



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-graduação em Literatura

A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS POBRES EM  
*OS TRANSPARENTES*, DE ONDJAKI

Anna Isabel Santos Freire

Orientadora: Ana Cláudia da Silva

Brasília – DF

2017

Anna Isabel Santos Freire

A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS POBRES EM  
*OS TRANSPARENTES*, DE ONDJAKI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra. Área de concentração: Literatura  
Linha de Pesquisa: Representação Literária

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia da Silva

Brasília – DF

2017

Anna Isabel Santos Freire

A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS POBRES EM  
*OS TRANSPARENTES*, DE ONDJAKI

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Ana Cláudia da Silva – TEL/UnB

(Orientadora e Presidente da Banca)

---

Profa. Dra. Luana Antunes da Costa – UniLAB - CE

(Membro externo)

---

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata – TEL/UnB

(Membro interno)

---

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo – TEL/UnB

(Membro suplente)

## Agradecimentos

Esta dissertação é dedicada a meus pais, Flordenice Freire e Oscar Freire. A mainha, que não mediu esforços para manter seus filhos e os sobrinhos na escola, ainda que para isso tivesse que costurar um tanto mais. A painho, por ter tido uma postura de vida em que a simplicidade e o outro eram mais importantes. Na nossa educação, vivemos na prática o discurso da alteridade, de Tia Dalva, reproduzido de modo consciente por mainha.

Agradeço à Tia Dalva, minha segunda mãe, que sempre esteve por perto, e quem me instigou a estudar. Obrigada por me ensinar as minhas primeiras palavras na Escola Família Agrícola de Caculé – BA. Ser criança e aprender a escrever naquele espaço foi fundamental para que eu me aproximasse de ideias como igualdade social, justiça e coletividade.

Agradeço a Pollianna Freire, minha irmã. Obrigada por ter insistido para que eu viesse fazer o processo seletivo do PosLit/UnB. Sou também grata pelo carinho, pelo companheirismo, pelo incentivo e pelos conselhos.

Agradeço a minhas irmãs, irmãos, cunhadas, cunhados, sobrinhas e sobrinhos, pelo amor e estímulo.

Agradeço a Fernanda, por todas as reflexões e apoio incondicional.

Agradeço à família Moura Oliveira: Bruno, Tuani, Tânia, Ademar, Ademar Júnior, Michelle, Sarah e Larah, que me forneceram o apoio humano necessário para a construção desse trabalho.

Agradeço aos amigos do boteco, de uma porta só ou de dez portas: Lívia, Pedro Moreno, Emmanuella, Germana, Amarílis, Barbara, Glória, Janara, Allan, Rosângela. Vocês foram imprescindíveis para que eu fosse adiante ao ouvirem minhas reclamações e proferirem palavras de alento.

Agradeço aos amigos queridos da UNB: Elizabete Barros, Roberto Medina, Marcos Vinícius, Rosa Alda, João e Wagner pela recepção, pelos cuidados e pela ajuda incondicional.

Agradeço a Dona Glória, copeira do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, que em muitos momentos de desespero me ofereceu sorrisos e abraços de conforto.

A minha orientadora, professora Dra. Ana Claudia da Silva, pelo carinho, pela orientação e por acreditar nesse trabalho

Agradeço também ao Grupo de Pesquisa Mayombe, que me ajudou a refletir sobre questões fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Agradeço aos meus professores, Ana Laura, Edvaldo Bergamo e Hermenegildo Bastos pelos ensinamentos e pelo apoio ao longo do meu trajeto de mestranda.

Agradeço à professora Alice Maria Ferreira, pois, no período de graduação, foi quem permitiu, por meio de sua postura crítica, que eu pensasse em ir além da graduação.

Agradeço à Coordenação, às funcionárias e aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Literatura – PosLit/UnB.

Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa.

## RESUMO

Considerando o pós-colonialismo como uma abordagem teórica e cultural para refletir sobre o mundo pós-independências, como um todo, avaliamos as implicações políticas, culturais, econômicas e sociais que moldam o cotidiano das personagens de *Os transparentes* (2013), de Ondjaki. A literatura angolana pode ser lida como pós-colonial, uma vez que o país se tornou independente politicamente a partir da segunda metade do século XX. Logo, este trabalho pretende discutir as estratégias narrativas acionadas em *Os transparentes*, já que o autor trata de representar as vozes silenciadas, por meio de várias imagens que não vão ao encontro da imagem estereotipada que vemos dos povos africanos pobres, construída pelos colonizadores e em muitos momentos legitimada pelo texto literário. Conceitos como reconhecimento social, pobreza e representação da pobreza serão discutidos ao longo do trabalho, com o objetivo de compreender de que modo personagens pobres são representadas no romance.

**Palavras-chaves:** *Os transparentes*. Invisibilidade social. Representação. Pós-colonialismo. Literatura angolana.

## ABSTRACT

Considering postcolonialism as a theoretical and cultural approach to reflect on the world after the independence movements, we assess the political, cultural, economic and social implications that shape the way of life of the characters in *Os transparentes* (2013), by Ondjaki. Angolan literature can be understood as post-colonial, since the country became politically independent after the second half of the twentieth century. Therefore, this study intends to discuss the narrative strategies employed in *Os transparentes*, since the author tries to represent the silenced voices through several images that do not match the stereotyped image we see of poor African peoples, built by the colonizers and frequently legitimized by the literary text. Concepts such as social recognition, poverty and representation of poverty will be discussed along the study, to understand how poor characters are represented in the novel.

**Keywords:** *Os transparentes*. Social invisibility. Representation. Post-colonialism. Angolan literature.

## Sumário

Introdução .....	8
1 – A literatura angolana: trajetórias e influências .....	12
1.1 - Pós-colonialismo crítico – Portugal e Angola em contexto.....	12
1.2 - Consolidação do romance angolano contemporâneo .....	21
1.3 - Percursos da formação literária angolana .....	24
1.4 – Geração da independência: a escrita de Ondjaki .....	38
2 – Literatura, história e sociedade .....	45
2.1 Notas sobre a História de Angola .....	45
2.2 – A linha tênue entre literatura e sociologia .....	54
2.3 – A “invisibilidade” social da pobreza.....	67
2.4 - Representação e representatividade literária e social .....	74
3 – A multiplicidade da vida vertical.....	79
3.1 – A transparência de Odonato .....	79
3.2 – Os nomes transparentes.....	86
3.3 – Estrutura da narrativa .....	98
3.4 – Representando a pobreza .....	105
3.5 – Dando visibilidade à transparência .....	109
Conclusão .....	113
Referências Bibliográficas.....	118

## Introdução

A literatura Angolana dispõe hoje de uma vasta expressão e possui muitos autores consolidados, a exemplo de Ondjaki, que vem ganhando destaque com suas narrativas, poemas, contos e adaptações teatrais. Ondjaki nasceu em Luanda em 1977, portanto, após a Independência política do país. Formou-se em sociologia em Portugal e defendeu tese de doutorado em Estudos Africanos, na Itália, sobre o romance *Nós, os do Makulusu* (1974), de José Luandino Vieira (ONDJAKI, 2012). Publicou sua primeira obra em 2000, um livro de poesias intitulado *Actu Sanguíneu* quando tinha apenas 23 anos.

Em 2012, lança em Portugal, pela editora Caminho, a obra *Os transparentes*, que é lançada no Brasil em 2013, pela Companhia da Letras, no mesmo ano em que foi laureada com o Prémio Literário José Saramago. Em seu discurso de agradecimento, o autor afirma não andar sozinho, porque é acompanhado pelas histórias que lhes foram contadas pelos mais velhos.

*Os transparentes*, de fato, faz jus a essa herança de narrativas populares, contendo em si histórias e anedotas diversas. Nessa trama não linear, somos levados, pelo narrador em terceira pessoa, a descobrir as histórias de um povo envolto por muita beleza e dor. O pano de fundo dessa história é a cidade de Luanda, capital de Angola. A maior parte das narrativas ocorre em um prédio, no LargoDaMaianga no coração da cidade.

Os protagonistas do romance são pessoas simples e pobres que compartilham suas memórias, contam suas histórias, relembram os tempos da guerra<sup>1</sup> e fazem planos para o futuro, lidando com um presente desfavorável. As personagens possuem uma riqueza de ações que, na narrativa, se apresenta por meio de desejos, medos, fantasias e angústias. Odonato, Xilibaba, Amarelinha, AvóKunjikise, MariaComForça, JoaoDevagar, o VendedorDeConchas são algumas das personagens que ajudam a evidenciar, por meio de suas histórias de vida, os problemas existentes em Angola, que são herança dos conflitos históricos e sociais que assolam o país.

Assim, percebemos que essas histórias, como as de todos os povos do mundo, não são iguais, mas sua pobreza não é diferente de outras misérias, já que toda sociedade, de

---

<sup>1</sup> Angola passou pela guerra de independência, de 1961 a 1974. Em seguida, houve a guerra civil, entre 1975 e 2002.

uma forma ou de outra, está inserida na lógica do capital. *Os transparentes* é o retrato de uma Luanda que, ao final da guerra civil, se depara com a desilusão dos ideais comunistas, inseridos pelo MPLA, com vistas à Independência. O contexto da cidade ali representada está envolto pelos ideais capitalistas, já que, os vinte e sete anos da violenta guerra civil foram financiadas pela guerra fria: EUA e URSS armaram os soldados e a população.

O romance é escrito em letras minúsculas e não é pontuado conforme as regras da norma padrão de língua portuguesa. Apenas os nomes próprios são escritos em maiúsculas. Outra característica interessante é que a obra não é dividida em capítulos, ao longo do romance encontramos epígrafes assinadas pelo “autor”, pelo “povo”, pelo VendedorDeConchas ou por Paizinho, que separam as partes do romance. A epígrafe que abre a narrativa faz referência a um bilhete de Odonato, que ao final do romance, na última epígrafe, descobrimos se tratar de versos de um poema de Ana Paula Tavares. Portanto, o mesmo poema inicia e finda a obra. Essa homenagem a já consagrada poetiza angolana aparece aqui com insígnia que explicita a filiação de Ondjaki à tradição literária angolana, já consolidada em seu momento de escrita.

Segundo Ana Paula Tavares, *Os transparentes* é o romance da maturidade do autor, pois “o escritor angolano cumpre o que há muito anunciava: a construção de um grande livro fiel a linhagens literárias mais antigas e que pode ler-se na travessia das linguagens de cada um” (TAVARES *apud* COUTINHO, 2013). Na obra, é possível perceber referências intertextuais a alguns autores da literatura angolana bem como da literatura mundial. Encontramos citações claras a Guimarães Rosa, Kafka, Luís de Camões, Luandino Vieira, Pepetela, Ana Paula Tavares e Manuel Rui. Na narrativa, teremos acesso a citações diretas, mediante a referência ao nome do autor, ou por meio de registro linguístico, que aproxima em certa medida suas obras, no plano das ideias ou da escrita.

Algumas obras da literatura angolana, produzidas desde as duas primeiras décadas do século XX até a década de 1970, trataram de disseminar ideias que iam ao encontro de um projeto nacional. Os escritores estavam empenhados em falar sobre o povo angolano, a partir de suas experiências e não mais através da visão do colonizador. Essa busca por uma identidade nacional, na década de 1970, foram rebatizadas como “descolonização”, como veremos no capítulo 2. Na história de Angola, o próprio colonizador fez uso do termo para propor uma transição “tranquila” e mascarar o fato de ter perdido as guerras de independência, embora Portugal ainda tenha tentado voltar ao cenário de

independência e pós-independência de forma pontual. Assim, Ondjaki tem como base de suas influências literárias obras que lhe permitem olhar por dois ângulos: primeiro, o que foi produzido sobre Angola sob o olhar do colonizador; segundo, o que foi escrito pelos escritores que desejavam uma identidade nacional, em uma relação dialética entre esses dois olhares. Ele, portanto, escreve sobre a Angola contemporânea, não mais para construir ou consolidar uma literatura, mas dando continuidade a uma tradição literária madura.

Os artistas que de forma tímida discutiam identidade, no começo do século XX, foram a base para os artistas da década de 1940, como Viriato da Cruz, que propôs o movimento “Vamos descobrir Angola”. É essa a literatura fundamental para a disseminação de ideias sobre a possível independência do país, que é a vontade do povo em se tornar independente. Após a independência, continuam as produções, ora refletindo sobre os anos de luta até a independência, ora discutindo sobre a guerra que viviam naquele instante: a guerra civil, toda financiada pela guerra dita como fria. A guerra civil angolana finda em 2002, e Ondjaki publica a partir de 2000, de modo que é possível afirmar que *Os transparentes* tem uma grande carga política. Ali, lê-se uma Luanda marcada pelas consequências das guerras, por uma ideologia que se dizia de esquerda, também pela ascensão do capitalismo predatório contemporâneo e pelo acesso à tecnologia. Lemos sobre um povo que tem fome, sede, que não possui renda suficiente para viver em um país que é um dos maiores possuidores de reservas de petróleo. O romance trata de um povo cheio de dor, mas também de alegrias. Trata de contradições históricas e sociais de forma bem lírica.

As personagens pobres são apresentadas de forma extensa e aprofundadas, não há um modelo genérico para a personagem pobre na obra de Ondjaki, eles são plurais. As várias histórias desse povo vão se cruzando umas com as outras ou também com as das classes abastardas. Assim vão sendo delineadas as críticas políticas, econômicas, culturais e sociais de modo sutil, mas surpreendente, devido a sua competência em permitir que fique transparente não só a pobreza, mas principalmente seus mecanismos. Em sua narrativa, Ondjaki nos expõe a translucidez dos problemas histórico-sociais.

Considerando as especificidades da literatura angolana e os percursos históricos de sua formação, é importante compreender o contexto que cerca o romance *Os transparentes*. Desse modo, para construir a análise aqui proposta, é preciso perpassar e compreender a teoria pós-colonial na vertente que melhor se adequa ao caso colonial

português para, em seguida, adentrarmos os meandros da formação literária angolana, como faremos no Capítulo 1. O segundo capítulo desta dissertação, por sua vez, fornece dados históricos sobre os períodos de independência e guerra civil em Angola; discute as relações entre literatura e sociedade para, em seguida, iniciar a análise sobre como os elementos históricos e sociológicos compõem a representação literária exposta na obra. Finalmente, o Capítulo 3 aprofundará a análise dos elementos estéticos que compõem *Os transparentes*, evidenciando a dinâmica narrativa que representa as personagens pobres.

## 1 – A literatura angolana: trajetórias e influências

Sinhá dona da casa me dê permissão  
 Mas só vim aqui pra te ver crioula  
 Esta casa é de Deus, crioula  
 Meu amor é de Deus, crioula  
 E se o branco é de Deus, crioula  
 Se o mulato é de Deus, crioula  
 Preto é filho de Deus, crioula  
 Nossa gente é de Deus, crioula  
 (Candeia, Sinhá dona da casa, 1975)

Neste capítulo serão desenvolvidas reflexões sobre algumas questões importantes para a compreensão da consolidação da literatura angolana. Para tanto, será investigado o conceito de pós-colonial a partir de teóricos como Said, Fanon e Boaventura de Sousa Santos, que irão auxiliar na compreensão dos caminhos perpassados pelos intelectuais angolanos a fim de disseminar as ideias de identidade nacional, na primeira metade do século XX. Em seguida, a partir da crítica pós-colonial, entenderemos a construção da literatura angolana e de que modo ela se transformou em alicerce para a produção literária contemporânea. Finalmente, a produção escrita de Ondjaki, herdeira dos movimentos de construção identitária, entra em destaque.

### 1.1 - Pós-colonialismo crítico – Portugal e Angola em contexto

As abordagens teóricas sobre o pós-colonialismo, a princípio, tomaram o termo em um sentido cronológico, ou seja, especularam sobre como se daria a produção cultural e artística de países descolonizados a partir de uma marca temporal — marca que se refere à independência política de países que até então se encontravam sob o domínio europeu.

Após os desdobramentos dos estudos e da consciência de que o fim do imperialismo não significava de fato uma independência completa dos mecanismos do colonialismo, o conceito foi adotado pela crítica cultural com um caráter transversal que objetiva perpassar literatura, história, sociologia, antropologia, política e, assim, discutir o que diz respeito a um “conjunto de práticas e discursos que tentam desconstruir as histórias coloniais escritas pelos colonizadores, buscando substituí-las por narrativas escritas do ponto de vista dos colonizados” (SANTOS, 2003, p. 26).

Logo, usa-se o termo no intuito de gerar reflexão quanto aos efeitos do colonialismo ainda instalados nas sociedades supostamente independentes. Desde então, os estudos abarcando o pós-colonialismo alargaram-se e têm revelado, desde a década de 1980, um fecundo campo de interpretações de complexidades históricas e culturais. Se, por um lado, os estudos pós-coloniais se tornaram bastante profusos, por outro, o conceito tornou-se consideravelmente mais extenso e pouco definido.

Assim, o “pós-colonialismo”, na perspectiva do trabalho aqui desenvolvido, incide em uma análise que aponta as implicações maléficas da colonização em culturas subtraídas por colonizadores periféricos — e por isso ainda mais autoritários —, buscando subverter as relações de invisibilidade da cultura dos povos colocados à margem e proporcionando-lhes visibilidade a seus modos culturais, tais como alguns africanos.

Tal “descentramento” de perspectiva traduz a opção por “ouvir as margens”, ouvir os marginalizados da História. Nesse sentido, a literatura produzida por Ondjaki sobre Luanda é cronologicamente “pós-colonial”, e também o é em decorrência de seu conteúdo narrativo, que funciona como instrumento de desconstrução das narrativas coloniais.

Levando em consideração que o objetivo desse estudo é pensar a produção literária africana contemporânea de língua portuguesa — sobretudo a produzida por um autor que nasceu numa ex-colônia portuguesa —, acredita-se que seja necessário ser coerente com os estudiosos que consideram as peculiaridades do colonialismo *português*.

Assim, o conceito de pós-colonialismo aqui abordado se aproximará daquele apresentado por Ana Mafalda Leite em *Pós-colonialismo, um caminho crítico e teórico* (2012). No trabalho citado, a autora propõe o termo como episteme. A teórica afirma que, “o termo pós-colonialismo pode ser entendido como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial” (LEITE, 2012, p.129 - 130).

Por conseguinte, compreende-se o pós-colonial como instrumento de investigação crítica dos resquícios do colonialismo, de modo que essa investigação crítica apoia-se em discursos objetivam refletir sobre os impactos causados nos colonizadores e colonizados até o momento atual.

Ana Mafalda Leite previne o leitor sobre o risco da “superficial adaptação terminológica de concepções teóricas” (LEITE, 2012, p. 135). A autora alerta, sobretudo, quanto aos estudos “anglófonos” e “francófonos” dos quais decorrem grande parte das considerações teóricas utilizadas nos estudos pós-coloniais por estudiosos renomados como Stuart Hall, Homi Bhabha, Gayatri Spivak e Edward Said. Tais teóricos sustentam a grande maioria das bibliografias sobre pós-colonial e pensam a condição pós-colonial a partir de conjunturas peculiares a sua condição diaspórica, que advém de colonizadores não periféricos, isto é, muito distintos daqueles envolvendo Portugal e suas ex-colônias.

Ana Mafalda Leite sugere, dessa forma, que é preciso atentarmos para o uso das teorias pós-coloniais no estudo das literaturas africanas de língua portuguesa, pois é usual fazermos uma adaptação dos conceitos de teóricos renomados para o caso de colonialismo português, sem ressaltarmos que ser colonizados por Portugal acarreta algumas particularidades. Assim, compreende-se que não há um colonialismo, mas colonialismos, que se desdobram conforme a condição política, econômica e social do colonizador. A própria pesquisadora propõe uma solução para o impasse desses estudos, que é o uso de reflexões — de cunho social, cultural e histórico instaladas entre Portugal e suas ex-colônias —, apontadas também pelas pesquisas do sociólogo Boaventura de Sousa Santos.

Segundo Santos, no artigo “Estado e sociedade na semiperiferia do sistema mundial: o caso português” (1985), para entendermos as peculiaridades do colonialismo português, é necessário, antes, entender as particularidades de Portugal. Para o autor, o país sempre ocupou um lugar intermediário na esfera mundial, o que o definiu como semiperiferia, de modo que, com algumas características de posição desenvolvida e outras tantas de semidesenvolvida, o país transmitiu para suas colônias perspectivas dos dois polos.

Assim, ao considerarmos a hierarquia do sistema colonial, não é difícil entender a conjuntura paradoxal de Portugal: por um lado, um país com identidade fundada em um mito expansionista e detentor de diversas colônias nos quatro cantos do mundo; e, por outro, um país com um lento processo industrial e com atraso na modernização, que resultam na submissão à hegemonia da Inglaterra. Enquanto Portugal tem uma condição expansionista e detentora de uma grande quantidade de impérios, o país, no cenário europeu, é semiperiférico, o que, por sua vez, implica um processo de colonização atípico.

Dessa forma, no clássico artigo intitulado “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, póscolonialismo e inter-identidade” (2003), Boaventura explica que, diferentemente da bipolarização extrema entre colonizador (Próspero) e colonizado (Caliban) do colonialismo anglo-saxônico, o colonialismo português foi marcado pela ambivalência e pela hibridação entre essas duas figuras. Isso porque na prática, com relação a questões econômicas, Portugal era considerado escória da Europa hegemônica.

Nessa perspectiva, o português colonizador era visto pelo colonizador hegemônico como um “selvagem”, sujeito que possuía um sistema econômico intermediário. Por isso, trata-se de uma situação intermediária entre centro e periferia: um país que, por não estar nem de um lado nem do outro, nunca poderia assumir características de moderno, ou seja, foi um tipo incapaz de exercer a função de fato de dominador — nesse contexto, Portugal se condiciona a essa subalternidade relativa e justifica-se por ter sido uma “colônia informal” da Inglaterra, uma vez que sua entrada no capitalismo não se deu de forma direta e imediata, o que levou o país a se submeter aos subsídios ingleses e às suas reiteradas intervenções durante um longo tempo.

Conforme explicita Santos, no que diz respeito ao discurso, a história de Portugal não foi escrita pela sua língua, e sim pela língua inglesa, o que confere ao colonizador português a mesma condição conferida ao colonizado inglês: a dificuldade de autorrepresentação.

No domínio dos discursos coloniais, a subalternidade do colonialismo português reside no fato de que desde o século XVII a história do colonialismo foi escrita em inglês, e não em português. Isso significa que o colonizador português tem um problema de autorrepresentação algo semelhante ao do colonizado pelo colonialismo britânico. A necessidade de definir o colonialismo português em sua especificidade quanto ao colonialismo hegemônico significa a impossibilidade ou dificuldade de defini-lo em termos que não reflitam essa subalternidade. (SANTOS, 2003, p. 25)

O autor identifica ainda três particularidades intrínsecas à estrutura colonial portuguesa, que designam um problema crucial da identidade nas colônias. A longa experiência de hibridismo e de ambivalência entre colonizador e colonizado. A identidade do colonizador português ora se coloca na condição de próspero, ora na condição de Caliban, distanciando-se do colonizador hegemônico que possui suas posições bem demarcadas com relação ao colono.

Assim, o que importa no tratamento do pós-colonialismo lusitano é “distinguir as formas de ambivalência e hibridação que efetivamente dão voz ao subalterno (as hibridações emancipatórias) daquelas que usam a voz do subalterno para silenciá-lo (hibridações reacionárias)” (SANTOS, 2003, p. 26).

O segundo ponto ressaltado é a “questão racial”. Segundo Santos, no caso do pós-colonialismo lusófono, o(a) mulato(a) é o “espaço-entre” da reivindicação pós-colonial, pois é a negação da mimeses. Afirma a superação do limite imposto pela cor da pele, ao mesmo tempo em que está ligado a ela, ou seja, com relação a própria questão de raça, o português já era visto como miscigenado:

A miscigenação originária, na forma de significantes racistas inscritos na cor da pele, na compleição física e mesmo nos costumes, perseguiu os portugueses aonde quer que fossem. Nas colônias ou ex-colônias de outras potências europeias, em especial no mundo anglo-saxão, foram frequentemente motivo de perplexidade, constituindo objeto de classificações extravagantes que não foram senão manifestações da interidentidade. (SANTOS, 2003, p. 40)

Assim, a miscigenação “não é a consequência da ausência de racismo, como pretende a razão lusocolonialista ou lusotropicalista, mas certamente é a causa de um racismo de tipo diferente” (SANTOS, 2003, p. 27). Os portugueses, quando adentram as colônias, já carregam consigo a condição de marginalizado e, em suas colônias, mesmo confirmando esta condição ao constituir famílias com negros e índios, usam o discurso de segregação, colocando o “outro” (negro, índio, mulato) numa condição inferiorizada, compactuando, em certa medida, com o discurso proferido sobre ele mesmo pela Europa do Norte.

Em outro ponto de seu artigo, Santos apresenta a condição dos mulatos como a “porosidade das fronteiras entre Próspero e Caliban”, uma vez que a “ambivalência das representações a seu respeito é bem elucidativa da natureza de um pacto colonial tão aberto quanto desprovido de garantias” (2003, p. 40), pois foram representados de diversas formas no decorrer da história, ora sendo vistos como degeneração genética, “uma traição a Caliban”, ora sendo valorizados como seres superiores, carregando em si o melhor de Próspero e de Caliban.

E, por fim, a terceira diferença insuspeita em outros tipos de colonialismo e, ao que nos parece, a mais emblemática da lusofonia: o paradoxo do “Próspero calibanizado”. Não se trata aqui apenas da ambivalência das representações por não haver uma clara

distinção entre o colonizador e o colonizado. No caso de Portugal, a identidade do colonizador carrega a identidade do colonizado e a identidade de ter sido colonizado por outrem (hibridação e ambivalência).

A identidade do colonizador português é, assim, duplamente dupla, constituída pela conjunção de dois outros: o outro que é colonizado e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado. Foi essa aguda duplicidade que permitiu ao português ser emigrante, mais do que colono, nas suas próprias colônias (SANTOS, 2003, p. 27).

Da forma como foram colocadas, tais especificidades parecem negar o dualismo colonial, uma vez que a própria condição do colonizador português e a própria estrutura disseminada entre as colônias, colocando em suspeição a rigidez das divisões sociais e mesmo raciais. Ao pensar nas sociedades que tiveram como colonizadores os Portugueses, acredita-se que essas, diferentes daquelas que foram colonizadas pela Europa do Norte, carregam consigo marcas ainda mais profundas com relação aos reflexos deixados pelo colonizador. A partir dos estudos de Santos, compreende-se que as peculiaridades do colonialismo português reverberaram e ainda reverberam nas sociedades africanas de língua portuguesa de forma ainda mais intensa por dois motivos: a esperança portuguesa de ascensão econômica e o estigma de Portugal ser considerado periferia da Europa.

O primeiro motivo, então, está relacionado ao fato de os portugueses acreditarem que suas colônias poderiam ser sua redenção para constituir-se como um Estado economicamente moderno. Assim o objetivo principal é o de alargar as suas economias o mais rápido possível — a colonização permitiu-os vislumbrar a possibilidade de sanar suas obrigações com os ingleses e, a partir de então, se configurar como não periférico.

Assim, o processo de colonização em colônias portuguesas esteve ainda mais empenhado em servir ao capitalismo, deixando de lado o mínimo de humanização. Ele se deu, simplesmente, em busca de novos mercados, de matéria prima de qualidade e mão de obra barata e eficaz. Essas buscas sempre estiveram diretamente ligadas a atos de violência, seja ela ideológica, cultural, psíquica ou física, colocando o outro na condição de não humano. Os lusitanos, através do além-mar, exploraram de forma fervorosa os povos dos continentes, que julgavam como não civilizados. O argumento de selvageria foi pautado pela ideia de que há grupos étnicos que não possuem capacidade racional para controlar, mas que são produtos humanos, massa para controle. A partir desse princípio,

desenvolveram sua habilidade em ser comerciante, em ser pirata de recursos e de homens. Segundo Aimé Césaire, em *Discurso sobre o colonialismo* (1978):

O gesto decisivo aqui, é o de aventureiro e do pirata, do comerciante e do armador, do pesquisador de ouro e do mercador, do apetite e da força, tendo por detrás a sombra projetada, maléfica, de uma forma de civilização que a dado momento da sua história se vê obrigada, internamente, a alargar à escala mundial a concorrência das suas economias antagônicas. (CÉSAIRE, 1978, p. 14)

Enfim, a colonização é pura exploração. A ideia de evangelização, de civilização, de extensão de fronteiras é a alocação mais corriqueira do colonizador, que faz uso de tais retóricas para transmitir a ideia de civilizar e mascarar seu desejo profundo de poder. O discurso de tornar os povos não europeus em europeus resulta em um processo de não civilização de ambos. Do colonizador, que, pela hipocrisia e desejo de posse, se afasta da dimensão de humanidade — no individualismo crescente do capitalismo, o homem não reconhece o outro como ser humano efetivamente e, não o reconhecendo, também não se reconhece; e do colonizado, que não se reconhece como sujeito do seu espaço nem do espaço alheio. Afinal, a junção colonialismo e civilização é impossível de conceber — o colonialismo representa, na verdade, uma relação dialética de ações incivilizadas.

É possível perceber, nas colônias portuguesas, os reflexos de ações incivilizadas dos colonizadores lusitanos por meio de atos autoritários com relação ao direito à voz. Exemplo disso se dá no processo de construção das elites intelectuais: os povos africanos colonizados por ingleses e franceses há muito são representados por autores negros. Os autores negros, à época das independências, já possuem voz para escrever ficção e ensaios, reivindicando sua legitimação literária soberana e propondo a *Négritude*, no caso dos francófonos, com Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor. Os nigerianos, por sua vez, já possuem literatura pungente produzida por escritores negros, como Chinua Achebe e Wole Soyinka, entre outros autores que falam das dores de um povo que se reconhece naquela fala, tantos em aspectos físicos quanto ideológicos. Diferentemente disso, nas colônias portuguesas, no período das independências, há poucas vozes proferidas por autores negros. Os autores mais reconhecidos, no âmbito internacional, são majoritariamente brancos, como, por exemplo, Pepetela, Manuel Rui, Mia Couto, José Luandino Vieira. Tal fato, obviamente, não invalida o valor de suas produções. Esses autores estão falando em nome do seu povo e sua escrita contempla a necessidade daquela gente. Assim, o pós-colonialismo literário em Angola é primeiramente construído, em sua

maior parte, por brancos, e tal fato certamente afetou as gerações futuras, isto é, o movimento literário de colônias portuguesas é moldado de modo bem distintos dos movimentos constituído por colonizadores do Norte da Europa.

O segundo motivo pelo qual as peculiaridades do colonialismo português ainda reverberam parece estar ligado à condição de semiperiférico do português, que carrega consigo um ranço, segundo Boaventura de Sousa Santos, que acentua sua necessidade de se fazer autoridade influente nos modos como lidam com os nativos. Os portugueses se instalam não como autoridade, mas como autoritários, e esse autoritarismo reverbera em traumas profundos nas ex-colônias. A necessidade do colonizador de se impor se dá pelo fato de ele não possuir a estima social que deseja por parte dos europeus e, de forma dialética, ele transfere isso para os seus colonos, criando assim um ciclo de não reconhecimento, mas que também abre precedentes para as lutas sociais.

Alex Honneth, em *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais* (2003), constrói sua teoria do reconhecimento embasando-se na suposição de que a experiência do desrespeito (não reconhecimento) seria a fonte impulsiva e cognitiva de resistência social e de levantes coletivos. As lutas por reconhecimento ganham a dimensão de fundamento dos avanços normativos sociais. Segundo o estudioso:

As lutas seriam o processo prático no qual experiências individuais de desrespeito são interpretadas como experiências cruciais típicas de um grupo inteiro, de forma que elas podem influir, como motivos diretores da ação, na exigência coletiva por relações ampliadas de reconhecimento (HONNETH, 2003, p. 257).

Assim, o autor propõe, com substrato em Hegel, uma tipologia progressiva tríplice de formas de reconhecimento: amor, direito e solidariedade. A esfera do amor permite ao indivíduo uma confiança em si mesmo, indispensável para os seus projetos de autorrealização; na esfera jurídica, a pessoa individual é reconhecida como autônoma e moralmente imputável, desenvolvendo uma relação de autorrespeito; na esfera da solidariedade, é reconhecida como digna de estima social que está determinado não pelas ligações afetivas naturais nem pelos imperativos da sociedade civilizada, mas por um reconhecimento do grupo com características pessoais que estão presentes ao mesmo tempo nos valores que o grupo estima e que pertencem ao sujeito.

O conceito de reconhecimento intersubjetivo na autorrealização de sujeitos na construção da justiça social é um mecanismo promissor a permitir análises múltiplas,

todavia, com relação ao que aqui tem sido produzido, o objetivo é esclarecer de que modo o reconhecimento influi no desrespeito cometido pela maioria sobre minorias. Santos afirma, em seus textos, que o português é semiperiférico, ou seja, também é minoria, já que é subjugado pela Europa do Norte e que usa essas mesmas características para construir a identidade dos povos de suas colônias.

As características com que os portugueses foram construindo, a partir do século XV, as imagens dos povos nativos de suas colônias são muito semelhantes às que eram atribuídas a eles próprios, a partir da mesma altura, por viajantes, comerciantes e religiosos vindos da Europa do Norte, do subdesenvolvimento à precariedade das condições de vida, da indolência à sensualidade, da violência à afabilidade, da falta de higiene à ignorância, da superstição à irracionalidade. (SANTOS, 2003, p. 30)

Portanto, acredita-se que os lusitanos carregavam consigo o estigma de não serem reconhecidos socialmente e, deste modo, usavam o autoritarismo em suas colônias, como instrumento de domínio e de busca por estima social.

