-se ao caos quase ingovernável da cidade de Luanda, onde o eclipse é possível de ser controlado pelo governo, mas não o trânsito; as tramas se misturam para fazer da cidade a protagonista sob o escrutínio de todos. A urbe, como materialização de vários discursos ou como um discurso materializado, pode servir de “suporte de representações, de imagens, significações e desejos” (MACÊDO, 2008, p. 109) e Luanda em *Os transparentes* é, portanto, a imagem de um sonho adulterado e emblema de um país dilacerado por uma modernidade muito própria à margem dos capitalismo.

Na resposta ao enigma do espelho, em um romance onde encontramos a parábola da decrepitude dos valores morais da atual sociedade angolana, as memórias de um passado de utopias são descentradas por um presente sem sonhos, sem natureza, com pouquíssimas crianças, embora não sem apontar para uma esperança no futuro. Como solução ao caos, cabe ao autor lançar a cidade inteira ao fogo, no intento de reconstruí-la com o que resistir nas cinzas que a compunham desde antes da destruição.

O fim da cidade pode ser uma estratégia para denunciar a falência de “alguns dos desejos que alicerçaram os edifícios narrativos da Luanda literária” desde os anos 50, “ainda presentes nos textos produzidos hoje, sobretudo dois deles: a solidariedade entre os homens e a busca da liberdade” (MACÊDO, 2007, p. 204) e pode agir como o elemento configurador de uma nova ordem. Por isso, não é à toa também que as cores desse fogo sejam as mesmas da bandeira angolana, em nova incursão luandiana de Ondjaki: “se tive medo? de ver minha cidade de Luanda em línguas de um fogo preto e amarelo, e as casas a caírem de suor e as vozes a gritarem de susto?” (OT, p. 150).

Na hesitação sobre a adjetivação de “pós-colonial” para o romance, discutida no quarto capítulo, quiçá a solução seja não olhar para o romance em si, mas, mais uma vez, para a cidade. Assim, a solução estaria para fora do pós-colonial, porque a urbe transformar-se-ia em uma “zona de contato”, assim como na formulação de Mary-Louise Pratt, no denso livro *Imperial eyes: travel, wrtiting and transculturation*, qual seja:

[...] espaços sociais onde culturas díspares se encontram, colidem, e se enfrentam, frequentemente em relações altamente assimétricas de dominação e subordinação – tais quais colonialismo e escravidão, ou seus rescaldos, que são encontrados por todo o planeta ainda hoje<sup>23</sup>. (PRATT, 2008, p. 7)

---

<sup>23</sup> “[...] social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – such as colonialism and slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today”. Tradução nossa.



Extremamente original em suas análises e na terminologia criada, em *Imperial eyes*, Pratt, à semelhança do que fez Said em *Orientalismo*, demonstra o motor ideológico por trás da literatura de viagem e a direção ao centro, isto é, à metrópole-império, a que tendem esses escritos e a interpretação muito própria que os visitados fazem do material metropolitano.

A pesquisadora canadense, com uma discussão híbrida<sup>24</sup> e relativamente inovadora para os estudos literários e textuais, reflete sobre as condições e conformações da produção textual associando isso às várias fases do capitalismo que marcaram – e ainda marcam – a expansão imperialista. Concorda com essa leitura de *Imperial Eyes* Maria Helena Machado:

[Pratt,] Procurando desvendar não apenas os mecanismos ideológicos e semânticos por meio dos quais os viajantes europeus, a partir de meados do século XVIII, criaram um novo campo discursivo, forjando uma consciência planetária a respeito do outro colonial e suas culturas, a autora associa estes escritos e seus tro p o s às diferentes fases do expansionismo capitalista e suas conquistas dos territórios interiores do mundo colonial. (MACHADO, p. 281, 2000)

Pode-se considerar Luanda como “zona de contato” por ser esta o cronotopo, o ponto de confluência, onde sujeitos e histórias diferentes se cruzam e encontram seu fim ou um novo começo. Parte da cidade (o aeroporto) é assim caracterizada em OT:

[...] **zona de oportunidades, de contactos**, de negócios inadiáveis, de faturação fácil, palco de conversas, de reencontros, onde ministros se misturam com carregadores de bagagens e os mais altos funcionários públicos, ou mesmo intelectuais convivem por breves instantes com gatunos de carteira ou vendedores de cartões de saldo de telemóvel, os trocadores de dinheiro, os polícias que controlam o trânsito dos carros mal estacionados, os mendigos, os esperançosos, os transpirados pelo ar quente da cidade e os constipados pelo ar frio do ar condicionado potente dos seus jipes importados (OT, p. p. 112-113 – grifos nossos)

O excerto é o exemplo da definição que Mary-Louise Pratt desenvolve para “zona de contato”. Ela considera que as zonas de contato são espaços em que pessoas, povos e culturas diferentes travam relações de radical desigualdade e de conflitos não gerenciáveis, tal qual a Luanda inscrita nas páginas do romance de Ondjaki, cuja metonímia, no exemplo acima, é o aeródromo.

