

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE-UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

OS TRANSPARENTES: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA

MARIEL MENDES DE OLIVEIRA

**GUARAPUAVA
2018**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE-UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

OS TRANSPARENTES: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Letras, Curso de Pós-Graduação em Interface entre Língua e Literatura, área de concentração Literatura, da UNICENTRO.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Raquel Terezinha Rodrigues

GUARAPUAVA

2018

Catálogo na Publicação
Biblioteca Central da Unicentro, Campus Cedeteg

O48t Oliveira, Mariel Mendes de
Os transparentes: uma proposta interpretativa / Mariel Mendes de Oliveira. –
– Guarapuava, 2018
ix, 117 f.: il.; 28 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa
de Pós-Graduação em Letras (Interface entre Língua e Literatura), 2018.

Orientadora: Raquel Terezinha Rodrigues

Banca examinadora: Raquel Terezinha Rodrigues, Edson Santos Silva,
Carla Alexandra Ferreira, Stela de Castro Bichuette da Silva.

Bibliografia

1. Letras. 2. Romance. 3. Os Transparentes. 4. Leitura. 5. Schwarz. I.
Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

|CDD 896.31



TERMO DE APROVAÇÃO

Marcel Mendes de Oliveira

"OS TRANSPARENTES: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA"

Dissertação aprovada em 28/08/2018 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr.(a) Raquel Terezinha Rodrigues – UNICENTRO - Presidente

Prof.(a) Dr.(a): Carla Alexandra Ferreira -UFSCar- Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Edson Santos Silva – UNICENTRO - Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Stela de Castro Bichuette – UNICENTRO - Membro Titular

Dedico este trabalho aos que me deram o dom maior, meus pais, Nilza Mendes de Oliveira e José Ariel de Oliveira (*in memoriam*). E a todos os leitores de romances.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha mãe Nilza Mendes de Oliveira, meu anjo na Terra que Deus escolheu nesta caminhada, melhor companheira e amiga, meu porto seguro, pela infinita ajuda e pelo apoio para o meu sucesso nesta grande tarefa.

Ao meu pai José Ariel de Oliveira (*in memoriam*), pelo dom da vida que me deu.

Em especial à minha orientadora, professora Dra. Raquel Terezinha Rodrigues, professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), por ter me apontado a porta da pesquisa e as chaves para que eu pudesse abri-la com a ajuda da teoria de Roberto Schwarz, autor de *Duas Meninas*; pelas correções no texto e pela confiança depositada em meu trabalho.

Ao professor Dr. Edson Santos Silva, professor do PPGL, arguidor e membro titular da banca da minha pesquisa, pelas ricas contribuições ao meu trabalho, com sugestões de leituras e possibilidades apontadas.

Às professoras Dra. Carla Alexandra Ferreira, da Universidade Federal de São Carlos, e à Dra. Stela de Castro Bichuette da Silva, da Unicentro, arguidoras e membros titulares da banca da minha defesa, pelas contribuições estruturais e teóricas feitas para a melhoria do meu trabalho.

Minha sincera gratidão aos professores do Departamento de Letras do campus de Guarapuava da Universidade Estadual do Centro-Oeste. (DELET/G).

A todos os colegas da graduação, especialização e do mestrado nesses anos de caminhada que convivi.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Unicentro, pela assistência precisa e acolhedora.

Às professoras doutoras Maria Cleci Venturini, Lidia Stutz e Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, que estiveram à frente do programa da Pós-Graduação em Letras (PPGL), incentivando a pesquisa científica junto com a comunidade acadêmica e social, e zelando pela qualidade dos eventos do Mestrado em Letras da Unicentro-PR.

À professora doutora Neide Garcia Pinheiro, que durante minha especialização, de certa forma, inspirou-me a seguir pelo caminho da investigação literária do gênero romance.

Aos secretários e amigos, Jaqueline e Jardel, da secretaria do PPGL, pelo apoio e dedicação durante o mestrado, que me atenderam sempre com um sorriso e muita disposição.

Muito Obrigado!

- Não vai um pincho quente, camarada
Carteiro? – Perguntou MariaComForça
enquanto fazia dançar as brasas
-vai se for assim de kilape, tou fraco de
kwanzas
-kilape só faço com um adiantamento de
cumbú – ela riu
- quer dizer, você é malandra! Isso é um
contakilape.
Isso pode-se fazer?
- aqui em Luanda há alguma coisa que
não se pode fazer?
O Carteiro engoliu a saliva da sede e da
fome juntas,
MariaComForça sentiu pena, mas pena
não dava dinheiro e
a cidade estava demasiado cara para
caridades

(Ondjaki)

OLIVEIRA, Mariel Mendes de. **OS TRANSPARENTES: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA**. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientadora: Raquel Terezinha Rodrigues. Guarapuava, 2018.

RESUMO

O romance *Os Transparentes* (2013), de Ondjaki, apresenta Luanda como tema-cenário; recebeu duas premiações e está traduzido para cinco idiomas. A narrativa trata da história do processo de transparência da personagem Odonato e se desenrola a maior parte do tempo em um prédio no centro da capital de Angola, onde moradores e suas famílias de estruturas plurais, compartilham alegrias e tristezas. Esta dissertação tem como objetivo analisar o livro *Os Transparentes*, sob a perspectiva interpretativa proposta por Roberto Schwarz em *Dois Meninas* (1997). Schwarz identificou que o livro *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, requer três leituras consecutivas. Para tanto, o pesquisador verificou os modos como alguns leitores, em diferentes contextos históricos, receberam a obra. Com base nesses pressupostos teóricos, propomos uma leitura do romance levando-se em conta o conceito *já-lido* de Jameson (1992). Pela primeira leitura, considerada romanesca, podemos acompanhar o fim trágico dos moradores da cidade de Luanda, devido a um incêndio causado por escavações irregulares de uma companhia de petróleo. Na segunda leitura, de caráter social, estamos diante de uma sociedade marcada historicamente por disputas de poder entre diferentes classes e que tenta reconstruir-se diariamente em meio ao caos. Em uma terceira leitura, observamos uma viravolta na recepção crítica da narrativa, na qual a faceta negativa das relações sociais em Angola vem à tona no romance e a transparência de Odonato passa a ser simbólica, pois a narrativa sempre nos mostra além do que diz aparentemente. A dissertação está dividida em três partes; iniciamos pela fortuna crítica do autor, depois expomos a perspectiva teórica da pesquisa e, por último, propomos a leitura do romance pelo modelo interpretativo de Schwarz. Dessa forma, levando-se em conta o modelo interpretativo de Schwarz e apoiados em outras leituras do romance, obtemos vantagem no ato de interpretação a fim de podermos apresentar uma leitura a contracorrente desse romance.

Palavras-chave: Romance; *Os Transparentes*; Leitura, Schwarz.

OLIVEIRA, Mariel Mendes de. **TRANSPARENT CITY: AN INTERPRETATIVE PROPOSAL**. 117 f. Dissertation (Master of Letters) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Supervisor: Raquel Terezinha Rodrigues. Guarapuava, 2018.

ABSTRACT

The novel *Transparent city* (2013) by Ondjaki brings Luanda as theme scenario, it has already received two awards and it also has been translated into five languages. The narrative deals with Odonato's character story transparency process and it happens in the most part of the time in a building located in the downtown of the capital Angola, where some residents and their families, of plural familiar structures, share joys and sorrows. This thesis has a goal to analyze the book *Transparent city* underneath the interpretative perspective proposed by Roberto Schwarz in *Duas meninas* (1997). Schwarz has identified that the book *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis, request three consecutive readings. Therefore, the researcher has verified the modes how some readers, in different historical contexts, have received the book. Based on these theoretical backgrounds we propose a reading of the novel based on already-read concept by Jameson (1992). On the first reading, considered *Romanesque*, we can observe the tragic end that some residents of Luanda due to because of a huge fire caused by a petrol company's irregular excavations. On the second reading, of social nature, we are across from a society historically marked by power disputes among different classes and it tries day after day to rebuild itself in the midst of the chaos. On a third reading, we observe a turnaround in the narrative's critical reception, in which the negative side of the social relations in Angola comes up in the novel. And Odonato's transparency becomes symbolic, because, the narrative always shows the reader besides what it apparently says. This Master's Degree thesis is divided into three parts, it starts by the critical essays on the author, and then, it exposes the theoretical perspective of the research, and lastly, it is proposed the novel's reading supported by Schwarz's interpretative model. This way, having into account the Schwarz's interpretative model and other readings of the novel, we obtain advantages of this interpretation in order to show a countercurrent reading of this novel.

Keywords: Novel; Transparent city; Reading, Schwarz.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 ONDJAKI: UMA VIDA DEDICADA ÀS ARTES	14
1.1 ONDJAKI NO IMAGINÁRIO DOS LEITORES: ANÁLISE DA FORTUNA CRÍTICA	20
1.2 OS <i>TRANSPARENTES</i> : LEITURAS E PERSPECTIVAS	43
2 O MODELO INTERPRETATIVO DE SCHWARZ.....	58
3 OS <i>TRANSPARENTES</i> : UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA.....	72
3.1 DA ANGOLA ANTIGA À CONTEMPORÂNEA: ARENA DISPUTAS.....	76
CONCLUSÃO.....	106
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

“porque é um símbolo. a transparência é um símbolo.”

(Ondjaki)

O romance *Os Transparentes* (2013) é mais uma das obras de Ondjaki que apresenta Luanda como tema-cenário. Recebeu duas premiações e foi traduzido para cinco idiomas, a saber: inglês, espanhol, francês, alemão e croata. O livro é o quarto romance de Ondjaki, escritor angolano radicado no Brasil, com o qual venceu, em 2014, o Prêmio José Saramago em Portugal e o *Littérature-Monde* na França, em 2016, na categoria literatura não francesa. As quatrocentas e oito páginas da edição brasileira da Companhia das Letras trazem uma capa diferente da primeira versão, publicada em Lisboa pela Editorial Caminho¹.

A narrativa possui um tom poético característico da escrita de outros romances do escritor. O estranhamento, a liberdade na estrutura, o humor, a estiga² e a ironia permeiam toda a história contada. Algumas dessas marcas de escrita, tais como o humor e a estiga, se repetem em outros romances, por exemplo, em *Quantas Madrugadas Tem a Noite* (2004), *Bom Dia Camaradas* (2006) e *AvóDezanove e o Segredo do Soviético* (2009).

Os Transparentes trata da história do processo de transparência da personagem Odonato, e se desenrola em um prédio no centro da capital de Angola. Nesse espaço, além de Odonato e sua família, vivem e transitam moradores, famílias de estruturas plurais, compartilhando alegrias e tristezas. São nativos, estrangeiros, migrantes e moradores vizinhos em um prédio localizado na região central da cidade de Luanda, chamada de Maianga.

Assim, propomos uma leitura pela perspectiva do modelo interpretativo de Schwarz em *Duas Meninas* (1997). Schwarz identificou que o livro *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, requer três leituras consecutivas. Então, utilizando-se desse modelo interpretativo, avançou nas leituras que haviam sido realizadas e propôs uma leitura “a contracorrente” do clássico machadiano. Apoiamo-nos também no conceito *já-lido*, pelo qual nunca lemos

¹ ONDJAKI. *Os transparentes*. Lisboa: Caminho, 2012. 432 p.

² Estiga: do verbo “estigar”, tirar sarro.

uma narrativa como algo pronto e acabado, mas sim, lemos apoiados nas leituras já feitas do texto por outros leitores e também pelos hábitos comuns que partilhamos como herdeiros culturais na história. (JAMESON, 1992)

Contudo, antes de apresentar a proposta de leitura do romance, levantou-se a fortuna crítica da obra de Ondjaki, a fim de se verificar as maneiras como o público leu a obra do escritor, incluindo algumas leituras do romance *Os Transparentes*. E, na sequência, são apresentadas as três leituras consecutivas do romance, destacando a terceira, denominada “a contracorrente”.

Pela primeira das três leituras sucessivas, que também, como Schwarz, denominaremos romanesca, podemos apreender o enredo e acompanhar o fim trágico no qual o prédio, os moradores e a cidade de Luanda são consumidos por enormes labaredas de fogo, devido a um incêndio causado por escavações irregulares de uma companhia de petróleo. A “tragédia anunciada”, que é revelada logo de início na narrativa, é o pontapé inicial da história que desenrola concomitante ao processo de transparência de Odonato e às histórias de vida dos outros moradores de um prédio, situado na Maianga, região central da capital provinciana de Luanda, em Angola. Assim, concluímos que o livro *Os Transparentes* nos conduz, pelo menos nessa leitura, para a questão de Odonato ficar transparente.

Na segunda leitura, de caráter social, estamos diante de sociedade marcada historicamente por disputas de poder entre diferentes classes e que tenta reconstruir-se diariamente em meio ao caos. É uma questão de maior amplitude na narrativa, a qual abarca a ordem social e política relacionada à histórica luta de classes em Angola. O país ainda não conseguiu uma resolução formal ou alcançar um ponto de equilíbrio, de forma consensual. Por isso, esse impasse vem desencadeando uma série de conflitos internos e uma grave crise social, que dura há anos no país. Assim, nesse nível de leitura da narrativa, chegamos à conclusão de que os interesses da classe dominante daquele país inviabilizam e invisibilizam a vida dos cidadãos que não estão entre as classes de poder.

Em um terceiro nível de leitura, nosso intuito é o de oferecer uma leitura a contracorrente, ou seja, com sentidos de interpretação inexplorados e diferentes daqueles realizados até então de *Os transparentes*. Nesse

momento, é apresentada uma nova proposta de leitura, porém, uma leitura que considere o que já foi lido, mas que ao mesmo tempo apresente uma nova interpretação do romance. Dessa leitura chegamos à conclusão de que o fogo, que atingiu diretamente as vidas dos mais pobres, gente explorada e esquecida, é praticamente criminoso, pois, por negligência do governo, causada pela ganância, poder esse representado pelo “Partido”; a transparência de Odonato é simbólica e as facetas das relações sociais em Angola são reveladas, pois se evidencia no terceiro nível um povo que tem intrigas e disputas entre as diferentes classes e, mesmo, disputas internas das classes.

A dissertação está dividida em três partes. No primeiro capítulo, intitulado *Ondjaki: uma vida dedicada às artes*, fazemos uma breve biografia de Ondjaki e em seguida expomos suas produções. Ainda nesse capítulo, no subitem intitulado *Ondjaki no imaginário dos leitores: análise da fortuna crítica*, apresentamos a fortuna crítica do autor, a fim de verificarmos comentários que alguns trabalhos trazem a respeito do conjunto autor e obra.

No subitem seguinte, *Os transparentes: leituras e perspectivas*, apresentamos o *já-lido* de *Os Transparentes*, analisando cronologicamente trabalhos que se debruçaram acerca desta obra em específico.

No segundo capítulo, *O modelo interpretativo de Schwarz*, expomos as perspectivas teóricas que baseiam esta pesquisa. Nesse momento, apresentamos os motivos básicos que fundamentam a pesquisa pelo conceito do *já-lido* em Jameson, e o pressuposto teórico das três leituras consecutivas de Schwarz. Assim, demonstramos a importância das leituras prévias na aplicação do modelo interpretativo de Schwarz, para interpretar não só *Os Transparentes*, mas qualquer narrativa.