A tentativa de aniquilação da cultura africana e a imposição da assimilação da cultura portuguesa podem ser entendidas como uma consequência visível e nefasta do artifício cultivado pelos portugueses por busca de reconhecimento. Acreditando que a imposição de sua cultura sobre a existente poderia conferir-lhe respeito, os portugueses, por um longo tempo, silenciaram os povos colonizados e seus costumes. O resultado violento e trágico desse sistema foram cicatrizes que ainda provocam marcas profundas nas sociedades colonizadas; traumas que não foram ultrapassados por uma gente que viveu e ainda vive em dois mundos, ambos fragmentados. Em razão disso, considera-se esses fatos como marcas expressas em toda a estrutura da organização social do país, que se manifestam, principalmente, por meio da injusta distribuição de renda e da desigualdade econômica e política. As implicações desses traumas dificultam os avanços do país em direção às esferas mais elevadas do processo de inserção no sistema mundial, pois implica em uma má distribuição de renda, fazendo assim transparecer uma larga divisão social, na qual uma pequena parcela tem acesso a uma riqueza exacerbada e uma outra, mais pobre, não está incluída na distribuição de justiça social e na imensa massa de riquezas produzidas por Angola. O resultado traumático de experiências estigmatizadas pela submissão, violência, agressão e, sobretudo, pela total ausência de senso de coletividade é a falta de estima social daquela gente. Há, no entanto, um movimento ainda pequeno de tentativa de reconhecimento.

## 1.2 - Consolidação do romance angolano contemporâneo

Ao pensar o romance angolano, é necessário, antes, observar como esse romance se apresenta, ou seja, de que modo é problematizado o texto literário. Os romancistas de origem angolana, a partir de meados do século XX, utilizam fragmentos da vida cotidiana para contrapor, dentro da produção literária, a História oficial, escrita e imposta pelos portugueses enquanto colonizadores daquele povo. O texto literário, dessa forma, apresentado pelos autores sedentos pelo processo de descolonização, compõe uma sorte de história não oficial, que leva em consideração o passado e o presente. Tais romances apresentam o movimento de transformações históricas, políticas, sociais e culturais vividas por um povo, isto é, nas obras é possível perceber a condição fraturada do indivíduo no mundo prosaico<sup>2</sup>. A história exposta nas narrativas, diferentemente dos documentos oficiais, mostra uma história em movimento e não estática; assim o texto literário pode levar o leitor a repensar a perspectiva histórica, podendo levá-lo a tirar suas conclusões sobre a verdadeira condição de um povo. Assim sendo, é possível pensar no romance como uma forma narrativa que, por meio da ação, tenta mostrar a condição histórica e social de uma sociedade através das tensões vividas pelos diversos grupos sociais e culturais.

Sob essa ótica, é possível pensar os romances africanos advindos dos processos de independência em contraponto com o romance tradicional. Segundo Lukács, no ensaio “O Romance como epopeia burguesa” (2011):

O romance abandona o vasto campo do fanático e se volta decisivamente para a figuração da vida privada do burguês. É neste período que se manifesta, em toda a sua clareza, a tentativa do romancista de se tornar historiador da vida privada. [...] O mundo do romance se limita cada vez mais à realidade cotidiana da vida burguesa e as grandes contradições motrizes do desenvolvimento histórico-social são figuradas apenas na medida em que se manifestam de modo concreto e ativo nesta realidade cotidiana. (LUKÁCS, 2011, p. 218).

Portanto, o romance, em sua origem, parte da “figuração da ação” da vida burguesa. Como afirma Lukács, os movimentos históricos se apresentam apenas quando

---

<sup>2</sup> Em *A teoria do romance* (2000), Gyorg Lukács discute a natureza do romance e suas características que o definem como a forma literária mais típica da modernidade. Isso se dá, pois, o romance revela a contradição entre a busca por sentido e a constatação de não ser possível encontrá-lo neste mundo prosaico, comum.

diretamente implicados. Estabelecemos então um contraponto com as obras romanescas africanas contemporâneas que, por sua vez, têm “as contradições motrizes do desenvolvimento histórico-social” como base, contexto e pano de fundo para seus enredos e personagens. A história figura então como movimento e reivindicação de lugar de fala.

Dessa forma, é possível pensar a literatura como um instrumento de poder, um espaço onde, por meio da representação literária, seja possível dar voz a um povo silenciado pelos seus algozes. Logo, as concepções culturais, ideológicas, sociais e políticas inseridas nas obras podem denotar a construção da história e das transformações sociais reais. Ao leitor de tais obras, cabe perceber que a história não é particular, que ela não pertence há uma classe hegemônica, mas que ela é coletiva, só acontece em razão do todo.

A importância de uma consciência histórica jaz na necessidade de afirmação identitária determinante para os movimentos de descolonização. Durante a empreitada colonial, os povos colonizados são privados de suas histórias particulares, como estratégia de dominação. Segundo Frantz Fanon,

o colonialismo não se contenta de impor sua lei ao presente e ao futuro do país dominado. Ao colonialismo não basta encerrar o povo em suas malhas, esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e todo conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o. (Fanon, 1968: 175)

Desprovidos de narrativas históricas sobre e produzidas por si mesmos, os povos colonizados encontram-se dominados fisicamente e ideologicamente. Daí o ímpeto historiográfico e literário procurando a composição de um passado e presente, que possam embasar a busca por um futuro independente. As literaturas africanas do período de luta por independência possuem, então, uma carga histórica que protagoniza as páginas de suas ficções.

O advento da representação literária que trata das necessidades do povo de Luanda ganha destaque com a produção literária africana pós-colonial, pois assume para si a incumbência de reconfigurar a fragmentada identidade luandense que o colonialismo emudeceu. Assim sendo, os romancistas angolanos dialogam com seu passado histórico a fim de promover uma revisão da história por meio da produção ficcional, bem como levam em consideração, na produção escrita, a tradição e a cultura de origem anterior ao colonialismo, a vida social contemporânea e como se deu as transformações ao longo

desse período. Esses autores estabelecem as relações dessa literatura emergente e periférica com o silenciamento construído pelo colonizador.

A literatura assume-se então como possibilidade de ocupar os espaços deixados em branco pelos discursos da história, afastando os silêncios convenientes. Dá voz a personagens marginalizados, mostrando ao leitor os acontecimentos renunciados pelos fatos oficiais. Desse modo, os romances usam a história como espelho, pois, a partir de uma imagem invertida, recontam aquilo que foi negado para se manter o poder dominador. Tais literaturas proporcionam incômodo por sua posição periférica. Ser periférica aqui não significa apenas o local de onde parte, mas principalmente a capacidade que possui de questionar o que foi escrito pelos que se consideram os representantes de todas as vozes. Assim, tornam possível inclusive o questionamento dos termos “centro” e “periferia” enquanto unidades discursivas capazes de abarcar de fato a complexidade das relações entre culturas (SANTOS, 1992).

É essencial compreender que as literaturas africanas se dão a partir da tríade expressão cultural, oralidade e escrita. Tal afirmação implica uma construção literária que busca dar conta da “herança” colonial, qual seja, nesse caso, a escrita, sem se afastar da cultura local. Com relação às manifestações culturais orais produzidas na região angolana, Luís Kandjimbo afirma que

a criação verbal oral é bem mais antiga. Remonta aos primórdios da própria comunicação humana. Por isso, qualquer definição de literatura angolana hoje, não pode perder de vista aquele segmento a que se chama oratura ou literatura oral. Trata-se de um acervo de textos orais que podem, presentemente, ser conservados com recurso à escrita. (...) são muitos os defensores da idéia segundo a qual a oratura não é apenas uma vertente das literaturas modernas em África. Encerra em si as conotações de um sistema estético, um método e uma filosofia. (KANDJIMBO *apud* MACEDO; CHAVES, 2007, p. 18)

As tradições e produções de cunho oral da região angolana são bastante variadas e independem do registro escrito para existirem.

A tríade cultura, oralidade e escrita, se pensarmos nos primórdios das literaturas escritas, não se apresenta como novidade ou apanágio das literaturas pós-coloniais. Em suas origens, as literaturas europeias também tiveram que lidar com a passagem de uma tradição oral para o registro escrito, haja visto o texto considerado como documento mais antigo de literatura em inglês: *Beowulf* (c. 975 – 1025), que é um poema épico escrito em inglês arcaico com o provável intuito de documentar uma lenda popular. Igualmente, as

origens da literatura portuguesa são atribuídas a textos que registram canções e cantigas que eram difundidas por trovadores e ganharam versão escrita entre os séculos XII e XIV, como *Cancioneiro da Ajuda*, do séc. XIII (INSTITUTO CAMÕES, 2001). Dessa forma, as literaturas não se diferem tanto assim em suas origens enquanto expressões registradas de uma determinada cultura oral local.

No entanto, podemos afirmar que atualmente as temáticas das literaturas pós-coloniais são, de fato, diferentes daquelas produzidas na Europa. Muitos dos países que foram colonizados ainda precisam buscar legitimação identitária para se colocar no mundo como produtores de discursos sobre si mesmos e enfrentar os tipos de colonização ideológica que ainda persistem.

Todavia, antes de abordar a literatura pós-colonial que tratamos aqui, faz-se necessário compreender seu processo de formação. Para chegarmos a uma literatura capaz de ser instrumento de denúncia, é antes necessário compreender as literaturas que serviram de base para essas produções.

### **1.3 - Percursos da formação literária angolana**

A produção literária de Angola ganha expressão escrita no século XVII. Antes disso, há registros de tradição oral de transmissão de cultura e narrativa, característica daquele povo, que transmite sua cultura por meio das histórias dos mais velhos. Os conhecimentos sobre história e os ensinamentos do cotidiano de uma comunidade têm “como palco privilegiado a memória e o protagonismo dos mais velhos”. (MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 14). Esse é o caso de Angola, onde os mais velhos ainda carregam consigo a responsabilidade de transmitir as memórias da história de seus povos aos miúdos. Todavia, é preciso atentar para não transformarmos essa oralidade em algo genérico, uma vez que não são todos os países africanos ou todas as comunidades angolanas que têm como princípio a transmissão de conhecimento por meio da oralidade pelos mais velhos. É preciso levar em consideração que em África existem diversas comunidades e realidades. Segundo Amadou Hampaté-Bá (2003):

Quando se fala da “tradição africana”, nunca se deve generalizar. Não há uma África, não há um homem africano, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Claro, existem

grandes constantes [...] mas também há numerosas diferenças. (HAMPATÉ-BÁ *apud* MACEDO; CHAVES, 2007, p. 17-18)

Assim, em Angola, onde há uma realidade pluriétnica, a oralidade possui diversas variações, pois o território angolano é habitado por nove grupos étnico-linguísticos. Possuem, claro, tradições orais diversificadas. O uso da oralidade foi e ainda é bastante utilizado pelo povo angolano, ainda que, a partir do século XIX, ela tenha se aliado à escrita. Ondjaki, por exemplo, declarou que:

Sempre gostei de ouvir histórias e contar também. Acho que a partir dessa oralidade da história que cheguei à escrita, que comecei a escrever contos. Luanda é uma cidade cheia de histórias. [...] Acho que Luanda é de facto uma cidade de histórias, uma cidade onde normalmente a própria realidade escreve melhor que os escritores. E são os escritores que seguem a realidade tentando entender um pouco de como poderão trazer essa realidade às histórias. Uma cidade de ficção, uma cidade de fantasia. (ONDJAKI, 2009)

Carlos Everdosa, em *Roteiro de Literatura Angolana* (1979), afirma que um dos primeiros registros escritos da cultura oral foi feito por Saturnino de Sousa e Oliveira e Manuel Alves de Castro Francina. Em seu livro *Elementos gramaticais da língua Nbumdu* (1864), os autores publicaram provérbios em Kimbundu. A transmissão oral de cultura na região da atual Angola é vasta, já que a maior parte da população não tinha acesso à língua escrita.

A colonização portuguesa adentrou o território angolano no século XV, com o pretexto formalizado em discurso de que era preciso “civilizar os povos”, e, para tanto, se fazia necessário “educá-los” formalmente, através de práticas de ensino europeias, como o ensino da língua escrita. No entanto, educar também pode significar dar voz, ensinar a utilizar instrumentos propícios a provocar insurgência dos povos dominados. Assim, a tradição tipicamente angolana foi transmitida pelos contadores de história. Até que no século XIX, diante de toda evolução histórica mundial, os colonizadores se viram obrigados a começar o processo de educação formal daquele povo. É também o início do desenvolvimento da escrita literária angolana, porém sob a influência e controle portugueses.

Segundo Maria Aparecida Santilli (1985), até o século XIX, pouquíssimos angolanos sabiam ler e escrever. Logo, a produção literária sobre Angola restringia-se a literaturas de viagens, ou seja, limitava-se aos registros realizados pelos próprios colonizadores: crônicas, sermões, historiografia, depoimentos científicos, que davam seu

testemunho ou impressões sobre a África, considerada, nesses seus relatos, sempre exótica e incivilizada. Esse discurso de minimização da cultura do outro não se fazia ingenuamente, ele permitia que o processo de exploração se perpetuasse, já que mantém esses povos fisicamente e ideologicamente emudecidos.

A produção literária angolana, produzida por nativos, tem seu gérmen na imprensa, surgida em Angola na metade só século XIX, como precursora do rompimento do silêncio imposto pelo colonialismo. Uma elite angolana emergente, inconformada com as práticas colonialistas, questiona, por meio das publicações, a arrogância e o autoritarismo dos colonos fixados através do tempo pela violência física, cultural e também pelo discurso pejorativo com relação ao povo.

Os periódicos, que tiveram pouca duração, foram fundamentais para a construção das primeiras obras que compõem o acervo da literatura nacional, pois, apesar de serem escritos apenas por brancos e mestiços nascidos em Angola, possuíam um cunho crítico que serviu como fundamento das ideias que, mais tarde, em meados do século XX, serviram à causa libertária e à busca de uma identidade angolana. Assim, surgiram os primeiros sons de uma voz angolana, ainda que de forma velada, já que a produção era controlada pelas autoridades portuguesas.

Os intelectuais angolanos das décadas de 1920 e 1930 exercem o papel contundente de difundir, por meio da imprensa, a inviabilidade do sistema instaurado na colônia. Eles percebem a necessidade de levantar, em seus textos, questões sobre o lugar dos angolanos e de suas tradições culturais naquela sociedade. São herdeiros de uma atitude crítica que já se desenvolvia na colônia desde o século anterior. Como exemplo dessa postura crítica, temos o jornal *O Futuro d'Angola*, de 1886, com artigos como os de José de Fontes Pereira, que criticavam as diferenças de realidades vividas pelos angolanos e pelos colonos. Um desses artigos intitula-se “A indústria d'Angola”. Ali havia clara crítica ao colonialismo e já se falava da necessidade de independência. (HERNANDEZ, 2008, p. 569)

A partir de então, surgiram movimentos culturais que configuraram ações políticas mais visíveis sobre a identidade angolana, fazendo com que a expressão “nação angolana” passasse a integrar o vocabulário da época em termos evidentemente dissociados da terminologia colonial (MARGARIDO, 1980, p. 332). Desde então, a

literatura angolana pode contar com a participação pequena, mas relevante, de autores angolanos.

Vale destacar alguns desses autores e a relevância de sua produção para a construção da consciência nacional. O jornalista Alfredo Troni, com sua novela *Nga Muturi* (1882), que foi publicada em forma de folhetim, surge como precursor da prosa moderna angolana. Conforme Maria Aparecida Santilli, foi também considerada precursora, dada a sua sensibilidade para inserção em sua obra de informações sobre o mundo africano. Outro indivíduo de grande relevância é Antônio de Assis Júnior, que publica no jornal “o Angolense”, em 1929, *O segredo da morta*, um romance de costumes angolanos que, através da ficção, produz um olhar distinto do da literatura colonialista. Henrique Guerra faz questão de enfatizar a importância do autor em um prefácio da obra em 1979 e afirma que apesar do período de “quase não literatura” que se abre entre 1910 e 1940 (p. 15), a obra de Assis Jr. faz com que se ouçam as vozes adormecidas dos discursos possíveis sobre o país, na medida em que seu caráter etnográfico busca uma angolanidade assinalada.

Apesar de todo o empenho da geração do final do século XIX, é nesse texto que se pode verificar a presença de uma atmosfera de fato angolana, que, mesmo insuficiente para que se exorcizem os valores portugueses, permite que a obra seja vista como ponto inaugural da trajetória do romance em Angola. (CHAVES, 1999: 42-43)

As expressões em quimbundo, em *O segredo da morta*, insinuam a necessidade de rompimento com o modelo colonial de produção. Por meio desses traços, o leitor pode apreender o modo como a produção colonial via como um exotismo redutor elementos da cultura daquela terra, expressas desde então pela letra que ampliou as vozes dos anciãos e que, no texto de Assis Jr., são associadas à valorização de tradições já um tanto esquecidas e de um passado mítico evocado por metáforas à rainha Jinga, por exemplo, um dos marcos da resistência nacional aos portugueses.

Ademais, quando focalizada a partir da dinâmica que caracteriza o romance, a escrita literária passa a rejeitar qualquer tipo de neutralidade. Assim, ao narrar as cores de Angola aos seus leitores, Assis Jr. retira de sua experiência elementos de uma alteridade que passará a integrar experiências alheias. Estas, por sua vez, revelam-se capazes de ameaçar a suposta integralidade do universo dominador ao fazerem com que se depreenda o que Bernard Mouralis denomina “renovação dos temas e das problemáticas até então desenvolvidas” (1982, p. 80).

Castro Soromenho, outro escritor importante da fase inicial da produção literária angolana, dedicou-se à escrita das lendas negras e inseriu o pensamento sobre a assimilação. Segundo Laura Padilha, a trilogia de Soromenho, composta pelos romances *Terra Morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A Chaga* (publicação póstuma, em 1970), denuncia a *chaga* do colonialismo que faz daquela uma *terra morta*, à espera de uma *viragem* que altere os rumos da história (PADILHA, 1995, p. 91). Soromenho põe em cena não apenas o branco e o negro, mas convoca também os dramas vivenciados pelo hibridismo do mulato, o que faz emergir outros temas e outras problemáticas da nação. Soromenho não apenas descreve fatos, mas também faz com que se perceba a voz de uma “terra em transe” que, nas palavras de Maria Aparecida Santilli, conduz o leitor

a uma penosa trilha de iniciação, nos sucessos que conformam a alma angolana e naqueles que a vieram abalar, ao choque eletrizante das raças, à contundência de povos adventícios e nativos, ao atrito das estruturas sociais desirmanadas, em que os ritos sacrificiais acabam sendo os da imolação do homem da África como o *pharmakós* que deve sucumbir-se na satisfação da cupidez dos mais fortes, o aniquilamento dos mais fracos. (SANTILLI, 1985, p. 59)

Enfim, o desenvolvimento da literatura angolana, que acontece nas primeiras quatro décadas do século XX, apesar de restrito, é de fundamental importância para o ponto de partida no processo de consciência nacional. Passa-se a valorizar as especificidades do povo, isto é, expõe-se sua cultura, a riqueza dos seus costumes, a importância da oralidade e de suas línguas e se dá a ver, mesmo que de forma tímida, os problemas gerados pelo processo de colonização através do silenciamento. Assim, essas primeiras obras insinuam a possibilidade de a história ser contada pela ação de todo um povo e não apenas pelos olhos da classe hegemônica. Esses são os moldes dos primeiros indícios da literatura angolana.

O movimento dos “Novos Intelectuais de Angola” nasce por meio da arte poética, a partir de meados dos anos 1940. Segundo Pires Laranjeira, esse é um período fulcral na formação da literatura enquanto componente imprescindível da consciência africana nacional (PIRES LARANJEIRA, 1995, p. 37). Carlos Everdosa diz que, na poesia, os angolanos cantam, com voz própria, a terra angolana e sua gente.

Os seus poemas trazem o aroma variado e estonteante da selva, o colorido dos poentes africanos, o sabor agridoce dos seus frutos e a musicalidade nostálgica da marimba. Mas vêm também palpitações de vida, com o cheiro verdadeiro os homens que trabalham, o gosto salgado das suas lágrimas de desespero e a certeza inabalável na madrugada que sempre raia para anunciar um novo dia. Assim, os novos

poetas foram cantando, com voz própria, a terra angolana e suas gentes.  
(EVERDOSA, 1985, p. 107)

Esse processo político-cultural é induzido pelos reflexos dos textos dos anos 1920, que, apesar das limitações de produção, são as fontes onde bebem os jovens estudantes angolanos. Entre os principais representantes, destaca-se Viriato da Cruz, que nomeia o movimento de “Vamos descobrir Angola”. Esse movimento impulsiona o desenvolvimento da produção literária angolana. Esse período efetiva-se de fato como um tempo de luta, em que o intelectual nativo convoca o povo a unir-se para um fim, que é a consolidação do movimento nacionalista.

Frantz Fanon, na obra *Os condenados da terra* (1968), propõe etapas do desenvolvimento do Estado Nacional. O teórico assegura existir três fases que se completam para a formação da identidade nacional, fases ligadas à cultura e que desembocam nas artes. No caso de Angola, essa reverberação de construção do estado nacional faz-se mais concreta por meio do texto literário. Segundo Fanon, a primeira etapa se dá quando o intelectual colonizado prova que assimilou a cultura do colono. Na segunda etapa, o colonizado rememora a tradição cultural antes do período colonial, retorna a “velhas lendas que serão reinterpretadas” (p. 185). Na terceira etapa, a qual ele classifica como de combate, o colonizado se une ao povo para produzir uma literatura revolucionária e nacional.

Na construção do estado nacional angolano, é possível perceber essas fases de maneira bem expressiva na produção literária: a princípio temos Antônio Troni, com a novela em forma de folhetim; logo após, temos Assis Júnior e Castro Saromenho, com a volta à cultura africana; e, finalmente, por meio do movimento “Vamos Descobrir Angola”, percebemos os intelectuais conclamando o povo angolano para a produção. Das literaturas pós-coloniais, essa é uma etapa de grande importância, já que os intelectuais, através de seus movimentos, conclamam o povo — homens e mulheres — a refletir e expressar o que pensam de suas nações.

No curso dessa fase, um grande número de homens e mulheres que até então jamais haviam pensado em fazer obra literária, agora que se vêem colocados em situações excepcionais, na prisão, nas matas ou aguardando a execução, sentem a necessidade de falar de sua nação, de compor a frase que exprime o povo, de se fazer porta-voz de uma nova realidade em atos. (FANON, 1961, p. 185)

Fanon, em seus escritos, denuncia a violência empregada pelo imperialismo no passado e em seu momento de escrita, afirmando, em *Os condenados da terra*, que a descolonização é sempre um processo violento. Ele explica que homem colonizado só pode responder utilizando a violência, pois só assim pode representar uma resistência à violência sofrida. Essa resposta representa também o processo de aproximação entre dois mundos tão hostis e uma etapa fundamental para o entendimento de processos futuros.

Assim, Viriato da Cruz, Agostinho Neto e Antônio Jacinto juntam-se para discutir a criação de uma nova poesia angolana que se distancia da cultura da colônia e aproxima-se do seu país. Desse modo, Mario Pinto de Andrade infere que o movimento “Vamos descobrir Angola”,

combatia o respeito exagerado pelos valores culturais do Ocidente (muitos dos quais caducos); incitava os jovens a redescobrir Angola em todos os seus aspectos através dum trabalho colectivo organizado; exortava a produzir-se para o povo; solicitava-se o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras, mas com o fim de repensar e nacionalizar as suas criações positivas e válidas, exigia a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza africana, mas sem que se fizesse nenhuma concessão à sede de exotismo colonialista. Tudo deveria basear-se no censo estético, na inteligência, na vontade e na razão africanas. (ANDRADE *apud* SANTOS, 2007: 34)

Esse é o momento em que se inscreveu uma atividade literária e cultural envolta por implicações ideológicas, um movimento que carrega os primeiros sinais concretos de uma identidade nacional e libertadora. A poesia constitui-se como o individual representando o coletivo, o artista tem em suas mãos a capacidade de expor os problemas da cotidianidade daquele povo e resgata as vozes dos *musseques*<sup>3</sup> no movimento de luta para dar voz a seu povo. No entanto, era preciso muito mais do que produção literária e cultural, era necessário antes investir na conscientização do povo, para que se sentisse a necessidade de promover sua relação com a cultura e incorporasse o projeto do nacional.

Em 1949 é publicado o romance *Terra Morta*, de Castro Soromenho, primeira parte de uma trilogia com profundas características neorrealistas, cujo enredo tem como temática os conflitos oriundos da problemática relação entre os africanos e os representantes do poder colonial. Os dois romances seguintes, *Viragem* (1957) e a *Chaga*

---

<sup>3</sup> Musseque: (do quimbundo) Bairro, geralmente de construções precárias, nos arredores de uma cidade, onde habitam os moradores menos favorecidos. "musseque", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/musseque> [consultado em 02 ago. 2016].

(1970), também expõem essa violência e a assimilação, com sua carga prepotente de controle dos indivíduos.

Em 1950 é publicada a antologia dos novos poetas de Angola. Entre os poetas incluem-se Agostinho Neto, Alda Lara, Viriato da Cruz, Antero Abreu e Antônio Cardoso. Em 1951, temos a publicação do primeiro número da revista literária *Mensagem*<sup>4</sup>. As seguintes obras são fundamentais na publicação: os poemas “Mãe negra” e “Namoro”, de Viriato da Cruz; o poema “Desfiles de sombras”, de Agostinho Neto; e a primeira parte de *Questões de linguística bantu*, de Mário de Andrade. A segunda edição de *Mensagem* englobou os números de 2 a 4, edição tripla, por isso tinha bastante volume. As principais peças são: o poema “Sangue Negro” e “Negro”, da moçambicana Noémia de Sousa; um texto de apresentação da poetisa, escrito por Jose Craveirinha; uma página dedicada a Viriato da Cruz, além de seus poemas “Serão de menino” e “Dois poemas à terra”; o poema “Uma negra convertida”, de Mario António; o conto “Náusea”, de Agostinho Neto; e a segunda parte de *Questões de linguística bantu*, de Mário de Andrade, além da participação de vários outros escritores.

A revista tratou de valorizar as características nacionais e, com o avanço das condições culturais e educacionais do povo, ela foi fundamental para divulgar os textos literários, ideias que levavam à construção de uma nova literatura angolana. Também foi um instrumento de grande importância na luta contra o colonialismo e no aumento do desejo de emancipação política, a ponto de a metrópole proibir sua circulação, pois passou a representar um instrumento de resistência contra a política de assimilação. É na publicação da revista que se sentem as tensões mais fortes pela luta de emancipação política e descolonização do povo. Ela também foi fundamental para a construção do Movimento Popular de Libertação de Angola no ano de 1956.

Após *Mensagem*, uma segunda revista é lançada, a revista *Cultura II*, de 1957 a 1961, contando com muitos participantes de *Mensagem*. Mais uma vez, o grande projeto da revista era a luta pela construção da identidade nacional. Todavia, sob influência dos estudantes angolanos que viviam na metrópole, na revista discute-se a questão cultural e

---

<sup>4</sup> *Mensagem* era organizada pela Casa dos Estudantes do Império. A Casa foi uma junção de casas de estudantes, incentivadas pelo governo português, para dar apoio aos estudantes oriundos das colônias africanas. No entanto, o fato de ter sido criada pelo governo da metrópole não impediu que a Casa se tornasse o local de encontro de artistas e intelectuais que fomentaram o sentimento de libertação das colônias. (PINTO, 2015, p. 666-669)

suas deficiências por conta dos problemas socioeconômicos, já que diante de uma fragmentação social e econômica tão densa, não seria possível constituir de fato uma ação cultural.

Em suma, a *Cultura II* apresentava-se como um jornal cultural voltado para a angolanidade, entendida num sentido mais amplo do que a da *Mensagem*, na medida em que, e facto, mostrava abertura aos vários quadrantes da sociedade angolana empenhados na desalienação, na instrução e na produção de uma cultura viva, baseada na tradição africana, sem descurar os contributos internacionais, como se vê pelas variadas colaborações. (PIRES LARANJEIRA, 1995, p. 104)

*Cultura II* conta com a participação de intelectuais da revista *Mensagem*, mas também com jovens escritores que, nas décadas de 1960, 1970 e 1980, passam a ganhar destaque na produção literária, entre eles temos Henrique Abranches, Costa Andrade, Carlos Ervedosa, Mario António, Henrique Guerra e Mário Lopes Guerra, Arnaldo Santos, João Abel e José Luandino Vieira. A poesia ainda constitui a base de produção literária do período. A produção em prosa relevante fica por conta de Luandino, que publica as obras que marcam sua primeira fase literária. Esses romances acompanham o período de *Mensagem* e *Cultura II* e ainda se aproximam do discurso clássico, que não se afasta tanto da norma do português de Portugal. Essa primeira parte da produção do artista agrega histórias escritas até 1962, todas incluídas em *Vidas Novas*.

Nas décadas de 1960 e 1970, os movimentos anticoloniais e em favor da independência têm continuidade. Esses anos são marcados pela agitação política e consolidação do MPLA. Muitos escritores estão ligados a esses movimentos, por isso, muitos são presos acusados de motim, ou seja, possuem ideias que vão de encontro ao regime português e à Política Internacional de Defesa do Estado. Entre os escritores presos incluem-se José Luandino Vieira e Manuel Rui.

Por volta desse período, é publicada a coleção de *Autores Ultramarinos* (1958), a *Antologia africana de expressão portuguesa* (1959), de Mario Pinto de Andrade; *100 poemas* (1963), de Mario António. Ocorre também o I Encontro de Escritores de Angola e o Prêmio Literário Maria José Abrantes da Motta. Além da retomada da produção do romance angolano, já que, nesse período, Luandino escreve a maior parte de sua obra na prisão. O cárcere não se constitui como impossibilidade de produção, ao contrário, a condição de prisioneiro, que lhe é imposta pelo sistema colonial, serve de meio para a inovação do seu processo estético. Esse período compõe sua segunda fase escrita. Conforme Pires Laranjeira, essa será a segunda parte de sua produção, que dura dez anos

e é iniciada pela publicação da obra *Luanda* (1963). Seu texto, a partir desse momento, irá se distanciar do discurso relativamente clássico e disseminará marcas de angolização da língua portuguesa, adaptando gírias, neologismos, tipicismos e outros recursos, sintáticos, orais e tradicionais africanos, para construir uma literatura que serve de representação e reconhecimento das diferenças daquele povo. Luandino produz até 1972, após essa data segue por vinte anos sem produzir, isto é, passa todo o período de pós-independência sem pronunciamento estético literário. Segundo Rita Chaves, Luandino consolida o gênero romanesco em Angola:

é precisamente com a obra de Luandino que o romance alcança sua consolidação. Com ele, pode-se considerar que o gênero está formado. A partir daí, abrem-se os caminhos para a expansão e diversificação dos modelos, tarefa desempenhada por um bom número de escritores da atualidade, entre os quais podemos assinalar Pepetela, Henrique Abranches, Manuel Rui, Manuel Pedro Pacavira, Jorge Macedo e, mais recentemente, Arnaldo Santos, Boaventura Cardoso e José Eduardo Agualusa. (CHAVES, 1999, p. 161)

Manuel Rui ascende no cenário literário, a princípio com a publicação, em 1967, de *Poesia sem notícia*. Com as tensões do período da guerra de independência e a possibilidade anunciada do fim do colonialismo, cresce a produção literária em Angola. Rui publica em 1973 três obras relevantes para a construção do estado nacional, entre eles está o livro de contos *O Regresso Adiado*, uma obra em que o autor trata das tensões existentes entre a cultura europeia e a cultura africana. É perceptível, nesses contos, a experiência de modificação identitária também vivida pelos colonizadores — o livro foi escrito para ser lido principalmente pelos portugueses, como uma forma de provocação.

A publicação do suplemento literário *Artes e Letras* e o jornal *A província Angolana* impulsiona as publicações até a independência de Angola. Destacam-se nesse período, *Nós, os do Makulussu* (1967), *A vida de Dominguos Xavier* (1977), de José Luandino Vieira; *A onda* (1973), e *Regresso do Adiado* (1974), de Manuel Rui e *Chão de Oferta* (1972), de Ruy Duarte de Carvalho.

A Independência de Angola ocorre em 11 de novembro de 1975 e seu processo durou nove anos, como veremos mais adiante. Todo esse tempo foi perpassado por atos de violência, tanto do colonizado quanto do colonizador, e essas ações marcam de forma incisiva a produção literária desde então, fomentando a arte literária, mantendo a grande produção de obras poéticas, mas atribuindo um maior destaque à produção em prosa.

A partir da Independência de Angola, é possível perceber um aumento na produção literária do romance angolano. Essas obras parecem possuir três perspectivas. A primeira, é a de resistência, pois ainda estão envolvidas com a luta na guerra de independência, já que retratam o início da tomada de consciência anticolonialista e da luta armada; a segunda, trata do pós-independência marcada pela exaltação do herói de guerra e pelos ataques aos algozes em âmbito nacional e internacional; a terceira, é a escrita que leva em consideração o momento real e as implicações da guerra civil na sociedade recém-independente (PIRES LARANJEIRA, 1995, p. 63).

Pepetela, por sua vez, é um escritor que possui um vasto engajamento político, foi exilado durante o período de guerra de independência e só retorna à Angola como integrante do governo de Agostinho Neto. Em 1978, lança sua primeira obra, *Muana Puó*, que é uma narrativa poética. No entanto, repercutiu, de fato, com o romance *Mayombe* (1980), em cuja narrativa é perceptível a perspectiva ainda da luta pela independência. As ações desenvolvem-se no período de guerrilha na floresta Mayombe. Lá, o personagem central, um líder guerrilheiro do MPLA, desenvolve seu trabalho diante de várias dificuldades agravadas pela corrupção interna, o tribalismo, o racismo, o oportunismo e outros males universais, duvidando seriamente do triunfo da revolução armada. (PIRES LARANJEIRA, 1993, p. 145)

O romance *Predadores* (2005) é outro exemplo da preocupação temática e histórica de Pepetela. O romance percorre trinta anos da história de Angola, de 1974 a 2004. Lemos ali uma análise da elite que surge em Angola para assumir o poder pós-independência. O personagem principal, o empresário Vladimiro Caposso, é o pretexto para contar a história do país e a ascensão arrivista dessa nova burguesia. O contexto sócio-histórico do país, durante aqueles trinta anos, acompanha a narrativa de vida de Caposso. Os esforços da luta pela independência — a guerra civil, com seus conflitos armados; as primeiras eleições, com a disputa por vezes sangrenta entre UNITA e MPLA; e os jogos de poder do período compõem o plano de fundo do romance. Apesar de ter sido publicado em 2005, *Predadores* retrata a tendência da escrita literária de Pepetela, presente em fases anteriores, que presa pela análise social e denúncia de mecanismos escusos.