Uma leitura mais aguda desta dissertação poderia revelar uma contradição entre *Luanda-come-zona-de-contato* e *Luanda-come-cidade-fanoniana*, isto porque o termo de Pratt não pressupõe a segregação, mas a presença comum e conflituosa. Quanto a isso, acredita-se que a metáfora usada na explicação da cidade fanoniana tenha sido suficiente para manter os dois argumentos: uma cidade sem muros e sem toques de recolher, onde dois grupos (ou classes)

---

<sup>24</sup> Afirma-se isso devido às suas bases formativas e à natureza da discussão desenvolvida em *Imperial Eyes*. Mary-Louise Pratt pertence tanto a um ramo da Linguística quanto, definitivamente, à crítica literária; suas reflexões aproveitam-se de análise de semântica, da Análise do Discurso e da crítica literária.

antagônicos coexistem e se embatem, cuja cena maior no romance pode ser a violência física sofrida pelo Carteiro logo depois da primeira visita do Ministro ao PrédioDaMaianga:

O Carteiro seguia o Ministro em direção ao carro, falando e revistando o seu saco, o GuardaAsCostas surgiu veloz e, mesmo tendo antes aberto a porta ao Ministro, aplicou ao Carteiro uma queda tão rápida que as crianças não conseguiram mais tarde repeti-la em teatro de imitação (OT, p. 40)

Ademais, fora do âmbito da ficção, na esfera da prática discursiva, no sentido da elaboração estrutural do romance, a pertença e a ascensão do gênero a partir da metade do século XX em Angola podem ser consideradas um dos fenômenos originados nas zonas de contato, caso de ambas Luandas, a real e a ficcional. Trata-se da “transculturização” presente no título do livro da professora canadense.

Em *Imperial Eyes*, o termo é compreendido como um modo

para descrever como grupos assujeitados ou marginalizados escolhem e inventam formas culturais a partir de materiais transmitidos a eles por uma cultura dominante ou metropolitana. Enquanto povos subjugados não podem controlar prontamente os prejuízos causados por essa outra cultura, eles podem determinar, em diferentes graus, o que vão absorver, como usar o que lhes é transmitido e que sentido darão a isso<sup>25</sup>. (PRATT, p. 7, op. cit. – tradução nossa)

O romance, a apropriação desse gênero, seria, assim, um fenômeno da transculturização. Seja o romance, tal como é conhecido hoje no Ocidente, originário da Inglaterra (WATT, 2010) ou ainda anterior a isso, com um embrião implantado nas narrativas gregas (como se depreende dos estudos de Bakhtin [op. cit.] e Auerbach [2011]), sua produção está sempre associada a um centro imperialista. O cultivo do gênero fora desses centros revelar-se-á um desvio em sua história.

Ainda a respeito do termo, Machado esclarece que

“transculturização” foi criado na década de 40 por Fernando Ortiz em seu *Con trapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, e é lá correlacionado ao universo das trocas culturais. Este mesmo conceito foi, na década de 70, utilizado por Ángel Rama nos estudos literários. No entanto, parece-me que o uso extensivo do conceito de transculturização em *Olhos do Império* reporta-se a um universo mais amplo, que é o da constituição de repertórios de símbolos, imagens e discursos que conformam um modo ou estilo cognitivo e um repertório semântico e imagético por meio do qual o outro colonial passa a ser abordado. (MACHADO, p. 283, 2000)

Desse modo, o romance acaba por ser uma crítica-denúncia de como o outro (os muitos “outros”!) “se apodera do nós – enquanto eu-colectividade – e reenvia a comunidade a um mesmo – de exaurido esgotamento, ou passível reconstrução”, conforme afirma Maria

---

<sup>25</sup> to describe how subordinated or marginal groups select and invent from materials transmitted to them by a dominant or metropolitan culture. While subjugated peoples cannot readily control what the dominant culture visits upon them, they do determine to varying extents what they absorb into their own, how they use it, and what they make it mean.