No terceiro e último capítulo, intitulado *Os transparentes: uma leitura a contracorrente*, apresentamos as três leituras consecutivas do romance *Os Transparentes*, com base no modelo interpretativo de Schwarz em *Duas Meninas*. Porém, primeiro fazemos algumas considerações gerais a respeito do livro, em seguida apresentamos as três leituras consecutivas do romance, finalizando com destaque à proposta da terceira leitura. Dessa forma, apoiados em outras leituras do romance, obtemos vantagem do modelo de interpretação

proposto, a fim de podermos apresentar uma leitura a contracorrente desse romance.

Por último, seguem-se as considerações finais do trabalho, seguidas das referências bibliográficas.

1 ONDJAKI: UMA VIDA DEDICADA ÀS ARTES

Ndalú de Almeida escolheu ser chamado pelo pseudônimo de Ondjaki, porque esse era o nome com o qual a mãe desejava registrá-lo civilmente; porém, dois dias antes de nascer, ela decidiu dar-lhe o nome de Ndalú. Na língua umbundu, de ancestralidade tribal, a língua mais falada na região onde o escritor nasceu, “Ondjaki” significa “guerreiro”. De acordo com o próprio artista, em entrevista³ que concedeu para o programa *Roda Viva*, em 2007, desde muito cedo decidiu assinar suas produções com o pseudônimo. Exemplo disso são as assinaturas de suas primeiras obras em pintura, ainda na adolescência, aproximadamente aos catorze anos de idade⁴.

Ondjaki nasceu aos cinco de julho de 1977, em Luanda, capital provinciana da República de Angola, localizada na costa da parte ocidental Sul de África, cercada pelo Congo, pela Namíbia, Zâmbia e pelo Oceano Atlântico. Tendo sido, no século XVI, esta região, a mais importante cidade histórica do país, a partir da chegada dos portugueses, e era conhecida como África Ocidental Portuguesa.

Ondjaki é filho do comandante e deputado do MPLA Júlio de Almeida. Almeida, que hoje é escritor; assumiu-se como um desiludido com a promessa de consolidação da tão desejada utopia pós-colonial angolana. Entretanto, mesmo longe da militância política, passa a ser considerado, para um grupo daquele povo, figura histórica no processo de libertação de Angola.

Ainda muito jovem, iniciou os estudos em Luanda, mudou-se para Lisboa aos dezesseis anos e veio a graduar-se depois em Sociologia pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), com uma dissertação em Sociologia da Cultura (2002). Em Portugal, ainda aproveitou para fazer teatro amador e especialização profissional nessa área também. Possui doutorado na Itália em Estudos Africanos, pela *Università degli Studi di Napoli L'orientale* (2010). O autor começou a escrever desde muito cedo em sua vida e possui uma formação intelectual e artística voltada para as Artes, as Ciências Humanas e Sociais. Reside desde fins de 2011 no Rio de Janeiro. Além de ser licenciado

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JlIrqHFgFQk>. Acesso em: 27 jul. 2018

⁴ Estas informações foram extraídas da internet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JlIrqHFgFQk>. Acesso em: 11 jun. 2018

em Sociologia, é prosador e poeta, já produziu obras para teatro, cinema, música e artes plásticas, e, mesmo estando fora de seu país, há uma ligação muito forte do escritor pelas coisas de Angola, de seu tempo, de sua cidade natal, Luanda. Percebe-se que todas as narrativas, por exemplo, tratam de Luanda enquanto cenário e/ou tema. Damasceno (2016, p. 21) considera o fato dessa escolha de Ondjaki, em utilizar Luanda nas composições, como sendo “a obsessão literária” do artista.

Além da literatura, podemos afirmar que Ondjaki possui uma vida dedicada às artes em geral. O artista se dedicou ao cinema, trabalhou como roteirista, diretor e assistente de realização em produções audiovisuais em diferentes gêneros, dentre esses, o documentário, a minissérie, o filme e a “vídeo-poesia”. Também se dedicou ao teatro, às artes plásticas e à música. Na literatura, além de romance, o autor escreve literatura infantil e juvenil, poesia, novela e outros gêneros. Para algumas composições, ele mesmo inventa as categorias, como é possível conferir em seu *site* pessoal.

Na categoria de vídeo-poesia, encontramos vários vídeos captados e montados por Ondjaki e seus amigos poetas e artistas e que estão em um canal de vídeos do escritor no site *vimeo*⁵. Em alguns desses vídeos, o poeta declama excertos de poesia de diversos autores contemporâneos com imagens captadas e editadas por ele. Destacamos os vídeos com apresentação do projeto *Sobre o Mar: Poesias*, o qual se trata de *performances* com poesias, a trilha sonora do músico brasileiro Marcello Magdaleno e a participação de outros autores brasileiros e africanos. Dentre esses, o português António Jorge Gonçalves, ilustrador de alguns dos livros de Ondjaki, como *Uma Escuridão Bonita* (2012) e *O Convidador de Pirlampos* (2017).

Os excertos de poesia do projeto *Sobre o Mar* são concertos visuais e musicais que aconteceram em Luanda (2014), no Instituto Camões; em Teresópolis, esse último possui um clipe com poesia, música e desenhos projetados e em Petrópolis (2012). Além disso, entre os vídeos, há um excerto da telenovela escrita por Dias Gomes, *O Bem Amado*, em que o prefeito Odorico, interpretado pelo ator Paulo Grancindo, fala a respeito do cemitério da cidade; o poema *Renovar o homem*, de Manoel de Barros (s/d); o vídeo-clipe

⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/ondjaki>. Acesso em: 10 jun. 2018.

de rap angolano *Grito de aflição* (2012), do artista angolano Millex M, com realização e captação de Ondjaki; e um excerto de *Os modos do mármore* (2015), que traz poesias de Ondjaki, com fundo de música jazz.

Dentre os vídeos mais longos, encontramos *Essa palavra sonho* (2005), que se trata de um vídeo com poesias e imagens de Póvoa de Varzim, durante o encontro literário *Correntes D'Escritas*, gravado em fevereiro de 2003; *Faenas de amor* (2005), que foi gravado com escritores amigos de Ondjaki e exibido durante a oitava edição do Salão do Livro Iberoamericano de Gijón, na província de Astúrias, na Espanha; e *Estocolmo* (2010), captado pelo escritor em Estocolmo, na Suécia, no mês de outubro, com um aparelho de celular.

Ao todo são vinte e sete vídeos, os quais estão disponíveis no canal que serve para o compartilhamento de vídeos, pelo qual os usuários podem descarregar, partilhar e ver vídeos. Alguns desses vídeos-poesia aparecem com a data de publicação dos poemas, e em outros não há a data. Observamos nesses vídeos que Ondjaki declama os textos com um tom de voz muito parecido com o que se utiliza o narrador na trilha sonora do filme *Lavoura Arcaica* (2001). Quase que sussurrando, o narrador que interpreta a voz da personagem André, no filme, faz um monólogo interior a respeito de sua paixão não correspondida.

A trilha sonora do filme, composta por Marco Antônio Guimarães e o grupo musical Uakti, é citada na página quatrocentos e um de *Os Transparentes*, como sendo uma das inspirações musicais do escritor Ondjaki para escrever o romance. Esse filme foi dirigido, produzido e narrado por Luiz Fernando de Carvalho, baseado no romance homônimo de Raduan Nassar, que foi publicado pela primeira vez em 1975, pela editora José Olympio.

O filme é narrado em primeira pessoa e trata da história de amor incestuoso, porém não consumado, entre um irmão e uma irmã, e traz uma atmosfera perturbadora e conflituosa. As composições vídeo-poesia em que o poeta parece sussurrar os textos, assim como fez Mello, em *Lavoura Arcaica*, são ao todo doze, as quais elencamos a seguir.

Os textos são: *Dia de faxina* (1970) de António Jacinto; quatro são poesias de António Ramos Rosa, *O simples* (1987), *Nascimento último* (1987), excerto de *As duas mãos da terra* (1989) e *Presente absoluto* (s/d), duas são de Herberto Helder, *Não tenho nenhuma lei* (s/d) e *Vou ali* (s/d); *O vazio tem*

destas coisas, de Afonso Cruz (s/d); *Rosto da muralha* (2001), de Paula Tavares; excerto de *Actas da maianga*, de Ruy Duarte de Carvalho; *Saudades de Tonino Guerra*, de José Tolentino Mendonça (2017); e *Caderno I* (s/d), de Sophia Mello Breyner Andresen.

Após um período de estudos de seis meses na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, Ondjaki correalizou com Kiluanje Liberdade, cineasta bastante conhecido em Angola, um documentário acerca da cidade de Luanda, intitulado *Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda* (2006), no qual dez vozes de angolanos apresentam um painel da cidade. No cinema brasileiro, foi assistente do escritor e cineasta gaúcho Tabajara Ruas, na direção do filme *Netto e o domador de cavalos* (2008).

É membro da União dos Escritores Angolanos, membro honorário da Associação de Poetas Húngaros e membro fundador, mas não permanente, da *Associação Protectora do Anonimato dos Gambuzinos*. Ao todo suas obras estão traduzidas para dez línguas, a saber, francês, espanhol, italiano, alemão, inglês, sérvio, sueco, chinês, swahili e polonês⁶.

Seus principais romances premiados são *Bom Dia Camaradas* (2006), como finalista do prêmio Portugal TELECOM em 2007; *AvóDezanove e o Segredo do Soviético* (2009); este último, além de ganhar o Prêmio FNLIJ (literatura em língua portuguesa) e Prêmio JABUTI (categoria juvenil), ambos em 2010, ainda no mesmo ano foi finalista dos prêmios literários de São Paulo e Portugal TELECOM; e por último, *Os Transparentes* (2013), que venceu em 2014 o prêmio José Saramago, em Portugal, e também ganhou o prêmio *Littérature-Monde* (literatura não francesa), na França, em 2016.

Na mesma entrevista que concedeu ao programa *Roda Viva*, a qual já citamos, Ondjaki assume como uma das marcas de sua escrita o diálogo com a memória do passado, e que trata da saudade da infância em Luanda. Entretanto, o autor não admite que a guerra seja um de seus temas centrais, mas apenas serve como pano de fundo para compor suas histórias.

O autor alega que naquele tempo a guerra era longe do seu local de residência, em Angola, e admite que era mais nos arredores que as batalhas mais sangrentas ocorriam. Outro fator que impediu um contato mais direto com

⁶ Informação retirada do site pessoal do escritor. Disponível em: <http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html>. Acesso em: 12 fev. 2016.

a guerra é também porque ele nascera dois anos depois de a guerra ter oficialmente acabado.

Os livros estão catalogados no *site* pessoal do escritor, em alguns casos com nomenclatura de gêneros diferente da forma tradicional brasileira, com a qual estamos acostumados. Dentre os nomes diferentes que o autor utiliza estão: “estórias” para contos, “anos 80” e “estórias sem luz elétrica” para alguns romances e literatura juvenil e *free-style* para o romance de amor *Verbetes para um dicionário afetivo* (2016). Assim, destacamos algumas das produções em poesia e prosa que encontramos durante nossa pesquisa.

Em poesia, o autor possui *Actu Sanguíneu* (2000), seu primeiro livro de poesia, com o qual recebeu menção honrosa no Prêmio António Jacinto, ainda no ano do lançamento. Depois publica *Há prendisajens com o xão* (2002) e *Materiais para a confecção de um espanador de tristezas* (2009). Anos depois, digamos em uma nova fase, o seu primeiro livro de poesias é reeditado e publicado novamente. Desta vez, o autor troca a letra “u” pelo “o” no título e inclui outro livro de poesia para compor a antologia poética *Dentro de mim faz Sul: seguido de acto sanguíneo* (2010). Cinco anos depois, lança *Os modos do mármore* (2015) e, recentemente, acabou de lançar um novo livro, intitulado *Há gente em casa* (2018).

Em prosa, escreve romances, novelas, contos e literatura infantil e juvenil. Nesse gênero, suas obras são *Bom Dia Camaradas* (romance, 2001), *Momentos de Aqui* (contos, 2001), *O Assobiador* (novela, 2002), *Quantas Madrugadas Tem a Noite* (romance, 2004), *E se amanhã o medo* (contos, 2005), *Os da minha rua* (estórias, 2007), *AvóDezanove e o segredo do soviético* (romance, 2008), a edição especial brasileira de *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (teatro, 2009), *A Bicicleta que Tinha Bigodes* (juvenil, 2011), *Uma Escuridão Bonita* (juvenil, 2012), *Os Transparentes* (romance, 2012). As datas das obras são do ano de publicação dos livros, não correspondendo em todos os casos aos anos das edições citadas neste trabalho.

Para a literatura infantil, o autor escreveu alguns livros, os quais foram ilustrados especialmente para as crianças, *Ynari: a menina das cinco tranças* (2004), *O Leão e o Coelho Saltitão* (2008) e *O Voo do Golfinho* (2009). O segundo foi ilustrado por Rachel Caiano, o primeiro e o último foram ilustrados por Danuta Wojciechowska. Além dos citados, Ondjaki também escreveu

Ombela, a origem das chuvas (2011), outro livro ilustrado por Caiano, e com o qual ganhou o Prêmio Caxinde, na categoria “Conto Infantil”. Este último foi lançado no Brasil, em 2014, pela editora Pallas. O último trabalho do escritor nessa categoria infantil é *O Carnaval da kissonde* (2015), com ilustrações da artista plástica brasileira Vânia Medeiros, lançado pela Editora Leigos para o Desenvolvimento, uma organização não governamental, publicado para ajudar a organização nas missões em Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

O lirismo é uma das marcas registradas do autor em romances, que também é comumente comparado na poesia, sendo um escritor representante da geração mais recente da literatura de seu país, com escritores angolanos do passado. O escritor também revela, em seus textos, influências de leitura da literatura brasileira em Drummond, Mário de Andrade, Manoel de Barros, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, dentre outros.

Uma das lutas de causas do escritor é se posicionar contra a dominação que o português angolano sofre através do que ele mesmo critica de supremacia cultural e linguística de países “epicentro” da língua portuguesa. O autor se pronunciou dessa maneira em entrevista⁷ ao programa *Umas Palavras*, sendo contra esse “esquema” de imposição linguística. Em outro momento, no site denominado *Perspectivas*, o autor também deixou seu recado contra esse esquema junto com outras manifestações. Isso se deu quando participou da promoção de uma campanha⁸ contra o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. Seu recado foi direto para os brasileiros: “Brasil: Não venham com o Acordo Ortográfico em cima da minha palavra.” (ONDJAKI, 2013)

Nos títulos criados para suas composições, o autor demonstra também sua influência de escritores brasileiros, por exemplo, uma referência a esse aspecto é o jogo lúdico com as palavras ao criar os nomes das personagens em *Os Transparentes*, modo que muito lembra o poeta modernista brasileiro Manoel de Barros que “brincava com as palavras”. Para se certificar disso basta observar os nomes das composições poéticas do escritor pela criatividade e bom humor, e concluímos que tais nomes lembram muito a

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yqi3LLpAtZc>. Acesso em: 27 jul. 2018

⁸ Disponível em: Fonte: <<https://espectivas.wordpress.com/2013/11/06/ondjaki-e-o-acordo-ortografico/>>. Acesso em: 7 jun. 2016.

maneira “estranha” e divertida do escritor modernista brasileiro fazer poesias. Considerando isso Ondjaki atribuiu a algumas de suas obras os seguintes títulos: *Há Prendisagens Com o Xão* (2002), *Materiais Para a Confeção de um Espanador de Tristezas* (2009), *Dentro de Mim faz Sul* (2010), *O convidador de pirilampos* (2017); e nos contos: *O céu não sabe dançar sozinho* e *Sonhos Azuis pelas Esquinas* (2014).