Manuel Rui contribui para esse momento literário com várias obras, todavia, é a novela *Quem me dera ser onda* (1982) que ganha grande repercussão. Nela, percebe-se a analogia entre os esforços para se alimentar e criar um leitão clandestinamente e as ideias

de liberdade. Do mesmo modo que as esperanças de liberdade não sobrevivem às frustrações do período pós-independência seguido de guerra civil, o leitão também não sobrevive ao churrasco final da novela.

Rui Duarte de Carvalho publica sua primeira obra de ficção em 1977, *Como se o Mundo não Tivesse Leste*. Seu enredo trata de como as ideias e modificações colonizadoras chegam à realidade do campo, carregando consigo contradições não aceitas pelos representantes da sociedade tribal ali instalada. Aqueles personagens rurais logo passam a buscar ideias e noções anticoloniais em busca da preservação do regional. Rui continua publicando até 2009.

José Eduardo Agualusa é um dos escritores cuja publicação começa ainda no período de guerra civil e se estende ao período atual, como Pepetela ou Manuel Rui. Possui uma vasta produção literária, que contempla vinte e seis obras de ficção, publicadas entre 1989 e 2015. Uma boa parte da sua obra, que trata de Angola, aborda um passado anterior ao século XX.

Portanto, apesar das dificuldades econômicas proporcionadas pelas guerras, do ainda baixo nível de alfabetização, do pouco incentivo às editoras nacionais, a produção do romance angolano pós-independência consolidou-se. A partir dos escritos de Luandino Vieira, mesmo possuindo um público leitor limitado por conta da grande desigualdade social, há uma maior recepção dos próprios angolanos. Portanto, a literatura passou a contribuir para a formação da identidade angolana pois, através dela, o povo teve acesso a um novo modo de compreender a história, podendo aproximá-la do seu cotidiano. A produção não está vinculada apenas à caracterização da estética e da originalidade, mas está empenhada em difundir uma visão político-social, através da transmissão de ideias. As influências dessas obras no público leitor exercem a possibilidade de percepção de outras ideologias que são favoráveis ao todo social, ou seja, oferecem à sociedade a possibilidade de observar duas ou mais versões da história, dessa vez não contada pelo invasor, mas pelos nativos.

O romancista contemporâneo produz uma obra que precisa usar o verbo como instrumento de luta, não mais pela independência política, já que essa foi conquistada. Ele precisa lutar por uma independência ideológica e o jogo de palavras precisa induzir o leitor a pensar que a elite nacional, detentora do poder local, que ocupou o lugar da burguesia colonial, tornou-se parasita. No projeto dessa burguesia não há incorporação

do povo, seus projetos não incluem a população do país a partir de um novo plano de governo, mas retorna às bases do colonialismo, quando insistem em uma concepção que intensifica a desigualdade social. Dentro dessa lógica, mesmo com a conquista da independência política, os representantes do povo dão continuidade ao plano de condicioná-lo à assimilação cultural, mas não mais aos moldes coloniais. Uma determinada elite econômica sabe que não pode voltar a uma ideia de assimilação explícita, pois essa leva ao movimento de revolta, então, mascara essa assimilação em uma ideia de valor universal. O modelo ideológico da hegemonia prevalece, partindo do princípio de que a Europa é o centro. Dessa forma, incute nas massas a necessidade de reproduzir um determinado modelo padrão.

Assim, uma elite que se define como pertencente a um país periférico o é porque se coloca às margens de um “centro” pré-estabelecido e segue incondicionalmente um sistema que condiciona o indivíduo à imitação, à busca constante de manutenção da cultura tida como universal em detrimento da busca pela percepção das particularidades culturais de seu povo. Tal população teve seu passado extirpado, mas que foi construído também pela mestiçagem, dentro do processo histórico e as relações entre os indivíduos, que significa relações entre etnias, culturas, línguas, nesse caso, relações entre Europa e África, entre metrópole e colônia, entre universal e local, entre “centro” e “periferia” (SANTOS, 1992). Assim, a burguesia “subdesenvolvida”, como define Fanon, instalada como representante local no período pós-independência, reproduz a ideia de assimilado com novos moldes.

O projeto de estado-nação que desembocou na emancipação política perde-se com os conflitos internos que se intensificam no período de pós-independência e transforma-se em artifício para validar interesses particulares. A voz da massa os interessou no momento que lhes era conveniente. Após a tomada de poder, convém manter essa voz sob controle, de modo que pouco se percebe os esforços para a consolidação e valorização da cultura instalada em Angola. Então, torna-se conveniente copiar os modelos hegemônicos em vez de incentivar o povo a perceber e valorizar em quais mudanças culturais do processo de transformação histórica sobrevivem traços do homem angolano do passado e do presente. Segundo Fanon:

Em seus primeiros passos a burguesia nacional dos países coloniais identifica-se com o ocaso da burguesia ocidental. É impossível acreditar que ela queime as etapas. Na realidade começa pelo fim. Já está senescente embora não tenha conhecido nem a petulância, nem a

intrepidez, nem a voluntariedade da juventude e da adolescência. (FANON, 1968, p. 127)

Portanto, acredita-se que os escritores angolanos da contemporaneidade, que possuem compromisso artístico e social com seu povo, devem mostrar as particularidades das transformações históricas nas narrativas na tentativa de demonstrar para seu leitor as marcas culturais que sobreviveram e as marcas sociais que foram concretizadas com o contato com outras culturas. Para tanto, é preciso certo manejo particular com a arte literária contemporânea. Para Agamben:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência a qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas de agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Logo, o artista contemporâneo, segundo Agamben, vive das reverberações do passado e das perspectivas do futuro, vive um tempo que não é delimitável, o instante do agora. Ele é o indivíduo que consegue enxergar a fratura do tempo de hoje, é quem consegue encarar a escuridão que acompanha a luz. A existência no agora despe o ser contemporâneo da distância histórica, que lhe permitiria definir e classificar os acontecimentos. É como se pudesse ver a história em movimento, percebendo contradição, conflitos, dores e também a beleza.

Pensando o contemporâneo a partir de Agamben e aplicando esse conceito ao estudo do romance *Os transparentes*, de Ondjaki (2013), é possível enxergar a obra como detentora de um poder de análise tipicamente contemporâneo. Para tanto, é necessário levar em consideração seu tempo histórico. Pensar a literatura produzida em Angola, a partir dos anos 2000, é pensar numa sociedade que em quarenta anos esteve envolta por duas guerras consecutivas, e que a estratégia estética de produção precisa de movimento para conseguir representar toda essa agitação.

## 1.4 – Geração da independência: a escrita de Ondjaki

Ndalu de Almeida, que nasceu em Luanda em 1977, é filho da primeira geração de uma Angola independente, porém envolta pela guerra civil que durou até 2002. O romancista é conhecido como Ondjaki, pseudônimo que adotou ao lançar seu primeiro livro. Numa entrevista concedida em 2014 ao portal A Tarde, o autor justifica o pseudônimo com a seguinte declaração:

É um nome do sul de Angola, que significa guerreiro. Adotei no primeiro livro. Eu deveria me chamar Ondjaki mesmo, mas minha mãe mudou de ideia. Quando comecei a escrever fiquei pensando em um pseudônimo e pensei: 'não preciso inventar porque já tenho um outro nome'. Isso me dá um conforto, porque publicamente sou Ondjaki, mas tem uma forma como as pessoas me tratam em casa. É bom porque dá pra descansar. Quando chego em casa, tenho outra pessoa pra ser. (ONDJAKI, 2014)

Ondjaki descobriu-se como um homem das Ciências Humanas, formou-se em Sociologia em Portugal e fez seu doutorado na Itália, com foco em Estudos Africanos. Por estar sempre voltado à Arte, ao longo de sua vida, envolveu-se em vários projetos artísticos. Em 2006, foi codiretor, ao lado de Kiluanje Liberdade, do documentário *Oxalá cresçam pitangas — Histórias da Luanda*, que, como o próprio nome diz, reconta a história da capital angolana. Além disso, o escritor está envolvido com artes plásticas, tendo feito duas exposições próprias, uma em seu país natal e a outra no Brasil. É, portanto, um artista plural. Contudo, é na arte literária que Ondjaki se sobressai, transitando entre a produção escrita de poemas, livros infantis, contos, romances e peças teatrais. Entre 2000 e 2015, foram vinte e seis livros publicados e dezessete prêmios, entres eles, dois pela obra *Os transparentes* — Prémio José Saramago, em 2013, e Prémio Littérature-Monde, em 2016, na categoria de literatura não francesa.

Em suas obras, Ondjaki, que é um contador de histórias como todo o povo angolano, usa em sua obra uma linguagem poética. No romance *Os transparentes*, podemos perceber a presença de exímios contadores de histórias, como ManRiscas, e também a de colecionadores de histórias, como PauloPausado, que anda pela cidade sempre disposto a ouvir as histórias do povo. Dessa forma, o autor sugere que suas histórias não são apenas suas, mas de todo um povo que tem a narrativa como hábito:

Uma pessoa chega atrasada e conta-te uma história. Bom, está bem. É para se justificar. Mas é que não é só para se justificar! É porque ela acha mais interessante estar aqui cinco minutos contigo a inventar-te

uma história do que simplesmente dizer-te a verdade, mas não é para se desculpar do atraso! É óbvio que chegou atrasada. Não! É porque já agora tem a oportunidade de te contar uma história inventada ou adaptada! Eu acho fantástico que as pessoas tenham a necessidade de teatralizar a própria realidade! (ONDJAKI, 2014a).

Ondjaki, enquanto herdeiro desse hábito, é sensível à habilidade da produção escrita. Ele faz uso dos recursos estilísticos disponíveis na língua para enfatizar os temas elencados em sua escrita, a fim de realizar uma reflexão profunda sobre sua sociedade. Suas obras perpassam a beleza e a dor de um povo que, por anos, foi explorado por Portugal e que, após a independência, segue sendo explorado por uma “elite parasita”, mas que mantém arraigado em si sua capacidade de contar histórias.

É perceptível, em sua escrita, um projeto que destaca o uso da variante angolana do português, enfatizando a variedade linguística da língua portuguesa e a presença das diversas línguas vernáculas de Angola. A infância e a velhice são temas recorrentes em seus textos, tendo a ver com a tradição africana de que os idosos são detentores do saber e que o papel dos mais jovens é ouvir e aprender com seus ensinamentos.

A guerra, a desigualdade social e a política permeiam muitas obras, contudo é em *Os transparentes* que esses temas deixam de ser pano de fundo para tornarem-se temas fundamentais. Segundo o autor:

“Os Transparentes”, dentro destes livros que eu escrevi, é talvez o livro com uma carga política um bocado mais forte. Existe ali qualquer coisa de inquietação política, mais do que crítica ou outra coisa qualquer. O que eu quero transmitir é inquietação; a minha pessoal, acho que transmito a de algumas pessoas também, é a minha pessoal e assumo-a. O livro está assinado por mim. Eu só chamo a atenção para coisas que eu gostaria que fossem passíveis de reflexão e de discussão aberta. (ONDJAKI, 2014)

Ana Cláudia da Silva descreve Ondjaki como um escritor filiado

a uma estirpe de escritores politicamente comprometidos, que têm plena consciência da importância de seu papel na reconstrução de sociedades que se estão refazendo em liberdade após anos de imperialismos e conflitos internos (2015, p. 125).

O autor é jovem e possui muitos livros publicados em português e em outros idiomas. Todavia, ainda é tímida a fortuna crítica sobre suas obras no Brasil. Os temas mais encontrados em trabalhos remetem a aspectos ligados à memória e à infância. Quando se trata do livro *Os transparentes* (2013), a produção de análises acadêmicas ainda não é extensa. Em uma pesquisa pela internet e nos repositórios das universidades,

encontram-se resenhas críticas, além de artigos científicos. Sua obra, portanto, ainda é pouco explorada, se levarmos em consideração a extensão e profundidade dos temas ali tratados.

Uma das resenhas encontradas é “Luanda, cascatas em chamas. Os Transparentes, de Ondjaki” (2014), de Nazir Ahmed Can. O autor enfatiza a desigualdade social tratada na obra, já que na resenha deixa clara a disparidade socioeconômica exposta através da trama.

Os Transparentes é um mergulho cortante nos escombros da Luanda de hoje, cidade em acelerado processo de exclusão social, lugar do petróleo, da ostentação e da fome, mas também dos mais mirabolantes esquemas de sobrevivência inventados pelas classes dominadas. (CAN, 2014, p. 161)

“A insólita transparência de Odonato e a transtextualidade em *Os Transparentes*, de Ondjaki” (2014) é um artigo de Karine Campos, que trata da paratextualidade da obra. A partir de considerações do teórico Gérard Genette, a pesquisadora reflete sobre as informações contidas nas epígrafes do romance e sobre como essas epígrafes vão delinear o desenvolvimento da narrativa, sempre levando em consideração a transparência.

Em “A cor desse fogo: literatura e conhecimento de mundo em *Os transparentes* de Ondjaki” (2016), Ana Cláudia da Silva transcorre a narrativa poética de Ondjaki, para revelar como sua prosa poética descreve os vários personagens que circulam pela Luanda de *Os transparentes*. A autora ressalta as dores e motivações que movem esses personagens.

“Avós de Angola” (SILVA; FREIRE, 2016) aborda o tema da velhice para personagens femininas mulheres e como esse estado possui valores culturais e econômicos distintos em diferentes sociedades. No caso da sociedade angolana, o ancião é tido como guardião do saber. Todavia essa característica, que é comum na cultura angolana, vem dissipando-se, uma vez que as manobras do mundo capitalista insistem em construir a imagem de idosos como verdadeiros pesos para os mais jovens. Indivíduos que antes eram vistos como detentores de sabedoria e conhecimento, que guardavam as histórias e memórias de seus povos, vão sendo colocados à margem por não possuírem força necessária para se sustentar. Ondjaki, em suas obras, trata dessas questões, de modo a nos mostrar os conflitos entre o modo como lidamos com os mais velhos na sociedade contemporânea, nas produções escritas, com o modo como essas mulheres idosas eram vistas e qual deveria ser seu verdadeiro valor social.

Essas mulheres são representadas sempre positivamente, como guardiãs da sabedoria ancestral e das tradições da família. Seu conhecimento atua sempre na educação das crianças e jovens, cuja função é dar prosseguimento aos valores e saberes do grupo familiar e comunitário (SILVA; FREIRE, 2016, p. 154).

No artigo “Os transparentes — Ondjaki na visão do materialismo histórico dialético” (NASCIMENTO, SILVA, SILVA, 2014), os autores se atêm a discutir, por meio das personagens, as lutas de classes. Separa essas personagens em proletariado e burguesia, oprimidos e opressores, revelando o processo de alienação que a sociedade sofre dentro do sistema capitalista. Dessa maneira, a relação oprimido e opressor dá-se através do trabalho ou pela falta dele, porém, enquanto uns lutam para apenas sobreviver e dar uma vida digna à família, outros acumulam riquezas e pouco estão se importando em como os oprimidos ficarão. Apesar de toda dificuldade, jovens, adultos e idosos vivem esperançosos por dias melhores, sem perder a vontade de sonhar. A história de todas as sociedades que existiram até nossos dias tem sido a história das lutas de classes.

Encontramos ainda o trabalho de conclusão de curso de Maiara Salm Aniceto, de 2016, desenvolvida na UFSC. A autora desenvolve reflexão crítica sobre as invisibilidades sociais presentes em Luanda.

Para chegarmos à construção narrativa de Ondjaki, faz-se necessário pensar as estratégias usadas por seus precursores. Então, ao pensar José Luandino Viera e Pepetela, por exemplo, dois dos autores considerados precursores e consolidadores do romance angolano, é possível delinear algumas estratégias do contemporâneo em *Os transparentes*. Mas antes é preciso fazer um aparte e mencionar uma crítica feita a um escritor clássico representativo da literatura americana, a qual apresenta uma metáfora que nos ajudará a visualizar tais estratégias estéticas.

Aldous Huxley, no ensaio crítico chamado “Vulgaridade na Literatura [Vulgarity in Literature]” (1967), faz uma análise do poema *Lalume* (1847) de Edgar Allan Poe:

A substância de Poe é refinada; sua forma que é vulgar. Ele é, por assim dizer, um dos Cavalheiros da Natureza, infelizmente amaldiçoado com incorrigível mau gosto. É difícil perdoar o homem mais sensível e de alma mais elevada o uso de um anel de diamante em cada dedo; Poe faz o equivalente disso em sua poesia; notamos tal solecismo

e estremecemos. É quando Poe tenta torná-la poética demais que sua poesia assume seu matiz particular de má qualidade.<sup>5</sup> Isso é citação?

Para Huxley, o excesso de lirismo do poema é algo negativo, que o esvazia de conteúdo, tornando-o vulgar, não sofisticado. Retomando a questão com relação aos precursores de Ondjaki, delineamos uma maneira de ressignificar tal metáfora, analisando suas contribuições estéticas dos autores mencionados para a literatura angolana.

José Luandino Vieira, na sua estratégia de escrita, expressa a realidade, a dor, a violência. Para tanto, faz uso de certa poesia, discreta, mas que contribui para mostrar a seu leitor, principalmente externo, de que modo vive o povo de Angola. Ele não precisa exagerar na beleza, pois as ações de guerra estão acontecendo, e ele não produz exatamente para o público africano, dada a condição de acesso a alfabetização daquele povo no momento de guerra anticoloniais. Ele precisa é denunciar a dor para uma elite que finge não perceber as mazelas dos angolanos. É como se, na sua escrita, houvesse apenas um anel de diamante.

Já nas obras de Pepetela, que publica só após a guerra colonial, durante o período de guerra civil e pós-guerra, percebe-se uma estratégia mais ácida, sua produção é bastante realista e irônica, mostra a dor envolta de violência. Trata-se de uma escrita explicativa, quase que um estudo social. Percebe-se a dureza que os povos vivem, e não é preciso torná-la leve, pois a sociedade sente os reflexos de um conflito por meio de outro conflito armado. O projeto de independência não solucionou os problemas da sociedade angolana, entretanto, permite um solo fértil para que os problemas internos existentes, sem ou com o colonizador, voltassem de forma mais intensa. A poesia não cabe nessa produção que alimenta a denúncia direta ao externo e interno. Na sua produção não há anéis de diamantes.

Ondjaki, por sua vez, produz a partir do final da guerra civil, usa como estratégia beleza e dor. Usa diamantes em todos os dedos, sua produção possui um tom ácido, mas todo envolvido por um lirismo frequente que não esvazia sua obra. A crítica feita a Poe nos serve para pensar exatamente o inverso: o “excesso de diamantes”, no caso da escrita

---

<sup>5</sup> The substance of Poe is refined; it is his form that is vulgar. He is, as it were, one of Nature's Gentlemen, unhappily cursed with incorrigible bad taste. To the most sensitive and high-souled man in the world we should find it hard to forgive, shall we say, the wearing of a diamond ring on every finger; Poe does the equivalent of this in his poetry; we notice the solecism and shudder. It is when Poe tries to make it too poetical that his poetry takes on its particular tinge of badness. (HUXLEY, 1967, p. 32)

de Ondjaki, é que torna a obra capaz de se converter em um importante instrumento de luta em prol do povo. Se pensarmos como Agamben, que afirma que do escuro se chega à luz, também é possível perceber que na beleza há muita dor. Independentemente das dores de um povo, haverá momentos de beleza.

Contudo, para quem está imerso na dor, se reconhecer nela diretamente é muito penoso e pode afastar a possibilidade de perceber a amplitude da dor coletiva. O indivíduo envolto pela violência, se exposto a ela com a mesma frieza que a vive, pode não conseguir perceber que essa violência não é apenas individual, não pode fazer a conexão com o coletivo. Portanto, é importante não impulsionarmos esse leitor a ver só a realidade desagradável. Interessante é demonstrar as necessidades, as dores, as violências sofridas por um grupo social pelo gozo da poesia, de modo que ela será capaz de atrair mesmo aquele que já está acostumado a viver exatamente aquelas dores e o fará percebê-la não individualmente.

Também podemos pensar no título do ensaio de Huxley: “Vulgaridade na literatura”. Para o crítico, os recursos líricos utilizados em excesso por Poe tornam sua poesia vulgar. A acepção primeira do adjetivo “vulgar”, na realidade, antes de adquirir a noção de algo não sofisticado, remetia àquilo que está ligado ao popular, disseminado entre o povo. Observando a metáfora com esse enfoque e entendendo o vulgar como relativo ou pertencente à plebe, ao vulgo, popular, a vulgaridade lírica pode se tornar um meio de voltar ao povo. Se pensarmos que a arte literária deve servir a toda sociedade e não a um grupo específico, o vulgar deixa a condição pejorativa e passa a ser engrandecedor para a obra literária.

A estratégia estética de Ondjaki pode ainda ser compreendida de forma mais violenta se pensarmos em leitores que tenham sensibilidade para entender a artimanha cruel do artista. Ele, de certa forma, ludibria seu receptor, que possivelmente negaria sua própria miséria se a recebesse diretamente. Em vez disso, o escritor oferece a realidade sofrida por meio do alcálico para revelar o ácido. A violência do artista consiste no fato de transformar as nossas percepções em algo dialético. Sua perspicácia reside em fazer perceber que a beleza surge da dor, pois a beleza é o resultado da resistência contida nessa dor.

Desse modo, Ondjaki, enquanto artista contemporâneo, percebe a realidade fraturada de seu momento e constrói sua literatura como elemento de luta e reivindicação

identitária. Os processos históricos, que acarretaram no cenário angolano de que fala Ondjaki, repletos de violência, como veremos a seguir, estabeleceram uma realidade pós-colonial que pulsa com anseios de libertação cultural e ideológica.

## 2 – Literatura, história e sociedade

Well what have I got?  
 Why am I alive anyway? (...)  
 Got my hair, got my head  
 Got my brains, got my ears  
 Got my eyes, got my nose  
 Got my mouth, I got my smile<sup>6</sup>  
 (Nina Simone, *Ain't Got No, I Got Life*, 1968)

Este capítulo apresenta a relação entre literatura e sociedade a partir dos conceitos expressos por Antonio Candido e que privilegiam um fazer literário que não necessariamente deve compreender uma fotografia da realidade, mas sim a relação dialética entre arte e história. Essa visada contempla obras literárias que dão a ver as fraturas sociais do mundo atual. Contudo, para entender essa relação, é preciso compreender a sequência de acontecimentos históricos que acarretaram no atual contexto socioeconômico e cultural de Angola. Assim, compreenderemos também o papel da literatura e suas limitações diante da extensão das ações humanas. Do mesmo modo, faz-se necessário entender o que é pobreza e o que ela implica na formação de grupos invisibilizados. A partir da compreensão das relações entre literatura, história e sociedade e do conceito de pobreza, a última parte desse capítulo trata de especificar a noção de representação que guiará a análise do romance de Ondjaki.

### 2.1 Notas sobre a História de Angola

Os portugueses desembarcam no Zaire em 1484, iniciando o processo de exploração e invasão territorial pela África. Diogo Cão visita Ntolita. O Soberano local manifesta o interesse de converter-se ao cristianismo e propõe que alguns comerciantes portugueses (os *mundeles*) permanecessem no Kongo (antigo Zaire) e que uma delegação de aristocratas congueses acompanhasse Diogo Cão à Lisboa. A delegação conguesa,

---

<sup>6</sup> Bem, o que eu tenho? / Por que estou viva, então? (...) Tenho meus cabelos, tenho minha cabeça / tenho meu cérebro, tenho meus ouvidos / Tenho meus olhos, tenho meu nariz / Tenho minha boca, eu tenho meu sorriso

orientada pelo soberano Nzinga-a-Nkuvu, carrega consigo vários presentes para a coroa portuguesa, demonstrando o empenho, por vias dos valores cristãos, em estabelecer alianças políticas com os portugueses, pois essa aproximação legitima seu poder no Kongo. Segundo o historiador Alberto de Oliveira Pinto:

Rui de Pina [cronista e diplomata português] refere, aliás, que o soberano do Kongo pedia que lhe fossem enviados de Portugal, além de missionários, “Lavradores para amansarem bois e [...] ensinarem o proveito e cultivo da terra, algumas mulheres para ensinarem as de seu reino a amassar o pão, [...] mestres de carpintaria e pedraria para fazerem igrejas e outras casas de oração ”, pois desejava ter coisas “como as dos reinos de Portugal”. Nzinga-a-Nkuvu via, portanto, na adesão ao Cristianismo e a cultura portuguesa, um aperfeiçoamento tecnológico sem suspeitar que nele se encontrasse o embrião de um futuro vínculo colonial. (PINTO, 2015, p. 146)

O processo de exploração portuguesa em Angola foi tardio. Os portugueses já haviam invadido o território angolano, mas levaram um certo tempo para explorar os recursos naturais e aproveitar a mão de obra barata, transformando o trabalho dos homens negros em trabalho escravo.

Em 1575, chega a primeira expedição portuguesa na ilha de Luanda. A expedição é chefiada por Paulo Dias de Novais a quem foi doada à capitania de Angola, concedida por D. Sebastião. Contudo, Paulo Dias não teve fomento da coroa para a expedição, de modo que sua expedição era pequena e formada por amigos e familiares que, como ele, decidiram empesar os seus bens. Em 1845, houve a Conferência de Berlim, a qual forçou Portugal a desenvolver uma nova administração colonial que estivesse de acordo com as transformações políticas e econômicas que vinham acontecendo mundo a fora.

A partir de 1850, Luanda já era uma grande cidade, possuía um elevado nível de produção agrícola e de comercialização. Surge, então, uma pequena burguesia local. Até meados do século XX, Angola foi tranquila, próspera e parecia aceitar a administração política, social, econômica e cultural que lhe era imposta. Vez ou outra, um burguês, com ideias revolucionárias, através da produção escrita em jornais, demonstrava alguns indícios de construção de uma identidade nacional que levasse em consideração toda tradição a africana e também que respeitasse o hibridismo dessa cultura com outras, mesmo aquelas como as do colonizador europeu.

Em 1948, as poucas ideias de construção de identidade nacional, construídas por alguns escritores angolanos anos antes, levam à consolidação de um projeto nacional.

“Vamos descobrir Angola” é o marco do movimento que semeia, através da arte literária, as ideias de descolonização.

O principal animador do MNIA — e autor da frase emblemática “Vamos descobrir Angola!” foi Viriato da Cruz, um jovem mestiço de 20 anos de idade, nascido em Porto Amboim em 1928. Nos seus poemas, Viriato da Cruz deixaria para sempre claro que a poesia até então produzida em Angola, marcada por uma perspectiva colonialista, não evidenciava o homem Angolano e que estes, o colonizado — o negro- o mestiço e mesmo o branco filhos de colonos — tinham tudo por seu país e sua identidade. (PINTO, 2015, 669)

O projeto de construção da identidade nacional, que nasce de forma tímida no final do século XIX, toma formas e adquire manifestantes, expandindo-se, a princípio, no meio intelectual e, em seguida, dentre um grupo maior da sociedade civil. O movimento estende-se até que, em 1961, têm início as guerras de independência.

A luta armada pela independência de Angola começa em 4 de fevereiro de 1961 e dura até 1974, com o acordo de independência de Angola. Três movimentos se destacam nas guerras de independência, o MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), que tinha ideais marxistas, era conectado à antiga União Soviética e obteve recursos e ajuda militar dos Cubanos; a FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola), com ideais anticomunistas e aliança com os Estados Unidos (USA); a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), que possui o apoio de África do Sul. A princípio, os três movimentos possuíam interesses distintos com relação ao processo de independência, mas mantinham em comum as ideias de autonomia econômica.

As ideias de independência iam de encontro às ideias de descolonização. Uma vez que “descolonizar” remeteria ao fato de o próprio colono português desejar, de forma “pacífica”, devolver o controle político e econômico aos colonizados. O que aconteceu, na verdade, foi que o português colonizador perdeu uma luta armada e política e, por isso, foi obrigado a retirar-se de Angola. (PINTO, 2015, p. 721).

Em 1974, a Guerra dos Cravos ocorre em decorrência dos descontentamentos com as guerras coloniais. Esse conflito derrubou o regime português do Estado Novo. Tal episódio histórico, em que os portugueses entram em conflito com os seus devido às guerras de independência, como chamavam os angolanos, ou às guerras coloniais, como as denominavam os portugueses, só chega em Angola em vinte e sete de abril. Apenas em 1.º de maio, dia do trabalhador, é que se viram, nas ruas de Luanda, as primeiras

manifestações que provocaram dezenas de feridos. A partir daquele momento, surgem os conflitos internos entre movimentos fragmentados da sociedade Angolana. Os agrupamentos políticos surgem de três categorias:

Partidos construídos, na maioria, por colonos ou descendentes, vindo da oposição à ditadura colonial, que mais tarde se integram ao MPLA. Grupos oriundos do norte de Angola, ditos “tribalistas” ou apoiados em personalidades - como o profeta Simão Toko-, que seria depois absorvido pelo partido Cristão Democrático de Angola (PCA), apoiantes do FNLA.

Organizações armadas, mais ou menos clandestinas, contra o MFA [Movimento das Forças Armadas]. (PINTO, 2015, p. 722)

Com a intensificação dos conflitos dos agrupamentos, os portugueses começam o processo de retirada de Angola — os retornados — chegam a Portugal em um grande grupo em junho de 1975. Em 27 de julho, foi aprovada a lei 7/74, na qual aparece a palavra “descolonização” pela primeira vez. Nesse período, foi nomeada uma junta governativa para Angola, presidida pelo homem que será chamado de “almirante vermelho”, isso é, “almirante comunista” — Antônio Alva Rosa Coutinho será o sujeito por trás da vitória do MPLA.

E janeiro de 1975, Rosa Coutinho favoreceu o MPLA em detrimento dos outros movimentos independentistas angolanos. Ele próprio, de resto, o reconheceu declarando 20 anos depois, num lamentável lusocentrismo, ainda considerar o MPLA... “o mais português (!) dos movimentos de libertação de Angola” (*sic*). (PINTO, 2015, p. 726)

Em janeiro de 1975, os movimentos UNITA, FNLA e MPLA assinam documento com o Estado português. Os Acordos do Alvor têm como objetivo regular a “descolonização” de Angola. Entre os acordos, o mais emblemático é o artigo 4.º, que determina a data de libertação — 11 de novembro de 1975 — e propõe um governo de transição que fracassa e dá início a uma violenta luta armada. Entre os meses de agosto e novembro de 1975, o cenário da sociedade angolana é de muita violência, uma vez que a UNITA e a FNLA se unem para conquistar Luanda e impedir que o MPLA declare a independência.

Ainda em 1975, o MPLA recebe auxílio do governo de Cuba, que envia soldados e, com isso, o partido consegue assumir o controle do país. Seu líder, Agostinho Neto, proclama a independência de Angola a zero hora de 11 de novembro de 1975. É importante ressaltar que, nesse momento, Angola, devido ao partido que assume o

governo, está ligada a ideologias advindas da URSS e de Cuba, então o seu discurso é carregado de ideologias comunistas.

A independência não põe fim aos conflitos armados. Ainda que a FNLA tenha sido extinta no final de 1970, a Unita, agora apoiada pela África do Sul e pelos Estados Unidos, continua a guerrilha na tentativa de se estabelecer no poder. O presidente Agostinho Neto, para manter o MPLA no poder, vai se afastando dos ideais comunistas e se apropriando de um sistema político ditatorial e desigual. Com a independência, não foi implantado um plano de governo que de fato fosse direcionado a todo o povo angolano, mas sim um plano que reproduziu o sistema econômico colonial de exploração, mascarado por um discurso comunista, já que estava envolvido e necessitava dos recursos cubanos. Assim, o MPLA e a UNITA são fomentados financeiramente e estrategicamente pela Guerra Fria. A disputa global entre as forças militares americanas e soviéticas não entravam em conflito direto, mas tinha o continente africano, no caso em tela, Angola, como palco e campo de teste para seus armamentos. A guerra “fria”, na verdade, atingia temperaturas extremas no contexto africano (PINTO, 2015).

A guerra civil de Angola dura vinte e sete anos, tendo fim somente com a morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA, em 2002. Para a primeira república de Angola, a participação dos cubanos foi extremamente importante. A “Operação Carlota”, oferecida por Fidel Castro, transcendia a ajuda militar, em Angola, tornando-se humanitária. Os militares têm importância inclusive na contenção da tomada de Luanda, quando derrubam a ponte sobre o rio Keve, inutilizando os blindados dos inimigos. Além disso, os cubanos mantinham a presença de instrutores de táticas de guerrilha e, em Luanda, havia professores e médicos a serviço do MPLA.

Agostinho Neto, nos primeiros anos como presidente, fora acusado de repressor e de descumpridor das leis de direitos humanos. Diante de tal fato, ele nomeia uma comissão de inquérito para investigar a repressão. Contudo, morre antes da conclusão do inquérito e, em 21 de setembro de 1979, Jose Eduardo dos Santos assume a presidência.