Alzira Seixo (2005, p. 25). Muitos são “o outro” no caso em questão, mas, resumidamente, “o outro” é tudo aquilo que subjuga e que força a comunidade do PrédioDaMaianga a reagir com seu senso de união.

A ascensão do romance nos países africanos de língua portuguesa é um fenômeno da transculturação. Mais: a herança recuperada por Ondjaki nas linhas e na aparência desse seu livro provam esse argumento, porque, ao absorver a forma romanesca, o artista dá a ela um novo sentido que efetua um processo entrópico de aproximação-afastamento das matrizes, ao ressignificar o léxico, incorporando um vocabulário bastante urbano, e as estruturas basilares, aproveitando-se dos arquétipos desvendados ao longo desse texto.

Embora não lance sua análise sobre Ondjaki, as palavras de Seixo parecem resumir o a finalidade da leitura analítica de *Os transparentes*:

A análise da escrita (...) é preciosa na medida em que nos pode dar conta de vários tipos de conjugações, justamente: anuladoras, conciliadoras, criativas e até autofágicas, como em certos pós-colonialismos recentes, e a sensibilidade perceptiva de um escritor pode apreendê-las mais imediatamente. (SEIXO, 2005, p. 25)

A investigação dos arquétipos de destruição presentes na obra revelou, além da função que essas imagens adquirem dentro do contexto da escrita de Ondjaki, a vinculação desse trabalho a seus pares, como Pepetela e, principalmente, Luandino, embora tenhamos evitado esmiuçar essa relação, e a um contexto universal de literatura; ou, de acordo com Antonio Candido (2008), isso demarca a tensão local-universal, uma vez que, apesar de Luanda, seus habitantes, suas alegrias e suas tristezas avultarem nas linhas do romance, o percurso de sua (auto)destruição soa como advertência a todos e a todas as cidades do mundo, porquanto, como previne o Esquerdistas, sempre “é preciso algum cuidado com aquilo que se designa por progresso” (OT, p. 252). Essa chave de leitura foi usada para formar os *ethé* de Luanda e de suas personagens e, finalmente, revelar o que deveria ser salvo ou destruído na ordem atual daquele lugar.

Contudo, sem a ligação de Frye com Bakhtin, haveria um reforço na estrutura Norte-Sul dos Estudos Comparados, pois se demonstraria apenas como o texto ondjakiano pareceria devedor de certos modelos e imagens de narrativa. O crave de nomes diametrais como o dos dois fez também conectar imagens e estruturas, demonstrando os laivos próprios do contexto sobre o qual escreve e ao qual pertence o artista angolano. Essas manchas, atravessadas pela violência, além de subverterem o gênero, demarcam o compasso da narrativa.

A escrita desse romance parece direcionar os trabalhos futuros de Ondjaki para outros rumos e também o situaria numa das vertentes da produção contemporânea em Angola,

apontada por Inocência Mata em um texto que se refere à poesia, mas que poderia ser adaptado para nortear um possível caminho para a prosa:

embora seja temerário caracterizar o atual período a partir de apenas uma tendência estética, pode inferir-se que a natureza ideológica da nova escrita do corpo da nação e da identidade é ainda de nostalgia, pela tendência para o passado como um traço característico da imaginação utópica, que ainda subsiste. Porém, operando um processo canibalesco, no sentido da devoração como metáfora da assimilação crítica dos elementos da estética fundacional, com a condição de esses elementos retirados serem reelaborados em moldes do contexto histórico, sob a urgência das várias tensões fraturantes da sociedade angolana atual. (MATA, 2006, p. 27)

Em certo sentido, *Os transparentes*, com toda a denúncia que deixa transparecer, ergue-se como uma antiepopéia, porque tudo o que pela figura de Odonato se constrói é o contrário daqueles grandes poemas narrativos: não nascendo no auge da nação, seu “herói”, se assim podemos chamá-lo, é uma pessoa comum e fisicamente fraca, e diferentemente das epopeias, à medida em que cresce na narrativa, vai desaparecendo fisicamente. *Os transparentes* parecem ser uma grande epopeia da miséria, a franca indicação, na limpidez de sua diafanidade, da tripla perda dos dias que correm: da matéria, da subjetividade, da reciprocidade (CAN, op. cit., p. 162). Esta condição também fora demonstrada na associação a arquétipos apocalípticos, apesar dos ares distópicos assumidos ao longo da estória.