Ondjaki também nomeia os gêneros literários de forma divertida e criativa. É possível ser conferido um exemplo em seu site pessoal sob o nome: *Estórias sem luz elétrica*, que seria para o público juvenil, e no qual aparecem três obras desse gênero: *A Bicicleta que Tinha Bigodes* (2012), *Uma Escuridão Bonita* (2012) e *O Convidador de Pirilampos* (2017). Estes nomes estabelecem jogos lúdicos com a mente do público, pois os títulos mexem com as noções de articulação e significação da língua, despertando, no leitor, quando não risos, pelo bom humor, a curiosidade em decifrar os enigmas frásicos de tais jogos.

Elencadas as produções de Ondjaki e alguns comentários gerais a respeito de sua escrita, no subitem que se segue passamos a verificar como é o imaginário do público leitor que lê Ondjaki, realizando, para tanto, a análise da fortuna crítica do autor, inclusive verificando o *já-lido* de *Os Transparentes*.

1.1 ONDJAKI NO IMAGINÁRIO DOS LEITORES: ANÁLISE DA FORTUNA CRÍTICA.

Para realizar este subcapítulo levantamos a fortuna crítica das obras do autor a fim de dar atenção especial a três pontos importantes. O primeiro ponto tratava-se de descobrir trabalhos realizados que também já tivessem feito a fortuna crítica de Ondjaki; o segundo ponto, era observar os possíveis temas que os pesquisadores discorreram acerca nas leituras das obras; e por último, o terceiro ponto foi dar atenção sobre as perspectivas utilizadas nessas pesquisas para ler as produções de Ondjaki.

Ao contrário do que apresentaram alguns trabalhos analisados, esta parte da dissertação está mais direcionada à fortuna crítica do autor e o *já-lido* de *Os Transparentes* do que para aspectos da literatura angolana em geral. A

fortuna crítica será apresentada na seguinte ordem: primeiro, discorreremos a respeito de um trabalho que foi identificado dentre aqueles que também tivessem lido a fortuna crítica de Ondjaki antes desta pesquisa. Dessa forma, localizamos o trabalho de Igor Damasceno (2016), o qual analisou alguns trabalhos de pessoas que leram as obras de Ondjaki.

Em seguida, ampliamos a leitura da fortuna crítica de Damasceno (2016), por meio de alguns trabalhos, dentre eles, analisamos os trabalhos de Rita Chaves (2007), Adriana Elisabete Bayer, e Vera Maquêa, ambos publicados no ano de 2008.

O trabalho de Igor Damasceno (2016), cuja dissertação é intitulada *Somos Transparentes porque somos pobres: a Luanda contemporânea em Os Transparentes, de Ondjaki*, faz uma análise comparativa dos trabalhos de leitura da obra ondjakiana, tecendo reflexões a respeito de alguns deles. Para isso, o autor do trabalho selecionou:

Uma detalhada revisão de literatura feita durante os anos de estudo sobre a literatura e a fortuna crítica sobre Ondjaki indicou uma significativa quantidade de pesquisas, trabalhos e publicações sobre, principalmente, o caráter autobiográfico das obras do autor e as relações entre a sua literatura e a história angolana nos anos de guerra civil. (DAMASCENO, 2016, p. 9).

A fortuna crítica da obra do escritor angolano lida por Damasceno é composta dos seguintes trabalhos: SANTANA (2010), PINHEIRO (2011); VERAS (2011), SCHMIDT (2013) e SEIDL (2013).

O autor destaca que o estudo de Hérica Aparecida Jorge da Cunha Pinheiro (2011) trilha um caminho diferente das outras tendências seguidas nos outros trabalhos, pois realiza um estudo comparativo em literatura a respeito da poesia em *Os deslimites da poesia: diálogos interculturais entre Manoel de Barros e Ondjaki*.

Em Santana (2010), o autor afirma que tanto o caminho temático quanto a área de estudos são diferentes, pois a autora discorre acerca de estudos da modernidade na área de Sociologia, na dissertação intitulada *Um ar de cinema em Ondjaki: interferências e interlocuções em prol de uma modernidade angolana*.

Damasceno continua discorrendo a respeito de outro trabalho de leitura, desta vez o de Laurene Veras (2011):

Para analisar as obras em sua dissertação, Veras (2011) parte do conceito de “memória cultural” desenvolvido pelo egiptólogo alemão e teórico da cultura Jan Assmann. “O objetivo desse trabalho é determinar de que modo as três obras de Ondjaki se coadunam com as teorias desenvolvidas por Assmann e como a memória cultural está presente nas narrativas do escritor angolano. (DAMASCENO, 2016, p. 23).

Segundo ele, esse trabalho se apoia na perspectiva da memória cultural, ao explorar a voz de uma criança de classe média nas obras *Bom dia camaradas* (2006), *Os da minha rua* (2007) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2009).

E continua com a exposição de um trecho da conclusão do trabalho de Veras (2011). Nesse trecho, a autora diz que o elemento em comum às três narrativas de Ondjaki seria a guerra, e que essa aparece como uma “melodia triste de fundo”. E, ainda, que a memória da guerra ainda está latente, não desaparece, ao contrário, se torna mais forte por meio da memória cultural. Depois de expor a conclusão de Veras, Damasceno lança sua crítica ao olhar que a pesquisadora debruça na obra de Ondjaki:

Ora, ainda que consideremos o quanto que as análises baseadas nos conceitos de Assmann possam ser relevantes para a leitura das obras “anos 80” de Ondjaki, acreditamos que essa conclusão possa ser considerada deveras simplista e *bélico-centrada*. Obviamente, as inúmeras memórias de uma guerra civil tão longa quanto a angolana cerceia em diferentes graus as páginas da literatura nacional. Mais do que isso, as análises de uma literatura pós-colonial com a temática da guerra há muito já fazem parte dos estudos acadêmicos e são exploradas por diversas editoras que procuram vender uma imagem de uma África imersa na desgraça. (DAMASCENO, 2016, p. 23-24).

No trecho acima, Damasceno nitidamente se posiciona contra a cultura da propagação de uma ideia negativa a respeito do povo africano, de uma visão que enfatiza a guerra daquele território como sendo um dos temas principais das três narrativas. Um pouco mais adiante, na continuação do trecho, o pesquisador lança sua leitura a respeito da escrita de Ondjaki, que podemos conferir a seguir:

Ondjaki, enquanto divulgador de sua literatura e, de certa maneira, representante do povo angolano e de uma nova geração de escritores pós-coloniais, claramente se posiciona contra essa exploração acadêmico-mercadológica da literatura dos países recém-

libertos de guerras civis e, conseqüentemente, da inserção de suas obras nesses contextos. Aqui, concordamos com o próprio escritor, considerando que suas obras “anos 80”, a saber, *Bom dia camaradas*, *Os da minha rua* e *AvóDezanove e o segredo do soviético*, são, antes de tudo, sobre infância. (DAMASCENO, 2016, p. 24)

Desta forma, constatamos que a leitura de Damasceno das três obras em questão defende a escrita da infância em detrimento de uma literatura de guerra.

Continuando com as análises, o trabalho nos apresenta também a relação metonímica entre a “rua” e o “país”; trata de questões da autobiografia do autor, a história angolana e a guerra civil, na dissertação de Surian Seidl (2013) intitulada *A bicicleta que tinha bigodes: para uma (re)significação de Angola através da leveza do olhar infantil*:

A leitura do livro infantojuvenil *A bicicleta que tinha bigodes* (2011) também conta com as já tradicionais interpretações na relação entre autobiografia do autor e a história recente angolana, passando por inferências sobre a guerra civil. O *corpus* da pesquisa, entretanto, se diferencia dos “anos 80”, não na medida em que a estória se passe em outro lugar e outra época, mas por classificação editorial, já que *A bicicleta que tinha bigodes* é considerado um livro infantojuvenil. (DAMASCENO, 2016, p. 26).

O termo “anos 80” é uma categoria, um gênero literário no qual Ondjaki enquadra, com toques memorialísticos e as boas lembranças da infância, algumas das suas primeiras produções, principalmente os romances. O leitor faz uma aproximação entre a sua leitura e o trabalho de Seidl, por ambos explorarem nas análises as relações metonímicas. Damasceno verificou que há essa identificação em comum, tanto em seu trabalho, que analisa o romance *Os Transparentes*, quanto no de Seidl, que analisa o livro infantojuvenil *A Bicicleta que tinha Bigodes*. Neste último, Damasceno destaca a relação metonímica da rua com a cidade de Angola:

Destacamos também aqui o capítulo “A rua que é um país: a luta colonial” da dissertação de Seidl (2013), por se tratar da relação metonímica em uma obra de Ondjaki, algo a também ser feito no nosso trabalho. (DAMASCENO, 2016, p. 26).

No trabalho de Damasceno, a reflexão é apresentada em um capítulo intitulado *Angola Metonímica do Prédio à Nação*, como podemos perceber na descrição do capítulo, logo na introdução do trabalho:

Angola metonímica: do prédio à nação busca relacionar as micro e macro comunidades do romance pelas indicações metonímicas. O *prédio que respirava como uma entidade viva* é trecho que esmiúça o principal espaço comunitário do romance. (DAMASCENO, 2016, p. 14).

Assim, a leitura propôs, no capítulo em questão, uma comparação do Prédio da Maianga enquanto sendo a cidade Luanda, ou seja, funciona como metonímia da nação Angolana:

Ao pensarmos na relação metonímica entre nação/Angola e cidade/Luanda devemos considerar que essa é uma relação comum na literatura. Por exemplo, temos na história da literatura brasileira a Salvador do século XVII, Ouro Preto no século XVIII e a cidade do Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX. (DAMASCENO, 2016, p. 75)

Esse trabalho faz também a análise de dois trechos do romance em que Odonato fala da sua transparência física para a esposa Xilisbaba: “- não, não é todo o povo. há alguns que são transparentes. acho que a cidade fala pelo meu corpo...” (ONDJAKI, 2013, p. 265). O autor do trabalho considera também a transparência como uma metonímia da cidade de Luanda no trecho destacado: “e também a passagem sobre a relação metonímica entre Luanda e o corpo transparente do personagem” (DAMASCENO, 2016, p. 54)

Em Schimidt (2013), dentre outras questões, como a complexidade da literatura infantil angolana, temos a problemática da “literatura infantil” em termos gerais, etc., e é apresentada também a questão da guerra na literatura infantil de Ondjaki, em *O leão e o coelho saltitão* (2008) e *Ynari, a menina das cinco tranças* (2010), embora, “de uma maneira mais sutil e embasada na biografia do autor e suas autobiografias ficcionalizadas” (DAMASCENO, 2016, p. 25).

Concordamos com essa pesquisa, pelo fato de haver uma tendência nos trabalhos acadêmicos em explorar, direta ou indiretamente, a questão dos estudos autobiográficos de Ondjaki nas obras desse autor, e que estão relacionadas a sua infância. Além disso, outro tema explorado é o tema

“guerra”, que aparece com frequência, conforme o trecho a seguir elaborado pelo pesquisador:

Desta forma, consideramos o romance *Os transparentes* (2013), de Ondjaki, como uma obra que pode dizer muito mais do que carrega seu título. O romance escrito pelo autor luandense pode ser lido como um painel de Luanda, cidade tantas vezes representada em sua literatura. Em *Os transparentes*, destaca-se inicialmente a tênue linha entre a ficção e os relatos de uma Luanda contemporânea, representada entre as memórias e o cotidiano de personagens de uma cidade que se moderniza amalgamada entre a globalização, tradições autóctones e os efeitos dos séculos de colonialismo e décadas de guerra civil (DAMASCENO, 2016, p. 22).

Assim, além de fazer uma reflexão dos aspectos concernentes à questão tão discutida entre ficção e realidade nas análises literárias, podemos verificar um trabalho que se ocupou de tratar além das questões da memória ou da guerra, por exemplo.

Para ampliar a fortuna crítica de Ondjaki, além do trabalho realizado por Damasceno, que trouxe algumas leituras a respeito do escritor, vimos o trabalho de CAN (2014), que compõe o capítulo que trata do *já-lido* de *Os Transparentes*, e verificamos o que Rita Chaves (2007) comenta a respeito do livro de contos *Os da Minha Rua* (2007). Este último é um artigo e foi escrito há onze anos para o portal de notícias *Carta Maior*. A professora e pesquisadora começa pela apresentação das obras de Ondjaki, apresentado uma comparação, pela reincidência de escolha temática, entre o documentário produzido por ele e as narrativas.

Evidente, não só pelo canal que se utiliza para publicar sua impressão do livro, mas pelo tom da escrita, de que se trata de uma leitura pelo viés político. A seguir, o comentário já de início no artigo:

De um cenário composto de tantos destroços, o escritor e cineasta faz saltar estórias que permitem, mesmo àqueles que se deixam impressionar pelo peso da destruição de que a velha capital é emblema, a descoberta de outras cidades por entre as cicatrizes dos tantos anos de guerra. O que esperar de um cenário assim? O que podemos esperar de uma cidade em que as infraestruturas estão destruídas, em que os deslocados de guerra passeiam o absurdo de suas vidas, em que as pessoas se confrontam com a precariedade a cada passo? O que esperar de uma cidade onde se gestaram tantos sonhos de transformação e hoje expõe as marcas de uma forte descrença? (CHAVES, 2007).

Nessa citação percebemos que é trazido para a análise o velho dilema da guerra, ou seja, uma tendência, por parte de alguns pesquisadores aqui apresentados, em explorar esse tema nas narrativas do autor. Porém, o olhar a respeito dessa guerra é outro daquele que enfatiza a destruição e se impressiona com a situação daquele país. Assim Chaves, por sua vez, percebe que o autor deixa a guerra como acessório e “faz saltar estórias (...) a descoberta de outras cidades por entre as cicatrizes de guerra” (CHAVES, 2007).

A pesquisadora então destaca quais são os motivos pelos quais a leitura de *Os da Minha Rua* se mostra surpreendente. Segundo Chaves, porque o leitor nem sempre percebe a questão do lirismo, ao mesmo tempo delicado e poderoso. Com essa característica: “ele pesca alguns instantes singulares, emoldurando movimentos surpreendentes do tempo na vida de cada um. É isso que nos chama a atenção em *Os da minha rua (...)*” e, em “suas páginas, uma vez mais, ele nos oferece um quadro da infância vivida num período em que as insuficiências materiais não interditavam a experiência da comunhão” (CHAVES, 2007).