De 1976 a 1990, o quartel general de Jonas Savimbi viu-se imensamente estabelecido, já que teve os apoios reincidentes da África do Sul e dos Estados Unidos. Assim, montou uma base-general em área não urbanizada, onde construiu uma cidade dotada de ampla infraestrutura social. Em contrapartida, capturava crianças para incorporar às suas forças militares. Savimbi articulou e concretizou acordos fundamentais

para a manutenção da guerra civil — a África do Sul financiou a UNITA com o intuito de neutralizar as bases da SWAPO [South West Africa People's Organization<sup>7</sup>], em Angola. Em 1980, a África do Sul enfraqueceu-se e perdeu aliados na Rodésia do Sul, quando essa tornou-se independente, passando a se chamar Zimbábue e colocando-se contra o *apartheid*.

Então, a partir de 1984, a África do Sul se compromete a retirar de Angola suas forças militares, desde que os cubanos fizessem o mesmo. O presidente José Eduardo dos Santos, em reunião com Fidel Castro, aceita a retirada das tropas de Cuba, desde que na Namíbia se realizassem eleições com vistas à independência do país. Contudo, isso não acontece de imediato, já que há um reascender da Guerra Fria no primeiro mandato de Ronald Reagan e no mandato de Margareth Thatcher como primeira-ministra britânica. Os dois grandes blocos, UEA e URSS, faziam jus ao nome do conflito e guerreavam-se por delações no continente africano. Em Angola, a URSS apoiava o MPLA e mantinha o custeio dos cubanos, enquanto os Estados Unidos canalizavam armamento para a UNITA e, no segundo mandato de Reagan, faziam contato direto com Savimbi. Com esse diálogo próximo, Savimbi, além de destruir as pontes de Angola, começou a destruição da estrada de ferro, que até então não havia sido danificada, graças a um acordo entre UNITA e MPLA.

Em 1987, inicia-se a batalha de Kuito Kuanavale, a mais longa no continente africano desde a II Guerra Mundial. A UNITA teve grandes vantagens na batalha devido a chuvas, o que limitou o avanço das tropas do MPLA, as FAPLA [Forças Armadas Populares de Libertação de Angola]. Os dois movimentos reivindicaram a vitória da batalha, de modo que esse impasse foi suficiente para Chester Croker convencer Luanda e Havana a aceitar o *linkage*. As negociações se realizaram em Londres, Brazzaville e Sal e efetivavam-se em 22 de dezembro de 1988, no acordo de Nova York, no qual foi determinada a retirada das tropas cubanas e sul-africanas e a independência da Namíbia. Nesse momento, nasce a UNAVEM-I [United Nations Angola Verification Mission I<sup>8</sup>] com o objetivo de acompanhar as respectivas retiradas.

---

<sup>7</sup> Em português: Organização do Povo do Sudoeste Africano foi um movimento de libertação da Namíbia e partido político governante desde a independência.

<sup>8</sup> Missão das Nações Unidas para a Verificação de Angola I

Mobutu Sese Seko se inscreveu como pacificador de Angola e tomou a iniciativa de convocar o presidente angolano e o chefe da UNITA para um acordo de paz, testemunhado por dezoito chefes de estado africanos. O acordo realizou-se em Gbadolide, em 24 de junho de 1989. Os chefes de estado que testemunharam o acordo afirmaram que Savimbi se afastaria de Angola. Todavia, a afirmação foi negada pelo próprio Savimbi e pelos EUA. Com um acordo fracassado, tanto José Eduardo Santos quanto Savimbi encontraram-se com os portugueses, que tomaram a posição de pacificadores do conflito civil.

Em 31 de maio de 1991, o presidente de Angola e Savimbi assinaram um armistício conhecido como Acordo de Paz de Bicesse, em Lisboa, com a presença do secretário geral da ONU e representantes dos EUA e da URSS. O acordo foi possível graças ao fim da Guerra Fria e do comprometimento dos EUA e da URSS em por termos ao envio de armas para Angola. Nesse período, em Angola, foi aprovada pela assembleia do povo uma revisão da constituição do país e um afastamento dos ideais marxista-leninistas.

Entre os termos importantes determinados pelo Acordo de Bicesse, está o prazo determinado de no máximo dezoito meses para a realização de eleições, prazo que foi considerado curto, segundo observação da delegada da UNAVEM II, Margareth Anstee. O prazo foi determinado por uma média feita entre o prazo pedido pelos governantes de Angola e Portugal e o prazo exigido pela UNITA e pelos EUA. Durante o prazo de dezesseis meses até as eleições, a paz reinou em Angola.

Savimbi muda-se para Luanda, em outubro de 1991, e se encontra com José Eduardo dos Santos. Em 1º de novembro do mesmo ano, a UNITA transfere-se para a capital, legalizando-se como partido político. No mesmo dia, José Eduardo dos Santos anunciou as eleições para a primeira quinzena de setembro de 1992.

Em janeiro de 1992, o presidente do país convoca uma reunião multipartidária. Dos quinze partidos que concorreriam às eleições, o único partido que não compareceu foi a UNITA, pois não queria ser tratado ao nível dos demais partidos. A sociedade civil tinha receio de que o MPLA não fosse eleito, e o pânico intensifica-se quando dois cofundadores da UNITA desertam e pedem asilo político a Portugal. Lá, em uma conferência, declararam que Savimbi mantinha um exército escondido, que não seria desmobilizado e com o qual poderia voltar à guerra.

Em agosto, começam as campanhas eleitorais e o discurso de Savimbi não parece nada conciliador. As eleições acontecem entre 29 e 30 de setembro de 1992, sob a fiscalização da ONU. As eleições legislativas foram vencidas pelo MPLA com a maioria dos votos. O segundo partido mais votado foi a UNITA. Quanto às eleições presidenciais, houve segundo turno entre José Eduardo dos Santos e Savimbi. O MPLA vence mais uma vez. Contudo, após pressão de Savimbi, a ONU faz uma recontagem de votos. No dia três de outubro, Savimbi faz um discurso na rádio Voz da Resistência do Galo Negro, em que deixa claro que não aceitava o processo eleitoral, uma vez que ele julgava-o fraudulento e reclamava para seu partido a vitória, deixando claro em seu discurso que declarava guerra novamente. Savimbi, de fato, não havia desarmado seu exército e estava forte para o embate, enquanto o governo do MPLA, com a recém-formada FAA [Forças Armadas Angolanas], estava enfraquecido e imobilizado pela diplomacia da ONU e dos EUA.

Até o fim de 1994, Jonas Savimbi deteve e dominou mais de 75% do território angolano, saqueando, massacrando a população e minando as estradas de ferro. Uma vez reacendida a guerra, em 1992, Savimbi continuou a controlar o tráfico de diamantes. Estima-se que a UNITA entre 1992 e 2000 tenha comercializado anualmente de 450 a 800 milhões de dólares com os diamantes. Esse tráfico foi o fomento para a manutenção do armamento da UNITA, bem como a proximidade com os EUA, ao menos até as eleições de Bill Clinton. Durante a administração de Clinton, Savimbi se aproxima de países europeus, demonstrando, assim, seu poder e controle territorial em Angola.

nunca Jonas Savimbi, na sua demência, cumpriu tão zelosamente o enunciado que atribuiu a Júlio César, em *Commentarii de Bello Gallico* e que tantas vezes citou em entrevistas “mais vale ser chefe na aldeia do que subchefe na cidade” (*sic*). (PINTO, 2015, p. 763)

O primeiro alvo da UNITA, em 1992, foi Luanda, com conflitos armados por um mês. O fim dessa batalha só se deu quando o MPLA, em 31 de outubro de 1992, mobilizou milícias populares para defenderem seus bairros. Em 1993, o MPLA vai recuperando paulatinamente o território tomado pela UNITA, além de revelar-se com uma boa habilidade diplomática quando consegue que o próprio presidente dos Estados Unidos reconheça o Estado de Angola e, dois anos depois, o presidente angolano é recebido em Washington pelo presidente americano.

Em 1993, a ONU condena a UNITA por não ter aceitado os resultados eleitorais nem ter cumprido as anteriores resoluções e ameaça Savimbi com a aplicação de

sansões. Apoiado por alguns dissidentes do governo de Bush, Savimbi propõe a divisão do país. Diante da inoperância da proposta, declarou-se que a delegação da UNITA não compareceu no reatamento das negociações, marcada para 10 de fevereiro. O novo secretário da ONU conseguiu mediar negociações entre o governo de Angola e UNITA, que se arrastaram por um ano, até novembro de 1994. Ao longo desse ano, Savimbi se viu enfraquecido a ponto de ter que mudar seu quartel general para o Anulo. O Acordo de Lusaka, assinado em 20 de novembro, com a presença de José Eduardo dos Santos e a fala de Savimbi, impôs a desmoralização da FALA [Forças Armadas para a Liberação de Angola]. Permitiu também que a ONU enviase para Angola a missão UNAVEM III, dessa vez integrada também pelas forças militares dos “capacetes azuis”. Seguiram-se cinco anos de declínio de Jonas Savimbi. Em 12 de junho de 1998, a ONU promulgou a 1173ª resolução, que proibia a comercialização de diamantes angolanos ilícitos e ordenou o congelamento das contas da UNITA. Dois anos depois, dois importantes membros do partido apresentam à imprensa angolana e internacional seu manifesto de movimento renovador, favorável à paz e à reconciliação nacional. Muito enfraquecido, Savimbi se refugiou na província do Moxico e foi morto pela FAA, atingido por sete tiros em 22 de fevereiro de 2002.

Durante a última década do século XX, Luanda encheu-se de refugiados de guerra e estima-se ter chegado a atingir seis milhões de habitantes. A cidade acolheu mutilados e órfãos, mas também cresceu como grande centro de mercado paralelo ou informal. De 2002 a 2016, Angola vive numa sociedade aparentemente pacífica. José Eduardo dos Santos ainda é o presidente do país em uma democracia tida como multipartidária. Contudo, o regime é presidencialista e José Eduardo dos Santos está no governo há trinta e sete anos, exercendo duas funções: chefe de estado e chefe de governo.

Em 2008, o país passou por eleições parlamentares. Os deputados eleitos escreveram a Constituição de 2010, que determina que o mandato do presidente será de cinco anos e que o cidadão angolano só pode ser presidente duas vezes. Além disso, ela também define a extinção do cargo de Primeiro-Ministro e cria o cargo de vice-presidente. O presidente passou a ser eleito nas eleições parlamentares, sendo o cabeça-de-lista do partido mais votado. Em 2012, houve eleições presidenciais e José Eduardo dos Santos foi eleito mais uma vez.

No entanto, em um relatório realizado pela *Freedom House*<sup>9</sup>, em 2013, Angola é classificado com um país “não livre” [*Not free*]. Além disso, a organização afirma que as eleições de 2012 não foram totalmente íntegras, já que havia listas desatualizadas de eleitores. Outros aspectos importantes da realidade do país são ressaltados no relatório como o fato de o único jornal diário ser controlado pelo governo e de 90% das leis serem provenientes do executivo e não do legislativo. O relatório também menciona o fato de as manifestações populares contra o governo, ocorridas em 2011 e 2012, terem sido dispersadas com violência (FREEDOM HOUSE, 2013). A revista *The Economist*, por sua vez, a partir de pesquisa realizada pela equipe denominada *The Economist Intelligence Unit*<sup>10</sup>, classificou Angola como o 133º país, no Índice de Democracia de 2011, que contou com cento e sessenta e sete países avaliados. A pesquisa também incluiu Angola na lista de países que apresentam regimes autoritários (ECONOMIST INTELLIGENCE UNIT, 2011).

Angola é um país que possui uma grande desigualdade social e que sofre escassez, desde os tempos de guerra de independência, de estruturas básicas para a população, como investimento em saúde e educação, bem como saneamento básico. Tal é a realidade para uma grande parcela da população de Luanda hoje. Essa situação é consequência dos conflitos históricos que ocorreram no país, e que estão muito presentes em sua literatura. Como afirma o próprio Ondjaki: “A literatura angolana está muito presa a história de Angola e a história de Angola, por sua vez, está muito presa a guerra.” (ONDJAKI, 2012)

## 2.2 – A linha tênue entre literatura e sociologia

— não é o povo que é transparente...— tentou a jornalista  
— não, não é todo o povo. há alguns que são transparentes. Acho que  
a cidade fala pelo meu corpo. (ONDJAKI, 2013, p. 265)

Pensar no diálogo entre Odonato, personagem da obra *Os transparentes*, e a jornalista americana faz com que o leitor se sinta incomodado e saia do seu lugar de

---

<sup>9</sup> Em português, Casa da Liberdade, é uma organização não partidária, que promove pesquisas sobre os níveis de democracia em diversos países. (<https://freedomhouse.org/>)

<sup>10</sup> A Unidade de Inteligência da *The Economist* é uma divisão que realiza pesquisas econômicas, comerciais e políticas. (<https://www.eiu.com/home.aspx>)

conforto. O fragmento citado acima é um dos fragmentos da obra que nos leva a tentar compreender a relação entre literatura e sociedade. Segundo Hermenegildo Bastos (2011), o ponto de partida para a leitura de uma obra não deve ser algo externo à própria obra. O ponto de partida da leitura deve ser a própria obra, por meio de alguma sugestão que ela ofereça, para que, assim, a leitura não se torne redutora. Desse modo, a fala de Odonato suscita a necessidade de compreender a denúncia social que o romance apresenta. Odonato é parte de um grupo de pessoas que, na falta de emprego e sem contatos interessantes, vivem da própria sorte em Luanda. É um povo que vive à margem da sociedade, um povo ao qual foram negados, pelos governantes, os direitos básicos que são inerentes aos direitos humanos.

Paulo viu o fim da noite dos miúdos que cheiravam gasolina, recolhendo os seus corpos para dentro dos seus casebres improvisados em papelão e sacos plásticos, ou em viaturas abandonadas e agora decoradas com arrojo e imaginação para formarem os possíveis lares que os protegem da geada, do mosquito, do vento e da chuva, mas sobretudo lugares que imitam a ternura de um lar (ONDJAKI, 2013, P. 121)

Acreditando que a percepção humana é constituída de experiências desconexas ou aleatoriamente conexas à realidade, e levando em consideração que vivemos em sociedade, cremos que na vida cotidiana nem sempre conseguimos apreender a realidade em sua totalidade. Não enxergamos o todo da sociedade, porque somos condicionados pela necessidade de sobrevivência e pelo sistema capitalista, que requer muito de nossa dedicação para que nos sintamos integrados a ele. Assim, acreditamos que a literatura pode condensar a vida de maneira a nos fornecer uma lupa para aproximar o individual do coletivo, ou seja, acreditamos que, partindo da leitura da obra de Ondjaki, podemos pensar de que modo se dão, literariamente, as contradições da sociedade luandense no que tange à invisibilidade de uma parte relevante da população. Portanto, consideramos que há uma proximidade peculiar entre os conceitos de literatura e sociedade.

Segundo Antônio Candido (2000), a literatura serve à necessidade do homem de ficção e fantasia, mas também revela ideologias, posicionamentos e reflexões sobre a condição humana em sociedade. Assim, o estudo do texto literário, a partir de um viés sociológico, permite ao leitor averiguar de que modo as concepções de mundo, de ser humano, apresentam-se nas obras. Permite-nos também verificar se esse objeto se configura enquanto instrumento de integração ou renovação do que é conhecido socialmente.

Candido nos chama a atenção para o estudo da crítica literária por meio de um viés sociológico. Assim, apresenta-nos possibilidades distintas para tal estudo: a partir de um viés partidário e outro, de um viés dialético. O teórico aponta, em seus estudos, que no final do século XIX e no século XX, a crítica literária se posicionou numa condição exclusivamente sociológica ou estruturalista: “o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial” (CANDIDO, 2000, p. 5). Ele critica a postura unilateral de um estudo realizado dessa forma e tece considerações sobre uma crítica que deve

averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce. (CANDIDO, 2000, p. 1)

Nesse aspecto, o estudioso nos leva a pensar num estudo dialético, ou seja, ele nos remete à análise do contexto a partir do texto, uma vez que se acredita que ambos os meios coexistem para a interpretação da obra e da própria vida. Citando o questionamento de Lukács, formulado antes de o teórico aproximar-se do marxismo, “o elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra e em que medida?” (LUKÁCS, apud<sup>11</sup> CANDIDO, 2000, p.6), Candido explica como se pode perceber que, de fato, o elemento histórico-social faz parte e determina o valor estético da obra juntamente com a constituição desta, pois atua em sua estrutura. Assim, Candido (2000) salienta que a análise crítica deve considerar os fatores sociais como “agentes da estrutura”, elementos “responsáveis pelo aspecto e o significado da obra” na busca pela unidade representada pela fusão de texto e contexto inserida no objeto artístico: “só a podemos entender [a integridade da obra] fundindo texto e contexto” (CANDIDO, 2000, p. 5-6).

Como método de análise tanto da literatura oral como da literatura escrita, Antonio Candido recomenda a observação de três funções que promovem a preservação da integridade estética das obras. São elas: função total, função social e função ideológica:

A função total deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. Ela exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do

---

<sup>11</sup> Candido faz tradução própria do texto de Lukács, a partir da obra LUKÁCS, Georg. “Zur Sociologie es modernen Dramas”. In: *Schriften zur Literatursoziologie*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwled, 1961, p. 262. Essa obra ainda não foi traduzida no português.

grupo. [...]A função social (ou "razão de ser sociológica", para falar como Malinowski) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade. [...]

função ideológica, — tomado o termo no sentido amplo de um desígnio consciente, que pode ser formulado como idéia, mas que muitas vezes é uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva do que escreveu. Ela se refere em geral a um sistema de idéias. O autor dirá, por exemplo, que tencionou mostrar como a vida é enganadora e como a virtude é uma questão de aparência (CANDIDO, 2000, p. 40-41).

A Sociologia não pode explicar o fenômeno literário. Ela apenas esclarece um de seus aspectos. Em *Os transparentes*, seria impossível pensar a ficção como fotografia da realidade, pois a pobreza na obra tem como símbolo a transparência literal de um homem. De modo que, dentro da ficção, percebemos um aspecto social, a fome, relatado de modo fantástico, mas que, em contato com o leitor, aproxima-o da dimensão de sociedade real. O autor não nos chama a atenção mostrando um indivíduo que não condiz com o real, pois na vida humana, se não comermos, morremos. Assim, um exemplo de representação fotográfica da fome seria mostrar o ser faminto, sentindo cada vez mais dor e lutando de forma instintiva para se alimentar. Odonato, no entanto, não é esse indivíduo. Ele aceita a fome até que ela deixa de doer — ao invés de sucumbir à morte, ele apenas vai perdendo as características materiais do corpo humano.

A narrativa chama a atenção do leitor para a fome de forma diferente da automatizada que vemos no dia-a-dia. Para suprir a necessidade do corpo material, é preciso compreender a natureza dessas necessidades, as formas possíveis de suprir essas necessidades e as dinâmicas de convivência social que vão possibilitar, ou não, que essas necessidades sejam supridas. Chamar a atenção para situações do cotidiano utilizando recursos que remetem ao insólito é mostrar que alguém morrer de fome, fato conhecido na história da humanidade, é absurdo, portanto deveria nos interpelar mais como a transparência de Odonato nos interpela, dentro da narrativa. Todavia essa interpelação pouco ocorre, porque o mundo organizado condiciona o ser social à alienação. Para o ser social, refletir apenas a partir do individual, a partir de sua necessidade de se fazer reconhecido naquele sistema, é não perceber que sua alienação o condiciona a um modo de vida e que, ainda, lhe tira o que é essencial na humanidade: a reflexão. Então, refletir apenas sobre si mesmo é absurdo porque, ao fazer isso, diminuimos nossa capacidade de ser social em prol de um mecanismo de sobrevivência imposto pela própria sociedade

para sua manutenção. Nossa postura torna-se paradoxal, pois, em busca de sobrevivência, que vai ao encontro do que exige o sistema, negamos a própria vida. Conforme Candido:

A arte e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 2000, p.47)

Portanto, Ondjaki, ao fazer suas escolhas narrativas, elabora essa estética de uma forma que o ilusório reflete o real, mas não de um modo que nos passe despercebido. Ao narrar a fome, ele não a condiciona ao modo como estamos acostumados a percebê-la e, quase sempre, ignorar.

Um exemplo bem próximo da nossa realidade cotidiana são algumas profissões. Os garis, por exemplo, são invisibilizados na nossa sociedade, uma vez que o seu trabalho é tido como menos prestigioso ou é prestigiado apenas quando algumas figuras públicas julgam conveniente aparecer usando elementos que fazem referência a profissão com objetivo demagógico de estabelecer identificação com aqueles cidadãos.

Fernando Costa, doutor pela USP, desenvolve uma pesquisa sobre a invisibilidade pública e, na elaboração da sua tese de doutorado (2008) sobre psicologia social, o pesquisador desempenhou a profissão de gari durante seis anos e seis meses. Costa acredita que a invisibilidade, para ser compreendida, deve ser experienciada, pois só assim é possível compreender o que significa desenvolver um trabalho que, na nossa sociedade, ainda é considerado não qualificado e subalterno.

Lembrei meu primeiríssimo dia entre os garis, mais precisamente quando passei pela IPUSP e, naquele uniforme vermelho, fiquei *invisível* para os outros estudantes, conhecidos meus: ninguém me viu (COSTA, 2008, p.12)

O pesquisador sentiu a experiência de tornar-se invisível, pois não representava, com aquele traje, o papel do pesquisador, mas o de subalterno que mantém a limpeza e organização do espaço público, um trabalho que, na nossa sociedade, é considerado sem prestígio. Costa afirma:

A invisibilidade pública, desaparecimento e um homem no meio de outros homens, é expressão pontiaguda de dois fenômenos psicossociais que assumem caráter crônico nas sociedades capitalistas: humilhação social e reificação. A invisibilidade pública é resultado de um processo histórico de longa duração. (COSTA, 2008, p.15)

Costa nos aproxima dessa invisibilidade através de uma pesquisa de campo, enquanto Ondjaki, através da ficção, nos faz pensar na transparência ou na sensação de ser transparente. Isto é, a sensação de não ser visível, que é uma experiência constante na nossa sociedade, afinal, a partir de um modelo convencionado por grupos de prestígio, elegemos alguns indivíduos para não serem visíveis, isto é, não serem reconhecidos entre outros homens.

Com relação aos outros personagens pobres do romance, observamos que Odonato foi o único que quebrou a regra da busca pela sobrevivência a qualquer preço. Seu filho CienteDoGrã vira ladrão. JoãoDevagar rende-se à corrupção. O VendedorDeConchas vende algo que não tem tanta utilidade, mas ele convence seus compradores com bastante lábia. O Cego vive da generosidade de conhecidos que o alimentam. Apenas Odonato se nega a buscar uma forma de comer e os efeitos desse ato de rebeldia são surpreendentes: primeiro, porque percebemos a transparência de alguns; segundo, porque, se percebemos a transparência, começaremos a pensar nos conflitos históricos-sociais que são as engrenagens da invisibilidade.

A postura de Odonato, ao se negar a comer, é de resistência ao sistema. Ao ir “sendo despedido” (ONDJAKI, 2013, p.263) desse sistema, ele se nega a buscar pela sobrevivência, pelo instinto animal. Negando a sua individualidade, em vez de sucumbir — o que seria próprio da vida real —, ele continua vivo, ou torna-se ainda mais vivo, porque passa a refletir sobre as necessidades coletivas: “a verdade é ainda mais triste, Baba: não somos transparentes por não comer...nós somos transparentes porque somos pobres” (ONDJAKI, 2013, p. 190). A própria personagem tem consciência de que sua transformação é o símbolo de uma parte da sociedade: os pobres. Ela representa todo um grupo que sequer tem consciência da sua condição; Odonato no romance é o corpo e a própria consciência histórica e social da manutenção da pobreza.

A função social de que trata Candido parece surgir a partir da escolha estética do romancista. Há uma harmonia: a estética literária nos leva a perceber e indagar a sociedade. A função ideológica também se faz presente, pois, pela lógica do que entendemos por humanidade, não desejamos a fome, a violência e o preconceito como parte de nossos problemas sociais, mas, na vida cotidiana, é isso que temos. Vivemos em uma conjuntura fragmentada da sociedade, na qual somos capazes de não perceber o outro, ou seja, de não reconhecer homens como nós, a depender da sua condição social.

Contudo, o reconhecimento dentro da ficção é imposto ao leitor quando a invisibilidade torna visível, atrás da falta de matéria física, a transparência social.

Acreditamos que o romance *Os transparentes* caminha para a harmonia entre a função total, a social e a ideológica, uma vez que esses aspectos se entrecruzam, cada um no seu lugar, desenvolvendo um papel que lhes é designado.

Ora, tanto quanto sabemos, as manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica. Encaradas sob o aspecto funcional, ou multifuncional, como foi sugerido acima, adquirem um sentido expressivo atuante, necessário à existência do grupo, ao mesmo título que os fenômenos econômicos, políticos, familiares ou mágico-religiosos, integrando-se no complexo de relações e instituições a que chamamos abstratamente sociedade. (CANDIDO, 2000, p. 79)

Ao pensarmos o fazer literário nos países de passado colonial, torna-se necessário suscitar algumas questões relacionadas à passagem do colonizador e à sua posição de mantenedor do aparato intelectual nas ex-colônias. Assim, considerando que a língua é instrumento necessário para a construção do texto literário e para sua transmissão, concluímos que ela também é o aparato de maior necessidade para o ato de colonizar, além de ser o meio mais rápido de transmissão da identidade de uma nação. O intelectual, portanto, é necessário nessas sociedades, para ser legitimador do sistema ou para indicar um caminho que vá de encontro a essa tentativa de legitimação.

A colonização portuguesa, nos seus primórdios, por meio de intelectuais travestidos de religiosos, utilizou o fazer literário para conduzir os colonizados à internalização de crenças impostas. Entendemos que, assim como aconteceu no Brasil, a concretização do fazer literário que não serve à metrópole consolida-se apenas no período de lutas por independência, já que o povo entende a necessidade em pensar um tema comum, relacionado à sua nação; no caso de Angola, um tema relacionado à formação de uma identidade nacional, que reforçasse a ideia de independência. Segundo Candido. “O escritor não existia enquanto papel social definido; vicejava como atividade marginal de outras, mais requeridas pela sociedade pouco diferenciada: sacerdote, jurista, administrador.” (CANDIDO, 2000, p. 86)

Assim, o escritor (a serviço de Portugal), exceto alguns dissidentes, não produzia pensando nas necessidades do grupo, mas sim na implantação dos costumes portugueses na comunidade dominada. Os que refletiam sobre o social trabalhavam à margem. Isso afirma Cândido sobre a literatura brasileira. No entanto, historicamente, ao atentarmos para o panorama literário dessa sociedade, constataremos que Brasil e Angola passam por caminhos aproximados, no século XIX e século XX, respectivamente. Em Angola, os textos eram de escritores portugueses ou angolanos que tinham predileção estética pelo modelo europeu, ou seja, aderiram à ideia de colonização.

Escritores como Assis Junior, Mario Pinto de Andrade e Carlos Everdosa produzem, então, à margem. No entanto, em um dado momento, incitam o intelectual português, nascido em Angola, a pensar na necessidade de libertação. Esse fato se concretiza com grupos de intelectuais como o “Vamos Descobrir Angola”, que incentiva a produção de uma arte que pense o coletivo instalado naquele espaço geográfico, cultural, social e histórico angolano. Construíram, assim, uma literatura que representava a ideia de nação. Esse tema comum influenciou Viriato da Cruz, Agostinho Neto e Antônio Jacinto, por exemplo, a produzir, como aparato social. Ele convoca o povo para a luta por independência com um construto ideológico de liberdade territorial, isto é, uma literatura militante. Segundo Candido, “o grande público aprendeu a esperar dos intelectuais palavras de ordem ou incentivo, com referência aos problemas da jovem nação que surgia”. (CANDIDO, 2000, p.56)

Assim, constatamos que esse primeiro contato do escritor com o leitor se perdeu pela aproximação entre política e literatura. No entanto, a política é controlada por um grupo dominante que, no controle do poder e repetindo o modelo colonial, trata de cercear a relação entre escritor e leitor, quando resolve financiar a produção literária. Então, pensando cerca de apenas 40 anos de libertação de Angola, acreditamos que ainda há um controle dessa relação. Assim, o artista precisa se relacionar com o leitor utilizando temas cotidianos, como as ações humanas e suas implicações no mundo. Contudo, esses artistas podem, se desejarem, escolher uma forma estética que traga para as narrativas as forças motrizes das ações humanas que delineiam pela história as divisões de classes sociais. De forma mais velada, essa forma estética pode indicar possíveis denúncias contra esse próprio governo, que exclui uma parcela da população de terem o direito básico de dignidade a vida.

Assim, seria possível afirmar que o escritor angolano atual ainda está em um processo de transição entre uma literatura que se consolida por se colocar contra o poder colonial. Assim, podemos dizer que a literatura angolana, em seu momento de consolidação, fomentava o sentimento anticolonialista. Hoje, no momento pós-independência, os escritores angolanos deparam-se com forças neocoloniais, como aquelas que patrocinaram a guerra civil. O poder neocolonial continuado pelos governantes. Em *Os transparentes*, é possível perceber, entrelaçadas à narrativa, insinuações dessa mudança através da língua. Citaremos duas passagens que exemplificam este processo. Num diálogo com AvoKunjikise, uma idosa que mantém como língua principal o kimbundo, língua angolana, e CienteDoGrã, jovem que assimilou bem a língua portuguesa, lemos:

Esgueirou-se pela cozinha, matou a sede, tirou uma fruta e já ia sair quando se cruzou com AvoKunjikise no corredor  
 - *só foge quem precisa fugir...*  
 - cale masé a boca com essa língua de merda que ninguém entende, nem sabes dizer bom-dia em português!  
 - *cada um fala a língua que lhe ensinaram* (ONDJAKI, 2013, p. 162)

No fragmento, CienteDoGrã insulta a senhora por julgar que, se ela mal sabe falar a língua que é comum, europeia, considerada do centro, e por isso moderna, também não saberá dar-lhe conselhos. Subjuga, nesse caso, a língua local, dando um valor elevado ao uso da língua do colonizador. É interessante notar que Ondjaki nos leva a perceber as diferenças apenas pelo discurso e pelo fato de a fala da senhora estar em itálico, já que ele não escreve a língua de fato angolana. Dessa forma, insinua para o leitor que é necessário usar a língua do colonizador, ainda que seja para criticá-lo. Nesse momento, o discurso do personagem parece uma crítica aceita pelo escritor, pois usa a própria língua colonizadora para dar voz à língua excluída. O descaso produzido, em português, para com a língua nativa, funciona para expressar uma crítica ao sistema linguístico do país, que não preservou a riqueza das línguas vernáculas. Noutro momento, no entanto, o texto ressalta as especificidades da variante angolana do português que carrega em si empréstimos do kimbundo. O leitor não angolano vê-se na mesma condição da personagem jornalista da BBC, ao receber explicação de termos:

— qual é a maka, minha filha?  
 — maka?  
 — maka é problema  
 — entendi  
 — maka grossa é problema mais complicado  
 — maka grossa?

- sim, maka grossa, e ainda tem “makas do coração”
- maka mesmo?
- que te acontece só assim. Que te afeta, pode ser na tua vida ou no teu coração. (ONDJAKI, 2013, p. 217)

No exemplo acima, o personagem tem a astúcia de usar termo em kimbundo, mas com a possibilidade de ele mesmo se traduzir para o leitor. Essa parece uma bela visada: a expressão “maka” explicada pelo personagem. Ele parece compreender o significado do termo naquela língua para laborar em prol de sua internalização, lutando para reivindicar uma identidade linguística de português sim, mas português angolano.

Segundo Edward Said, o intelectual:

não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém cuja existência está firmada num senso crítico, um senso de resistência à aceitação de fórmulas fáceis, ou de clichês pré-estabelecidos, ou das suaves e confortadoras confirmações do que os poderosos ou convencionais têm a dizer, e do que eles fazem. Não apenas se abstém passivamente, mas está ativamente disposto a dizê-lo em público. (SAID, 2005, p. 35-36.)

Enfim, Ondjaki, com sua narrativa, assim como os intelectuais de que fala Said, ao inserir temas secundários ao tema central com o intuito de levar o leitor à reflexão, é um sujeito que teve construção formal aos moldes portugueses. No entanto, esse intelectual/escritor se distancia da história e da sociedade para posicionar-se de forma crítica em relação às implicações do processo colonial antes e depois da independência.

Se o fazer literário tivesse seu fim em si mesmo, correria o risco de não movimentar o ser humano nem o retirar de sua zona de conforto. Seria literatura praticada por um grupo e para um certo grupo, sem tratar da condição humana de maneira mais ampla. Logo, para que essa escrita seja fiel à arte literária, ela precisa cobrar da arte, isto é, dela própria, a crítica da vida cotidiana, de modo que é necessário que a literatura se desloque. Ela só será bem-sucedida em sua crítica se perceber seus limites linguísticos, pois a linguagem, como conhecemos, também é fruto das ações humanas, já que é produzida pela necessidade do homem social de se enquadrar no meio. O leque de opções linguísticas de que dispõe o ser humano só corresponde e pode representar o que ele puder alcançar diante de suas limitações. Portanto é, ela também, limitadora.

Nesse momento, a arte precisa entender seus limites e tentar representar a própria vida na busca por transformação e adaptação ao meio social. É a vida em ação, exigindo transformações na linguagem, buscando meios de se refazer. A vida cotidiana precisa se

movimentar. A todo instante, demonstra ações que não conhecíamos, pois ela precisa acompanhar o fluxo da história. Assim, a arte que representa, de fato, a vida transforma-se reciprocamente a ela. Hermenegildo Bastos, ao analisar a obra de Graciliano Ramos, afirma que:

Na perspectiva dialética, entende-se que a arte está sempre ligada à vida. Mas, na tradição da arte pela arte (que deve ser entendida como uma etapa no processo de autonomização da arte), esta se desliga da vida e passa a ser entendida como fim em si própria. Como tal, a estética da “arte pela arte” é um desvirtuamento da prática e da concepção da arte como autônoma, isto é, da arte que se libertou, na Idade Média, da condição de serviçal do clero e da corte, preparando-se, assim, para exercer o papel de arte crítica no mundo moderno. [...]