A esperança para o futuro permanece. A leveza de Odonato, que o deveria matar, ao invés disso, salva-o e lança-o aos ares, como um papagaio de papel, ou como os balões do dia anterior ao início do grande inferno em Luanda, enquanto a cidade é consumida pelas chamas despertadas pela ganância público-privada. A comunhão no sofrimento salva MariaComForça, Xilisbaba, Amarelinha, AvóKunjikise, Edú, DavideAirosa, a jornalista britânica, todos no corredor das águas. A estranha barata albina conduz Raago, o cientista americano, que se opunha às escavações, a sua possível salvação em uma caixa d’água. O VendedorDeConhas e o Cego salvam-se na BarcaDoNoé e, por fim, o Carteiro, pacientemente espera o fogo pôr fim ao monturo que fechava a entrada de sua casa no musseque, sabendo que o fogo vingava de todas as negativas das autoridades para quem tinha mandado cartas pedindo uma motocicleta que lhe facilitasse o trabalho. Finalmente, estavam separadas as ovelhas dos cabritos.

O que resiste nessa escolha é um projeto. O futuro de Luanda é legado à cumplicidade e ao trabalho das mulheres, à visão realista de seu presente e aos jovens que andam acompanhados de mais-velhos e que carregam às costas os tesouros das tradições e da solidariedade. Para Odonato, antes de seu futuro livre pelos ares de sua querida cidade, era a “saudade que o prendia” (OT, p. 376) ali, e não seria de se estranhar, portanto, que em um

romance exaurido pelo desencanto com o presente, no qual faltam pontos finais em todos os parágrafos, o futuro, o fim do livro, o rumor da esperança no porvir, seja dado, nas cinzas da cidade destruída na arte, pelas reticências ao final de um livro sem pontos-finais...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa: beyond independence**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures**. 2. ed. London/New York: Routledge, 2002.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de: Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BALANDIER, Georges. A situação colonial: uma abordagem teórica. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que o Império tece: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BARTHES, Roland. **A aula**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BELLAIGUE, Mathilde. Memória, espaço, tempo, poder. Tradução de: Tereza Scheiner. **Revista de Museologia e Patrimônio**, v. 2, n.2, 2009, p. 87-90.
- BLAU, Peter; SCOTT, W. Richard. **Organizações formais: uma abordagem comparativa**. São Paulo: Atlas, 1979.
- BORGES COELHO, João Paulo. **Memória das guerras moçambicanas**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, 2007.
- CAN, Nazir Ahmed. Luanda, cascatas em chamas. *Os transparentes*, de Ondjaki. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 18, n. 1, jan.-jun. 2014, p. 161-162.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: panorama para estrangeiros**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CAPAI, Eliza; VIANA, Natalia. Desconstruindo Luanda Sul: como uma offshore da Odebrecht investigada na Lava Jato participou do projeto que levou a remoções violentas, segregação social e enriquecimento da elite na capital angolana. **A Pública**. 07 mar. 2016. Disponível em: <<http://apublica.org/2016/03/desconstruindo-luanda-sul/>>. Acesso em: 04 maio 2016.
- CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. 3. ed. Madrid: Planeta, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Ateliê, 2005.

\_\_\_\_\_. Ondjaki e João Paulo Borges Coelho: narrativas em transição. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, v. 17, 2010, p. 83-101.

\_\_\_\_\_. As malhas dos impérios e alguns trânsitos anticoloniais. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, v. 21, 2012, p. 213-216.

CHKLOVSKI, Viktor. **A arte como procedimento**. 1917. (Sem informações sobre editora)

COELHO, Bruno Henrique. Depois das ruas de Luanda, os céus do mundo. *O céu não sabe dançar sozinho*, de Ondjaki. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 19, n. 2, jul.-dez. 2015, p. 178-179.

CORREIA, Elias A. S. **História de Angola**. v. 1. Lisboa: Editorial África, 1937.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DAMASCENO, Igor Lucas. **Somos transparentes porque somos pobres: a Luanda contemporânea em *Os transparentes***, de Ondjaki. Orientado por Eliana da Conceição Tolentino, 2016. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de São João del-Rei, Faculdade de Letras, São João del-Rei, 2016.

FROTA, Silvia Valencich. Os transparentes: identidades nacionais em exibição na Angola de Ondjaki. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, out.-dez. 2016, p. 543-554.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCIA-MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Madrid: Alfaguara, 2007.