Continuando a análise dos contos, Chaves entende que a obra permite ser apreciada por duas perspectivas, Uma, mais conservadora, a qual se diz convencida disso, e outra, pelas “franjas de uma utopia que esteve tão presente na luta contra o colonialismo e na ideia de uma sociedade mais justa” (CHAVES, 2007). Para ela, este aspecto surpreendente confere traços de uma atitude rebelde, o que é enriquecedor.

Chaves ainda faz uma reflexão da construção das personagens dos vinte e dois contos por Ondjaki. As personagens têm tanto “lastro na vida real” quanto “ganham outras vidas na cifra da imaginação”. Nessa leitura, o escritor possui uma qualidade importante, que é a de dialogar como a “ideia do antigamente” pela qual o aproxima de Luandino Vieira em *No antigamente, na vida*. A respeito dessa capacidade de dialogar com a “tradição literária de sua terra”:

Assim podemos observar a força da infância que é presença decisiva nos textos inaugurais da geração de Mensagem, revista fundamental

na história das letras angolanas. Nos poemas de Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato Cruz, para citarmos apenas três dos componentes dos Novos Intelectuais de Angola (...) (CHAVES, 2007).

Para Chaves, Ondjaki renova propostas “que são fundamentais no percurso literário que consolida”. Destaca a força da infância nos textos que inauguram a revista *Mensagem* e finaliza o trecho afirmando que as referências são expressivas a esse tempo que é tradicionalmente associado à harmonia e à inocência, como em Manuel Bandeira, porém assume uma conotação diferenciada pela experiência histórica dos países (CHAVES, 2007).

Em seguida, ela faz menção à admiração que Ondjaki sente por seus conterrâneos “mais-velhos”, e a pesquisadora ainda ressalta que o autor trabalha este tópico “temperando-o muito bem com as tintas de sua experiência”. Destaca também o olhar revelador da criança, que mostra as contradições de uma sociedade, hostil e acolhedora, a depender de nossa forma como abordá-la: “uma sociedade que vive entre o peso das regras coloniais e uma certa euforia trazida pela independência” (CHAVES, 2007). Para Chaves, este local da ambiguidade, sobretudo, é revelado em *Manga verde e sal*.

A análise dessa voz de menino prossegue e então Chaves qualifica-o como “devotado” à sua gente, um narrador que não se fecha ao mundo que chega de fora. O menino é “reconhecido”, ele agradece às músicas de Roberto Carlos, Chet Baker e Silvio Rodriguez. A análise traz mais elementos do universo infantil presentes na leitura e destaca “o quase mitológico abacateiro”. Importante ressaltarmos que também é mencionado um abacateiro em *Bom dia Camaradas*, o qual todas as manhãs, visto da varanda encantava o menino: “mas o mais bonito era ver ali em frente o abacateiro. Vocês sabiam que o abacateiro também se espreguiça?” (ONDJAKI, 2006, p. 79)

Ondjaki, lembra Chaves, também revisita o conto *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana que é “valorizado em sua capacidade de representar o mundo colonial e a dose de violência que o remarcava” com relação ao qual o angolano “acentua a carga dramática do texto e os sentidos que a estória carrega”. (CHAVES, 2007)

No final do artigo, Chaves apresenta sua conclusão, identificando que há uma “unidade” entre os contos, pois “dão conta de um espaço e de um tempo”.

Tempo e espaço de transitoriedade, de transição em que “o espaço é tingido com as cores da transição, para o menino que vive as últimas aventuras da infância, para os habitantes que talvez começassem a viver a experiência da perda” (CHAVES, 2007).

A autora fecha a ideia com uma citação da poetisa e amiga do escritor, Ana Paula Tavares, da qual extraímos aqui um trecho: “um tempo que a cidade era nossa” (CHAVES, 2007). Em *Bom dia camaradas* (2006), também há um trecho parecido no romance: “numa época em que Angola e os luandenses formavam um universo diferente, peculiar” (ONDJAKI, 2006).

Percebemos, assim, a rede intertextual e de alusões estabelecida nas narrativas pelo autor e de quem é, dessa vez, o texto, poema ou pensamento que estabelece um diálogo com o romance.

Por último, a estudiosa compara, de maneira direta, os dois romances: “o autor vai buscar exprimir a memória com as cores de um lirismo que não se espalha nas evidências” (CHAVES, 2007). Qualifica a escrita do escritor como contida, madura e natural, elogiando, sobretudo, a preocupação com a estrutura da linguagem. E o mais importante, a língua portuguesa é evidenciada nessa leitura para terminar a conclusão desses aspectos:

Não temos um texto povoado pelos virtuosismos com que alguns escritores procuram espelhar a diferença, mas vamos encontrar um texto em que o ritmo da oralidade busca, a um só tempo, exprimir a sintaxe e léxico da língua portuguesa falada em Angola e a registrar os fios da maioria que organizam esse universo em que os cheiros da despedida prenunciam a melancolia dos tempos em que o país entrou na vida adulta. (CHAVES, 2007)

Nesta conclusão, constatamos o virtuosismo das linhas desse trabalho de leitura da narrativa de Ondjaki, e a interessante comparação do processo de desenvolvimento de Angola com o de um ser humano. Talvez seja essa leitura que deseja imprimir uma metonímica relação com a voz da criança, que narra como se fosse a própria nação contando os fatos.

Trazemos agora para análise o artigo de outra pesquisadora, dessa vez o de Vera Maquêa (2018), intitulado *A cidade e a infância: os da minha rua - Apontamentos sobre Luandino Vieira e Ondjaki*. Nesse trabalho, no qual são aproximados os escritores Luandino Vieira e Ondjaki, a autora analisa os dois livros de contos. A análise não flui pelo viés das escolhas de composição do

escritor, como, por exemplo, as temáticas, ou por aspectos ligados ao narrador, mas pelos tipos de discursos usados, pela forma com que esses discursos estão dispostos e, principalmente, pela questão da presença-chave da memória. Assim, são tratadas questões do espaço enquanto a “mesma cidade”, ou seja, a Luanda da realidade e aquela da ficção; ademais, é abordada a infância enquanto um “tempo”.

No artigo, Maquêa compara os modos de escrever de Luandino e Ondjaki, a fim de identificar o tom das narrativas. Dessa forma, a autora conclui que:

Em Ondjaki e Luandino Vieira, pela escrita como restauração, as fronteiras se desmancham no ar, comunicando uma comunhão do olhar infantil na memória de jovem que ainda não perdeu totalmente a inocência. Estes narradores são representantes de um mundo que não pode mais expressar-se por si mesmo. Estão inalienavelmente ligados à experiência de criar mundos, fazer literatura, lutar com as palavras. Julgar estes livros significa considerar que existe uma Angola latente que pulsou no passado e que continua pulsando no presente, na força da redescoberta da infância, como um país estrangeiro que se visita no susto do acontecimento da escrita, como a memória (MAQUÊA, 2008, s/n).

Maquêa, nesse trecho, fala a respeito da inclinação dos dois autores pela infância e pelos processos de memória que passam tanto pela rememoração de um passado, quanto pelo presente; e o anseio da construção de uma Luanda nova, materializada pela literatura.

Em relação ao trabalho de Maquêa, notamos que fica praticamente impossível separar os dois autores para discorrer somente de Ondjaki. A autora coloca um ao lado do outro, a começar pelo título, que parece ser um só. Assim, quando uma característica for aplicada aos dois escritores, manteremos, então, em mente, que a nossa referência será sempre o livro *Os da minha rua*.

Verifiquemos mais detalhes acerca das informações até agora percorridas nos trechos a seguir, que tratam, respectivamente, da memória, da relação entre os tipos de discursos e da forma:

Nestes dois livros os contos estão na fronteira com diversos tipos de discursos, ora com características de textos jornalísticos, crônicas poéticas e relatos de experiências, ora com o lirismo próprio da poesia moderna. São em geral curtos e despretensiosos com relação

à forma literária do conto, embora estejam catalogados como contos. Se os aspectos mencionados irmanam os dois livros, já não se pode dizer o mesmo sobre as temáticas, nem sobre a posição do narrador diante da matéria narrada (MAQUÊA, 2008, s/n).

E nas considerações iniciais, a autora deixa clara a intenção memorialística do estudo a que se propõe, aproximando os dois autores que tiveram suas experiências de vida marcadas por diferentes contextos históricos:

Com estes livros a literatura angolana apresenta aos leitores brasileiros dois tempos da história de Angola, épocas separadas pelo marco da independência em 1975 afirmando, no entanto, um movimento de cortes e continuidades. Construídos com a matéria e os artifícios da memória, os dois livros revisitam o passado da capital angolana; o primeiro, da dominação colonial e o segundo, dos processos de modernização que vieram com a independência. Em Luandino, cidade e infância estão intrincadas de tal modo que o espaço da cidade e o tempo da infância parecem tornar-se uma só categoria, entretanto, é a cidade, concretizada no desenho das ruas, que predomina como lugar das diferenças sociais, do preconceito e da segregação. (MAQUÊA, 2008, s/n).

Maquêa então compara a escrita desse conto de Ondjaki a um texto jornalístico: “Em Ondjaki, os habitantes mirins, com suas peripécias e aventuras, consagram a infância como tempo de fantasia e travessuras, aproximando as histórias de **Os da minha rua** a apontamentos e/ou crônicas do cotidiano”. (MAQUÊA, 2008, s/n, grifo do original).

Segundo a autora, quanto à questão do tempo discursivo dos contos, considera que possuem relações cronotópicas, e explica que esse é um conceito bakhtiniano relacionado à indissociabilidade entre tempo e espaço no elo entre literatura e história, as quais já estão explicitadas nos títulos. Segue um exemplo dessas relações nas palavras da autora:

O cruzamento de temporalidades, obtido graças aos processos de memória que combinam a lembrança e o presente da experiência vivida na infância, dá-se de modo diverso em **Os da minha rua**. Em Ondjaki, o tempo tende a estabilizar-se, e o uso constante dos verbos nas formas do pretérito cria uma narrativa mais linear, do ponto de vista temporal, que em Luandino Vieira. Neste, o encanto é quebrado pelo olhar constante do adulto que revisita a infância fazendo interagir com ela a consciência da maturidade. Em Ondjaki, a permanência do tempo no passado mantém o universo encantado da infância, pleno de poesia como em “Manga verde e o sal também” (MAQUÊA, 2008, s/n, grifo do original).

Assim, para a pesquisadora, Ondjaki se situa num campo de voz de menor “peso existencial” com relação à Luandino Vieira, ao atribuir a *Os da minha rua*, de Ondjaki, uma ‘falta de autorreflexão’ mais adulta como um traço de escrita:

A infância em Ondjaki é irreverente, quase irresponsável. Tem-se a impressão que em Ondjaki não se analisa, se descreve e se narra o mundo, numa memória que guarda a infância pelo olhar da criança. Sua literatura não é reflexiva, é alegria de recordar e brincar com as palavras como se brinca com o mundo da fabulação assegurado pela proximidade entre o diário e a crônica como registros de memória. Semelhante orientação pode ser encontrada no seu livro *Bom dia Camaradas* publicado em 2006. (MAQUÊA, 2008, s/n).

Dentre as características de *Bom dia camaradas*, de fato, percebemos esse universo infantil e indiretamente comprometido e, paralelo a isso, encontramos também o lirismo poético moderno e infantil, a liberdade que encanta e de certa forma faz com que a escrita flua, a singeleza da voz de criança que narra com ingenuidade os fatos da ditadura implantada no país, em nível romanesco da narrativa.

Um exemplo dessa característica da ingenuidade pode ser observada na passagem que descreveremos a partir de agora. Nesse romance, o narrador-personagem é convidado a ler na Rádio Nacional de Angola a carta comemorativa do Dia do Trabalhador, elaborada pelo próprio Partido do governo, e que foi entregue para as crianças lerem:

Então fomos à pressa gravar as mensagens antes que a luz fosse de novo. Quando eu ia tirar o meu papel com as coisas que tinha escrito, a Paula explicou-me que não era necessário porque já tínhamos ali uma folha da redação com os textos de cada um. Foi até mais fácil porque aquilo já vinha batido à máquina e tudo. (ONDJAKI, 2006, p. 38).

Tendo isto exposto, nos resta, enquanto leitores, refletir com o texto se esta ingenuidade, esta escolha de contar a história pela voz de uma criança seja de fato uma maneira de preservar a memória cultural com um toque intimista. Ou, por outro lado, se seria uma forma de tratar com ironia a política vigente do país, sem expor demais o pensamento crítico. Pela ideia de que

uma voz de criança soa como algo “inofensivo”, então passaria a ser uma estratégia para suavizar um pouco a abordagem da censura imposta pelo governo vigente.

Em *Os Transparentes*, percebemos que há essa busca de uma voz de criança, mesmo sendo explicitada pelas personagens adultas. Acompanhamos o diálogo em que a personagem VendedorDeConchas espera por essa voz para responder à pergunta do Cego acerca de qual é a cor do fogo que devasta Luanda:

- ainda me diz qual é a cor deste fogo... - se eu soubesse explicar a cor do fogo, mais-velho, eu era um poeta desses de falar poemas ... - te peço, vê você que tens vistas abertas, eu estou sentir na pele, mas quero ainda imaginar na cor desse fogo ... embora difícil e talvez impossível o miúdo puxou dentro de si umas lágrimas quentes que o levassem até a infância porque era aí, nesse reino desprevenido de pensamentos, que uma resposta florida poderia nascer, viva e fiel ao que via - não me deixe morrer sem saber a cor dessa luz quente (ONDJAKI, 2013, pp. 9-10).

Retornando ao estudo, Maquêa aproxima os narradores, pelo recurso de eleger a infância como um resgate, comparando esse recurso utilizado com a obra *Em busca do tempo Perdido*, de Marcel Proust:

Na perspectiva do narrador, as histórias vêm através do passado e no presente dos acontecimentos fazendo oscilar a visão do adulto em rememoração e a visão da criança ao modo proustiano, no caso, pelo esforço de tocar o presente infância de modo direto, sem mediação. (MAQUÊA, 2008, s/n).

Com isso exposto, pudemos acompanhar que a leitura de Maquêa (2008) considera que Ondjaki reinventa personagens da própria “rua infância” em uma cidade, um país, em “um mundo que inspira histórias na forma mágica do conto” (MAQUÊA, 2008, s/n).

Os apontamentos que Maquêa apresenta a respeito da obra *Os da minha rua* (2007), de Ondjaki, obra da qual se fez valer do próprio título na análise, demonstram que a sua leitura denota para a relação direta do romance com a vida do autor. Isto faz com que, segundo ela, a escrita de Ondjaki aproxime o discurso narrativo ao de uma crônica cotidiana, que o próprio autor vivenciou quando criança, quando jovem.

Ainda, segundo Maquêa, Ondjaki recria o universo infantil, no qual a fantasia e as travessuras da meninice reinventam a infância, tempo passado, mas que permanece como marca na juventude do escritor e acaricia-nos pelo tom do lirismo poético-moderno apresentado pela voz de criança inocente. (MAQUÊA, 2008).