A obra de Graciliano é herdeira da arte que se quer autônoma e, por isso, recusa colocar-se a serviço de alguma coisa. Só a arte autônoma pode ser crítica. A crítica social só é possível porque o artista avalia os meios e as formas de expressão de que dispõe. Como tal, a arte crítica volta-se sobre si mesma, questiona-se, reformula-se. (BASTOS, 1998, p. 34 – 35, grifos nossos)

A busca por autonomia é, na verdade, um processo ao qual certas obras literárias se vinculam para tornarem-se ricas crítica e esteticamente. A expressão do “autoquestionamento literário” (BASTOS, 1998, p.35) acontece quando a obra rompe tanto com a literatura desinteressada (arte pela arte) quanto com a literatura servil (servindo a interesses de determinados poderes), pois ambas, ao representar, afastam-se ou da crítica ou da estética. Desse rompimento com pares dicotômicos, surge uma obra de arte que assume sua impossibilidade de tornar concreto e palpável o que é o movimento: a vida. Essa arte autônoma é dialética, uma vez que não precisa ser partidária de um elemento narrativo específico, é livre, pois questiona a si mesma ao criticar-se enquanto instituição e enquanto representação da vida.

Obras que se posicionam assim podem ser consideradas contemporâneas, segundo a definição de contemporâneo formuladas por Giorgio Agamben (2009), porque se deslocam entre o presente e o passado para observar o tempo presente com distanciamento crítico. Acabam por levar o ser humano a se reconhecer como parte do gênero, independentemente de sua posição social.

Partindo de tal raciocínio, *Os transparentes* é uma obra contemporânea, pois nela percebemos a representação da vida a partir do limite da arte literária. Falar sobre os pobres em África parece-nos algo muito comum, já que essa é a imagem estereotipada que nos foi construída sobre o continente. Para representar os “transparentes”, os menos

favorecidos e a dinâmica social de Luanda, foi exigida de Ondjaki a composição de um determinado fazer literário.

Ondjaki fala da “transparência”, descreve-a como imaginamos e descreve ideologicamente o que se deseja que aconteça com ela, quando nos mostra dois mundos: o dos “transparentes” e o dos poderosos. O romance confere consciência de classe a um personagem que um dia não foi transparente aos olhos da sociedade, pois era um funcionário público. No entanto, na narrativa, ele passa a ser “transparente”, porque foi “sendo despedido” do mundo organizado. Temos aí a representação da invisibilidade de um modo já conhecido por nós, sujeitos dessa sociedade capitalista. No entanto, ao escrever toda uma obra propondo um discurso literário que não corrobora a visão elitizada desse mundo do qual fazemos parte, o autor incomoda e provoca. Pela linguagem adotada, a obra se questiona, mostrando-nos seus limites para tratar da vida, mas reinventa-se: toda a obra é composta por letras minúsculas, salvo nomes próprios. Tal escolha, visualmente, sugere e chama a atenção para o minúsculo, como o pequeno, o menor, aquele que não está no centro. Assim, as palavras impressas também estão insinuando a “transparência”.

— ainda me diz qual é a cor desse fogo... (ONDJAKI, 2013, p.9)

Em outro momento, a obra nos apresenta o Carteiro. Sua necessidade de desenvolver um trabalho melhor e com um pouco mais de conforto faz com que escreva cartas em letras cursivas — algo bem elaborado e belo — e passe a entregá-las às autoridades e homens de poder na tentativa de que seu pedido — uma motocicleta ou uma bicicleta — chegue ao ministro. Ao encontrar o ministro no prédio, em Maianga, ele tenta fazer a entrega, mas sofre uma agressão por parte do GuardaAsCostas.

— já sei — interrompeu o Carteiro — o senhor é um camarada Ministro! não sei se recebeu minha carta.  
— mas qual carta?  
— a falar da ausência de meios e transporte nos serviços centrais dos Correios. (ONDJAKI, 2013, p.35)

Os nomes próprios na obra também nos remetem ao autoquestionamento. Quase todos os nomes fazem relação entre o indivíduo e algo que lhe é particular à sua personalidade. Então somos apresentados a MariaComForça, trabalhadora, e seu marido JoãoDevagar, que não trabalha e se envolve em questões corruptas, mas que tem uma veia artística, concretizada na sala de cinema Galo Camões. Conhecemos CienteDoGrã, cujo nome deriva do carro que deseja, um Grand Cherokee. O Cego é assim nomeado por motivos óbvios. O CamaradaMudo e O VendedorDeConchas também compõem uma

multiplicidade de personagens metonimicamente nomeados. A escolha por esse tipo de nomeação refere-se a suas personalidades individuais e não deixa de ser uma escolha estética. Suas maiúsculas, destacadas no texto composto quase que totalmente por minúsculas, insinuam que, ainda que eles não sejam enxergados, eles estão ali, têm nomes, são pessoas e têm personalidade. Reivindicam visibilidade. O Ministro, também nomeado metonimicamente, recebe o mesmo tratamento, sendo colocado no mesmo patamar das personagens economicamente desfavorecidas.

É como se a obra *Os transparentes* mostrasse o quão absurdo é um homem tornar-se transparente. Ela transfere ao personagem humano a capacidade fantasiosa de se tornar abstrato; a personagem transforma-se no próprio conceito da “transparência”.

Tomando a obra literária como crítica da sociedade e da vida, é preciso levar em consideração a história humana. Para tanto, nada mais apropriado do que refletir sobre a sociedade, pois é justamente ela quem nos delimita os rumos da história. Por mais que as elites institucionalizem o discurso histórico e artístico em seu favor, o discurso da arte e, por consequência, o da literatura, por vezes, encontra brechas para representar vozes que não têm acesso à fala. Nesse momento, a obra literária não é protagonizada só por eminentes figuras hegemônicas, mas por diversos outros.

Em *Os transparentes*, os personagens desfavorecidos, são os transmissores das transformações históricas. A narrativa nos leva a reconhecer não apenas o fim das ações dos excluídos, mas o curso dessas ações, bem como as dos não excluídos. Então, quando, na obra, nos deparamos com uma Luanda em chamas, graças à ganância de alguns de serem mantenedores de poder, percebemos a reflexão sobre a que foram submetidas aquelas pessoas. O fogo em Luanda não se distancia do colonialismo, já que quem promove o fim da cidade é a elite predatória que, após a expulsão do colonizador português, continua o trabalho de exploração das reservas de petróleo do país, riqueza mineral abundante. A comprovação da continuidade predatória se dá, segundo Phillip Rothwell (2010), quando, depois da independência de Angola, os Estados Unidos financiaram a presença das tropas cubanas, em território angolano. Essa é uma estratégia que faz com que a guerra civil perdure e desvie a atenção da exploração predatória de petróleo, por parte das elites luandenses, com a supervisão dos em acordo com o mercado internacional. Esse conluio apoderou-se da extração do petróleo local sem que houvesse nenhuma participação da sociedade na decisão de extração. Portanto o povo, mesmo sem os colonizadores portugueses, se manteve colonizado.

Assim, na narrativa, podemos aproximar a “transparência” do povo com esse fato histórico. As elites são indiferentes às necessidades do povo. O fogo pode representar a situação atual de Angola, pós-guerra civil: um país repleto de riquezas naturais e de elites esbanjadoras, que possui um número inacreditável de pobres. A cidade arde em chamas fortes para o povo, que se torna cada vez mais invisível diante da ânsia por poder de alguns. Daí a importância de desenvolver uma literatura que leve em consideração a História, já que essa é uma das possibilidades de levar a sociedade a conhecer a sua própria a partir de outros olhares, não apenas por meio da visão oficial, recortada para ser contada sempre de forma interessada. Odonato é a própria consciência das ações históricas, já que ele um dia foi parte do sistema. Mas com as transformações daquele sistema, sua ação já não interessava, gerando seu desemprego. Assim, Odonato vai se transformando apenas naquilo que de fato não distingue os homens — o sistema fisiológico interno — resta a ele, na sua transparência, a veia, o sangue, não a pele. A pele ( revesti mento) tem valores diferentes na sociedade. O sangue, o ar, o sistema nervoso é o mesmo, em aparência, para todos.

Assim, o artista pode exercer o papel de mediador entre a arte e a vida. Para que seja, de fato, um mediador, precisa produzir uma arte autônoma. Essa arte, por sua vez, não se liga a um objetivo predeterminado por grupos, ela dá a ver, de modo universal, as particularidades daquele povo. É como se ela fosse capaz de captar as contradições da vida de fato como são e não como se deseja mostrar a individualidade de um grupo. Assim, essa arte caminha para a formação da identidade nacional de um povo; ela representa o todo e dali é possível extrair o reconhecimento do gênero humano, pois, na produção narrativa, até os que são silenciados dentro do sistema possuem voz e desenvolvem ações para que a vida se desenrole.

### **2.3 – A “invisibilidade” social da pobreza**

Quem são os pobres em *Os transparentes*? Elaborar uma resposta para essa questão requer que conceituemos a pobreza, além de ser necessário verificar, na obra, se os conceitos que indicam a pobreza lá estão inseridos. A palavra pobreza pode abarcar vários sentidos. Compreender o fenômeno da pobreza exige o aprofundamento da temática. Consultando dicionários, as primeiras acepções do adjetivo “pobre” são:

desprovido ou mal provido do necessário; que tem poucas posses ou pouco dinheiro<sup>12</sup>. Enquanto substantivo, encontramos: que ou quem não tem ou tem pouco do que é considerado necessário, vital; que ou quem tem poucos bens ou pouco dinheiro<sup>13</sup>.

Em sentido geral, ser pobre é não ter o atendimento das necessidades sociais, é não ter, por exemplo, condições mínimas de habitação, vestuário, alimentação. É o não acesso aos bens e aos serviços necessários à existência humana. As abordagens que consideram apenas o fator biológico das necessidades configuram-se como formas limitadas de compreensão desse fenômeno social, atribuindo a condição de pobreza apenas aos aspectos nutricionais de existência humana. No entanto, as necessidades socialmente construídas nas diferentes sociedades não se referem apenas à existência biológica. É preciso considerar as causas da pobreza, pois o atendimento das necessidades básicas depende da aquisição de renda, geralmente proveniente do trabalho, nem sempre disponível no mercado. Trataremos então de dois tipos: a pobreza absoluta e a pobreza relativa.

O incômodo com relação à pobreza nos remete primeiramente aos indivíduos que não têm acesso a um dos princípios essenciais para a existência: a alimentação. Esse é o combustível que o indivíduo precisa para desenvolver suas funções intelectuais e motoras. Ter fome e não dispor dos recursos disponíveis para saciá-la é um dos elementos que compõem a definição da pobreza absoluta, segundo Mauricio Romão:

O conceito de pobreza absoluta se propõe quando são fixados padrões para o nível "mínimo" ou "suficiente" de necessidade — também conhecida como a *linha* ou limite da pobreza — e se computa a percentagem da população que se encontra abaixo desse nível. O padrão de vida mínimo (em termos de requisitos nutricionais, moradia, vestuário, etc.) em geral é avaliado segundo preços relevantes, e a renda necessária para custeá-los é calculada. Como se pode ver por essa definição, a pobreza absoluta expressa na opinião coletiva derivada da convicção de que cada pessoa tem o direito de viver em condições decentes e condizentes com a dignidade humana. (ROMÃO, 1982, p. 360)

A partir desse conceito, entendemos por pobres os sujeitos que não têm o mínimo de alimento para se manter ao menos nutrido. Contudo, a pobreza absoluta não trata apenas da nutrição, mas engloba também uma questão social — não é apenas a fome que

---

<sup>12</sup> <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=pobre>

<sup>13</sup> <https://www.priberam.pt/dlpo/pobre>

determina a pobreza, mas a falta de direito do indivíduo de viver em “condições decentes e condizentes com a vida humana” (ROMÃO, 1982, p. 360). Isso significa ter também moradia e vestimentas, uma vez que a sociedade condicionou as regras da convivência em grupo.

A má distribuição de renda dá origem à pobreza, em suas diversas facetas. Uma delas é o fato de não possuir nem o mínimo para viver. Outra está ligada àqueles que possuem o mínimo e têm o básico para se alimentar, mas não têm o suficiente para desenvolver certos projetos necessários à vida contemporânea. Trata-se do sujeito que, por meio de programas sociais, ou por meio de alguma atividade de pouca remuneração, possui o mínimo acesso à alimentação e a moradia, mas não necessariamente é beneficiário dos direitos à educação e à saúde. A pobreza relativa se relaciona de perto com a desigualdade, contudo não são sinônimas.

O conceito de pobreza relativa é descrito como aquela situação em que o indivíduo, quando comparado a outros, tem menos de algum atributo desejado, seja renda, sejam condições favoráveis de emprego ou poder. Uma linha de pobreza relativa pode ser definida, por exemplo, calculando a renda per capita de parte da população. Essa conceituação, por outro lado, torna-se incompleta ao não deixar margem para uma noção de destituição absoluta, requisito básico para a conceituação de pobreza. Também acaba gerando ambiguidade no uso indiferente dos termos pobreza e desigualdade que, na verdade, não são sinônimos. (CRESPO; GUROVITZ, 2002, p. 4)

A pobreza relativa é concreta e possibilita a exclusão social de alguns, todavia não engloba o conceito de pobreza absoluta, que nos parece mais absurdo. Quando pensamos no homem, assim, nos interessa a aproximação dos dois conceitos, a pobreza absoluta/relativa.

O enfoque da pobreza absoluta/relativa leva em conta que a abordagem relativa não estabelece uma linha acima da qual a pobreza deixaria de existir. Busca-se sanar este problema agregando a essa abordagem outra, de cunho absoluto. Por exemplo: ao calcular a renda per capita de parcelas da população (abordagem relativa), fixa-se a linha de pobreza na metade da renda per capita média do país (abordagem absoluta). De toda forma, a arbitrariedade continua presente nesse procedimento, posto que não exista uma razão *a priori* na qual uma determinada proporção estatística sumária possa ser considerada como linha da pobreza. (CRESPO; GUROVITZ, 2002, p. 4)

Mesmo que a aproximação entre pobreza relativa e absoluta comporte certa arbitrariedade, é a partir desse viés que desejamos analisar *Os transparentes*. Isso porque a narrativa nos leva a pensar a pobreza nos dois estágios.

Com relação à pobreza absoluta, levamos em consideração a condição de Odonato de não ter alimento, de abrir mão do mínimo em função da família. Além disso, incluímos o prédio e todos os seus moradores, já que sua moradia não possui infraestrutura básica para garantir o direito à dignidade humana. O prédio está localizado no bairro “híbrido” Maianga, que se constituiu em meio a uma comunidade muito pobre.

A zona urbana de Luanda viu nascer bairros “híbridos” que aliam algumas características físicas e sociais dos musseques às da baixa. Nasceram sem licenças de construção, sem planos de urbanização, sem sistemas de água, luz e esgotos. Alguns existem há muitos anos e crescem todos os dias. Alguns cresceram nas “barrocas” que são evidentes zonas de risco. Apesar da ausência de saneamento básico, os bairros clandestinos gozam das facilidades do casco urbano. As “puxadas” ilegais de energia e água reduzem as dificuldades dos moradores. O Catambor, em plena Maianga, é um desses bairros. Mas este bairro tem uma matriz diferente. Existia antes de chegar lá a cidade urbanizada. E foi “cercado” por prédios e vivendas. Aos poucos o bairro ficou reduzido a um pequeno núcleo. Mais tarde deu-se o movimento contrário. O Catambor invadiu a “cidade de asfalto”. (ANGOLABELA, 2016)

Pensando na narrativa e levando em consideração o espaço em que ela se desenvolve, é preciso levar em consideração também se há uma pobreza relativa. Odonato relaciona sua transparência (por conta da fome) à condição social que o povo, que faz parte desse grupo, ocupa. Na concepção do próprio personagem, um povo sem comida, sem moradia digna, sem acesso aos recursos de saneamento, sem direito à segurança e à saúde, é transparente.

Sobre a invisibilidade também se faz necessário esclarecer algumas questões. É necessário levar em consideração todo movimento do processo histórico e social do homem, para entendermos que invisibilidade é uma questão de não reconhecimento. No modelo econômico vigente, no qual o capital é o instrumento de poder — portanto, de reconhecimento — os agentes históricos que não se adequam aos moldes do sistema são excluídos. Esse sistema determina um modo de vida social universal, que a todo custo tenta padronizar o modo de viver dos sujeitos individuais. Então, a invisibilidade, que é um problema de ordem social, política, econômica, conjuntural, ocorre quando não há provimento do que é necessário para que alguns indivíduos se reconheçam. O que talvez difira o desenvolvimento dessa invisibilidade em sociedades diferentes é a maneira como é encarada e tratada pelo próprio grupo social local.

Dessa forma, podemos definir a invisibilidade social como sintoma de uma crise de reconhecimento nas relações entre os indivíduos das sociedades contemporâneas, considerando-se os efeitos da estruturação socioeconômica advinda do Neoliberalismo, que tem como protagonista “o sistema capitalista”, no qual “você é o que você consome”. Tomando o aspecto socioeconômico como bússola para a defesa de uma teoria que justifique o fenômeno da invisibilidade social nos tempos atuais, surge a questão: seria a pobreza um dos fatores determinantes da invisibilidade humana por estabelecer padrões de consumo que ofuscam as individualidades de cada um?

Consideramos o título *Os transparentes* como metáfora de um povo que não possui visibilidade. O personagem, que vai se transformando em um indivíduo literalmente transparente, assume em seu discurso que sua transparência é símbolo de um povo que, pelo fato de ser pobre, não tem visibilidade, ou seja, não é reconhecido. Pretendemos, portanto, refletir sobre invisibilidade social a partir do conceito de reconhecimento. Para tratarmos do conceito de reconhecimento, com vistas a pensar a invisibilidade social denunciada na obra, selecionamos a teoria de reconhecimento exposta por Axel Honneth, uma vez que sua pesquisa leva em consideração as fraturas sociais causadas pelo sistema vigente, como uma das possibilidades do não reconhecimento. Honneth, em *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais* (2003), reconstrói sua teoria a partir da obra de juventude de Hegel, na qual foi buscar as instituições originais sobre o modelo de luta por reconhecimento, e de G.H. Mead, em quem foi buscar uma entonação “materialista” do reconhecimento.

Assim, segundo Tatyana L. da Mata Silva, Honneth vê o reconhecimento como:

as lutas coletivas como força motriz da evolução moral da sociedade na medida em que se orientam pela busca de reconhecimento de modos de vida e formas de autorrealização de pessoas e grupos, populações antes excluídas, e mesmo negadas em sua condição humana, permitindo a ampliação do espaço para o pluralismo e abrindo cada vez mais o veio democrático, ao expandir as esferas de direitos e seus titulares. Essas lutas políticas assumem um aspecto moral de modo que nascem da indignação articulada de vários atores que sofreram situações de desrespeito, ou de negação de reconhecimento, e, para superar essa condição, reuniram-se e buscaram canais de luta na promoção de transformações sociais. (SILVA, 2012, p.59)

Honneth (2009) sugere três esferas de reconhecimento que promovem (ou não) uma “identidade sadia”: o amor, o direito e a estima social.

O reconhecimento pelo amor se dá entre as relações afetivas, por exemplo, entre o recém-nascido e seus pais. Assim as interações afetivas de um indivíduo, se bem-sucedidas no embate com o outro, tornam possíveis um reconhecimento autoconfiante. Assim, o reconhecimento pelo afeto apreende questões como: dedicação emotiva, natureza carencial e afetiva, relações primárias, maus-tratos e integridade física. (HONNETH, 2003)

Na segunda esfera do reconhecimento, o teórico trata as relações do indivíduo com as instituições sociais que podem lhe oferecer reconhecimento pelo direito. O indivíduo, já autoconfiante, insere-se no contexto social maior, na expectativa de ser reconhecido como um cidadão, com direitos iguais para todo grupo social. O sujeito sente-se reconhecido pelo acesso a direitos oferecidos pelo Estado. Relacionados a essa esfera, usa-se termos como: respeito cognitivo, imputabilidade moral, direitos, materialização, autorrespeito, privação de direitos e exclusão, integridade social. (HONNETH, 2003)

Na terceira esfera do reconhecimento, Honneth avança com relação à proposta de Hegel. Nela, trata da estima social ligada ao grupo social, afastada da ideia governamental. Vai de par com a experiência da estima social uma confiança emotiva na apresentação de realizações ou na posse de capacidades que são reconhecidas como ‘valiosas’ pelos demais membros da sociedade. Podemos chamar essa espécie de autorrealização prática, para a qual predomina na língua corrente a expressão ‘sentimento de amor próprio’, de ‘autoestima’, em paralelo categorial com os conceitos empregados até aqui de ‘autoconfiança’ e de ‘autorrespeito’. Na medida em que todo membro de uma sociedade se coloca em condições de estimar a si próprio dessa maneira, pode-se falar então de um estado pós-tradicional de solidariedade social. (HONNETH, 2003, p. 211)

Nessa esfera, Honneth salienta que, para além do amor e do respeito, o sujeito deseja ser reconhecido em suas diferenças e sentir-se valorizado naquilo que tem de particular. Isso se dá apenas quando ele se aceita perante ao grupo com quem compartilha elementos comuns, ou seja, quando se sente valorizado na sociedade mais ampla. Porém, se, ao invés de ter estima, o indivíduo é rebaixado em seu valor social, em sua especificidade, tem-se a negação do reconhecimento pelo grupo que lhe recusa a atribuição desse valor. Daí surgem indivíduos e grupos minoritários, aqueles sem voz. A estima social, para Honneth, ressalta o respeito às diferenças, visando um tratamento igualitário. Nesse sentido, Honneth usa expressões como: estima social, capacidade e

propriedade, solidariedade, individualização, igualização, degradação e ofensa, “honra” e dignidade (HONNETH, 2003, p. 211).

No que tange ao estudo do romance *Os transparentes*, levaremos em consideração, para uma possível compreensão de invisibilidade, as duas últimas esferas de reconhecimento — respeito (direito) e estima social (solidariedade). Vale ressaltar que nesse capítulo apenas levantaremos algumas hipóteses; a análise de fato acontecerá no terceiro capítulo.

Entendemos que a segunda esfera, que diz respeito ao direito, está relacionada, entre outras questões, a garantias materiais para o indivíduo. Isto é, garantia do direito à vida. Nesse caso, entende-se que o Estado deve oferecer os requisitos mínimos que garantem a dignidade para a vida humana. Portanto, o homem, se não respaldado por direitos como saúde, educação, cultura, lazer, transporte, moradia, saneamento básico e acesso ao mercado de trabalho, não possui o reconhecimento pelo direito. Na obra, nos deparamos com vários episódios em que o cidadão vê negado a si o direito à saúde. Por exemplo, na passagem que CienteDoGrã é baleado. As crianças que brincam na rua, durante todo o dia, explicitam a ausência de educação formal. O transporte é realizado pelos candongueiros, sem licença para isso. A moradia insalubre no prédio é também indício das condições precárias, bem como a falta de saneamento básico, indicado pela água que “brota” no primeiro andar e é distribuída entre os moradores. Com relação à garantia de trabalho, Odonato salienta que procurou emprego muitas vezes e não encontrou. Exemplo das más condições de trabalho é o Carteiro, que realiza seu trabalho caminhando e não consegue convencer seus superiores a dar-lhe uma motoneta ou bicicleta.

Com relação à terceira esfera, o reconhecimento pela estima social acontece quando o indivíduo ou um grupo têm seus valores de honra e dignidade reconhecidos pela coletividade. Essa esfera é mais subjetiva: para ser reconhecido não é necessário o aparato governamental, mas sim o reconhecimento de solidariedade por parte de seus pares. Então, um trabalhador que exerce uma função mecânica, que não conhece o produto final de seu trabalho, não é reconhecido pelo seu feito, uma vez que a sociedade não liga o produto a ele. Um operário de linha de montagem de carro não se relaciona com o produto final.

Nesse caso, podemos aproximar os exemplos de MariaComForça e o Vendedor de Conchas, pois desenvolvem trabalhos informais não tidos como essenciais pela coletividade. CienteDoGrã é um bandido e nem isso desenvolve com sabedoria. O Carteiro é desprezado pelo desenvolvimento do seu trabalho. O Cientista local não é valorizado, pois é apresentado quando um colega americano o reconhece nas ruas de Luanda vendendo água e lembra sua inteligência. A secretária é explorada pelo assessor do ministro.

Enfim, a partir da compreensão da teoria de reconhecimento de Honneth, percebemos que as personagens pobres do romance não são reconhecidas ao menos em duas esferas e, por isso, podem ser consideradas invisíveis, isto é, transparentes, como afirma Odonato.

## **2.4 - Representação e representatividade literária e social**

Refletir sobre o mundo em que vivemos a partir da arte literária requer o recurso a algumas teorias, que podem nos levar a compreender a vida social na conjuntura atual, pois a arte nos leva a refletir sobre a dinâmica da vida e não a reconhecer o real imediato:

A literatura, e, por extensão, o cinema, não se refere ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio ideológico que já é texto e discurso. (SHOHAT, 2006, p. 264)

Assim, a arte pode representar as fraturas de uma sociedade através do seu discurso estético. Contudo, diante das necessidades da vida cotidiana nem todos podem, ou conseguem, perceber quais diferenças são inerentes ao gênero humano ou quais são impostas pelo modo histórico de organização do mundo, inserido no discurso artístico. Desse modo, o crítico literário, ao analisar seus objetos, deve ater-se às diferenças, sempre vigilante às possibilidades de representação dessa sociedade, tentando compreender qual a função da literatura para a construção de um mundo mais sensível ao Outro. Assim,

a arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas porque constitui uma “enunciação” situada historicamente - uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituído historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais. A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente,

mas a orquestração de discurso ideológico e perspectivas coletivas. (SHOHAT, 2006, p. 265)

Logo, levamos em consideração questões como as ressonâncias políticas, culturais, históricas, sociais e ideológicas contidas no texto literário. A análise da representação de múltiplos grupos sociais na sociedade e na literatura requer o cuidado de pensar quem fala, como fala, por que fala, de onde fala.

Deste modo, a análise do texto literário parte do ato de esmiuçar o “mundo” representado na obra não para entender se ela é fiel ao mundo real, mas para entender quais “discursos ideológicos” nos permitem avaliar se o autor está em consonância com a perspectiva do grupo social representado no romance. Segundo Shohat e Stam:

Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes. (SHOHAT, STAM, 2006, p.265)

Portanto, a representação que selecionamos para o estudo é mais política, a representação que busca, por meio da arte, nos revelar as fraturas de nossa sociedade. É aquela que se preocupa em nos levar a perceber o gênero humano ante uma literatura que reproduz uma fotografia da vida sistematizada. Não estamos em busca de uma arte que tenha a mesma identidade ou substitui o grupo da qual ela trata, mas buscamos uma relação mediada entre a arte e o mundo. Uma relação na qual a arte possa expressar que “há diferenças, uma separação entre representante e representado” (YOUNG, 2006, p.148). Portanto, a busca é por uma obra que representa as perspectivas sociais que compartilha com o ou os grupos representados.

Assim, uma perspectiva social não comporta um conteúdo específico determinado. Nesse sentido, a perspectiva difere do interesse e opinião. A perspectiva social consiste num conjunto de questões, experiências e pressupostos mediante os quais mais propriamente se iniciam os raciocínios do que se extraem conclusões. [...]A perspectiva é um modo de olhar os processos sociais sem determinar o que se vê. Dessa forma, duas pessoas podem compartilhar uma perspectiva social e não obstante experimentar seus posicionamentos de maneira diferentes, na medida em que estão voltadas a diferentes aspectos da sociedade. (YOUNG, 2006, P.163)

Deste modo, a palavra representação para nós refere-se a um todo plural, que envolve a imitação das ações históricas e sociais, implicadas na organização do mundo social. Tendo em vista que vivemos divididos em classes sociais promotoras da

desigualdade e, portanto, da exclusão, é preciso a produção de uma “representação adequada” e “interpelada como implicando uma representação mais correta dos diferentes grupos sociais que compõem o corpo de cidadão” (YOUNG, 2006, p. 164). Para essa representação existir, é preciso que haja multiplicidade de perspectivas sociais ou vozes sociais em relação à representação do outro. Segundo Ella Shohat e Robert Stam:

Como as “marcas do plural”, para usar a expressão de Memmi, projetam os povos colonizados como “todos iguais”, qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como “naturalmente” diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada. Esses grupos não precisam se preocupar com “distorções e estereótipos”, pois mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações. Um político corrupto branco não é visto como a “vergonha da raça”, e escândalos financeiros não são vistos como consequência do poder branco. Entretanto, cada imagem negativa de um grupo “minoritário” se torna, na lógica da hermenêutica da dominação imbuído de um significado alegórico como parte o que Michael Hogin chamou de “excesso de valor simbólico” dos oprimidos. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269)

Logo, acreditamos que os grupos hegemônicos gozam de múltiplas representações de si por serem os detentores, produtores do discurso. Assim, condicionam os outros grupos sociais a não ter fala. Como afirmam Shohat e Stam, o discurso artístico e literário hegemônico sobre os oprimidos será caracterizado pela generalização, apresentado assim uma imagem única deles. Assim, se organiza retoricamente o discurso representativo hegemônico.

Ao escolher retratar todo um grupo de personagens pobres diversos e plurais dentro de suas constituições imagéticas, o romance *Os transparentes* assume um discurso representativo que age como uma manobra retórica e que avisa ao dominador que a multiplicidade ali pertence aos oprimidos e não o contrário. Isso se comprova na representação, agora sim, alegórica, da elite angolana, herdeira da colonização, isto é, o dominador é representado por uma figura única e estereotipada. É uma inversão representativa que busca assinalar a reivindicação por voz do ser periférico.

Ondjaki, dessa forma, alia-se ao discurso de outros autores africanos de sua época, como Chimamanda Adichie, que preza pela multiplicidade de imagens africanas, ainda que não se desviem das denúncias sociais.

Para dar forma estética a essa sua construção de personagens não estereotipadas, Ondjaki recorre a diversas estratégias narrativas ao longo d'*Os Transparentes*. Portanto, a pluralidade do elenco de personagens pobres do romance é representada por figuras de linguagem que abordaremos posteriormente, tais como: metáfora, metonímia, ironia, personificação, hipérbole, eufemismo entre outras. São diversas as personagens pobres e, da mesma forma, são diversas as figuras que o simbolizam. Enquanto isso, a elite dispõe apenas de uma figura de linguagem, a sinédoque alegórica.

A metáfora mais palpável da obra é o título, já que está no plural e se refere a um personagem específico que tem consciência de classe. Odonato sabe que não é apenas ele, indivíduo que está transparente, mas todas as pessoas que, como ele, são pobres.

A metonímia está relacionada com a personalidade de cada personagem e à função de uma parte do corpo. Por exemplo, as mãos que começam a ficar transparentes antes do restante do corpo, de um personagem que perde o trabalho.

O eufemismo é um recurso constante e é a figura utilizada para a nomeação da maioria dos personagens. Assim, João Devagar é um sujeito preguiçoso, que faz o possível para não ter que desenvolver obrigações impostas. É criativo, porém preguiçoso, já que prefere se dedicar a encontrar maneiras fáceis de conseguir dinheiro.

A ironia permeia toda a obra, desde os núcleos de personagens pobres até os núcleos de elite. Faz-se necessário ressaltar que o prédio, espaço onde ocorre grande parte da narrativa, possui atitudes irônicas com os indivíduos, como o Ministro, que é praticamente impedido de entrar no prédio por conta das águas que jorram no térreo, enquanto outras personagens transitam sem grandes dificuldades.

A hipérbole surge na representação do fogo em Luanda. Na obra, a cidade explode devido à ganância de alguns em explorar petróleo e privatizar a água de qualquer maneira. Assim, a explosão é o exagero do que ocorre com a sociedade, em decorrência de interesses particulares.

Todos esses dispositivos estéticos, que serão aprofundados a seguir, estão a serviço dos personagens pobres. A elite se reduz à sinédoque (tipo de metonímia que trata

da parte pelo todo) — há alguns representantes, mas estão estereotipados. Assim, percebemos a inversão retórica de Ondjaki: não são os personagens pobres os estereotipados. A Luanda representada por Ondjaki vai de encontro com a imagem com a qual as ex-metrópoles desprezaram as sociedades africanas. Não se trata de um povo uno, com os mesmos males, ou mesmas alegrias, mas sim de um povo heterogêneo, múltiplo, que possui várias vozes, com muitas possibilidades de representação. Em detrimento desse povo, as elites são coladas num papel estereotipado, transmitem sempre a imagem das “elites parasitas” (FANON, 1968)

O conceito de representação nesta pesquisa, portanto, refere-se aos recursos estéticos e estilísticos dos quais o autor se utiliza para construir imagens de personagens pertencentes às classes menos favorecidas. Avalia-se o modo como o romance de Ondjaki dá vida e compõe personagens que tentam se adaptar ao sistema que lhes é imposto. Essas personagens são visivelmente mais numerosas e variadas que aquelas pertencentes às classes dominantes. Tal escolha estética justifica o título da obra. O romance confere aos mais pobres lugar de destaque, dando representação literária àqueles que não possuem representação social.

### 3 – A multiplicidade da vida vertical

Se Luanda te encher de emoção  
 Se o povo te impressionar demais  
 É porque são de lá os teus ancestrais  
 (Martinho da Vila, Samba dos Ancestrais, 2003)

Neste capítulo, realizaremos a análise do romance *Os transparentes*, de Ondjaki (2013), atentando em aproximar essa análise aos conceitos teóricos desenvolvidos nos capítulos I e II. Levaremos em conta como se dá a representação das personagens pobres no meio urbano e quais os recursos estilísticos utilizados pelo romancista para dar ou não visibilidade a uma grande parcela da população que vive em condições subumanas. Veremos como as políticas públicas desenvolvidas ao longo da narrativa pelos representantes do partido preocupam-se apenas com o acúmulo de capital das elites em detrimento da justiça social. Essa atitude enfatiza a manutenção do estereótipo mesmo depois do fim da era colonial.