GOMES, Catarina Antunes. **De como se produz o poder: Angola e as suas transições**. Orientada por Fernando Ruivo. Coimbra, 2009. 463 f. Tese (Doutorado em Economia). Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia. Coimbra, 2009.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: \_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização: Liv Sovik. Tradução de: Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HENIGHAN, Stephen. The Quest for Angolanidade. **The Times Literary Supplement**. 23 set. 2005. Disponível em: <<http://www.stephenhenighan.com/QuestAngol.htm>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 117 - 129.

JOFRÉ, Manuel. Northrop Frye and Mikhail Bakhtin: parallel, opposing, converging views. **Global Journal of Human Social Science Sociology & Culture**. Framingham, v. 13, n. 1, 2013. p. 13 – 16.

LARANJEIRA, José Luís Pires. A poesia de Agostinho Neto como documento histórico: premonição da liderança, projecto de libertação nacional e organização do movimento popular, em 1945-1956. **Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África**. presented at the 2008. Coimbra, 2008. p. 111-116. Disponível em: <<https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/32153>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACÊDO, Tania Celestino de. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: UNESP, 2008.

MACHADO, Maria Helena P. Toledo. Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação. **Revista Brasileira de História**. v. 20, n. 39, 2000, p. 281-289.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre a literatura e a arte**. Tradução de: Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1971.

MATA, Inocência. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa**. p. 1-7, 2000. Disponível em: <[biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf)>. Acesso: 05 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. Sob o signo de uma nostalgia projetiva: a poesia angolana nacionalista e a poesia pós-colonial. **Revista Scripta**, v. 10, n. 19, 2006, p. 25-42.

\_\_\_\_\_. A crítica literária africana e a Teoria Pós-Colonial: um modismo ou uma exigência. **Revista O Marrare**, Rio de Janeiro, v. 8, 2008. p. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero8/inocencia.htm>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

MORAES, Anita M. R. **O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula**, de Mia Couto. São Paulo: Anablume, 2009.

MOVIMENTO POPULAR DE LIBERTAÇÃO DE ANGOLA. **Programa e estatuto do MPLA**. Luanda: Sopol, 2011.

MURARO, Andréia Cristina. AvóDezanove e o segredo do soviético: janelas do tempo. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, v. 16, 2009, p. 275-280.

\_\_\_\_\_. **Luanda: entre camaradas e mujimbo**. 2012. 149 f. Tese de Doutorado. Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ONDJAKI. **Bom dia camaradas**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

\_\_\_\_\_. **AvóDezanove e o segredo do soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007b.



- \_\_\_\_\_. **Quantas madrugadas tem a noite**. São Paulo: Leya, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Há prendizajens com o xão**: o segredo húmido da lesma e outras descoisas. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Os transparentes**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2013a.
- \_\_\_\_\_; GONÇALVES, António Jorge. **Uma escuridão bonita**. Rio de Janeiro, 2013b.
- PEPETELA. **A gloriosa família**: o tempo dos flamengos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Predadores**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A geração da utopia**. São Paulo: Leya, 2013.
- PIMENTA, Dionísio da Silva. De infâncias e de memórias: representações da identidade e processos de criação ficcional em *Bom dia Camaradas*, de Ondjaki. **Revista Versão Beta**, São Carlos, v. 52, n. 8, jul-set. 2009, p. 25-51.
- PRATT, Mary-Louise. **Imperial eyes**: travel writing and transculturation. 2. ed. London/New York: Routledge, 2008.
- RUI, Manuel. **Quem me dera ser onda**. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 1993.
- RUIVO, Marina. “Pelos olhos do menino, a camaradagem e os sinais das mudanças na Angola do pós-independência”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (Orgs.). **A kinda e a misanga**: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo/Luanda, Cultura Acadêmica/Nzila: 2007.
- SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Jacques Arlindo dos. **Kasakas e cardeais**. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.
- SEIXO, Maria Alzira. Escrita do romance e sensibilidade pós-colonial. In: MACEDO, Ana Gabriela; KEATING, Maria Eduarda (Orgs.). **Colóquio de outono**: estudo de tradução, estudos pós-coloniais. Braga: Universidade do Minho, 2005.
- SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TOPA, Francisco José de Jesus. Ondjaki, uma escrita dentro dos momentos: roteiro de leitura. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, jul-dez 2011, p. 1-11.
- VERAS, Laurene. **Ondjaki e a memória cultural em *Bom dia camaradas*, *Os da minha rua e AvóDezanove e o segredo do soviético***. Orientada por Regina Zilberman. Porto Alegre, 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras. Porto Alegre, 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.