Assim, Maquêa presume, nessa obra, um escritor diferente de um Luandino Vieira enérgico. Ondjaki é irreflexivo, brinca com as palavras, “crê” em seu povo e revela-nos suas memórias do passado que compõe um “tempo vivo”. Tempo, portanto, que ainda permanece restaurado e que resguarda a beleza e a inocência de sua meninice. A cidade é elástica em relação àquela, representada por Luandino, diverge e converge ao mesmo tempo, e os livros, sendo motivados diferentes por alguns aspectos, guardam um diálogo silencioso entre eles, que é a forma como o espaço é abordado, ou seja, o espaço é a cidade na infância e que sofre influência sendo “transformada pela memória”. (MAQUÊA, 2008, s/n).

Do mesmo ano de publicação desse artigo, analisamos, a partir de agora, um trabalho de leitura a respeito do romance *Bom dia Camaradas* (2006), que também é um trabalho comparativo entre uma obra de Ondjaki com a de outro escritor. Esse trabalho trata-se da dissertação de Adriana Elisabete Bayer (2008), intitulada *Pepetela e Ondjaki: Com a Juventude, a Palavra faz o Sonho*. Além da perspectiva da identidade angolana, dos rituais de juventude, do estudo comparativo entre duas narrativas e do papel da literatura para a manutenção e presença dessa identidade, Bayer traz para a discussão a questão da guerra já no primeiro capítulo de sua dissertação.

Levando-se em conta na análise, mais uma vez, somente o trabalho de Ondjaki, faremos uma leitura a respeito da perspectiva, dos temas e dos modos como foram percebidos pelos pesquisadores tanto a obra quanto o autor. Ademais, teceremos breves comentários acerca da estrutura, o escritor Pepetela, estabelecendo um diálogo com a história da literatura angolana.

Bayer dividiu sua análise em quatro capítulos, nos quais abordou a função da literatura e da juventude na construção da identidade dos angolanos; depois, explorou aspectos voltados ao tema juventude e a relação de alguns romances que retratam jovens e a guerra; em seguida, a questão da identidade

é discorrida, e, por último, é trabalhado em um capítulo específico, sobretudo o tema “sonho”.

Se no artigo anterior nota-se uma leitura em termos de uma busca da infância, neste segundo trabalho há uma busca da juventude. Contudo, vale lembrar que, de certa forma, deixando de lado padrões classificatórios, ser criança é, ao mesmo tempo, ser jovem também.

Podemos observar um exemplo da busca pela juventude, na visão de Bayer, logo no primeiro capítulo, cujo título é *Em busca dos jovens*, e que traz como epígrafe o poema *Sagrada Família*, de Agostinho Neto. Vejamos os excertos do poema que revelam essa busca da juventude e que ao mesmo tempo falam do “sonho”:

Hoje
Somos as crianças nuas das sanzalas do mato
Os garotos sem escola ao jogar bola de trapos
Nos areais do meio dia (...)
Amanhã
Entoaremos hinos à liberdade
quando comemoraremos
a data da abolição da escravatura
(AGOSTINHO NETO)

Nesse trabalho, que se utilizou do mesmo método que no trabalho de Maquêa (2008), ou seja, do estudo comparativo, o escritor Artur Carlos Mauricio Pestana dos Santos, conhecido como “Pepetela”, é comparado a Ondjaki. O trabalho explora as duas narrativas em termos da construção da identidade nacional, de uma angolanidade das personagens protagonistas.

Bayer apresenta os aspectos históricos e literários de Angola, traçando o percurso dos poetas. Também advoga em favor de *angolanidade* dos poetas, como marca registrada da literatura daquele povo, dando maior destaque a Pepetela nesse quesito. Utiliza-se das áreas de História, Antropologia, Filosofia, Sociologia, por meio da pesquisa bibliográfica e de meio eletrônico para argumentar em favor da sua perspectiva.

Ao se utilizar da categoria “juventude”, analisa as protagonistas de *As aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, e *Bom dia camaradas* (2006), de Ondjaki e:

procura examinar a visão que a sociedade apresenta do jovem e, ao contrário, a percepção desse sujeito sobre a realidade circundante e sobre si mesmo, notadamente objetiva comprovar que a identidade se constitui mediante a relação dialética entre “mesmidade” e “ipseidade” (BAYER, 2008, p. 6).

Ao abordar a questão das identidades, o trabalho de Bayer demonstra as práticas ritualísticas, mencionadas na citação no trecho do seu resumo, e afirma que: “Tal abordagem permite demonstrar que o personagem jovem desempenha importante papel tanto na presença quanto na manutenção da angolanidade” (BAYER, 2008, p. 6).

E, embora já se tenha afirmado que o objetivo do presente trabalho não seja de tratar diretamente de questões mais gerais da literatura angolana, vale destacar a reflexão que Bayer faz, pois trata justamente da questão da identidade nacional:

A história da literatura angolana está articulada, em um primeiro momento, ao processo de rompimento com a colonização; em seguida à instauração de uma nova ordem social voltada para as reais necessidades dos autóctones e, posteriormente, à revisão do passado como forma de questionar o presente. Em todas essas fases está em pauta a formação da identidade nacional, para a qual o sentimento de angolanidade se torna indispensável, já que dele resulta a afirmação dos valores culturais autóctones, contra a imposição (ou melhor, a sobreposição) da cultura hegemônica europeia (BAYER, 2008, p. 11).

No entanto, tendo em vista a cultura hegemônica europeia, na visão de Bayer, a língua portuguesa, enquanto um bem simbólico, mesmo que herança do europeu, não pode ser menosprezada. Mas, pelo contrário:

Com o rigor e a criatividade no manejo com a língua portuguesa, os escritores angolanos a transformam em ato de resistência. A literatura portanto, constitui o meio através do qual o angolano, indivíduo sem voz e sem rosto, assume-se enquanto sujeito histórico, com características singulares que o distinguem de quaisquer outros seres (BAYER, 2008, p. 11).

Depois, traça um panorama histórico no qual apresenta o cenário da produção literária em Angola desde tempos mais remotos, da literatura informativa do país, até os dias dos escritores mais recentes chegando a Ondjaki. Entretanto, para Bayer, no passado a ênfase em uma angolanidade, ou seja, em um jeito de ser angolano, “acontece, realmente, com a produção

literária de Fernando Monteiro Castro Soromenho (1910-1968)” (BAYER, 2008, p. 14).

Depois de traçar, então, todo o panorama da literatura de Angola sob a perspectiva de apontar uma *angolanidade* presente em todas as gerações de escritores, faz uma leitura da importância da juventude na causa das lutas de classe. Essa é a perspectiva do trabalho de que “a juventude pela palavra faz o sonho”, ou seja, a juventude constrói esse sonho pela literatura. Apoiada em Benjamin Abdala Júnior, outro nome marcante dos estudos literários no Brasil, Bayer destaca alguns dos atores dessa juventude, dentre esses aparecem Agostinho Neto, António Jacinto, Viriato da Cruz e outros que se destacariam posteriormente.

A menção especial ao papel da juventude nas questões sociais está relacionada à da Casa dos estudantes de Angola (CEA), que utiliza principalmente da literatura como forma de resistência:

Nesse lugar, os estudantes, fortemente influenciados por produtos culturais neo-realistas e envolvidos em discussões acerca do fator negritude e dos contingentes ideológicos, nem sempre explícitos, que o sustenta, publicam o boletim *Mensagem*, em 1948 (Bayer, 2008, p. 15).

A seguir, a pesquisadora enfatiza o surgimento do “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola” e seu bordão “Vamos descobrir Angola”. Para Bayer: “Reimaginar Angola significa, por um lado, conhecer o país, em sua dimensão histórica, geográfica, sociológica, antropológica, política; por outro, frustrar a pretensa superioridade do colonizador, europeu, branco, culto, cristão”. (BAYER, 2008, p. 15)

Dando continuidade, destaca o processo de identificação entre os jovens escritores angolanos com o modernismo brasileiro em Jorge Amado, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira e outros. Entretanto, esse ato de mirar na literatura brasileira tem o objetivo único de procurar a própria face, afirma Bayer, citando Rita Chaves. Dando sequência, no panorama é citado o surgimento da revista literária *Mensagem*, em 1951, com ajuda financeira e cultural da Associação dos Naturais de Angola, dando grande visibilidade aos poetas do movimento.

Porém, segundo Bayer, os estudantes, poetas e artistas são impedidos de se expressarem pela repressão do estado salazarista. O local em que

residiam em Portugal, que era a antiga CEA, passa a se chamar Casa de Estudantes do Império (CEI). Entretanto, mesmo com a troca de nome, a essência continuava a mesma. Tanto que a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) reprime os integrantes do movimento e determina o fim da revista *Mensagem*. E, citando Carlos Everdosa, esses jovens se reuniram após essa repressão em um novo movimento, desta vez político, o Movimento pela Libertação de Angola (MPLA). (BAYER, 2008, p. 17).

Bayer prossegue apresentando uma leitura das lutas políticas que começavam com a organização de grupos rivais, enfatizando os principais motivos para a guerra que se desenhava, as questões de divisões étnicas e ideológicas. Descreve os três partidos que dessa nova fase nacional surgiram, que eram o MPLA, a Frente Nacional pela Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA).

Após fazer um panorama também das lutas da segunda metade do século XX, pela libertação de Angola, destaca os conflitos que ocorreram após a retirada dos portugueses, no ano de 1974, e apresenta aspectos relacionados aos dois escritores:

Na época da independência, o desejo de libertar-se de Portugal une os angolanos. Durante a guerra civil, o propósito unificador passa ser a paz entre os autóctones. Além dos aspectos exemplificados, a emergência de outras situações, geralmente produto de conflitos, consolida as relações mediante o reconhecimento de traços em comum. Assim se (re)modela o arcabouço cultural de um povo, inserido em um processo de contínuas transformações (BAYER, 2008, p. 25).

Nessa análise, as duas obras participam motivadas, consecutivamente, do processo de libertação do dominador e da construção da paz coletiva. Pepetela se inscreve na primeira fase, e Ondjaki na segunda, portanto, ambas as obras atuam em favor da angolanidade.

No capítulo *Eu, nós, eles: Luanda em véspera de conciliação*, a autora discorre a respeito de *Bom Dia Camaradas* e a relação do livro com o tema “juventude”. Nesse capítulo, é levado em conta como o jovem se vê e como vê o mundo que o circunda. O capítulo começa com uma passagem do romance em que um professor cubano se despede dos alunos, pois, no contexto histórico, Angola está prestes a acabar com a guerra.

Assim, o tema juventude começa a ser explorado na obra e, de fato, como já havíamos mencionado, tendo como interface diversas áreas de estudo, a fim de analisar a obra:

Dessa forma, retomo as quatro características concernentes à juventude propostas por Luís Antonio Groppo (2000), quais sejam: marginalidade, adaptabilidade, potencialidade e reação contra o mundo adulto, bem como o conceito de juventude, compreendido enquanto categoria social — situação social e representação sociocultural —, para, a partir dos itens arrolados, analisar em que medida ocorre a interação entre as personagens consideradas jovens em *Bom dia camaradas* e a sociedade angolana, retratada na obra (BAYER, 2008, pp. 52-53).

Para comparar a juventude, a autora se utiliza da comparação da resignação e do conformismo das personagens “mais-velhas”; João, o motorista do Ministério, e que levava o menino à escola, e o “camarada António”, cozinheiro da família. A neutralidade, ou passividade política das duas personagens incomoda ao narrador-menino, que vive instigando os dois com perguntas a respeito da situação de Angola de maneira bem direta: “A inércia — traço discursivo dessas personagens — contrasta com o interesse demonstrado pelo jovem protagonista” (BAYER, 2008, p. 54).

Para Bayer, há uma assimetria de classes, devido às diferenças de classe e de idade. O menino é “mais-novo” que outros dois “mais-velhos” e, esses últimos, são da classe popular e “(...) que, de alguma forma, se opõem ao sistema vigente (...)”, enquanto o menino é de classe média e “que procura conhecer opiniões divergentes, relevantes para sua formação.” Embora as relações sejam amistosas e sem confrontos radicais (BAYER, 2008, p. 54).

A autora adentra e explora as entrelinhas de um trecho do romance e traz dois fatos históricos que giram em torno da Independência do país. Um é o apoio dos professores cubanos que vieram, às vésperas da independência de Angola, para ajudar na reconstrução do país. O outro é a respeito das precárias condições de vida desses professores. A seguir, o trecho do romance no qual a autora debruça e faz sua análise:

Todos gostávamos do professor Ángel. Ele era muito simples, muito engraçado. No primeiro dia de aulas ele viu o Cláudio com um relógio no pulso e perguntou se o relógio era dele. O Cláudio riu e disse que sim. O camarada professor disse ‘*mira, yo trabajo desde hace muchos años y todavía no tengo uno*’, e nós ficámos muito admirados

porque quase todos na turma tinham relógio. A professora de Física também ficou muito admirada quando viu tantas máquinas de calcular na sala de aula. Mas não era só do professor Ángel e da professora María. Nós gostávamos de todos os professores cubanos, também porque com eles as aulas começaram a ser diferentes (ONDJAKI, 2006, p.21).

Por meio dessa leitura histórica e política, a leitora evidencia as relações entre os alunos e professores e “os desejos mais singelos dos professores cubanos”. Ainda, segundo essa perspectiva de leitura, os sinais de penúria de vida dos professores estão do início ao fim da narrativa (BAYER, 2008, pp. 55-56).

A personagem “Murtala”, amigo da escola do narrador do romance *Bom Dia Camaradas*, também é trazida em destaque por Bayer, por meio de uma citação na qual o narrador descreve a personagem Murtala como “fobado” para comer, trecho que Bayer usa para analisar as questões alimentares e de sobrevivência. Podemos constatar no trecho que se segue essa leitura social a respeito da formação desses jovens:

O comportamento social das personagens jovens resulta, certamente, de um processo formativo concernente ao âmbito familiar, escolar e também à inter-relação com outros indivíduos com os quais interage. Na rede conexiva, a família exerce um papel determinante. Contudo, ela se guia por regras e valores, indispensáveis, muitas vezes, para a classe social a que está vinculada (BAYER, 2008, p. 57).

Segundo Bayer (2008), o narrador e a personagem “Cláudio” veem os comportamentos de Murtala à mesa com um olhar preconceituoso, quando estão na referida festa de aniversário. Para desenvolver a leitura sob uma perspectiva social da narrativa, ainda é apresentado no romance uma passagem que se refere a quando o narrador se isola, e seu pensamento então é revelado:

Fui pra baixo do telheiro e fiquei a ver a água cair. Lembrei-me imediatamente do Murtala: na casa dele, quando chove, só podem dormir sete de cada vez, os outros cinco esperam todos encostados na parede onde há um tectozinho que lhes protege. Depois é vez dos outros dormirem, assim mesmo, juro, sete de cada vez. Sempre que chove de noite, o Murtala, no dia seguinte, dorme nos três primeiros tempos (ONDJAKI, 2006, p. 137).