#### 3.1 – A transparência de Odonato

Como dito anteriormente, *Os transparentes* segue uma tendência de elaboração de narrativas não estereotipadas sobre África. Odonato, um dos personagens principais da obra, é entrevistado por uma jornalista britânica. É nesse momento que a jornalista expõe a persistência dessa visão estereotipada sobre o continente:

— você manda essas coisas que grava para a BBC?  
 — não vou gravar nada, quero apenas conversar, e tirar algumas notas, se não se importa  
 — mas são para a BBC?  
 a jovem sorriu de modo discreto e aberto ao mesmo tempo  
 — não, já não mando nada para a BBC. eles não querem  
 — ah, não?  
 — não, ninguém quer minhas estórias, parece que são demasiado boas  
 — mas se são boas... são boas!  
 — não, ninguém quer boas notícias sobre Angola ou sobre África. boas demais, entende? uma coisa é uma noticiuzinha boa de vez em quando, outra é eu contar coisas sempre interessantes  
 — entendo – Odonato parecia ligeiramente espantado -, então vamos falar de quê? das escavações sei tanto quanto você, ou menos... do eclipse, sei só as publicações que vejo na rua e nos jornais...

— vamos falar da vida, do prédio, do que quiser (ONDJAKI, 2013, p. 262)

A citação acima nos leva a refletir sobre como a mídia europeia, ocidental em geral, escolhe a direção dos nossos olhares para Angola e para a África. É clara a redução dos países a uma imagem continental, em bloco, como se a África apresentasse uma realidade homogênea. Percebe-se uma simplificação de realidades a um único modo de vida, uma tentativa de redução de povos a um simples estereótipo. A personagem que denuncia essa atitude ao leitor é uma jornalista da BBC que, em uma conversa com Odonato, deixa claro que não é do interesse do europeu receber boas histórias sobre Angola. Ela frisa que uma história boa, vez ou outra, é interessante, mas a manutenção dessa história não o é. Desse modo, percebe-se que a representação dos africanos, feita principalmente pela Europa, foi e ainda é desenvolvida em prol de interesses específicos.

Valentim Mudimbe, em *A invenção da África* (1994), chama a atenção para o modo como compreendemos a percepção cultural sobre o negro, ou seja, como ela está baseada em uma construção mítica de África e da cultura africana. Uma coletânea de imagens construídas pelo próprio ocidente coloca o continente na posição de “não civilizado”, pois dessa forma tem-se o propósito construído para uma dominação ocidental, visando “civilizá-lo”.

A imagem coletiva construída sobre os países africanos é majoritariamente negativa ou exótica. Como exemplo de tal estereótipo, na obra, nos deparamos com várias cenas representativas do modo como a África é vista. Ao chegar a Luanda, o cientista brasileiro insiste com os moradores locais que quer ver uma selva e pergunta a várias pessoas onde ele a encontrará.

— me fala uma coisa, meu irmão, aqui tem selva? eu vou poder ver a selva angolana?

os angolanos ao redor desmancharam-se numa forte risada que atrapalhou, por instantes, o brasileiro

— aqui tem selva sim, não se preocupe-respondeu um angolano

— é só sair do aeroporto e você já vai ver...a selva urbana\_ disse outro, e a multidão voltou a rebentar numa risada que aumentava o calor

— porque me falaram que aqui tem selva, gostaria de ver os animais...(ONDJAKI, 2013, p.273)

Esse fragmento de texto legitima a visão estereotipada do continente africano. O cientista, ao longo da passagem, insiste na ideia de conhecer a selva, uma vez que a África, no imaginário coletivo, ou é sinônimo de fome ou é sinônimo do exótico, do selvagem.

Ainda com relação à personagem do cientista brasileiro, percebemos outro exemplo de estereótipo de um povo. Em certo momento, conversando com o agente, o cientista brasileiro pergunta seu nome.

- não me chame de senhor, por favor, somos praticamente amigos...como é o seu nome?
- Bernas
- pernas?
- Bernas
- ah! Bernas, prazer, sou Serginho. que nome curioso, o seu, é um nome tribal?
- não\_ o jovem riu-se\_, vem de Bernardo, sou Bernardo, mas o nome de casa é Bernas
- entendi (ONDJAKI, 2013, p.276)

Deste modo, a narrativa expõe a imagem que os estrangeiros possuem do povo angolano, uma imagem pré-concebida, que causa certo riso irônico no povo local. Nesse exemplo, o cientista associa o nome a uma tribo, desconsiderando toda a história de um povo marcado pela influência europeia instaurada no período colonial e presente também até o período pós-colonial. Essas imagens são fruto de um tipo de representação envolto em falta de informação sobre a África que tem sido imposto ao longo de muitos anos.

A imagem de fome e miséria que ainda hoje povoa o imaginário de muitos brasileiros se perpetuou com a Guerra do Biafra, na Nigéria, a partir da década de 1960, quando eram divulgados fotos e vídeos das pessoas que ali sofreram com o conflito (ANCHIETA, 2014). Uma pesquisa simples pela literatura ou pela internet revela essa estereotipificação que transmite uma “história única” (ADICHIE, 2009) recorrente sobre todo um continente. A profusão de representações que reforça as imagens de fome e exotividade é enorme. Elas ocultam a grandeza territorial e mais, reduzem a grandeza da multiplicidade econômica, política, cultural e social que possuem os africanos. Essa redução é mantida em prol de uma elite hegemônica que, pensando em seus benefícios econômicos, precisa manter as ideias dicotômicas entre branco e negro, rico e pobre, civilizado e incivilizado, bom e ruim. Enquanto for possível disseminar ideias preconcebidas, é possível manter um grupo subjugado, exercendo o trabalho pesado para manter regalia de alguns.

Assim, o romancista d’*Os transparentes*, Ondjaki (2013), ao representar a diversidade da vida dos menos favorecidos, toma partido de um grupo: o grupo que é silenciado pela elite hegemônica, já que sua gama de personagens pobres é mais vasta. Elas são representadas de modo a ir contra os estereótipos, afinal a pobreza não é igual

para todos. As histórias de vida e de busca por sobrevivência não são as mesmas. A existência desses personagens é diversa e humana, por isso vivem conflitos que se tornam evidentes a partir da diversidade de ações de cada personagem pobre em busca da sobrevivência.

As ações e descrições do romance nos levam a refletir sobre o drama humano inserido naquela sociedade. Contudo, cada indivíduo, respeitando sua identidade e capacidade de compreensão da fragmentação da vida social, elege meios distintos de sobrevivência. Para ressaltar essa distância entre o que é a sociedade pobre de Luanda e o que é dito sobre ela, o romancista reproduz, através da realidade da obra, dramas em que o povo africano se depara com essa redução de vida. Como nos exemplos citados acima proporcionados pelo cientista brasileiro ao chegar a Luanda.

No romance *Os transparentes* (2013), de Ondjaki, Odonato, um dos personagens principais, transforma-se ao longo da narrativa. A falta de direitos marcada pela falta de emprego, de moradia e de lazer transforma a vida de um homem de idade produtiva em uma vida miserável. Na falta de emprego e num mundo onde o capital é senhor da sobrevivência, Odonato torna-se faminto, pois não tem renda o suficiente para alimentar a família e a si próprio. Assim, decide que não quer mais comer da mão amiga, mas que deseja ter o direito de trabalhar para garantir sua dignidade humana. Então, deixa de se alimentar e afirma que fará um jejum social:

— não tens fome? não queres almoçar?  
 — não entendeste. não vou comer mais, estou farto de sobras e de coisas dos outros. vou fazer um jejum social. (ONDJAKI, 2013, p. 48)

Ele vai transformando-se em um ser transparente. Essa condição invisível de Odonato sai do campo individual quando a personagem reflete e assegura que sua condição só é a exteriorização de um povo, já que, segundo suas reflexões no terraço do prédio onde vive em Luanda, uma parte do povo daquela cidade — especificamente os mais pobres — são transparentes.

Desse modo, o título da obra indica uma denúncia: a transparência dos desfavorecidos. Contudo, o enredo nos direciona a perceber que, embora haja fome em Luanda, embora o povo pobre seja transparente para muitos, é um povo rico em narrativas:

— disse que acha justa a aparência?

— porque é um símbolo. a transparência é um símbolo. e eu amo esta cidade ao ponto de fazer tudo por ela. chegou 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?  
 — e o povo é transparente?  
 — o povo é belo, dançante, arrogante, fantasioso, louco, bêbado... Luanda é uma cidade de gente que se fantasia de outra coisas qualquer  
 — não é o povo que é transparente...— tentou a jornalista  
 — não, não é todo o povo. há alguns que são transparentes. acho que a cidade fala pelo meu corpo....  
 — é esta sua verdade — murmurou a jovem jornalista.  
 — é preciso deixar a verdade aparecer, ainda que seja preciso desaparecer (ONDJAKI, 2013, p. 265)

Assim, percebemos que essas histórias, como as de todos os povos do mundo, não são iguais, que sua pobreza e sua miséria não são diferentes de outras, já que toda a sociedade, de uma forma ou outra, é explorada pela lógica do sistema.

A obra nos chama a atenção para o fato de vermos os países africanos como componentes de um bloco de pobreza. Afinal, estamos habituados a enxergar a pobreza como uma realidade social, mas essa visão se dá de forma generalizada que esvazia os indivíduos pobres de sua identificação enquanto sujeito. Esses sujeitos não têm voz para contar sua história, são mostrados pelas lentes de uma “história única” (ADICHIE, 2009), reproduzida pelo ocidente homogeneizador.

A metonímia<sup>14</sup> é recurso estilístico muito usado na composição das personagens da obra. No caso de Odonato, a relação metonímica desenvolvida acontece de maneira imagética: temos o símbolo pela coisa simbolizada. Sua transparência começa pelas mãos, parte do corpo que está diretamente ligada ao desenvolvimento do trabalho. Assim, as mãos se tornam transparentes antes de outras partes do corpo, e percebemos que essa transparência começa com a falta de trabalho. Ora, Odonato começa a ficar transparente quando “foi sendo despedido”,

— posso perguntar como foi?  
 — tive dores no início, fome, dor de estomago, mas por alguma razão tive o instinto de não comer mais, era uma espécie de desistência, mas

---

<sup>14</sup>A metonímia se aproxima da experiência vivida, já que se define por uma relação e correspondência entre dois significados. Desse modo o sentido próprio está para o sentido figurado sempre estabelecendo uma relação de contiguidade, como a causa está para o efeito, o continente para seu conteúdo, etc. (BRANDÃO, 1989, p.20)

não lhe posso explica muito porque não era um pensamento pensado, foi sendo...foi sendo. e a dada altura deixei de sentir fome, deixei até de sentir o estomago. passei a beber água e sentia-me bem. Cada vez melhor. até ao dia.

— até ao dia?

— até ao dia em que as mãos começaram a ficar transparentes (ONDJAKI, 2013, p. 264)

Desse modo, a invisibilidade da personagem começa a tomar forma quando esse precisa diminuir a quantidade de alimento por falta de recursos para obtê-los. Essa falta de recurso não se dá por decisão pessoal, obviamente, mas por imposição social. A sociedade, organizada de modo capitalista, nega à personagem a possibilidade de trabalhar, além de lhe tirar o direito de sobreviver de modo mais simples. Odonato vive em uma capital, não possui terra para produção, possui apenas o desejo e a força para desenvolver um trabalho, que, no mundo vigente, é obrigatoriamente mecanicista. Sem acesso a nenhuma das possibilidades de trabalho e se recusando a ceder às alternativas informais de subsistência, Odonato deixa de comer e se acostuma com o fato até o dia em que suas mãos começam a ficar transparentes.

A perspectiva pós-colonial configura-se como um modo de observar o mundo a partir das implicações políticas, culturais, econômicas e sociais do processo colonizatório. *Os transparentes* busca representar as vozes silenciadas por meio de várias imagens que vão de encontro à imagem estereotipada que vemos dos povos africanos pobres, construída pelos colonizadores e, em muitos momentos, legitimada pelos textos literários. A poética do autor traz a transparência social como experiência de exílio do mundo convencional.

Odonato observa as pessoas atentando aos modos das suas mãos, gostava de ver a AvóKunjikise cozinhar devagar, fingia ler o jornal mas admirava a rapidez e precisão dos gestos missangueiros da filha, ele mesmo havia sido habilidoso com a madeira, mas as ocupações dos tempos de funcionário público haviam desfeito parte dessa sua sensibilidade.

— carimbar documentos...foi isso que matou meus gestos redondos (ONDJAKI, 2013 p. 22)

Odonato é claramente um exilado dentro do sistema, se pensarmos que ele afirma que possuía habilidade para lidar com madeira, mas que com o trabalho mecânico imposto pelo sistema social vigente, em que o indivíduo não possui uma relação direta entre o trabalho e o produto final desse trabalho, ele perde a sensibilidade manual. Ao perdê-la, sente-se inserido em um novo sistema e assim se habitua a exercer um trabalho repetitivo:

carimbar documentos<sup>15</sup>. Todavia, esse sistema serve, no caso de Angola, um país africano que foi colonizado pelos portugueses até a década de 1970, a uma elite parasitária, que está sempre condicionada ao capital. Essa elite insiste em congelar a história repetindo ações com o povo, que acabam por repetir os traços de exploração colonial, o que reproduz um processo de desigualdade e acentuam os conflitos sociais. O grupo social mais pobre é então formado por indivíduos exilados na sua condição social.

Ao funcionário, servidor público, como Odonato, o sistema retirou o direito à sensibilidade, ou seja, retirou-lhe o trabalho manual, redondo: “— carimbar documentos...foi isso que matou os meus gestos redondos” (ONDJAKI, 2013, p. 22) e impôs a ele um trabalho mecânico, planejado. Para Odonato, o trabalho redondo é o da sensibilidade, como o ato de cozinhar de AvóKunjikise; aquele ofício no qual o indivíduo pode se reconhecer, como o que faz sua filha Amarelinha, com a confecção de colares. Assim pressupomos que, ao retirar do homem o direito ao trabalho, ele é colocado em um lugar paratópico — um terceiro lugar no qual ele se sente exilado em seu próprio corpo. Na personagem, esse exílio toma forma através da transparência que, conforme testemunha o próprio Odonato, é o símbolo da parte pobre daquela narrativa: “não, não é todo o povo, há alguns que são transparentes. Acho que a cidade fala pelo meu corpo” (ONDJAKI, 2013, p.265).

Percebemos, na construção da personagem Odonato, a “materialização” de sua imaterialidade social. Seu estado de inutilidade, imposto pela organização do sistema social, torna-o dispensável. A partir daí, ele poderia ceder e procurar uma outra forma de subsistência, como se adaptar a um trabalho informal, pedir esmola e viver de doações. Também poderia se tornar um ladrão, como seu filho. No entanto, Odonato se recusa a cumprir o papel daquele que se adapta aos desafios da vida organizada. Decide simplesmente parar de comer, já que comida não há. Desse modo, sua exclusão do sistema, que em um primeiro momento é forçada, torna-se voluntária. Ele se nega a continuar inserido no sistema e nega-se a cumprir a função de pobre dentro da engrenagem capitalista.

---

<sup>15</sup>O contraste entre “os gestos redondos” que Odonato não mais possui e o automatismo do movimento de carimbar documentos nos remete à cena clássica do filme *Tempos Modernos* (1936), na qual “o Vagabundo”, famoso personagem de Chaplin, percebe suas habilidades motoras comprometidas pelo automatismo dos gestos mecânicos da linha de produção. É importante ressaltar que o filme faz crítica feroz ao sistema capitalista e a transformação do trabalho humano em parte do maquinário industrial.

Considerando a afirmação de Edward Said de que o exílio é “um estado de ser descontínuo” (SAID, 2003, p. 177), temos a transparência de Odonato como um estado de descontinuidade física que o transforma em um exilado paratópico (MAINGUENEAU, 2010). Essa condição lhe confere também um caráter de observador “externo” de sua sociedade. Vem daí sua avaliação e seus comentários sobre o funcionamento de seu universo com uma perspectiva externa em seu próprio mundo.

Esse olhar externo que possui Odonato guia o leitor, por meio das tramas da narrativa, a tomar consciência das marcas histórico-sociais, que são causadoras daquela pobreza que os deixam invisíveis. “Odonato” é nome próprio que deriva de Donato, forma do particípio presente do latim *Donatus*, que quer dizer literalmente “dado de presente”<sup>16</sup>. Odonato pode ser compreendido, então, como um presente que o leitor ganha para experimentar outras versões da história daquelas personagens luandenses.

### 3.2 – Os nomes transparentes

Os nomes dos indivíduos que habitam a narrativa da obra *Os transparentes* são designações, atribuídas a eles pelos círculos sociais que frequentam e que nos revelam algo significativo com relação a sua função no grupo ou com relação ao modo como são enxergados pelo grupo. Funcionam como marcadores de subjetividade ao mesmo tempo que reduzem o indivíduo a uma característica relevante para o grupo

Não nos deixemos enganar pela expressão nome próprio. Porque próprio? Propriedade de seu portador? Por um lado, se o Nome; é uma marca de individualização, de identificação do indivíduo que é nomeado, ele marca também sua pertinência a uma classe predeterminada (família, classe social, clã, meio cultural, nacionalidade, etc.), sua inclusão em um grupo. O nome próprio é a marca linguística pela qual o grupo toma posse do indivíduo [...] a denominação é também a dominação do indivíduo nomeado pelo grupo. (MACHADO, 1991, p.5)

A relação metonímica desenvolvida para a personagem Odonato acontece com a imagem construída de sua transparência literal. No caso de outras personagens, a metonímia torna-se mais óbvia, uma vez que seus nomes carregam uma parte de sua

---

<sup>16</sup> <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/donato/>

personalidade, de sua profissão ou de sua condição física. Os nomes indicam parte do estar no mundo das personagens. A composição da maior parte dos nomes parte do íntimo de cada um. Suas ações definem seus nomes e esses nomes designam o modo como passam pela vida, como reflete o Carteiro:

o nome, pensou nisso, o carteiro, no nome nos nomes que já tivera e que acumulara na vida, o nome que os pais dão e que escolhem pelas razões mais sérias ou mais absurda, o nome de família, “o que nos é imposto por um tio ou um primo e depois o nome de rua, que às vezes acasala com esse mais familiar” que vai se designar nome-de-casa, e depois os nomes que a vida nos atribui (ONDJAKI, 2013, p. 371)

É importante chamarmos atenção para a escolha estética do autor, que opta por escrever o romance inteiramente com letras minúsculas, destacando os nomes próprios em maiúsculas. Tal característica e a reflexão do carteiro revelam a importância que a questão da nomeação tem dentro da obra. O fato de o nome designar pertencimento demarca um dos temas do romance que é a dinâmica de grupos sociais.

MariaComForça é uma mulher forte, esposa de JoãoDevagar. Ela carrega a responsabilidade da manutenção da casa, o que o marido não faz. Ela cuida da família e ainda cozinha e vende comida na porta do prédio e no CinemaGaloCamões. O substantivo “força” no seu nome reitera sua capacidade de lidar com as adversidades da vida e ir em busca do básico de sobrevivência. MariaComForça é quem quase sempre socorre os outros moradores do prédio com mantimentos. É ela inclusive quem fornece e produz a marmita que Odonato leva para os policiais, em troca apenas da informação de onde está seu filho. A força de Maria consiste em manter a possibilidade de ter o mínimo para se alimentar, caso não tenha mais comida em casa. MariaComForça sempre pode oferecer algo para o outro, ainda que seja um consolo.

— Maria...quero ver meu marido uma última vez...para lhe falar as coisas que uma pessoa cala a via inteira.  
a mão de Maria fez pressão de conforto e Xilisbaba deixou-se escorregar encostada à parede, quase deitada sobre o colo da amiga. (ONDJAKI, 2013, p.393)

O VendedorDeConchas é um jovem forte que aprecia a beleza da natureza, mas que, na falta de emprego, usa dessa natureza para sobreviver — é do dinheiro da venda das conchas do mar que ele busca à noite que compra seu alimento. Afetuoso e observador, vende seus produtos de modo inteligente: seleciona as conchas ao avaliar não

apenas a condição social, mas também a personalidade de cada comprador. Seu nome carrega a profissão e percebemos no discurso do personagem e nas suas ações de percepção dos outros a sua sensibilidade. É da fala do VendedorDeConchas que sai a homenagem direta feita ao escritor Manuel Rui. Ondjaki conta, nas notas do romance, que foi o escritor quem lhe contou o episódio de quando uma criança, ao tentar descrever o pôr do sol, inventa uma cor: “vermelho devagarinho”. É assim que o jovem vendedor descreve a cor do fogo para o companheiro cego: “é um vermelho devagarinho, mais velho...é isso: um vermelho devagarinho” (ONDJAKI, 2013, p.398). É do delírio poético do VendedorDeConchas que sai a referência feita ao letrista do Hino Nacional Angolano.

O Cego é um idoso que acompanha o VendedorDeConchas desde o dia em que o jovem o ajudou a atravessar a rua. Não enxerga com os olhos, mas possui uma sabedoria e uma compreensão de mundo que não é prejudicada por sua condição de cego. Sua postura de sábio dentro do romance traz à mente a imagem da personagem clássica da tragédia grega, o cego Tirésias<sup>17</sup>. O Cego de Ondjaki pode não fazer predições exatas do futuro, mas possui uma “visão” privilegiada das dinâmicas do presente; ele deixa clara a sua sabedoria de mais velho tanto com seu discurso quanto com suas ações.

O Cego calado e acordado vai deixar-se levar até a longínqua praia sem dizer uma palavra, sem fazer uma pergunta, celebrando o respeito que os mais velhos sabem ter com os mais novos, vai sorrir calado, para dentro, como sorriem os que tem certeza de um segredo. (ONDJAKI, 2013, p.345)

O Carteiro é o trabalhador convencional que sai pela cidade entregando correspondências, mas também escreve cartas. É por meio do seu próprio instrumento de trabalho que ele reivindica melhores condições para o desenvolvimento de sua função.

---

<sup>17</sup>“Tirésias foi, de acordo com certa versão do mito, cegado por Palas Atena, porque ele a viu, por acaso, nua. Arrependida do castigo, a própria deusa lhe conferiu dons proféticos [...]Segundo uma outra versão, talvez mais corriqueira, Tirésias, passeando, certo dia, viu, enquanto orava no monte Citorão, duas serpentes venenosas copulando, que se voltaram contra ele; tentando separá-las, matou a serpente-fêmea e transformou-se, por sete anos, numa mulher, tornando-se uma prostituta famosa. Anos depois, indo orar sobre o mesmo monte Citorão, encontrou outro casal de cobras venenosas copulando. Matou o macho e se voltou, então, a ser homem. Por este seu conhecimento e experiência dos dois sexos, Tirésias foi convocado, por ocasião de uma discussão entre Zeus e Hera sobre quem teria mais prazer na relação sexual, se o homem ou a mulher, para resolver a questão. Tirésias sabia que, qualquer que fosse sua decisão, o deus que perdesse ficaria irado com ele. Hera dizia que o homem tinha mais prazer, Zeus dizia que era a mulher. Tirésias decidiu: "se dividirmos o prazer em dez partes, a mulher fica com nove e o homem com uma". Hera, furiosa por ter perdido, cegou Tirésias por vingança. Mas Zeus, compadecido e em recompensa por Tirésias ter dado a ele a vitória, concedeu-lhe o dom da mântis ou previsão.” (MUCCI, 2010, p. 202)

Como a profissão de carteiro é considerada subalterna, suas reivindicações são hostilizadas: o Carteiro, no exercício de sua função, além lidar com a falta de melhores condições, ainda é agredido, inclusive fisicamente, pelos empregados dos homens de poder do seu país.

— mas voltando ao caso, senhor ministro, por favor deferencie a minha petição do veículo de duas rodas

— eu tenho mais o que fazer, homem, fale com seu superior

— você já viu alguém carteiro em Angola a circular de motorizada durante o expediente (...)

O Carteiro seguia o ministro em direção do carro, falando e revistando o seu saco, GuardaAsCostas surgiu veloz e, mesmo tendo aberto a porta ao Ministro, aplicou ao Carteiro uma queda tão rápida que as crianças não conseguiriam mais tarde repeti-la em teatro de animação. (ONDJAKI, 2013, p. 36-37)

O CamaradaMudo é um homem solitário que passa o tempo no prédio, no LargoDaMaianga, ouvindo jazz e descascando batatas. Por opção, decidiu falar o mínimo, só quando necessário ou quando importunado por alguém, como acontece no momento em que o carteiro insiste em entregar-lhe cartas dizendo que são para ele. É um amante da música e sua casa, simples, que fica no quinto andar do prédio, possui as paredes enfeitadas de fotografias de instrumentos ou de cantores.

— de tanto me chamarem o nome de CamaradaMudo, quase esqueci o meu nome. pra dizer a verdade, de cada dia procuro ainda só outro dia. de gostar, é mesmo só a música. de descascar, pode ser batatas, cebolas, fruta, como coco ou outras, e ainda coisas de ter paciência (ONDJAKI, 2013, p. 183).

CienteDoGrã é o filho de Odonato, que vive no mundo dos sonhos e deseja ter o que não lhe foi permitido. Assim, decide virar bandido, mas é incompetente demais para essa função. Termina por ser atingido no “matako” (nádegas), ferimento que, segundo relato dos personagens, é fatal em Luanda: um homem pode até levar tiro na cabeça e no peito que é salvo, mas no “matako” é letal.

— aonde?- JoãoDevagar perguntou curioso

— posso falar, tio Mudo?-Paizinho fez uma cara de riso

— no matako\_ o Mudo falou

todos pararam de caminhar, no meio da escada, entreolharam-se tiro na zona matakal, digamos assim, era, naquele bairro, um sinal premonitório de algo não muito bom, soldados amigos e mesmo mais-velhos daquela rua, atingidos intencional ou semquerermente na zona traseira, haviam tido finais pouco felizes ao fim de alguns dias. vizinhos atingidos na cabeça e até mesmo no peito, após cirurgia ou tempo de espera, era gente que se mantinha viva até os presentes dias para contar como havia sido. Mas os outros, os atingidos em zonas menos fáceis de descrever, não havia sobrado um (ONDJAKI, 2009, p.124)

CienteDoGrã é um jovem que percebe o processo gradual de empobrecimento que sua família vai sofrendo ao longo da narrativa. Não há descrições lineares desses fatos, mas eles são perceptíveis através dos diálogos e da interferência do narrador. Ciente, a princípio, tem alguma dignidade, uma vez que seu pai afirma ter sido funcionário público. Contudo, apesar de ser um sonhador, desde a “adolescência vive de bar em bar” (ONDJAKI, 2013, p. 22), pois é um jovem acomodado. Até começa a vida como sócio de uma casa discoteca, mas devido ao seu mau jeito para os negócios, acaba como porteiro. Em seguida, se envolve com heroína e com “liamba” (maconha), e se envolve em pequenos furtos até se transformar de fato em um ladrão. Seu nome vem do sonho de possuir um carro Grand Cherokee.

desorientado por vocação acordava cedo para ter tempo de não fazer nada, e alimentava a obsessão de vir a ter um jipe americano GrandCherokee, os amigos batizaram-no Ciente do GrandCherokee e rapidamente foi abreviado para CienteDoGrã (ONDJAKI, 2013, p. 23)

A pobreza instala-se no núcleo doméstico de Ciente. Diante do fato de ser um jovem despreocupado e ter uma família cuja miséria aumenta em vez de diminuir, resta a Ciente deixar o núcleo familiar e ir em busca da sua obsessão, ainda que, para isso, o jovem procure o caminho da marginalidade. Decide, então, se afastar, nega a família. Torna-se ladrão, mas como é um sonhador e não possui o mínimo de oportunidades para instruir-se, não consegue nem desenvolver a atividade de gatuno adequadamente: “CienteDoGrã, ladrão conhecido pela sua clara falta de talento é constantemente perseguido pelos acasos do chamado azar de profissão” (ONDJAKI, 2013, p. 225).

CienteDoGrã é caracterizado dentro da narrativa como um sujeito dado à vida fácil, já que tentou de várias formas e não se adaptou à vida sistematizada. Assim, Ciente tem uma “juventude tardia” (ONDJAKI, 2013, p.22), isso é, continua levando a vida de forma a pensar só em seu próprio umbigo, mesmo sendo um homem adulto.

Considerando o discurso que orienta o pensamento de Odonato e Xilisbaba, os pais de Ciente<sup>18</sup>, a alcunha do filho soa de forma bastante irônica. Enquanto os pais são conscientes tanto de suas condições quanto das contradições e injustiças da sociedade em que vivem, o filho é “ciente” de um bem de consumo. CienteDoGrã, como grande parte da sociedade, não tem acesso a uma educação de qualidade que possa mostrar caminhos

---

<sup>18</sup> “– Nato- disse tão baixo que o marido teve de limpar as lágrimas para escutá-la faz lá coragem, camar...,querido!...vai procurar o teu filho” (ONDJAKI,2013, p.169).

para percepção do gênero humano. No entanto, ele é envolvido por um sistema de incentivo ao consumo e aspira a uma vida fácil e prazerosa ao sucumbir à reprodução do sistema capitalista, representado pela inscrição do carro americano em seu nome.

A verdadeira consciência do estar no mundo significa ter se sensibilidade e, portanto, humanidade. Odonato é muito consciente, a ponto de reconhecer que sua transparência física é simbólica, mas Ciente que não tem consciência, já que leva o pai a intensificar as suas preocupações, ao sair em busca do filho preso: “— o país doí-me...a guerra, os desentendimentos políticos, todos os nossos desentendimentos, os de dentro, e os que são provocados por aqueles que são de fora.” (ONDJAKI, 2013, p. 167).

A relação metonímica é bem clara no nome de Ciente, que é caracterizado por sua obsessão improvável, considerando sua condição social. A sociedade sistematizada impõe muitas restrições a um determinado grupo social, uma vez que a grande maioria da população é pobre e integra um sistema de manutenção do poder, através da negação dos direitos primários. Em uma cidade onde o dinheiro carrega o sentido da vida, apenas quem possui capital pode realizar seus sonhos.

O Esquerdista, como seu nome indica, é um indivíduo imbuído de ideologias de esquerda. Ainda está preso às memórias de luta pela independência e acredita em uma sociedade justa. Sua participação na narrativa se dá quase que todo o tempo na BarcaDeNoé, bar onde bebe, ouve a Rádio Nacional e produz manuscritos sobre a história atual de Luanda. Esquerdista é um indivíduo que ainda acredita nas ideologias de esquerda introduzidas pelos cubanos no período das guerras de independência. Seu nome carrega o tamanho de sua esperança. Seu discurso é sempre marcado pela possibilidade de uma vida mais justa, pela avaliação sociopolítica, que indica o quanto é crítico do aparelho social em que está inserido e ao sistema de governo.

— quer dizer — o Esquerdista voltava às suas anotações e falava para ninguém —, pode ser que com isto passemos finalmente ao estatuto de país do terceiro mundo  
 — como assim? — reclamou um outro. — nós já somos do terceiro mundo!  
 — isso querias tu — riu o Esquerdista —, querias tu e eu. Nós devemos ser lá do quinto mundo ou algo assim...! (ONDJAKI, 2013, p. 161 – 162)

O personagem preocupa-se em registrar a história, tentando afastar-se da história oficial. Trata de fazer suas observações não através de um olhar romântico, mas de um

olhar real e crítico da sociedade luandense, refletindo sobre a importância da memória histórica:

— isso é verdade — concordava o Esquerdista, pedindo mais uma cerveja —, é por isso que preciso escrever, deixar um legado! — voltava às suas notas escritas —, é preciso que os mais novos saibam do passado e tenha outras referências, hoje é só telenovelas, parabólicas e discotecas, mas é preciso deixar um manifesto do nosso legado (ONDJAKI, 2013, p. 310)

JoãoDevagar é uma personagem que também vive no prédio sem o mínimo de estrutura básica, também pobre. Seu nome está ligado diretamente a sua personalidade: é um homem que não possui horários fixos — desenvolve trabalhos clandestinos para sobreviver, como a sala de cinema GaloCamões e a IgrejaDaOvelhinhaSagrada.

É considerado pela sociedade como um preguiçoso que não se adapta aos modelos convencionais de trabalho. A figura de linguagem que permeia o nome de JoãoDevagar é o eufemismo<sup>19</sup>, já que o “devagar” atenua a imagem que fazem dele. Não somos apresentados às características físicas da personagem, mas imaginamos o personagem por meio de suas manobras ilegais ou de sua fascinação pela arte. Apesar de desenvolver atividades ilegais, de gostar de dinheiro fácil, de utilizar o seu poder de persuasão para corromper e se convencer a ser corrompido, JoãoDevagar é um indivíduo criativo e talvez não fosse considerado preguiçoso, se tivesse se envolvido com a arte. JoãoDevagar tem em si a criatividade dos artistas e, como tal, mesmo inconsciente, não se curva ao sistema normatizador. Ele mantém vínculos afetivos fortes e sinceros com sua gente, com os moradores do prédio; é prestativo ao ponto de prestar serviços sem que lhe peçam; ainda pensa na acessibilidade dos deficientes físicos (o Cego), além de deixar claro no seu discurso que entende de arte. Contudo, o olhar externo enfatiza que essa postura de JoãoDevagar não é adequada para a sociedade que pertence, daí a carga pejorativa de seu nome.