Nesse trecho, que Bayer expõe a respeito do jovem Murtala, faz uma leitura da carência do menino que também se reflete na escola e fica evidenciada na fala de uma professora:

As dificuldades econômicas experienciadas por Murtala e sua família gera conseqüências no processo de aprendizagem do garoto. Segundo o protagonista, citando a professora María, “*el ‘Mortala’ — eles diziam sempre assim — tiene muchas dificultades, no tiene base suficiente para pasar de curso...*” (p.126). Apesar das restrições para compartilhar às reuniões comemorativas em casa dos colegas e para ser aprovado nos exames escolares, Murtala é descrito pelo narrador como um jovem extrovertido, que está sempre zombando dos colegas e dos professores cubanos (BAYER, 2008, p. 57).

Dentre outros colegas do narrador que aparecem na escola e que se relacionam amistosamente com os professores cubanos, destaca a construção da imagem social que o menino faz de “Romina” e outras personagens crianças, Petra e Bruno. Para ela, Romina, que recebe todos em sua casa para a festa, professores e colegas, é vista pelo narrador como meiga, receptiva (com relação à hospitalidade), companheira e bondosa.

Por outro lado, essa é a visão dos laços de amizade pelo olhar do narrador, afirma Bayer, não sabemos o que pensa a “Ró”, forma carinhosa com que o narrador chama Romina. Assim, a subjetividade vai sendo trabalhada nessa leitura, na qual as relações entre jovens são construídas pelos laços de amizade (BAYER, 2008, p. 58).

Em relação à Petra, embora o narrador não tenha a mesma cumplicidade, também é dado destaque especial:

Petra é a garota curiosa, dedicada aos estudos, que desafia colegas e professores com seus questionamentos instigantes. Esse comportamento faz com que a garota se destaque de um grupo muito mais preocupado em engendrar novas peripécias, envolvendo ele próprio e os professores, do que propriamente se ocupar com questões pertinentes ao aprendizado escolar (BAYER, 2008, p. 59).

Bayer ainda faz uma leitura a respeito da lenda urbana “Caixão Vazio”, construída no imaginário das jovens crianças, e que trata de suposto grupo de homens gregos, que vêm vestidos de preto em cima de um caminhão Ural, chegam armados e invadem as escolas, depois violentam as professoras e

alunas, matam gente, fazem a barbárie cortando as chuchas⁹ das mulheres e sumindo com os alunos.

Depois, o narrador descobre que tudo isso não passou de um verdadeiro “telefone-sem-fio”, momento em que Bruno, personagem da narrativa, havia creditado esta estória de Caixão vazio a outro gajo e, portanto: “A narrativa local do Caixão Vazio termina como começara, ou seja, com os jovens acreditando no que não viram ou ouviram, pois sempre o outro é quem presencia os acontecimentos” (BAYER, 2008, p. 63).

Para Bayer, a leitura dessa passagem se revela nas entrelinhas da seguinte forma:

O crédito conferido à existência do Caixão Vazio, assim como às suas ações devastadoras, vincula-se à imaginação de indivíduos inseridos em um “período de pura mudança e de inquietude” (LEVI; SCHMITT, 1996, p. 8). As atividades lúdicas são relevantes para, através do lastro coletivo, reforçar a individualidade, singularizando o sujeito. Todavia, o conteúdo da crença no Caixão Vazio, tema que se transforma em brincadeira, correlaciona-se às evidências impostas pela realidade social (BAYER, 2008, p. 63).

Em seguida encaminha-se para o final desse capítulo em que analisou o romance. Para ela, os jovens não estão à parte das mudanças. Cita uma passagem em que o narrador analisa os desenhos solicitados pela professora. Segundo Bayer, por meio desses desenhos se “exprime padrões de comportamento e de relações de gênero, denotando as acentuadas diferenças entre as atividades exercidas por meninos e meninas” (BAYER, 2008, p. 63).

E diz ainda que, embora meninos se interessem por armas e meninas por atividades domésticas, “não se pode afirmar que elas estão desatentas ao cotidiano povoado pela guerra”, e finaliza esta ideia com uma explicação do que implica “ser jovem”:

Meninas e meninos, na verdade, reproduzem na juventude a diferença cultural cujo processo se iniciou na infância. Por conseguinte, a juventude é aquela etapa da vida na qual afloram as urgências de decisões, procedentes do universo adulto; da aceitação do papel social, depende a maneira como o jovem se encaixa nas exigências da comunidade (BAYER, 2008, pp. 64-65).

⁹ Seios.

Depois, continua a apresentar argumentações de tudo o que já fora citado, a antipatia por Murtala e uma admiração secreta por Petra oculta nas falas do menino-narrador; os questionamentos que faz à Tia Dada, que mora em Portugal e as diferenças entre os colegas, mesmo todos pertencendo à classe média, exceto Murtala. Para Bayer, o narrador não concede espaço para outras personagens e com isso se revela um ponto de vista único. E então termina o capítulo com a conclusão:

O contexto histórico, social e cultural, bem como considerações sobre etnia, classe e gênero são elementos indispensáveis na análise das personagens inseridas na categoria juventude. Esse é um período em que, prevalecem as incertezas concernentes a si mesmo e à realidade circundante, por outro, imperam as exigências por parte das instituições que compõem a sociedade (BAYER, 2008, p. 72).

No capítulo seguinte, Bayer define identidade e demonstra ser em favor de que a identidade dos jovens é constituída na relação com os demais. Em seguida, a pesquisadora inicia o capítulo com o poema *Identidade*, de Mia Couto, e se apoia na teoria selecionada para apresentar o conceito por esse viés teórico. Depois discorre acerca dos ritos descritos na seção em que se trata da identidade e os expande para uma discussão teórica mais ampla. Analisa o livro de Luandino Vieira pela observação da personagem e do tema juventude.

Porém, há mais uma palavra latente ainda não mencionada, o “sonho”, e que aparece no título *Com a palavra a juventude faz o sonho*, tema que também é tratado no último capítulo, *Enfim, os jovens (re)inventam o sonho*. É nesta parte do trabalho, justamente, que a obra de Pepetela é comparada a de Ondjaki.

Assim, fechamos a análise de Bayer com este trecho:

A literatura, portanto, ao representar de forma simbólica o real, mostra o quadro social, manifestando os conflitos que dali emergem. Outrossim, transforma-se em ato de resistência; primeiramente, denuncia a violência colonial e, após a independência, aponta as contradições expostas pela nova ordem que comanda Angola. Nesse sentido, os livros *As aventuras de Ngunga* e *Bom dia camaradas* são paradigmáticos. Escritos com um hiato temporal de quase três décadas, de diferentes maneiras, ambos fazem referência à guerra: o primeiro, à colonial; o segundo, à civil. Portanto, este estudo

considera que em meio à realidade beligerante, as ações das personagens jovens denotam suas percepções naquilo que diz respeito a si mesmas, a outros indivíduos, da mesma faixa etária e do mundo adulto, e ao espaço coletivo. Simultaneamente, as obras em análise expõem a visão que a sociedade angolana apresenta do(s) jovem(ns), em diferentes épocas. A faixa etária, as ações do(s) jovem(ns), bem como as razões que as impulsionam, apresentam relevância para a inserção de algumas personagens na categoria juventude, exposta por Groppo (2000), considerando suas especificidades, quais sejam, a adaptabilidade, marginalidade, potencialidade e reação contra o mundo adulto (BAYER, 2008, p. 131).

O aspecto que mais nos interessa nesta análise não é discorrer acerca de tudo o que Bayer analisou, mas fazer uma verificação de quais temas, perspectivas e caminhos metodológicos foram adotados e, sobretudo, a possível predominância de temas comuns ou diferentes. Sendo assim, verificamos na citação acima mais uma menção à guerra. Porém, a questão da identidade, tanto angolana quanto literária, pessoal e da juventude, foi o escopo da pesquisa.

Feitas essas considerações da fortuna crítica de Ondjaki, discorreremos a seguir a respeito das perspectivas de leitura de *Os Transparentes*.

1.2 OS TRANSPARENTES: LEITURAS E PERSPECTIVAS

Para iniciar este item, consideremos o que afirma Jameson, em *O Inconsciente Político*, a respeito da validade dos critérios em uma seleção de leituras no ato de interpretar:

Acontece que acredito que nenhuma interpretação pode ser efetivamente desqualificada por si mesma pela simples enumeração de suas impropriedades ou omissões, ou por uma listagem das questões que não consegue resolver. A interpretação não é um ato isolado, mas ocorre dentro de um campo de batalha homérico, em que uma legião de opções interpretativas entram em conflito de maneira explícita ou implícita (JAMESON, 1992, p. 13-14).

Ao verificar uma considerável quantidade de pesquisas a respeito das obras de Ondjaki, nos deparamos também com um grande número de trabalhos que tratam de *Os Transparentes*. Esses trabalhos são de vários

gêneros de pesquisa, portanto, com extensões e configurações diversas. Alguns são artigos de internet com conteúdos políticos, ou de sites literários; outros são artigos de revista, capítulos de livros, trabalhos de conclusão de graduação e, aqui merece um destaque especial, para a existência de uma quantidade considerável de Dissertações de Mestrado. Encontramos também uma resenha^s sobre o romance.

Os campos de busca utilizados nessa pesquisa foram os ambientes acadêmicos *on-line* e as bibliotecas virtuais, inserindo o termo de busca “*Os Transparentes*”. A área de estudos estabelecida como critério para composição da camada de leitura foi a de pesquisadores brasileiros de Letras e Literatura, dentre eles estudantes, professores, especialistas, mestres ou doutores. Assim pudemos verificar e selecionar alguns trabalhos para compor este capítulo.

Dentre os materiais disponíveis, analisamos a resenha de Nazir Ahmed Can, publicada no ano de 2014, trabalho orientado por Rita Chaves; algumas considerações são feitas a partir da dissertação de Igor Damasceno (2016); e analisamos o capítulo do livro de Karine Miranda Campos (2015).

Can (2014), no último parágrafo de seu texto, traz a reflexão de que *Os Transparentes*, em vez de dar voz às personagens, carrega um sentido contrário, ou seja, o de evidenciar a perda dessa voz:

Romance coral, da distopia, *Os Transparentes* não dá voz às classes dominadas, pretendendo antes destapar o processo através do qual tem sido excluída do debate político, situação que, naturalmente, favorece os interesses grosseiros das atuais elites dominantes. Além de uma reflexão sobre os novos caminhos que sua prosa visa a galgar. Ondjaki nos convida, portanto, a pensar na tripla perda dos dias que correm: da matéria, da subjetividade, da reciprocidade (CAN, 2014, p. 162).

Assim, esse trabalho contempla a obra apresentando aspectos relacionados aos significados do enredo, à medida que estabelece relações com a realidade literária e social de Luanda. Além das esferas literária e social, aspectos políticos e culturais ganham relevo na investigação.

De início, Can nos apresenta um breve resumo da trajetória de Ondjaki e um comentário dos romances do escritor. O conteúdo da resenha se inclina mais para uma leitura do enredo em si, em detrimento de uma maior análise das personagens, como podemos verificar no trecho: “*Os Transparentes* é um

mergulho cortante nos escombros da Luanda de hoje, cidade em acelerado processo de exclusão social” (CAN, 2014, p.161).

Uma questão, notadamente paradoxal para Can, parece ser crucial na leitura, como um problema colocado no romance. Tal problema se trata da contradição social que é evidente na vida real. De uma Luanda muito rica e ao mesmo tempo muito pobre: “lugar do petróleo, da ostentação e da fome, mas também dos mais mirabolantes esquemas de sobrevivência inventados pelas classes dominadas” (CAN, 2018, p. 16).

Esse paradoxo também foi constatado em uma matéria¹⁰ a respeito da Luanda real, onde um menino chamado Luis sonha em ser engenheiro petrolífero, sem ao menos saber ler.

Esse desenrascar-se¹¹ é sentido na pele pelos luandenses. Outro elemento destacado é a comparação, como fez Damasceno (2016), do prédio no Largo da Maianga no centro de Luanda com a hierarquia da estrutura social: “Protagonista indireto, *habitat*, ou passarela de personagens de diversos quadrantes, o prédio de sete andares funciona como uma metonímia da nação” (CAN, 2014, p. 161).

Trata-se do trecho do romance: “respirava como uma entidade viva” (ONDJAKI, 2013, p.14), que, para Can, o espaço físico é constituído por Ondjaki como se o prédio fosse uma metáfora da população angolana:

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 (CAN, 2014, p. 161).

De acordo com a leitura de Can, podemos depreender que o autor caracteriza o prédio como sendo a própria sociedade de Luanda, ou seja, várias pessoas. Se ampliarmos esta visão podemos concordar com a afirmação do pesquisador, pois a palavra “entidade”, se pesquisada em

¹⁰ Disponível em: <https://www.dn.pt/mundo/interior/na-cidade-mais-cara-do-mundo-ate-sonhar-e-com-o-petroleo--4841012.html>. Acesso em: 17 nov. 2017.

¹¹ Do verbo “desenrascar”, palavra comum em Angola e que quer dizer: livrar do embaraço; desembaraçar, desenredar; livrar-se de apuro ou dificuldade. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/desenrasque/>. Acesso em: 25 jun. 2018.

dicionário, nos remete dentre outras definições também ao coletivo. Como podemos constatar na definição do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*: “entidade: instituição, sociedade, ente, sociedade mútua (...) ver sinonímia de sociedade.” (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 1163).

Assim, pela escolha daquilo que foi explorado por Can, demonstra ele ser um pesquisador preocupado com as questões da linguagem, ao analisar a presença de uma figura de linguagem na obra. Segundo a análise que depreende, aquela construção está dividida em duas partes: a base do prédio, que está sempre inundada, por uma água que nunca para de jorrar, como podemos perceber na história; e a rentabilização que está no terraço. Can utiliza a palavra grega *topos*¹², que significa “lugar” em grego, para definir todo o espaço em que a maior parte da narrativa de desenrola, e conclui: “esse espaço cristaliza alguns dos paradoxos da contemporaneidade angolana”. (CAN, 2014, p. 161).

Dando continuidade às considerações do espaço apresentadas nesse trabalho, no trecho “Em concreto os de Luanda, transformada, em *Os Transparentes*, no quintal privado de Presidente” (CAN, 2014, p. 161), o leitor fez uma interpretação crítica e ácida da questão política. Quando escreve isso, Can nos deixa entender que é como se fosse um jogo de conveniência pública por parte do governo. Portanto, é um leitor também preocupado em trazer para a superfície da escrita do texto, do obscuro, ou mesmo daquilo que está explícito, esse aspecto que envolve a tão antiga questão das classes em Angola.

Parece ser esse caminho de leitura que vai se moldando e assim podemos verificar detalhes da perspectiva de leituras e aquilo que ele mais explora na sua análise. Nitidamente vamos imaginando a composição de um quadro da Luanda contemporânea, de concreto, modernizada, devidamente inserida no processo de exclusão, ocasionado, dentre outros fatores, pelo mercado do petróleo.

Assim, paradoxalmente, constatamos essa interpretação, observamos uma nação muito rica e ao mesmo tempo completamente pobre, com um líder “representante” na posição de Presidente da República e que não possui

¹² Disponível em: Disponível em: <https://www.dicio.com.br/topos/>. Acesso em: 21 jul. 2018.

nenhum pudor em estripar Luanda e os luandenses: “A autoridade máxima do país não tem pejo em esventrar a cidade” (CAN, 2014, p. 161).