Na narrativa, somos apresentados também a PauloPausado, jornalista de um jornal que não possui posições claras, ora se posiciona contra o partido, ora faz acordos com relação às publicações. Ele namora Clara e é um indivíduo incapaz de pensar no outro, alguém que não tem a sensibilidade de Paulo para reconhecer o valor de trabalhos de

---

<sup>19</sup> Uso de palavras suaves, nobres ou menos agressivas para atenuar algum fato ou expressão, geralmente triste, chocante ou desagradável. (ESPINA, BEM, RINO, 2002, p. 18)

menos prestígio social, como o do Carteiro. Paulo está envolto com pessoas que possuem ideologias bem distintas das suas. É um homem nostálgico, suas palavras são carregadas de poesia, gosta de ouvir histórias, principalmente aquelas referentes às guerras, fato que o encanta, mas também o angustia. É amigo de ArthurArriscado e DavidAirosa, personagens com quem discute questões políticas. Essas discussões nos revelam um Paulo consciente das mazelas de sua sociedade. Todavia, parece faltar-lhe a astúcia dos amigos para perceber as verdadeiras causas dessas mazelas. Assim, Paulo só compreende os problemas com relação à extração do petróleo quando seu amigo Airosa lhe explica de modo bem claro. Seu nome parece carregar um traço de sua personalidade: a falta de astúcia, que é substituída pelo excesso de pausa, de tranquilidade. Paulo leva doze meses para montar uma arma cujas peças encomenda uma a uma, da China, e apronta-se para cometer um atentado, aparentemente contra o presidente ou alguém de sua delegação. Mas o tiro de Paulo sai pela culatra na hora da execução do crime. Apesar do susto da população que assistia ao discurso do presidente, quem morre é PauloPausado, dentro de seu apartamento. Ele fez questão de montar a arma, leu o manual duas vezes, mas não foi suficiente, uma vez que sua dispersão era exacerbada.

O GuardaAsCostas, que é o motorista e também segurança do Ministro, do presidente e do Assessor, é uma pessoa simples que acompanha os homens de poder com o objetivo de os proteger. Neste caso, o nome, mesmo em maiúsculas, é um nome genérico, já que “GuardaAsCostas” nomeia vários funcionários que desenvolvem o mesmo serviço. No entanto, ele nos permite identificar o grupo social do qual GuardaAsCostas faz parte.

Outro recurso estilístico usado de forma abundante na obra é a ironia<sup>20</sup>. Até mesmo o Prédio, que também se constitui como personagem, é irônico. No entanto, antes, vamos pensar a ironia dos personagens humanos. A classe detentora de poder, os “representantes” do povo, carrega um alto nível de ironia em seus discursos e atitudes, de modo que percebemos uma gradação crescente nesse processo irônico hierárquico: os fiscais são irônicos com o povo, os mais pobres; o Assessor é irônico com a classe trabalhadora e com o povo; o Ministro é irônico com o Assessor e toda a população;

---

<sup>20</sup>A ironia define-se pela relação lógica de posição entre dois significados, é a figura que expressa “o contrário daquilo que diz”. Podemos considerar que é o oposto da metáfora, já que a metáfora pressupõe uma relação de equivalência de sentido. (BRANDÃO, 1989, p.20)

DomCristalino, com o Ministro. Esses fatos demonstram a relação entre governo e capital privado, qual seja, o empresário está acima do ministro.

O Ministro, que deveria ser o representante do povo, é a representação plana de uma elite que possui uma vida confortável. Ele corrompe e é corrompido para garantir os benefícios de algumas classes. O Assessor, SantosPrancha, é um homem interesseiro, mal-educado, que pouco exerce seu papel. É ele quem contrata funcionários para ir em busca de feriados de outros países para serem inseridos no calendário luandense.

— pedi aqui aos camaradas fiscais para fazerem uma listagem dos feriados mais proeminentes em outras nações, e vamos tentar que o ConselhoDeMinistros aprove um plano de adoção das referidas datas

— para ser feriado aqui?

\_justamente, senhor, Cristalino, Justamente aqui!, aqui em Angola trabalhamos demais (ONDJAKI, 2013, 361)

SantosPrancha é um homem grosseiro que faz questão de deixar clara a hierarquia que existe entre ele e seus funcionários, como a secretária e os fiscais DestaVez e DaOutra, que são seus parentes.

Outra relação irônica evidencia-se na alcunha de DomCristalino, apelido do empresário RibeiroSeco, que é um reconhecido “privatizador”:

o homem a quem chamavam DomCristalino, por estar há muitos anos envolvido com questões aquáticas, (...) e foi privatizando os lugares, as fábricas e até algumas pessoas que se viram envolvidas com o seu trajeto (ONDJAKI, 2013, p. 154)

Seu objetivo mais recente, dentro da obra, é privatizar a água de Luanda. Junto com os tubos de extração de petróleo, que estão sendo implantados na cidade, o personagem deseja inserir tubos para direcionar a água, que nunca pode abastecer toda a cidade. Para alcançar seus intentos, suborna o ministro, o assessor e ameaça o próprio cientista que faz um relatório contrário à escavação da cidade.

entre os boatos que já corriam há algum tempo estava a informação de que parte da recente crise no fornecimento de água era um complô feito por gente muito graúda, na tentativa vanguardista de privatizar o bem que, no futuro, seria o mais precioso dos recursos naturais no continente africano e no mundo (ONDJAKI, 2013, p. 155)

Se pensarmos em seu primeiro nome, RibeiroSeco, e em seu pseudônimo, DomCristalino, já é possível perceber certa ironia, pois é alguém cujo nome nos direciona para o contrário do apelido. Se RibeiroSeco se transformou em DomCristalino foi por

vias de transações ilegais. Através dos acordos que faz com o Ministro, conseguirá privatizar a água de Luanda, mesmo que para isso tenha que ameaçar até estrangeiros. Vale lembrar que essa partícula de tratamento, Dom, não está se referindo à nobreza, mas ao comportamento mafioso do personagem. “Dom” está historicamente associado à máfia italiana da região da Sicília. Curiosamente, o clássico norte-americano *O Poderoso Chefão*, de 1972, dirigido por Francis Ford Coppola, tem como personagem principal Dom Corleone, forma de tratamento público de Vito Corleone. Suas iniciais são também DC, análogas as da personagem de Ondjaki.

O nome DomCristalino também pode sugerir ironia com relação a transparências. Cristalino é homem de poucas palavras e hábitos adquiridos, não se mostra, fala pouco. Como pode ser cristalino um sujeito que está ligado a um partido, às ideologias desse partido, e que privatiza a água de um país? DomCristalino, portanto, é a representação mais próxima das elites parasitárias, dos sujeitos que fazem uso dos mesmos métodos de exploração dos colonizadores, isto é, privatizam e extraem os bens naturais sem pensar na coletividade e em um equilíbrio socioeconômico duradouro. Desse modo, seu comportamento remeteria muito mais a algo turvo, que não expõe o que está por trás facilmente, do que a algo cristalino, constituindo assim a ironia do seu nome.

O Prédio, que recebe letra maiúscula quando sujeito das ações, é também personagem do romance:

— há quem diga que este prédio tem vontades próprias (ONDJAKI, 2013, 218)

o Prédio tinha sete andares e respirava como uma entidade viva havia que se saber os seus segredos, as características úteis ou desagradáveis de suas aragens, o funcionamento dos seus canos antigos, os degraus e as portas que não dava para lugar algum. vários bandidos haviam experimentado na pele as consequências desse maldito labirinto com passagens comunicantes de comportamentos autônomos, e mesmo seus moradores procurava respeitar cada canto, cada parede e cada vão de escadas (ONDJAKI, 2013, p. 14)

O Prédio no LargoDoMaianga é descrito pelo narrador logo no início do romance. É apresentado com letra maiúscula, assim como os nomes próprios dentro da obra. O leitor é logo informado sobre a possibilidade de autonomia do prédio. Temos assim a sugestão de sua personificação, de modo que ele exigia, de entrada, certas posturas. Ao adentrar o Prédio, era necessário ter respeito. Assim, em um processo inverso ao da elite, o prédio demonstra uma relação saudável com a gente mais pobre e destila sua ironia com o Ministro, os fiscais, todo o grupo que não exerce de fato o motor da história de um país,

mas que se aproveita do trabalho do povo para se beneficiar. É como se o Prédio fosse dotado de consciência, e se sua consciência partisse de um princípio compassivo, portanto respeitando o indivíduo pela sua humanidade e não por sua classe social.

era um prédio, talvez um mundo,  
para haver um mundo basta haver pessoas e emoções, chovendo internamente no corpo das pessoas, desagua em sonhos. as pessoas talvez não sejam mais do que sonhos ambulantes de emoções derretidas no sangue contido pelas peles dos nossos corpos tão humanos. a esse mundo pode chamar-se “vida” (ONJAKI, 2013, p. 69)

A gama de personagens do romance é extensa e elas são muito bem delineadas. Claramente, o autor opta por representar as ações da narrativa por meio de dois tipos de personagens: as personagens principais e as personagens intermediárias.

A obra, que não é linear, começa e finda com a mesma ação, O Cego e o VendendorDeConchas dialogando. Se pensarmos nas narrativas tradicionais, seria possível acreditar que essas são as personagens principais, já que, além de iniciar e terminar a obra, estão presentes em quase todos os capítulos, ora exercendo o protagonismo da narrativa, ora auxiliando para que surja um novo protagonista. No entanto, outros personagens, como Odonato e Xilibaba, também exercem protagonismo na obra.

Em *Os transparentes*, as personagens intermediárias são personagens indiretas, como, por exemplo, o Prédio, Luanda, MariaComForça e O Ministro, que não são protagonistas, mas são fundamentais para o desenvolvimento da ação. O prédio não pode ser demarcado como um espaço ou simplesmente um cenário, já que é perceptível sua personificação. A relação do prédio com os moradores e com os visitantes se dá de forma distinta, uma vez que não são os hábitos dos moradores que os fazem transitar de forma confortável por ali, é o interesse do próprio prédio que decide que pode transitar livremente. É como se ele selecionasse aqueles que podem entrar e quem merece seu respeito. É o que ocorre com os fiscais, DestaVez e DaOutra, que, ao entrarem sem conhecer a destreza do prédio, caem e cogitam denunciar o imóvel.

Paizinho tentou avisar, àquela hora iniciática do dia a água jorrava ali no primeiro andar com mais força e para atravessar aquelas águas era necessária uma destreza ainda mais afinada, os fiscais caíram e molhara-se  
— quis avisar os camaradas...  
— mas você está a brincar ou o quê? isto aqui é uma armadilha, este prédio vai ser denunciado pelas nossas pessoas (ONDJAKI,2013, p. 126)

É pelo trajeto percorrido por Amarelinha e Xilisbaba, ao voltar da rua, que vamos tomando conhecimento dos andares e de seus habitantes. No primeiro andar, que aparenta ser o térreo, a abundância de vida é representada pela água que jorra do seu chão: “a água abundava, incessante, e servia a finalidades múltiplas” (ONDJAKI, 2013, p.14). Eram poucos os que conseguiam passar sem se molhar ou escorregar. Uma das poucas era AvóKunjikise, que se refere ao térreo como se fosse um rio onde faltam apenas peixes e jacarés: “AvóKunjikise era das poucas a atravessar o alagado território sem molhar os pés nem nunca ter experimentado a tendência de escorregar” (ONDJAKI, 2013, p.14). Em seguida, somos informados de que o quarto andar é onde mora Edu. Por conta de sua condição enferma, ele pouco se deslocava daquele espaço. No quinto andar vive o CamaradaMudo que, quase sempre silencioso, fica concentrado, na porta, descascando batatas. Ele também pouco deixava seu espaço, passava o tempo em casa só, ouvindo música e desenvolvendo a habilidade da qual se orgulhava: ser um ótimo manuseador de navalhas na preparação de alimentos. A mão aparece aí mais uma vez como instrumento simbólico do trabalho. Amarelinha e Xilisbaba, então, chegam ao sexto andar, onde moram com Odonato. Nesse momento tomamos conhecimento das primeiras reflexões de Odonato sobre o trabalho manual e suas utilidades. Voltamos ao segundo andar quando MariaComForça faz uma proposta para Amarelinha. Somos apresentados também ao terraço, local onde ocorrem de fato as reflexões de Odonato e, por fim, ao terceiro andar, onde vive Paizinho, que descreve sua chegada ao prédio e o processo de aceitação e de deliberação dos moradores para que seja cedido ao menino o direito de morar no terceiro andar. Mesmo tendo sido informado da condição degradante daquele espaço, Paizinho se considera sortudo de, enfim, possuir um lar.

A partir de tais informações, e exercendo a função de espaço que concentra a maior parte da narrativa, vamos descobrindo um prédio cada vez mais vivo. Seus moradores e o narrador vão tornando cada vez mais evidente a sua condição de personagem com importância fundamental para o romance. Ao longo do texto, vamos percebendo sua relação “metonímica com a nação”. Segundo Nazir Ahmed Can:

Protagonista indireto, habitat ou passarela de personagens de diversos quadrantes, o prédio de sete andares funciona como metonímia da nação. Inundado no primeiro andar e rentabilizado no terraço, topos, portanto, da precariedade e da criatividade, esse espaço cristaliza alguns dos paradoxos da contemporaneidade angolana. Em concreto os de Luanda, transformada, em Os Transparentes, no quintal privado de Presidente. A autoridade máxima do país não tem pejo em esventrar a cidade, fazendo com que o caos se instale nas vidas anônimas de

Odonato, MariaComForça, CamaradaMudo, VendedorDeConchas, Carteiro, Cego, Paizinho, CienteDoGrã, JoãoDevagar, AvóKunjikise, ZéMesmo ou Paulo Pasmado (*sic*). (CAN, 2013, p. 161)

Portanto, no prédio, apesar de toda a pobreza existente, é possível perceber, de forma ampliada, a degradação da própria sociedade e os seus mecanismos de fratura social. Naquele espaço, assim como na cidade de Luanda, há pessoas que são multifacetadas assim, como numa cidade temos pessoas que são boas e ruins, uma vez que, enquanto humanos, possuímos os dois lados. Ali, vive uma gente que pode ser corrupta, pode ser honesta, pode ser triste, pode ser feliz, pode ser conformada ou revoltada, que reflete sobre a sociedade e que não reflete sobre a sociedade. Assim, temos toda uma gama de personagens que vivem ou que frequentam aquele ambiente e que são distintos, o que representa a heterogeneidade daquele povo.

### 3.3 – Estrutura da narrativa

A narrativa não explicita um tempo. O leitor sabe que a história se passa após a guerra civil, que findou em 2002, pelo fato de, em vários momentos no texto, o narrador ou personagens nos chamar a atenção para os tempos difíceis da guerra.

um modo, digamos assim, coletivo de vivenciar a guerra e os seus episódios, os combates e as suas consequências, 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 (ONDJAKI, 2013, p. 194)

O único vestígio de uma possível data para os acontecimentos da narrativa é a referência às novas descobertas petrolíferas do Brasil. Ao desenvolver a narrativa que envolve a personagem Raago, cientista americano especialista em petróleo, nos é sugerido que foi ele quem esteve no Brasil para fazer as análises dos novos poços<sup>21</sup>. Desse

---

<sup>21</sup> No ano de 2007, o governo brasileiro anunciou a descoberta de um novo campo de exploração petrolífera na chamada camada pré-sal. Essas reservas de petróleo são encontradas a sete mil metros de profundidade e apresentam imensos poços de petróleo em excelente estado de conservação. Se as estimativas estiverem corretas, essa nova frente de exploração será capaz de dobrar o volume de produção de óleo e gás combustível do Brasil. (Brasil Escola)

modo, temos sugestões de tempo, mas não um período determinado. A única leitura certa é que se passa depois de 2002.

O narrador do romance é em terceira pessoa, possui uma certa ironia nas suas observações, interfere na avaliação que podemos produzir dos personagens, conhece as personagens e descreve seus sentimentos mais subjetivos.

Na obra, percebe-se a existência de um autor ficcionalizado. As epígrafes entre os capítulos, que aparecem em páginas pretas destacadas, são evidência disso. Nessas epígrafes, aparecem fragmentos e depoimentos de vários indivíduos, como gravações do VendedorDeConchas, sensações de Paizinho ou a voz do povo. Também encontramos algumas epígrafes identificadas como tendo a fonte nas “anotações do autor”. Como as epígrafes indicam fontes de depoimentos e anotações do autor, somos levados a pensar que existe ali dentro um autor implícito, que transcreveu a história dos acontecimentos daqueles dias em Luanda e registrou os depoimentos das outras personagens. Esse autor que aparece na epígrafe convencionamos chamar de autor implícito.

Uma imagem do autor real criada pela escrita: o autor real não deixa de existir, mas cria um autor implícito. O autor implícito, segundo Wayne C. Booth (1980), envolve narração e total ausência de imparcialidade. Esse autor responde pelas ações de sua unidade ideológica no conjunto da obra, bem como pela organização da narrativa. Segundo Booth:

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de “si próprio”, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens [...] Quer adotemos para este autor implícito a referência “escriba oficial”, ou o termo recentemente redescoberto dor Kathleen Tillotson – o “alter ego” do autor – é claro que aquilo de que o leitor se apercebe nesta presença são os efeitos mais importantes do autor. Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores. A nossa reação a seus vários compromissos, secretos ou a descobertos, ajudará a determinar a nossa resposta à obra. (BOOTH, 1980, p. 88)

Booth institui o autor implícito como uma ficção, como uma versão do autor real, todavia chama a atenção para o comprometimento desse autor implícito. Por ser intermediário, ainda que ficcional, ele não deixa de refletir as concepções ideológicas do autor real. Esse autor implícito, citado nas epígrafes de *Os transparentes*, insinua que procura e reproduz as histórias dos caluandas, que a história deixou de lado.

Ondjaki elege como tema de sua obra a pobreza, uma questão pouco original dentro das literaturas; no entanto, constrói uma estrutura narrativa pouco usual para narrar a vida de homens e mulheres pobres de Luanda, oprimidos pelo sistema econômico e pelos representantes do povo. Ondjaki acentua na obra o estigma da fome, a partir de construções imagéticas de personagens que são invisíveis, dada a sua condição de pobreza.

Essa construção de imagens heterogêneas começa a partir da sua própria língua. Ondjaki dá a suas personagens o direito de usar um português angolano, levando em consideração, na sua produção escrita, as línguas locais que se integram à língua do europeu colonizador, como o umbundu e o kimbundu. Deixa clara a diferença das variantes do português e ainda nos presenteia ao apresentar, de forma bem-humorada, a diversidade linguística da língua portuguesa:

— parece eu não, mas eu já tinha ouvido dois tiros, agora eu não posso garantir que seja o tiro da bunda  
 — para lá com essa conversa de bunda, Paizinho — criticou camarada mudo, irritado enquanto procurava um assento — para mais essas palavras da novela, você não sabe dizer rabo ou matako (ONDJAKI, 2013, p. 123)

Ao lançar mão do uso de letras minúsculas, rompe com as normas e evidencia uma postura estético-política. As letras maiúsculas só são utilizadas para fazer referência a nomes próprios, assim, o primeiro parágrafo da narrativa começa com letra minúscula “e”. A letra maiúscula só aparece ali para nomear o personagem Cego “— ainda me diz qual é a cor desse fogo... o Cego falou em direção a mão do miúdo que lhe segurava o corpo pelo braço”. (ONDJAKI, 2013, p. 9).

Esse processo se reproduz durante todo o romance. A arte literária se afasta da normatização da língua escrita mediante o uso de letras minúsculas no início dos períodos e da subtração dos pontos finais e obriga o leitor, de forma mais veemente, a refletir sobre a relação entre forma e conteúdo. Assim, a invisibilidade social que metamorfoseia Odonato em um ser transparente é concretizada não apenas no conteúdo da narração, mas também na sua forma. A transparência do personagem causa desconforto como a falta de utilização da língua portuguesa em sua norma padrão.

Assim, a arte, quando reproduz a dinamicidade de relações sociais e deixa claro como elas influem nas condições de vida dos indivíduos, faz com que seus apreciadores descontruam preconceitos. A leitura do romance nos diz que não somos todos iguais,

percebemos nossa igualdade como gênero humano, nos reconhecemos coletivamente, em detrimento do individual, do fragmentado. Os estereótipos generalizantes, atrelados a determinados grupos ou classes sociais, são resquícios da realidade ainda colonial, pois, nesse instante, a colônia mostra sua fase mais escusa, revelando que sua manutenção se dá pelas divisões de classes sociais. O ex-colonizado crê não ser mais colonizado. De fato, não o é politicamente, aos olhos dos países que reconheceram a soberania de Angola, todavia ideologicamente a colonização continua, já que as mudanças na vida cotidiana estão arraigadas pela dinâmica da colonização, ou seja, a de segregação de grupos sociais. É a reprodução do sistema social do colonizador, no qual apenas alguns pertencem a uma elite e o restante faz parte de um grupo desprovido de qualquer mobilidade social.

A subversão da norma e a organização não ortodoxa da narrativa tornam-se recursos essenciais para que o leitor sinta um certo deslocamento e se permita adentrar o texto literário para conhecer as camadas de críticas inseridas ali. O romance trata de temas profundos como fome, corrupção, criminalização e prostituição de forma complexa, sem deixar de usar, em toda a sua estrutura, um humor lírico, – que nos leva a reconhecer os conflitos que existem, de fato, na vida social e o quanto negamos esses conflitos na vida cotidiana.

Um elemento importante para a construção da narrativa de Ondjaki é a intertextualidade literária ao longo do texto, umas mais explícitas que as outras. Em uma clara reivindicação de heranças literárias, Ondjaki insere em seu texto referências a grandes nomes da literatura europeia e brasileira, buscando para si e para a literatura angolana um pertencimento em um sistema literário global que se comunica e se alimenta mutuamente.

Há uma referência que pode ser remetida a Kafka, já que o ponto central da narrativa é uma metamorfose corporal, Odonato vai ficando literalmente transparente. Ademais, aparece também uma barata albina que interage com Raago, o americano. Parece um aceno proposital à *Metamorfose* (1915):

viu a barata, estranhamente calma, acenando-lhe com as manobráveis antenas, quis pensar o americano que aquela seria a sua última visão e deixou-se estar à mistura com as rezas que improvisava, ao olhar para o inseto albino agora de aspecto mais reluzente a barata caminhava um pouco e cessava o movimento, olhava para trás, virava o corpo, Raago pensou que estava a ser vítima de uma alucinação, mas vendo o fogo cuspir-se janela a dentro, resolveu que visão por visão, preferia seguir a barata no seu trajeto enviesado, pôs

outra toalha sobre as costas e, rastejando como um inseto maior, pôs-se a seguir a barata (ONDJAKI, 2013, p. 390)

Contudo, vale lembrar que Kafka, logo na primeira página do seu romance, utiliza o termo inseto monstruoso, “certa manhã, após um sono conturbado, Gregor Samsa acordou e viu-se em sua cama transformado num inseto monstruoso” (KAFKA, 2010, p.11). Em seu texto, Kafka não menciona diretamente uma “barata”. No entanto, a cultura popular marcou a espécie de inseto da *Metamorfose* como tal. Além disso, Raago decide se comportar como “um inseto maior”.

As referências não param por aí. O animal que dá nome à sala de cinema improvisado é apelidado de GaloCamões

a multidão viu o galo finalmente, e o galo, afetado pelo peso de tantos olhares, baixou a cabeça, esgueirou-se para um canto mais recuado, a multidão riu  
— sim digamos, um galo performático e arrojado, com uma estética digna de um nome maior das literaturas da tal língua portuguesa... quase um ator, mas do outro lado do muro, um galo é que me inspirou para esta ideia, senhoras e senhores (...) este espaço cultural vai receber o digníssimo nome de “GaloCamões” — a multidão suspirou em unísono —, respeito maior a nossa pequena mascote que será preservada ali numa distante vizinhança... (ONDJAKI, 2013, 208)

O galo, a quem falta um olho, como a seu homônimo escritor português, Camões, representa a tradição literária portuguesa. A referência é ainda mais explícita com relação à tradição portuguesa, se lembrarmos que o galo é um dos símbolos de Portugal<sup>22</sup>. Esse elemento não se refere apenas a um atrelamento literário entre Angola e Portugal. Percebemos aí uma crítica à literatura enquanto instituição, que ainda funciona segundo certos moldes um tanto quanto autoritários. Por mais que a literatura angolana hoje porte uma densa e rica produção, ela ainda depende de um crivo da indústria literária portuguesa para promover seus autores e alcançar prestígio. Daí o galo que observa de longe. A

---

<sup>22</sup> Segundo a lenda, os habitantes do burgo estavam intrigados com um crime que acontecera e mais ainda com o fato de não saberem quem era o criminoso, então prenderam um galego que se dizia peregrino. Ele jurava inocência e afirmava que estava de passagem pela região, indo a Santiago de Compostela em cumprimento de promessa. Ninguém acreditou em sua versão, de modo que o galego foi condenado à forca, antes de sua morte porém, ele pede para ir à presença do juiz que o condenara. Levaram-no à residência do juiz que se banqueteara com amigos. O galego voltou a afirmar sua inocência e disse: “É tão certo eu estar inocente, como certo é esse galo cantar quando me enforcarem”. Ninguém o levou a sério, mas ninguém tocou o galo, que no momento do enforcamento levantou e cantou então o juiz foi até a forca e libertou o peregrino, que anos depois regressa a Barcelos e fez erguer o monumento em louvor a São Tiago e à Virgem. (BARCELOS MUNICÍPIO, 2017)

literatura pós-colonial expõe a persistência das dinâmicas coloniais mesmo no nível da produção das obras em si.

Outro fato importante em relação ao GaloCamões é o fato de ele comer o bilhete que Odonato escreveu e deixou cair quando subiu ao céu. Na epígrafe final, descobrimos que é um fragmento do poema da poetiza angolana Ana Paula Tavares citado também no poema que inicia e encerra o romance, nas epígrafes. O bilhete com o poema foi engolido pelo GaloCamões:

o galo viu Odonato progredir nos céus, solto, livre abanando o corpo conforme o vento, primeiro para os lados, sobrevoando o prédio onde o galo espantado e quieto se encontrava, depois subindo repentinamente, deixando no ar descaído uma bola imperfeita, o amarrotado bilhete que o galo, por falta do que mais fazer, aliada a um certo apetite, debicou, abriu, e visto que a matéria empapada se revelava mole e tragável acabou por ingerir  
letra por letra, palavra por palavra.(ONDJAKI, 2013,p.395)

Uma postura que segue um sentido mais de afirmação da grandeza da literatura nacional são as referências aos autores angolanos, como José Luandino Vieira, Manuel Rui, Ana Paula Tavares, Arnaldo Santos, Arthur Arriscado e Pepetela:

Odonato viu-se de peito revoltado a sentir claras saudades de uma Luanda que ali havia sem já haver, talvez o tempo se sobrepuja para o fazer sofrer, os pássaros de um antigo Kinaxixi, com trejeitos de Makulusu, cantavam invisíveis no seu ouvido semitransparente  
era ele que falava com a cidade ou a cidade de Loanda, Luanda ou Luuanda, que brincava de namorar com ele (ONDJAKI, 2013, p. 170)

Observamos, ainda nesse trecho, as referências aos cantos de pássaros Kinaxixe e o Makulusu, ambos bairros luandenses que guardavam referências literárias importantes para a história da literatura angolana. *Quinaxixi* é o primeiro volume de contos publicados por Arnaldo Santos, autor consagrado das letras angolanas, em 1965; posteriormente, o autor publicou no Brasil o volume *Kinaxixe e outras prosas* (1981), que reúne os contos de *Quinaxixe*, as crônicas de *Tempo de Munhungo*, de 1968, e outros textos dispersos. Quanto ao Makulusu, a referência mais óbvia é o aclamado romance *Nós, os do Makulusu* (1974), de José Luandino Vieira.

*Luuanda* (1963) é o nome da obra premiada de Luandino Viera, cujo relato de como foi escrita Ondjaki conta em uma aula sobre Literatura Angolana, que ministrou na Espanha. Segundo Ondjaki, Luandino escreveu o livro de contos aos poucos e entregava as páginas avulsas para os amigos que o visitavam na cadeia, no Tarrafal, onde cumpriu

pena por terrorismo, na época da guerra de independência. Outra narrativa interessante sobre o período em que Luandino esteve preso diz respeito a sua leitura de *Grande Sertão Veredas* (1956). Ondjaki explica que nem todos os livros chegavam até aos internos da prisão, mas que um provável erro fez com que o exemplar driblasse a censura. Esse relato é importante, pois remete à influência significativa que a obra de Guimarães Rosa teve para os escritores angolanos. Dentro de *Os transparentes* contamos com uma referência a Guimarães Rosa ao final do romance:

- os mundos confundem-se todos, desculpe lá o discurso poético, mas todos somos água do mesmo rio
- nove fora terceira margem, como diria o kota Guimarães
- nove fora a margem de cada um (ONDJAKI, 2013, p. 380)

Temos, obviamente, a presença do escritor angolano Artur Arriscado, que se torna personagem ativo da obra. Assim como na vida real, em *Os transparentes*, Arriscado é um jornalista, possui os mesmos apelidos: ManRiscas e CoronelHoffman. É um homem carregado de histórias: tornou-se coronel quando lhe foi conveniente, utilizou de suas personalidades quando era interessante. É também um contador e produtor de histórias.

O prédio em que se desenrola a trama de *Os transparentes* possui sete andares, assim como o prédio de *Quem me dera ser onda* (1999), de Manuel Rui. Em ambas as narrativas, é no prédio que se passam a maiorias das ações, envoltas por uma profunda reflexão política do pós-independência, questionando os rumos que historicamente o colonialismo e o pós-colonialismo reservaram a alguns indivíduos.

Há ainda, em *Os transparentes*, uma referência indireta ao romance de Pepetela, *O desejo de Kianda* (1995). Na obra de Pepetela, lemos sobre a “síndrome de Luanda”, criação do autor que é definida pela queda inexplicável de prédios na capital de Angola. O estranho fenômeno é atribuído à ira de Kianda, entidade da mitologia angolana que controla as águas. Ora, não podemos ignorar que a água tem papel fundamental ao longo da narrativa, apresentando mesmo poderes especiais quando brota do primeiro andar do prédio, no Maianga. Além disso, a narrativa de Ondjaki também se desenvolve para a destruição de Luanda, com explosões.

A explosão e toda a angústia vivida pelo incêndio não é um fato narrado apenas na obra *Os transparentes*. Segundo Ana Claudia da Silva, em “A cor desse fogo: literatura e conhecimento de mundo em *Os transparentes*, de Ondjaki” (2016):

Esta cena lembra-nos uma outra, do romance *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, também de Ondjaki (2009), em que uma explosão põe fim à inauguração do mausoléu erguido em homenagem a Agostinho Neto, primeiro presidente de Angola. Em ambas as cenas, temos a presença de fogos de artifício e de um fogo real e destruidor; em ambas as personagens se esquivam e procuram sobreviver como podem em meio a fumaça e negrume. (SILVA, 2016, p. 125)

Ao revisitar outros escritores, o autor eleva a literatura local e presta sua homenagem aos grandes escritores de seu país, que ajudaram a consolidar o cenário literário, buscando legitimação linguística, literária e cultural. Logo, essas referências podem ser entendidas como um ato político da parte de Ondjaki.

### 3.4 – Representando a pobreza

*Os transparentes* guia o leitor pela capital de Angola. O autor lança mão de uma postura lírica para desenrolar uma narrativa; esta, por sua vez, nos leva a entender o funcionamento da cidade a partir das divisões de classes, os pobres e os ricos. Todavia, alguns dos ricos políticos, que deveriam representar o povo, vivem confortavelmente e estão, na verdade, a serviço de uma classe mais rica, que é quem de fato determina os investimentos e o modo de como a renda será distribuída. Essa hierarquia fica evidente na relação entre DomCristalino, empresário, e o Ministro.

A pobreza é marcada, a princípio, pela fome. A primeira referência a ela aparece quando, no velório da mãe de Xilibaba, aparece uma idosa do sul, que só fala em umbundu e que pede um prato de comida para rezar pela morte de quem morreu:

a velha chegou a Luanda dias depois da morte da verdadeira mãe de Xilibaba e, não aguentando com a fome, irrompeu pela cerimônia fúnebre confessando entre lágrimas a urgência de sua necessidade, pediu desculpa pela sua atitude, e marcando o uso definitivo do umbundu cerrado, olhou Xilibaba no fundo dos olhos e falou  
— posso rezar pela morte de quem morreu. a minha voz chega até o outro lado... (ONDJAKI, 2013, p. 14)

A partir de então, conhecemos Odonato, que nos é apresentado abatido por conta da morte da sogra e do processo de metamorfose que estava sofrendo. A fome é a temática mais recorrente no romance, já que os personagens que residem no prédio vivem claramente com uma quantidade escassa de alimento, mas uns ajudam aos outros para que sobrevivam. Alguns personagens que visitam o prédio também são acometidos por

essa dor, como o Carteiro, o VendedorDeConchas, Paizinho e CienteDoGrã que deixaram o prédio por conta da fome, mas, paradoxalmente, voltam lá aos domingos para comer bem. O Cego, por muitos momentos, faz referência à necessidade e à falta de comida.

Odonato observava a mãe e os alimentos: tudo oferecido ou encontrado nos restos do supermercado onde algum conhecido trabalhava  
 — agora comemos só aquilo que os outros já não querem — comentou  
 — é pecado deitar fora comida ainda boa  
 — é pecado não haver comida para todos — concluiu Odonato saindo da cozinha e dirigindo-se à varanda (ONDJAKI, 2013, p. 22)  
 a fome que traz aos humanos as mais bizarras sensações e as mais improváveis ações, a fome que inventa capacidades motoras e ilusões psicológicas, a fome que desbrava caminhos ou promove desgraças (ONDJAKI, 2013, p. 25)

Também é citada a falta d'água e de energia, situações enfrentadas pela maior parte daquele povo. O romance afirma que, naquele momento, poucos, em Luanda, têm o privilégio de ter água. É um problema mencionado numa conversa entre ArturArriscado e PauloPausado e que ocorre segundo o primeiro, desde a independência.