Outra crítica presente nos comentários desse pesquisador situa-se no campo da reflexão política e cultural, ao estabelecer algumas relações do que estaria sendo representado por meio do cinema no terraço do prédio se chamar “GaloCamões!”. Indagação essa que fica clara no seguinte trecho da síntese:

Isto é, para além desse galo decadente e zarolho, que, mesmo não sendo de Barcelos, remete à lusitana ansiedade em ocupar lugares de protagonismo nos eventos artísticos das ex-colônias (CAN, 2014, p.161).

Podemos observar nas entrelinhas que Can acredita haver aí uma crítica política e cultural que Ondjaki remete aos colonizadores portugueses, pois a palavra “vizinho” talvez aluda à proximidade de Luanda com relação a Portugal, quando chama o galo do prédio vizinho de “mascote” do cinema, o que soa com um tom de revolta e, ainda mais, em se tratando do nome dado ao animal que é o de um dos maiores poetas portugueses de todos os tempos, Camões.

Outro setor que não se perde de vista é o religioso. Uma igreja é mais um dos elementos de construção do espaço narrativo que aparece no romance. É a IgrejaDaOvelhinhaSagrada, igreja erguida e liderada por JoãoDevagar, ironicamente, um homem bom dos negócios. Can faz comentários críticos a respeito desse aspecto, nos quais chama o espaço dos cultos religiosos de “arena” e entende essa questão como uma “invasão da ‘fé comercial’ na capital”. Transformando-se assim numa crítica apropriada da realidade da administração das instituições religiosas. Para o pesquisador, é a “cruzada dos tempos modernos” (CAN, 2014, p. 161).

Na leitura, ainda, o universo subjetivo do autor é visitado, quando Can cita um trecho do texto do romance no qual são evocados, nas entrelinhas, alguns sentimentos de Ondjaki, como a ironia, a revolta e a melancolia. Acompanhemos um trecho selecionado em que o narrador descreve a dinâmica da capital Luanda de forma subjetiva: “fervia com a sua gente que vendia, que comprava para vender, que se vendia para depois ir comprar e gente que se vendia sem voltar a conseguir comprar”. (ONDJAKI, 2014, p.67).

O leitor analisa essa implícita subjetividade da cidade e a define como uma “cidade-bazar” (CAN, 2014, p. 161).

No trecho anterior, verificamos, de fato, esse “tom de revolta” a que Can se referia acerca das características da escrita do romance. Além disso, a análise ajuda a tornar evidentes na narrativa alguns traços do real caos instaurado pelos desmandos de um poder público completamente desmedido. Um poder que atende somente aos interesses de seus pares próximos, deixando a população à mercê da própria sorte, contando apenas com seus “mirabolantes esquemas de sobrevivência” (CAN, 2014, p. 161).

Alguns desses esquemas mirabolantes são de JoãoDevagar, que possui seus “negócios”, o cinema GaloCamões e a IgrejaDaOvelinhaSagrada; a personagem também atua no campo da venda de baldes de água no prédio, das concessões do terraço do prédio para a instalação de antenas, da pornografia e da prostituição internacional. Assim, Can infere uma crítica incisiva da culpabilidade da sociedade que termina por ser cúmplice dessa corrupção: “A exceção política, encarnada num líder que acumula cargos ao deus-dará, acaba, como sempre ocorre nessas situações, por deslizar para outras esferas (...)” (CAN, 2014, p. 161).

É destacado também nessa leitura um trecho da narrativa em que o autor utiliza o humor enquanto estratégia para poder falar da corrupção: “só um cinema oficial é que precisa de papéis, um desoficial não”. (ONDJAKI, 2013, p. 136). Nesse mirabolante plano de JoãoDevagar, Can é perceptivo ao verificar a espontaneidade dessa personagem para os negócios, quando se inaugura no terraço do Prédio da Maianga uma possibilidade de entretenimento sonogada aos cidadãos: “apresento-vos a sala de cinema GaloCamões!” (ONDJAKI, 2013, p. 150).

Colocamos em evidência, também, uma citação que retiramos da parte final do artigo, na qual o pesquisador analisa a obra como “Romance coral, da distopia”. Para Can, uma marca de distopia está presente na obra quando se apresenta o diálogo entre Odonato e Xilisbaba, quando o casal fala dos tempos difíceis de cumplicidade na vida: “passamos muitos anos, Xilisbaba, em busca do que é bonito para suportarmos o feio” (CAN, 2014, p. 161).

Essa análise percorre também pelas personagens, ao observar Odonato, que é a personagem central da obra *Os Transparentes*. Can

considera o papel do protagonista como “personificador”, ou representante de uma “*ideologia* do texto” (grifo nosso); com isso, transforma-o em “o emblema de uma classe invisibilizada”, citando do texto da narrativa a frase que sai da boca de Odonato: “somos transparentes porque somos pobres” (ONDJAKI, 2013, p. 48). Para o pesquisador, Odonato representa uma forma de protesto, doravante denominada no romance de “jejum social” (ONDJAKI, 2013, p. 48), pelo que a personagem não come, não bebe água, não chora. Está acometida da “doença do mal-estar nacional” (ONDJAKI, 2013, p. 167).

Um desejo de busca por uma identidade de um tempo anterior ao “*aqui- agora*” (CAN, 2014, p. 161) parece angustiar a fala de Odonato e é enfatizada também no trabalho: “Numa cidade onde a distribuição de riquezas parece pertencer à esfera da impossibilidade, competirá ainda a Odonato a contraposição entre o ‘antes’ e o ‘agora’ nacional” (CAN, 2014, p. 161).

Ainda em relação à nostalgia dessa crise temporal de Odonato, o pesquisador profere: “Em seus pensamentos surgem enlaçados o desencanto pelo atual estado de coisas e a saudade do antigo processo de construção de uma cidade outrora tão real quanto literária (...)” (CAN, 2014, p. 161).

Can identifica um aspecto relacionado à relação de Ondjaki com a literatura de Angola, trazendo informação a respeito de um intertexto em *Os Transparentes*. Segundo o leitor, o trecho a seguir trata de uma alusão a Luandino Vieira:

os pássaros de um antigo Kinaxixi com trejeitos de Makulusu cantavam invisíveis no seu ouvido semitransparente, era ele que falava com a cidade ou era a cidade de Loanda, Luanda, Luuanda, que brincava de namorar com ele?” (ONDJAKI, 2013, p. 170).

Para reforçar os argumentos em favor de que o autor do romance ressoa outras vozes angolanas, estabelecendo um diálogo com seus conterrâneos, o pesquisador recorre ao trabalho de Rita Chaves (2007) para reforçar sua ideia de estilo e influências na escrita de Ondjaki. Para isso, se apoia no artigo *Os da minha Rua, de Ondjaki*, publicado pelo portal de matérias *Carta Maior*.

Chaves também concorda, como Damasceno (2016), que o autor sempre escolhe Luanda como cenário de suas narrativas:

Essa incursão por universos variados não esconde todavia uma paixão que até o momento pode ser vista como um fio unificador de uma produção que corteja a diversidade: no filme, como nas narrativas, é Luanda o espaço primordial (CHAVES, 2007, s/n).

Chaves chama a cidade de “fio unificador” das narrativas, presente tanto no documentário *Oxalá Cresçam Pitangas-Histórias de Luanda*, codirigido por Ondjaki, quanto no livro de contos em questão.

Retornando ao trabalho de Can (2014), o pesquisador conclui que dentre os aspectos relacionados, o humor é habitual nas narrativas de Ondjaki. Faz uma reflexão acerca do escárnio utilizado no momento da assunção de Odonato aos céus; fala de uma rede intertextual; porém, não trazendo mais exemplos além de Luandino Vieira, que viessem a corroborar a afirmação do leitor de “rede intertextual” (CAN, 2014, p.162).

Identifica “uma função fundamentalmente terapêutica”, fazendo uma importante reflexão acerca do tema *violência*, citando um trecho em que acontece a morte de uma personagem com um tiro na testa, o jornalista do governo PauloPausado (CAN, 2014, p. 162).

Ao escolher a descrição de trechos que se referem a Odonato, Can considera a personagem como “personificador da ideologia do texto”; assim, faz uma leitura na qual defende a ideia de identificação com as outras personagens, as quais acabam por serem representadas pelo protagonista, na visão de Can.

Ademais, o título que se refere à cidade de Luanda como “cascatas em chamas” não é explorado no texto, nem se faz a explicação do porquê de tal título e, portanto, deixa de explorar a questão enigmática do fogo que aparece como introdução e no fechamento da narrativa de Ondjaki.

Dando continuidade aos trabalhos de leitura do romance, trazemos para a discussão o capítulo *A Insólita Transparência de Odonato e a Transtextualidade em Os Transparentes, de Ondjaki* (2015), escrito por Karine Campos. A pesquisadora busca explorar os recursos de transtextualidade nas epígrafes, não só nesse romance, mas na novela *o assobiador*¹³, obra também de Ondjaki. Apoia-se também em dois conceitos em que defende a leitura que faz do romance, como tendo as características de uma escrita insólita e

¹³ Na obra original, o título é assim mesmo, em minúscula.

alógrafa. A alografia consiste na assinatura assumida de textos de outros autores por aquele que escreve seu próprio texto.

Campos não se detém tanto em uma descrição estrutural do romance, mas situa-se na “análise inter-relacional de textos com outros textos” (CAMPOS, 2015, p. 23). A ideia central da análise é rebater a defesa de uma literariedade textual em que não se leve em conta outros textos e o público leitor. Assim, admite um estado insólito na narrativa de Ondjaki, ou seja, de ausência do material segundo as concepções de materialismo, naquilo que o texto deveria carregar historicamente.

Para exemplificar sua defesa, aponta como exemplos as folhas pretas que aparecem como fragmentos de textos, as epígrafes que estão espalhadas ao longo da narrativa. Segundo a leitura que propõe, essas epígrafes deixam a materialidade do texto suspensa na assinatura de outros autores. Como é o caso do poema no bolso de Odonato que pertence à poetisa Ana Paula Tavares, que além de ser conterrânea é amiga de Ondjaki.

Com base na leitura de Campos, podemos observar um recurso que exclui, mas que, ao mesmo tempo, apresenta, ou ainda, representa uma presença pela ausência em que essa última é justificada por uma presença de materialidade textual. Por essa perspectiva, as outras leituras, como CAN (2014) e DAMASCENO (2016), podemos afirmar que essas duas últimas exploram a carga material dos textos.

Odonato, que revela, ou melhor, transparece “a dura realidade dos povos angolanos” e em sua condição imaterial é representante de outros na narrativa, porque sua voz se mistura com a de outros nas epígrafes:

Uma mesma epígrafe pode ‘abrir’ diferentes textos de diferentes autores e, por se tratar de uma citação estabelece-se a premissa de que se trate sempre de um texto, na maioria das vezes alógrafa (CAMPOS, 2015, p. 25).

É uma janela, uma extensão da obra de certa forma também, e, nesse sentido, ao “abrir” diferentes textos acaba por se aproximar do hipertexto. (CAMPOS, 2015, p. 26).

Também seguem seus argumentos no sentido de defender uma literalidade textual que se caracteriza por estabelecer estas relações com outras obras. Para isso, o olhar na análise se direciona à personagem

Odonato, a qual é considerada pela autora enquanto “principal instaurador de subtextos” (CAMPOS, 2015, p. 20).

Segundo Campos (2015), o primeiro subtexto a que nos remete Odonato se trata de uma máxima Ubuntu, e é comumente utilizada como tradição por povos de origem “banto”, e que inspirou até mesmo Nelson Mandela: “Nela, a coletividade é vista como a única forma de existência, contrapondo a lógica individualista instaurada na maior parte das sociedades modernas” (CAMPOS, 2015, p. 22).

Ademais, segundo essa perspectiva, a voz de Odonato também ecoa em outros corpos, pois sua condição imaterial reflete os contornos daqueles que dele estão próximos. São corpos de existência ignorada, então é comparada a transparência física do corpo de Odonato à invisibilidade social do Carteiro e do VendedorDeConchas. Para Campos, Odonato também é um ser “revelado”, não só pela transparência presente no termo “transparentes”, mas por meio de negação em continuar a se submeter a “comer da mão dos amigos”, ele se revela humano, completo, pleno.

A oralidade, na obra de Ondjaki, torna-se o ponto fulcral da narrativa. Em seu caráter insólito, original e estranho, e por serem ainda não usuais entre os estudos que tratam da transtextualidade, as epígrafes na obra *Os transparentes* são portadoras de vozes ainda não registradas pela escrita, deixando transparecer o registro de fala e da condição humana e social do povo angolano, como se através de suas transparências o autor fosse emergir toda a sua nação (CAMPOS, 2015, p. 21).

Campos (2015, p. 22) faz uma leitura considerando o discurso histórico africano como unificador, de certa forma, ao citar Mandela e sua luta pela coletividade dos povos sul-africanos. A relação da transparência do corpo atrelada ao simbolismo da transparência da água e do fogo dá sentido ao “insólito” (CAMPOS, 2015, p. 23).

Ainda, depreende-se do trabalho de Campos que, ao analisar a obra, dando luz às epígrafes que Ondjaki escolhe para compor sua narrativa, Campos consegue não só descobrir um universo intocável muitas vezes pelo leitor, que não é capaz de penetrar no subtexto de Odonato, mas que a própria “noção de texto”, em estudos ou análises, pode muito bem ser ampliada.

Assim, seus resultados e conclusões são extraordinários. Isto acontece por meio da exploração do(s) subteto(s) de Odonato e do parateto, recurso empregado por Ondjaki, segundo Campos.

Podemos asseverar, de acordo com essa leitura, que Odonato, Ondjaki e a oralidade angolana são uma só entidade, e, como o prédio, constituem uma metonímia da nação angolana. Isto porque, segundo Campos, os fragmentos que aparecem como epígrafes “vão além de citações dos chamados ‘textos materiais’, são citações que provêm de excertos do caderno do próprio autor e do resgate da oralidade do povo angolano”. (CAMPOS, 2015, p. 20-21)

A menção da materialidade mereceu destaque na leitura realizada por esta pesquisadora, que despendeu sua ênfase ao perceber o insólito presente na obra por meio das epígrafes do corpo de Odonato, da condição imaterial das personagens, condição “transparente” pelo título. Outros pontos que merecem destaque nessa análise são a exploração do título da obra por meio de seus sentidos possíveis; a busca pelo radical latino, de sua semântica dos corpos que possuem uma transparência e que se revelam ao mesmo tempo.

Ainda, o insólito, original e estranho explorado nas epígrafes da narrativa e também por meio da metamorfose de Odonato; considerar Odonato enquanto saudosista que não se vê, e não se vê enxergado pelos representantes e pela política em geral; o conflito de geração de tradição para os mais velhos que não se enquadram na modernidade individualista e a oralidade como tradição de um povo milenar, e que agora é resgatada com elemento estético poderoso, inclusive se revelando como estratégia narrativa.