— toda aquela água a ser desperdiçada lá em baixo  
 — mas aquela água é toda aproveitada, senhor, fiscal, todos do prédio usam aquela água, cozinhar, lavar carros, limpar o prédio, etc...  
 — mas está sob e sobre aproveitada!  
 — como assim?  
 — está sobre aproveitada porque sai de mais e vocês não a podem controlar. e está subaproveitada porque outros membros da comunidade não estão a usufruir dela (ONDJAKI, 2013, p. 135)

Portanto, estamos diante de um povo que não possui acesso ao saneamento básico adequado. A água é temática que atravessa toda a narrativa, desde o início, uma vez que jorra água no térreo do Prédio e é utilizada por todos os moradores. Somos também introduzidos à ganância de DomCristalino com relação à água. Ele vai acumulando terras que possuem rios e nascentes de água, sempre com o objetivo de reter o bem natural a fim de, posteriormente, explorar o povo mediante a privatização desse bem natural.

Acordem homens...qual distribuição?! então o estado agora precisa que alguém do setor privado distribua a água e nós ficamos calados, não é assim o estado admite “eu não posso distribuir a água com qualidade, mas este senhor, que até tem o nome Cristalino, ele sim pode a partir de agora a água será bem distribuída, bem purificada! viva a privatização da água!” mas onde é que já se viu? (ONDJAKI, 2013, p.237)

A falta de energia também é citada a partir de uma conversa entre CienteDoGrã e ZéMesmo. Descobrimos, todavia, que sua falta não é generalizada, porque próximo ao palácio presidencial nunca falta energia. Por isso, é interessante, mesmo tendo uma condição de vida miserável, arrumar um cômodo para morar perto do palácio.

— meu — começou \_ZéMesmo \_viver aqui ao pé do chefe é que cuia, nunca falta agua nem luz, qual gerador é esse?, nem precisamos! É só a luz bazar, toda a cidade às escuras, e nós nada! Tamo se bem mesmo. Quando o Kota veio morar aqui no palácio, batemos palma, nossa fezada (ONDJAKI, 2013, p.50)

A marginalização é tratada a partir dos relatos do narrador feitos com relação a CienteDoGrã, que se envolve em um mundo criminoso, realizando pequenos furtos e, junto com ZéMesmo, desenvolve muitas pratica ilícitas. A prostituição é mostrada pelos passeios de JoãoDevagar à casa de AvóTeta, uma idosa que é dona de uma casa de tolerância. Ela vive no Bairro Operário. Por lá passam, entre outros, os policiais que, em seus horários de almoço, visitam o recinto.

— veio procurar serviço de meninas?  
 — não. vim procurar um homem  
 — um polícia magrinho?  
 — esse  
 — ele está aqui no quarto, deixe só ele terminar, depois mando chamar, bebe alguma coisa?  
 — Obrigada — aceitou por educação. (ONDJAKI, 2013, p. 230)

São os mesmos policiais que praticam ações corruptas, que exploram a pobreza de Odonato retirando-lhe o que possui de comida e alimentando a esperança do homem de encontrar o filho. Na obra, Belo, indicado por um conhecido, é um policial corrupto, que promete ajudar Odonato, mas exige em troca bife com batatas fritas e promete que, se a comida vier em quantidade maior, ele dividirá com o detido CienteDoGrã.

— e então, querem dinheiro?  
 — \_não, parece que não  
 — querem o que?  
 — amanhã eu falo com MariaComForça, para ela te preparar uma cesta  
 — mas os guardas querem quê?  
 — bife com batata frita!!!disseram que se lewares a mais, eles dão o resto ao teu filho  
 — filhos da puta!  
 — é a vida...!ainda para nós, porque bife com batata frita acho que consigo arranjar. Agora se pedirem dinheiro era pior  
 — tens razão (ONDJAKI, 2013, p. 190)

Essa corrupção, que é recorrente em toda a obra, aumenta conforme o valor social de quem a pratica. Vemos a corrupção no Prédio, nas ruas de Luanda, praticada pelos funcionários da segurança e na atitude dos fiscais, que passam o tempo criando situações para ter benefícios de forma ilegal. Há também corrupção nas atitudes de DomCristalino e do Ministro que, por meio de ameaças, obrigam o cientista Raago a redigir um relatório positivo sobre a escavação de petróleo:

— senhor Raago, vou falar em português uma coisa importante, mas se o senhor não entender, diga-me que posso traduzir  
 — ok — Raago também ficou apreensivo  
 — não há riscos incontornáveis neste país... — Cristalino falou tão devagar que parecia enunciar uma revelação bíblica. — entendeu bem minha frase?  
 — ok, i got it (...)  
 pelo telefone, DonaCreuza foi chamada e cumpriu-se o ritual da vinda do gelo, os fiscais beberam mais champanhe, Raago foi convidado a guardar as suas notas e a reelaborar seu relatório final (ONDJAKI, 2013, p. 222-223)

Também somos informados sobre a falta de assistência na saúde, uma vez que o médico que atende a Ciente em sua casa deixa claro que foi ali fazer um favor. Odonato reclama da falta de dinheiro para pagar o médico.

Odonato começou por agradecer a visita do médico e apressou-se a explicar que não tinha dinheiro para pagar a consulta  
 — não se preocupe, vim fazer um favor a família (ONDJAKI, 2013, p. 146)

A falta de emprego formal faz com que homens e mulheres de Luanda sejam obrigados a “se virar” como podem. Na narrativa, conhecemos histórias como a do VendedorDeConchas, da Amarelinha, da MariaComForça, dos JoãoDevagar, ou dos vendedores ambulantes, que vendem óculos especiais para assistir ao eclipse que foi cancelado pelo governo.

— as mauanas, os óculos antieclipse, esses que to a vender...olha aqui, kota, tem carimbo e tudo  
 — quem sabe... agora to meio desprevenido, mas podemos falar depois, olha, vem aí o meu ônibus  
 — vê só então os dólares, mô kota, mesmo dez dólares vou fazer preço bom no kota, brasileiro até já é como nosso irmão, do kota Lula... (ONDJAKI, 2013, p. 271)

E, finalmente, como marca da pobreza, temos, no romance, a falta de moradia digna. O Prédio ocupado por Odonato e seus vizinhos é um improvisado, cada um organiza como pode o local que vai habitar. Falta energia, falta alimento, falta médico para todos

que vivem ali. No entanto, toda essa falta não esvazia suas histórias individuais, que são também belas, ainda que dolorosas, porque as lutas pela sobrevivência demonstram o belo de cada história. Histórias que vão intrigar o autor ficcional e o levar a anotar, gravar, ouvir e transcrever os relatos que o Ocidente homogeneizador se nega a ver.

A beleza da vida daquelas personagens é sempre permeada pela arte. Há a presença constante da música na vida dos moradores do prédio. A narrativa apresenta referências a cantores como Paulo Flores. Temos também a trilha sonora de *jazz* tocada pelo CamaradaMudo.

Outra interferência do discurso de outras artes é o teatro confessional idealizado e dirigido por JoãoDevagar na sala de cinema GaloCamões, que é considerado pelo personagem como oitava arte e, de fato, é uma performance intrigante. É uma arte democrática, o Cego tem acesso gratuito por ser cego, também participa do prazer dos filmes, uma vez que são os espectadores que constroem os diálogos e as descrições, em uma espécie de audiodescrição improvisada para cegos. Afinal, a proposta é de um cinema mudo<sup>23</sup>, apesar de os espectadores participarem diretamente construído seus sons.

...o Cego sorria com o que lhe haviam dito, que ele não teria que pagar entrada, porque no CinemaGaloCamões “os desvisuais” tinham lugar cativo (ONDJAKI, 2013, 152)

- sente-se, vizinho, estamos no campo da experimentação teatrológica, cinematografal e performática... (ONDJAKI, 2013, p. 182)

- meus amigos (...) não sei como agradecer... não é da ajuda de virem aqui arrumar o nosso cinema da oitava arte... é mesmo do contributo de gente humana (ONDJAKI, 2013, p. 188)

Também há dança. Edu, morador do quarto andar, é um exímio dançarino, mesmo com o seu problema de saúde ainda dança e lembra, em suas narrativas, do tempo de jovem nos bailes da cidade.

### **3.5 – Dando visibilidade à transparência**

A gama de personagens ricos é subdividida: há aqueles que não eram de fato ricos, mas que enriqueceram representando o povo. São os funcionários do governo que

---

<sup>23</sup>Na obra *Uma Escuridão Bonita* (2013), Ondjaki, também possui uma representação de improvisação cinematográfica: Cinema Bu.

possuem uma vida extremamente confortável. Carregam em seus corpos vestimentas que, se transformadas em dinheiro, alimentariam muita gente.

não fosse a sua crença já interiorizada no poder persuasivo das conchas, o Vendedor teria desistido da visita e virado as costas naquele momento, a madama vinha repleta de outros desde os dedos dos pés às orelhas, umas vestes largas de tipo indiano num tecido bonito e de transparências sugestivas que os seus olhos preferiam não olhar, o Cego também mudou a expressão do rosto devido aos inúmeros cheiros que precederam Pomposa, unhas recém pintas, sapatos engraxadíssimos, creme de mão, creme de rosto, perfume no pescoço, e forte desodorizante sob as axilas, “um carnaval” pensou o cego (ONDJAKI, 2013, p. 62)

Esses são corruptos, fazem negócios na surdina, não consultam a população sobre ações a serem realizadas. Na verdade, mantêm o privilégio dos mais ricos em detrimento da população em geral. Depois, temos os verdadeiros poderosos, como é o caso de DomCristalino, empresário, astuto, que manipula políticos para desenvolver atividades em benefício próprio.

Na obra, vemos, de forma clara, como uma pequena minoria da população de Luanda possui muito mais do que o necessário e, em contrapartida, como uma grande parcela da população vive com muito menos do que o necessário. São muitos os personagens pobres inseridos na obra, quase todos não possuem o básico para sobrevivência digna, mas possuem muitas histórias e muitas formas de contar essas histórias.

São muitos os personagens que protagonizam o romance, todos distintos uns dos outros, cada um com sua história, sua vida. Eles possuem extensão e profundidade. Chimamanda Adichie aponta a história única como manancial dos estereótipos: “mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão” (ADICHIE, 2009). Para a escritora, “poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa” (*idem*). A partir desse pensamento, podemos afirmar que o autor não torna aquelas histórias definitivas, isto é, mostra a vida e as fragmentações da vida de pessoas pobres, mas sempre levando em consideração a individualidade de cada personagem. Na obra, não percebemos uma ênfase nas diferenças humanas, e sim nas diferenças sociais. Os personagens ricos ou pobres são semelhantes enquanto seres humanos, todavia são distintos em se tratando da sua condição social. “Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida” (*ibidem*). É como

se o autor tentasse reparar a dignidade por meio das ações textuais que se concentram em imagens: o povo pobre lutando contra a invisibilidade. Mesmo marginalizado, não é um povo de uma única narrativa.

Por meio de *Os transparentes*, conhecemos as várias possibilidades de narrativa, contudo mantendo uma relação com o real. Na obra, os personagens pobres também não possuem voz. O Carteiro, por exemplo, trabalhador, nunca é ouvido, muito menos lido, ele escreve cartas requisitando os direitos de melhores condições de trabalho. Todavia, se a sociedade impossibilita que os pobres tenham voz, a arte pode lhes dar voz, e se não der, como é o caso de *Os transparentes*, lhe dão ao menos visibilidade. Can sugere que, nesse romance, Ondjaki pretende, ainda: “destapar o processo através do qual essa voz tem sido excluída do debate político, situação que, naturalmente, favorece os interesses grosseiros das atuais elites dominantes.” (CAN, 2013, p. 162)

Como afirma Nazir Ahmed Can, o romance busca, por meio das imagens construídas pelas ações das narrativas, evidenciar o processo que tira o direito à voz das classes dominadas. Ele não dá uma voz, mas ele mostra as fraturas sociais que legitimam esse silenciamento.

Não é possível falar sobre a construção da história única sem mencionar a questão do poder. Como as narrativas são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas realmente depende dos interesses dos que detêm o poder. Tal aspecto se manifesta em nossos conteúdos sociais e relações formais. São esses condicionamentos de representação do outro, sustentada também pelos meios de comunicação e suas histórias únicas sobre diversos assuntos, que definem parte do controle aplicado à população.

Vale lembrar que os meios de comunicação não são meras formas de transporte de informações, mas que revelam significados culturais criados em determinados períodos históricos e que estão ligados a transformações comportamentais e mudanças intelectuais objetivas nos receptores. Assim, as mídias “controlam” a massa por meio de suas publicações e espetáculos. Utilizam-se, antes, de histórias únicas, tendenciosas, para formatar sua audiência e criar estereótipos. Como essas mídias ainda estão a serviço de um sistema capitalista, que é reproduzido desde o período de colonização, ainda hoje percebe-se o poder construindo estereótipos a partir das diferenças generalizadoras.

o chefe convocara uma reunião que não convinha recusar, as coisas não andavam bem no trabalho, demasiadas reclamações e ausências para não mencionar divergências ideológicas que orientavam o trabalho de cada um deles, se por vezes o chefe assumia ares de liberal e queria dar bom exemplo nos seio da comunicação nacional, outras vezes eram evidentes os seus compromissos com membros da alta esfera do partido (ONDJAKI, 2013, 77)

Diversas histórias de representação e imbuídas da urgência da busca pelo conhecimento, pelo entendimento do ‘outro’ e de outros lugares estão presentes na narrativa de *Os transparentes*. Enfatiza a fuga do paradigma, do senso comum, da informação pronta, da história única sobre qualquer pessoa, lugar ou aspecto. É assim que compreendemos o romance *Os transparentes*: uma obra narrativa que, usando de um lirismo particular, guia o leitor por um processo de conscientização das semelhanças entre os homens e de demarcação das diferenças sociais que separam o valor de um homem para o outro. Portanto, a invisibilidade que percorre a obra por meio da metamorfose de Odonato não é uma invisibilidade do ser humano, mas a dificuldade que os homens possuem em enxergar a todos como gênero humano, legitimando um sistema econômico e político que leva em consideração o individualismo em detrimento do coletivo.

## Conclusão

A jornalista da BBC que entrevista Odonato, como vimos no Capítulo 3, aborda-o desmunida de seu gravador. Ao questioná-la quanto à ausência do aparelho, Odonato recebe a resposta de que ela não precisaria dele, porque histórias boas sobre a África não interessavam a seus editores. Esse diálogo nos permite refletir sobre estereótipos no contexto africano. A partir do discurso da jornalista, é possível discutir como são representadas as personagens pobres naquela narrativa, já que, segundo a jornalista, aquelas histórias iam contra a imagem estereotipada dos países da África. A jornalista nos leva a crer que reconhece que a imprensa internacional possui a imagem de uma histórica única do continente, e mais, que não tem interesse em conhecer histórias bonitas. É conveniente para a manutenção de um determinado sistema econômico e cultural manter uma história única de miséria na África. A jornalista funciona como crítica ao discurso e postura eurocêntrica que ainda se impõe na sociedade.

*Os transparentes*, de Ondjaki, elege como tema a invisibilidade da pobreza, que advém de um discurso eurocêntrico que contempla a fome. Os estereótipos estão ligados a marcas do projeto político-econômico do colonialismo, pois para entrar e manter o poder nas suas colônias, o estado português, na figura do colonizador, usou de um discurso marcado por estigmas, ancorados no discurso cristão, que foram impostos sobre o povo local. Esse discurso envolve as comunidades locais que, ao longo da história, reproduzem uma visão europeia. Esse fato só é possível porque além de uma colonização territorial, os portugueses, assim como outros colonizadores, perpetraram uma colonização ideológica, que é reproduzida até hoje em países em desenvolvimento, fato que não é diferente em Angola. A imagem construída do povo Angolano é de um povo pobre, que luta por guerras sem sentido, a quem falta direitos básicos, como a alimentação.

Contudo, as escolhas estéticas da narrativa fazem com que a obra evidencie não a fome, como assunto, mas a invisibilidade dos processos históricos e sociais como causa da existência da fome, abordada, no livro, por meio de um grupo grande de personagens pobres que protagonizam as ações do texto literário. A pobreza na obra não é mostrada apenas como carência de recursos econômicos, ou a falta de serviços essenciais, como alimentação, vestuário, habitação, saúde e saneamento básico, a pobreza apresentada na

obra está ligada a uma carência social. A exclusão expressa pela transparência de Odonato representa a exclusão de uma grande parte da sociedade angolana. Torna-se óbvio que a intencionalidade narrativa do autor é incidir sobre a reflexão crítica do leitor, para ajudá-lo a reconhecer os direitos fundamentais de todos aqueles que vivem em situação de pobreza causada pela desigualdade social.

As imagens convencionais da África nos remetem à pobreza, mas essa pobreza é redutora. Os pobres tornam-se invisíveis, pois são projetados por valores generalizantes, que apagam as singularidades daquelas individualidades. Dessa forma, o texto de Ondjaki nos faz perceber a beleza e a dor, através dos conflitos sociais em suas raízes. *Os transparentes* nos mostra o que os sujeitos pobres de Luanda têm de único, de diferente, de singular. A narrativa nos afasta do olhar que preconcebe os indivíduos pobres, pois nos induz a perceber o que não vemos dessa pobreza, quando envolta somente pelos discursos de histórias únicas.

A invisibilidade das causas da pobreza, levando em consideração as condições históricas e sociais da vida do povo angolano, é demonstrada, na obra, por meio das personagens que carregam em seus nomes traços de sua ideologia, personalidade ou função social. Através dos nomes e ações das personagens, percebemos a variedade de histórias que há em Luanda de *Os transparentes*. Lemos ali histórias de pobreza distintas e não apenas elas, como também histórias de corrupção, de descrença em ideologias, de falta de emprego, de danças, de risos, de fantasias e de vida. Os nomes nos permitem perceber que o povo de Luanda é um povo multifacetado, como todo e qualquer povo. Portanto, não é passível de generalizações.

A estrutura da narrativa tem grande importância para o construto da reflexão, pois há marcas textuais que diferem o texto escrito, no romance, da forma padrão. O texto é todo escrito em minúsculas, exceto quando se refere a nomes próprios. Também não segue a norma de pontuação normativa, não é dividido por marcações de capítulos. Ao longo de um capítulo, temos pausas inseridas por páginas negras, que possuem epígrafes, sempre relacionadas a notas do autor, registros de falas de relatos das personagens ou questões do enredo. As figuras de linguagem são utilizadas com maestria, de forma que o texto nunca é dado, mas requer que pensemos nas pistas que vão sendo inseridas, muitas vezes de modo ambíguo pelas várias metáforas, ironias, personificações e metonímias. A estrutura da narrativa nos permite compreender o entrelaçamento entre História e Literatura.

A diversidade de personagens pobres na obra nos leva a compreender que a representação não está acontecendo pela necessidade do olhar do outro para uma questão pontual, mas na tentativa de tornar mais dinâmicas as leituras sobre aquele povo. Esse processo na obra fica claro quando o autor nos permite ter informações de várias facetas da pobreza, já que o indivíduo histórico social do século XXI é um sujeito fragmentado, isto é, não pode ser representado por um modo único específico. Assim, a estética narrativa usada por Ondjaki para representar a sociedade atual de Luanda nos permite perceber a fragmentação da própria pobreza, são mulheres e homens pobres, negros, brancos, mestiços, em condições sub-humanas em diferentes faixas etárias e que encontram na dor alguma alegria. Eles dançam, cantam, vão ao cinema, choram seus mortos, conversam sobre questões complexas ou simples e, sobretudo, possuem consciência de suas condições e das contradições do sistema em que estão inseridos. A obra não parece ser trabalhada para que nos apeguemos ao discurso de x ou y, mas nos permite compreender as contradições existentes nesses discursos.

A narrativa não segue o modelo que nega as marcas históricas do colonialismo, ou seja, o romance não reproduz uma literatura que amplia as possibilidades de representação de indivíduos de classes dominantes, em detrimento da representação de minorias, de forma exotizante e redutora. O processo de representação funcionou de forma inversa, levando à reflexão sobre os modos de representação de que dispomos. Os pobres protagonizam as ações da obra de forma diversificada, Odonato, o VendedorDeConchas, o Carteiro, JoãoDevagar lidam com suas condições de formas várias e têm profundidade exposta no romance. Por outro lado, as narrativas que estão relacionadas com as classes abastardas são marcadas por estereótipos e caricaturas, como o Ministro, DomCristalino, o AssessorDoMinistro, ou os fiscais DestaVez e DaOutra, homens públicos que desenvolvem ações corruptas para se manterem no poder. A inversão da escrita não implica inverter os papéis nas histórias, mas simplesmente revelar o desconforto ao qual as minorias estereotipadas são vítimas. A representação narrativa promove uma crítica em sua forma.

Através de um jogo de espelhos, Ondjaki inverte as estruturas da obra. Assim, mostrando-nos que a imagem de uma pobreza genérica em Angola, reforçada por uma imagem eurocêntrica pré-concebida, nos afasta das teias causais dessa pobreza, já que generalizamos os motivos e reduzimos os conflitos históricos, culturais e sociais existente nele. Como o romance evidencia em seus episódios, os longos anos de guerra civil que

dividiu o país por atos de forças externas ainda surtem efeitos naquela sociedade, e tais forças externas ainda agem ali.

O pós-colonialismo, no contexto teórico aqui empregado, se refere a uma teoria que analisa um conjunto de práticas e estruturas que ainda são reproduzidas, tanto pelos descendentes dos países que colonizaram, como pelos residentes em países que foram colonizados. Assim, todos nós vivemos a consequência das empreitadas coloniais, seja pela manutenção dos discursos e estereótipos, seja pela relação socioeconômica que podemos perceber em territórios colonizados ou colonizadores. As questões anticoloniais não se esvaíram com as independências políticas dos países. As marcas da colonização continuam vivas e precisam continuar vivas em forma de denúncias históricas para que possamos refletir sobre suas implicações do colonialismo ativas no presente. A luta não deve ser compreendida como algo melancólico, mas sim como luta em direção ao abandono de marcas ideológicas que foram agregadas pelos colonos e que diminuiriam certos povos.

A leitura analítica de *Os transparentes* me fez refletir sobre a condição de vida dos menos favorecidos, que conheço de perto. No Brasil ou em Angola, as consequências da colonização e das subseqüentes explorações capitalistas são flagrantes e povoam a sociedade urbana ou não. O romance gerou em mim um sentimento de compreensão que passa pelo discurso acadêmico, mas que atinge níveis de reflexão pessoal, uma vez que venho de uma região que tem menos visibilidade no contexto nacional. A obra aqui, como produto artístico, apela aos sentidos para revelar a condição do outro e as causas dessa condição.

Por isso a seleção das epígrafes dos capítulos. A música, em sua beleza, é também reveladora de dores históricas pungentes bem como da luta humana.

Sinhá dona da casa me dê permissão  
 Mas só vim aqui pra te ver crioula  
 Esta casa é de Deus, crioula  
 Meu amor é de Deus, crioula  
 E se o branco é de Deus, crioula  
 Se o mulato é de Deus, crioula  
 Preto é filho de Deus, crioula  
 Nossa gente é de Deus, crioula  
 (Candeia, *Sinhá dona da casa*, 1975)

Quando Candeia pede licença para a sinhá dona da casa, assume uma posição de subalterno para, em seguida, reivindicar um *status* de igualdade, dizendo que todos somos

“filhos de Deus”, ou seja, todos merecemos o mesmo respeito. Temos aqui exemplificada a situação de subalternidade que toca algumas populações com relação a outras e faz surgir pensamentos críticos, como a perspectiva pós-colonial, exposta no primeiro capítulo.

Bem, o que eu tenho?  
 Por que estou viva, então? (...)  
 Tenho meus cabelos, tenho minha cabeça  
 tenho meu cérebro, tenho meus ouvidos  
 Tenho meus olhos, tenho meu nariz  
 Tenho minha boca, eu tenho meu sorriso

As perguntas e respostas de Nina Simone nos remetem ao fato de, mesmo sem ter condições financeiras ou *status* social, ainda temos o corpo para travar batalhas. Ainda que a gente não perceba, são exatamente as ações do corpo que nos fazem perceber os conflitos sociais e as lutas, mas estamos tão apegados a uma imagem pré-concebida de indivíduo e de racionalidade automatizada que deixamos passar despercebidas as ações verdadeiramente humanas. A luta pela independência, abordada no segundo capítulo, é exemplo que reforça a vontade humana de sobrevivência.

Se Luanda te encher de emoção  
 Se o povo te impressionar demais  
 É porque são de lá os teus ancestrais  
 (Martinho da Vila, Samba dos Ancestrais, 2003)

Ao refletir sobre as condições sociais brasileiras, como educação, saúde, cultura, história, percebemos as nossas raízes históricas, que são também invisibilizadas. Luanda, de fato, nos enche de emoção, porque, ao nos aproximarmos dela, vemos o quanto ainda persiste, no Brasil, um menosprezo a determinados aspectos de nossa história e herança africana. Entender narrativas africanas é entender a história do povo brasileiro.

Ainda há muito a ser estudado dentro das escritas narrativas sobre as invisibilidades sociais em obras de língua portuguesa. Ondjaki deixa claro em seu romance que o cenário literário de Angola é extremamente rico e ainda há muito a ser lido e compreendido. Suas referências a Luandino Vieira, Manuel Rui, Pepetela, Artur Arriscado e Ana Paula Tavares prestam uma bela homenagem à literatura angolana como um todo. O próprio romance *Os transparentes* é uma importante fonte de novas pesquisas, sobretudo no que se refere ao modo como o autor recorre a outras formas de arte para revelar as dores e as belezas humanas.

## Referências Bibliográficas

ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ADICHIE, Chimamanda N. The Danger of a Single Story. TED Talks. 2009. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story)>. Acessado em: 20 out. 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ANCHIETA, Amarílis M. L. L. Tongue-tied: traduzindo os contos em guerra de Chinua Achebe. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – Postrad. UnB. 2014.

ANGOLABELA. Disponível em: <<http://www.angolabelazebelo.com/2009/03/luanda-bairros-ilegais/>>. Acessado em: 02 out. 2016.

ANICETO, Maiara Salm. Ondjaki, *Os transparentes* e as invisibilidades presentes em Luanda. Trabalho de Conclusão de Curso. Florianópolis: UFSC, 2016.

BARCELOS MUNICÍPIO. Lenda do Galo. Portal do Município de Barcelos. Disponível em: <<http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/barcelos/lenda-do-galo>>. Acessado em: 04 jan. 2017.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere – literatura e testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998.

\_\_\_\_\_. A obra literária como leitura/interpretação do Mundo. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAUJO, Adriana (Orgs.). *Teoria e prática da Crítica Literária*. Brasília: Editora UnB, 2011.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa-Portugal: Arcádia. Trad. Maria Teresa H.Guerreiro, 1980.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CAMPOS, Karine. M. A insólita transparência de Odonato e a transtextualidade em *Os Transparentes*, de Ondjaki. In: (Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. Acessado em: 03 jan. 2017.

CAN, Nazir Ahmed. Luanda, cascatas em chamas. *Os Transparentes*, de Ondjaki. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.18, n.1, p. 161-162, jan./jun. 2014.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. 2 volumes. Editora Itatiaia Limitada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1997.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha – Grandes nomes do pensamento brasileiro, 2000.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CHAVES, Rita. *Formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

COUTINHO, Isabel. “Este prêmio não é meu, este prêmio é de Angola”. Portal Público05 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2013/11/05/culturaipilon/noticia/premio-jose-saramago-2013-atribuido-1611412>>. Acessado em: 03 jan. 2017.

CRESPO, Antônio P. A; GUROVITZ, Elaine. A Pobreza como Um Fenômeno Multidimensional. In: *RAE-eletrônica*, Volume 1, Número 2, jul-dez/2002.

ECONOMIST INTELLIGENCE UNIT. Democracy index 2011. Democracy under stress. The Economist, 2011. Disponível em: <[http://www.eiu.com/Handlers/WhitepaperHandler.ashx?fi=Democracy\\_Index\\_2011\\_Updated.pdf&mode=wp&campaignid=DemocracyIndex2011](http://www.eiu.com/Handlers/WhitepaperHandler.ashx?fi=Democracy_Index_2011_Updated.pdf&mode=wp&campaignid=DemocracyIndex2011)>. Acessado em: 15 nov. 2016.

ESPINA, Alice P.; BEM, Maurício J. C.; RINO, Lúcia H. M. A exploração de questões de estilo do português para a realização superficial automática. Série de Relatórios do Núcleo Interinstitucional de Linguística Computacional. 2002. Disponível em <<http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/download/NILC-TR-0216-EspinadeBemRino.pdf>> Acessado em: 04 jan. 2017.

FANON, Frantz. Os condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FREEDOM HOUSE. Freedom in the World. Angola – Report. Freedom House, 2013. Disponível em: <<https://freedomhouse.org/report/freedom-world/2013/angola>>. Acessado em: 15 nov. 2016.

HERNANDEZ, Leila Leite. A África na sala de aula. Visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HONNETH, Axel. Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais. Trad. de Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HUXLEY, Aldous. "Vulgarity in Literature", collected in Poe: A Collection of Critical Essays, Robert Regan, editor. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1967.

INSTITUTO CAMÕES. Origens da literatura portuguesa. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/literatura/origenlit.htm>>. 2001. Acessado em: 11 nov. 2016.

KAFKA, Franz. A metamorfose. Tradução de Dorival Holt Albuquerque. São Paulo: Ed. Abril, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. Pós-colonialismo, um caminho crítico e teórico. In: Literaturas Africanas e formulações pós-coloniais. Lisboa: Edições Colibri, 2003. (2012)

LUKÁCS, Gyorg. A teoria do romance. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. O Romance como epopeia burguesa. In: A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács. São. Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 218

MACÊDO, Tania; CHAVES, Rita. Literaturas de língua portuguesa - Marcos e Marcas - Angola. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MACHADO, Ana Maria, Recado do nome, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

MARGARIDO, Alfredo. Estudos sobre literatura das nações africanas das nações africanas de língua portuguesa. Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

MOURALIS, Bernard. As contraliteraturas. Coimbra, Almedina, 1982.

MUCCI, Latuf Isaías. O mito de Tirésias revisitado: ética & estética na ótica do cinema. Amaltea - Revista de mitocrítica. Vol. 2 (2010), pp. 199-207. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/download/AMAL1010110199A/20533>>. Acessado em: 04 jan. 2017.

MUDIMBE, Valentin Yves. A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Mangualde, Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

NASCIMENTO, Maria Jose do; SILVA, Helen Cris da; SILVA, Nilma Barros da. Os transparentes - ondjaki na visão do materialismo histórico dialético. In: Cadernos Imbondeiro. v. 3, n. 2 (2014). Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ci/article/view/21853>>. Acessado em: 03 jan. 2017.

ONDJAKI. Ondjaki e a oralidade africana. Entrevista concedida a Ramon Mello. Saraiva Conteúdo. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/materias/post/10079>>. Acessado em: 10 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. Literatura angolana hoy. [vídeo] (2012). <Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=19JoIQCnrV0>>. Acessado em: 13 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. Ondjaki: “Um dia Angola vai ter que se perguntar porque ficou tanto tempo o mesmo partido e o mesmo presidente no poder”. 2014a. Entrevista concedida a Mário Rufino. Lisboa: Diário Digital, 12 mar. 2014. Disponível em: <[http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id\\_news=690363](http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=690363)>. Acessada em: 02 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Ondjaki (Diário Digital). 2014b. Entrevista concedida a Mário Rufino. Lisboa: Diário Digital, 04 abr. 2014. Disponível em: <<http://oplanetalivro.blogspot.com.br/2014/04/entrevista-com-ondjaki-diario-digital.html>>. Acessada em: 02 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Sinto falta de autores negros no Brasil, diz Ondjaki. 2014c. Entrevista concedida a Daniela Castro. Portal A Tarde. 3 nov. 2014. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/cultura/literatura/noticias/1636138-sinto-falta-de-autores-negros-no-brasil-diz-ondjaki-premium>>. Acessada em: 10 nov. 2016.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre Voz e Letra: O Lugar da Ancestralidade Na Ficção Angolana do Século Xx*. 1. ed. Niterói - RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense - EDUFF, 1995.

PEPETELA. *O desejo de Kianda*. Portugal: Dom Quixote, 1995.

PINTO, Alberto Oliveira. *História de Angola, da Pré-História ao Início do Século XXI*. Lisboa: Mercado de Letras Editores, 2015.

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

ROMÃO, Maurício E. C. Considerações sobre o conceito de pobreza. *Revista Brasileira de Economia*, vol. 36 (4), p. 355-370. 1982.

ROTHWELL, Phillip. Never again? In: ROTHEWELL, Phillip (ed.). *Remembering Angola: Portuguese Literary and Cultural Studies*. Massachusetts: Tagus Press, 2010.

RUI, Manoel. *Quem me dera ser onda*. Lisboa: Ed. Cotovia, 1999.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas – Histórias e Antologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

SANTOS, Arnaldo. *Kinaxixe e outras prosas*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “O estado e as relações salariais e o bem-estar social na semi-periferia: o caso português”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Portugal: um retrato singular*. Porto: Afrontamento, 1992.

\_\_\_\_\_. “Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e interidentidade”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 66, julho 2003, p. 24-29.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. Da ruptura à consolidação: um esboço do percurso literário angolano de 1948 a 1975. In: *Letras e Artes*. Ponta Grossa, 15 (1), pp. 31-42, jun. 2007. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/viewfile/574/573>. Acessado em: 12 ago. 2016.

SHOHAT, Ella STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. (Tradução de Marcos Soares). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Ana Cláudia da. A cor desse fogo: literatura e conhecimento de mundo em Os transparentes, de Ondjaki. In.: *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura - Áfricas em movimento*, n. 41, p. 119-131. Brasília: UnB, 2016.

\_\_\_\_\_; FREIRE, Anna Isabel S. Avós de Angola. In: Angola e as Angolanas. São Paulo: Editora Intermeios. 2016.

SILVA, Tatyana L. da M. Teoria Crítica e Luta por Reconhecimento: Contribuições de Axel Honneth ao Debate da Justiça e da Cidadania. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal do Espírito Santo. 2011

YOUNG, I. M. “Representação política, identidade e minorias”. Lua Nova [online], n. 67, 2006, p. 139-190.