O uso do termo mosaico chama a atenção para o retrato da cidade apresentado, conferido em outros trabalhos como painel, retrato, moldura, representação, dentre outros. O mosaico nos remete justamente a pequenas partículas que compõem um todo de uma imagem.

Embora o trabalho de Campos (2015) não divida explicitamente a sua leitura em três leituras, como em nossa proposta de interpretação, percebemos que a análise fica entre uma segunda, ou seja, seu olhar explora mais as questões de inserção do texto nos grandes discursos da história, inscritos pela luta de classes e o da forma em que o conteúdo ideológico aparece nas linhas gerais, ou ainda, eclipsado nas epígrafes da narrativa. A análise atua também

em um terceiro nível de leitura, enfatizando poucos aspectos da dimensão romanesca da narrativa.

A leitura praticamente não transitou pelo romanesco, talvez não tenha sido realizada de fato, ou talvez transitasse e tal fato tenha passado despercebido nesta leitura, ou ainda, se ocorreu, foi de maneira extremamente sutil. Se foi este último caso, os únicos indícios na leitura estão somente nas considerações finais, quando a leitora trata da escolha do poema de Tavares que, segundo o seu ponto de vista, é utilizado pelo autor como um paratexto para o bilhete de Odonato.

Sobremaneira, embora Ondjaki se esconda estrategicamente nos elementos da narrativa que constrói, é possível que o leitor mais perspicaz, ou aquele que se baseie no *já-lido* do romance, perceba isso nas entrelinhas do texto.

Em Damasceno (2016), o que coincide com nossa metodologia de pesquisa é lida a fortuna crítica do escritor angolano que é composta dos seguintes trabalhos: SANTANA (2010), PINHEIRO (2011); VERAS (2011), SCHMIDT (2013) e SEIDL (2013); Desses trabalhos analisados, os que mais foram destacados pelo pesquisador foram os três últimos; já a respeito dos dois primeiros só foi apresentado um breve resumo.

Em Santana (2010), Damasceno identifica uma perspectiva sociológica de abordagem do romance e acaba somente citando o trabalho, sem descrevê-lo. Abordagem semelhante, por ser meramente descritiva, pôde ser verificada em Pinheiro (2011), dissertação a qual trata de uma perspectiva de análise poética entre a poesia na escrita de Ondjaki comparada à de Manoel de Barros.

Em Veras (2011), Damasceno verificou que a autora enfatiza a infância como um “tempo mítico” em *Bom dia Camaradas, Os da Minha Rua e AvóDezanove e o Segredo do Soviético*; a presença de um narrador criança nas três obras. Veras utilizou do conceito de *memória cultural* de Jan Assmann, por este conceito estar presente nas obras de Ondjaki. Assim, Damasceno destacou a leitura feita por Veras como sendo “simplista e bélico centrada”. Veras conclui que se for feita essa análise pelo viés da memória, podemos descobrir que um dos elementos comum das obras seria “a guerra” ainda em

“período de latência”, o “trauma”, a “ferida aberta na memória afetiva”. (VERAS, 2011 apud DAMASCENO, 2016, p. 23)

O trabalho de Schmidt (2013) é contraposto ao trabalho de Veras (2001) por Damasceno, que enxerga o primeiro trabalho como menos centrado nas questões bélicas. Ele analisa esse trabalho e percebe uma leitura que trata mais de uma perspectiva embasada na biografia do autor, ou seja, nas “autobiografias ficcionalizadas” de Ondjaki. O pesquisador ainda observa que Schmidt, mais do que destacar as questões de guerra e explorar metáforas bélicas, “busca ampliar interpretações e distintas possibilidades provenientes das obras” (DAMASCENO, 2016, p. 25)

Além disso, para Damasceno, o trabalho enfatiza um trecho no qual esta leitura traz, como Veras, a questão do narrador-menino, Ndalú. Ainda que:

Ndalú não vai ser uma criança-soldado, ou uma criança abandonada nas ruas, não presenciará o conflito direto nem a perda de membros de seu núcleo familiar central por conta da guerra, mas mesmo assim sofrerá com os efeitos colaterais da guerra que permeará seu imaginário infantil. Esses reflexos também estarão presentes em alguns de seus livros para as crianças. (SCHMIDT, 2013 apud DAMASCENO, 2016, pp. 25-26).

Em Seidl (2013), o objeto de pesquisa passa a ser um livro de literatura infantojuvenil do escritor, *A bicicleta que tinha bigodes*, e também há uma perspectiva entre autobiografia do autor e a história recente angolana. Damasceno destacou nesse trabalho a metonímica relação entre a rua e o país, em um capítulo dessa dissertação. O autor comparou o trabalho de Seidl com o dele, pela questão de fazer essas relações. Em Damasceno, a relação metonímica que ocorre é do Prédio com a cidade, e ou, a nação angolana.

Em Can (2014), pudemos acompanhar uma análise que mencionou os problemas sociais, o humor típico de Ondjaki; Can fala do diálogo de uma rede intertextual do escritor angolano, faz uma interpretação do descompasso social marcante em Angola, por assim dizer. Explora bastante o enredo de *Os Transparentes* e trazendo uma perspectiva identitária da literatura angolana.

Em Campos, pudemos apreciar a obra *Os Transparentes* por uma perspectiva materialista, que explorou aspectos ligados aos conceitos de materialidade/ausência de materialidade textual nas epígrafes do texto, fazendo com que Odonato assumisse vários subtextos, assim como as outras

personagens o fazem. Além disso, Campos volta seu olhar para a filosofia “ubuntu” e associa a capacidade de sociabilização de Ondjaki a isso, característica que, para a pesquisadora, vem à tona por meio da escrita do texto. Assim, esta leitura enfatiza vários elementos como o insólito, o fantástico, as “maluquices” do autor de forma que o texto deixa transparecer a “dura realidade dos povos angolanos”. (CAMPOS, 2015, p. 28)

No trabalho de Chaves (2008), estudiosa da literatura angolana, verificamos uma perspectiva política e trata de outro trabalho a levantar a questão da guerra nas entrelinhas do texto de Ondjaki. Destaca-se o lirismo da linguagem como “delicado e poderoso”, e enfatiza o enquadramento da infância pelo escritor. A pesquisadora afirma, ainda, que a obra pode ser apreciada pelo viés conservador ou utópico, ponto que para ela é um aspecto enriquecedor. Há ainda uma força empreendida na análise comparativa entre Ondjaki e Bernardo Honwana.

A estudiosa ao analisar contos dos dois escritores faz uma reflexão acerca da violência a qual assume um aspecto de transitoriedade entre as duas gerações dos poetas. Ela aproxima Ondjaki de Luandino, e diz haver uma unidade entre os dois, comparação na qual Ondjaki é representante da literatura de seu país; para Chaves, a simplicidade da escrita do angolano exprime a sintaxe e o léxico da língua portuguesa de um povo que passa por um tempo difícil de mudança. A voz da personagem central de *Os da minha rua* passaria então, nessa análise, a representar uma metonímia da nação que chegou à idade adulta.

Em Bayer (2008) há uma leitura preocupada com os aspectos da forma da escrita de Ondjaki e Luandino Vieira em um estudo comparativo. Bayer depreende sua leitura com um olhar nos narradores pela perspectiva da memória. Percebemos mais uma vez, um trabalho de leitura das obras de Ondjaki se debruça nas questões de memória.

Para Maquêa (2008), então, a escrita dos contos se situa na fronteira com diversos tipos de discursos, das crônicas poéticas aos textos jornalísticos.

Assim, pudemos verificar que alguns pontos explorados nessas leituras foram a memória de infância, os estudos autobiográficos, o tema guerra, os estudos comparados entre Ondjaki e outros escritores/obras, e a forma como discurso/escrita são apresentados no texto.

Feitas as considerações dos aspectos da recepção do romance *Os Transparentes* por esses leitores, o próximo capítulo tratará exclusivamente das leituras consecutivas pelo modelo interpretativo de Roberto Schwarz.

2 O MODELO INTERPRETATIVO DE SCHWARZ

Neste capítulo, passaremos a tratar dos aspectos do modelo interpretativo que foi proposto por Roberto Schwarz em *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. Por meio daquele é apresentada uma nova interpretação do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Se fizermos um trocadilho com o título do capítulo de Schwarz que consta em *Duas Meninas* (1997), podemos afirmar que a escrita envenenada de Machado requeria uma leitura ou uma interpretação também envenenada. Ou seja, com um mesmo veneno obtém-se o antídoto para curar certos males, no caso da narrativa, para solucionar os problemas que são apresentados para os leitores.

Quando lemos um romance de determinado autor, não o fazemos sozinhos, tampouco o escritor escreve totalmente sozinho. Também nunca realizamos o gesto de ler como um ato inédito, inaugural, pois, de acordo com Jameson, quando nos deparamos com uma narrativa singular temos a falsa consciência de um “ato simbólico novo”. Então, segundo o olhar desse teórico, por mais que estejamos pensando que se trata de algo deduzido como absolutamente novo, somos herdeiros de hábitos tradicionais de leitura. Portanto, “toda literatura tem que ser lida como uma meditação simbólica sobre o destino da comunidade” (JAMESON, 1992, p. 69).

Por isso, ao ler e interpretar *Dom Casmurro*, Schwarz considerou o *já-lido* desse romance. Depois, o autor verificou os modos como alguns pesquisadores realizaram a interpretação da obra em diferentes tempos históricos. Somente depois disso é que a análise das personagens em uma conflitante luta de classes é feita a *contracorrente*:

Dramatizado no procedimento narrativo, o antagonismo dos interesses vem ao primeiro plano, onde o seu caráter de relação social conflitiva opera na plenitude, objetivamente, ainda que a crítica não o costume notar (SCHWARZ, 1997, p. 12-13).

Após levar em conta essa conflitante luta de classes e verificar outras leituras do romance, Schwarz chega à conclusão de que dois trabalhos de leitura corroboram a decifração da charada literária, posta como armadilha na

narrativa por Machado. Essas leituras pertencem aos pesquisadores Hellen Caldwell e John Gledson, as quais serão trazidas para a discussão adiante.

Assim, ao nos deparamos com a perspectiva cronológica de Roberto Schwarz constatamos que as leituras da obra *Dom Casmurro* foram publicadas umas sucedendo às outras; e esse conjunto de leitura de vários leitores constitui o que Jameson considera como “camadas sedimentares de leitura”. O conceito de camada aparece no livro *O Inconsciente político* (1992), de Fredric Jameson, que desenvolve esse conceito com base nas leituras prévias das narrativas, passando a considerar como camadas de leituras o conjunto de interpretações de uma determinada obra.

Quando Jameson menciona que todas as leituras prévias realizadas são válidas, que as leituras são constituídas do *já-lido* e que não se podem descartar os estudos do passado, percebe-se um exemplo prático dessa metodologia sendo posta em prática na pesquisa de Schwarz, que verifica o público-leitor de Machado de Assis:

Também o avanço seguinte se deveu a um crítico de fora. John Gledson, num livro cheio de perspicácia e espírito democrático. O estudo retoma a tese de Caldwell segundo a qual o ponto de vista de Bento Santiago é especioso. (SCHWARZ, 1997, p. 11).

E não foi somente no século XIX que algumas das leituras publicadas desse romance foram insuficientes. Analisando os resultados de Schwarz, percebemos que até meados da segunda metade do século XX, a charada literária do *Bruxo do Cosme Velho* ainda não havia sido decifrada. Quando os pesquisadores acreditavam ter feito uma leitura “integral” do romance, ou seja, mais ampla, geralmente acabavam acusando Capitu de traição. Porém, Schwarz apoiado no *já-lido* do romance e na proposta de ler *Dom Casmurro* em três leituras consecutivas, demonstrou que as leituras da obra eram insuficientes. Portanto, Schwarz pôde demonstrar, com o auxílio de pistas levantadas em outras leituras da obra *Dom Casmurro*, que uma viravolta na narrativa poria Bentinho no banco dos réus.

Assim, Schwarz, fundamentado por um método marxista, nos apresenta uma interpretação oposta daquela predominante na época em que o romance fora lançado. Isto com base na camada de leituras por ele selecionada.

Ao apresentar a sua proposta de interpretação notavelmente política de *Dom Casmurro*, romance construído por Machado de Assis, por meio de inserções dos conflitos de classe, Schwarz não desmerece as interpretações prévias do romance. Ao contrário, utiliza-se das leituras pré-existentes em benefício próprio, como base para consolidar a sua perspectiva interpretativa.

Ao adotar a metodologia analítica e interpretativa de leitura, as leituras com base no *já-lido* a respeito de *Dom Casmurro* nos são apresentadas. Schwarz analisa as leituras feitas do romance desde a época dos conterrâneos de Machado, até as leituras mais recentes do romance, essas últimas do início da segunda metade do século XX.

Para Schwarz há uma diferença que separou Machado de outros escritores da mesma época, e isto tem a ver com a forma da escrita adotada para compor suas narrativas. Para o crítico, o escritor ocupava uma posição de *adiantamento*, ou seja, o escritor estava adiantado no tempo entre seus compatriotas, havia uma notada distância entre eles. Vejamos dois motivos, dentre outros, que o fizeram chegar a essa conclusão ao analisar, sobretudo, aspectos da forma de escrita do romance.

As tramas e conjecturas do narrador foram construídas enquanto técnicas estilísticas ou até mesmo em um nível mais profundo de análise. O pesquisador considere este artifício enquanto *estratégias de contenção*, as quais são constituídas em uma primeira instância do texto e causam a sensação ilusória no leitor de que esse depreendeu uma leitura suficiente depois de ler uma narrativa.

O termo estratégias de contenção é devidamente desenvolvido em *O Inconsciente Político*, que se refere aos mascaramentos de que o escritor lança mão para suavizar temas polêmicos no texto, oferecendo assim a ilusão de um texto “autossuficiente”. Para tanto, o teórico apresenta o antídoto para solucionar o veneno posto no romance: “Observe-se que esta leitura a contrapelo, uma exigência escondida, mas estrutural do livro, forma entre os traços essenciais da ficção mais avançada do tempo”. (SCHWARZ, 1997, p. 12).

Em *Dom Casmurro*, o tema polêmico e delicado, para ser escancarado em um texto, foi estrategicamente “eclipsado” por Machado de Assis. Este

tema identificado em uma segunda leitura seria o declínio da classe aristocrata burguesa brasileira, decadente em fins do século XIX. Já pensando em uma terceira leitura, a questão principal seria a metonímica relação que o escritor estabeleceu pelas personagens protagonistas do amor no romance. Capitu, vista nesta terceira leitura, de acordo com a perspectiva de interpretação adotada, estaria associada à França, com sua nova tendência do século das *Luzes*. Por outro lado, Bentinho guardaria consigo o ranço brasileiro frente às ameaças de *status* defendidas pelo espírito conservador brasileiro.

Pela obra de Schwarz também podemos perceber que, ao ler o todo da obra, ele identificou que o escritor constrói uma *armadilha* pela qual ludibriou muitos leitores desprevenidos, mas que, se percebida como tal, a cilada deixa uma “lição crítica incisiva”. Percebeu também que em toda a obra há “incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes” que vão formando um **enigma** (grifo nosso). (SCHWARZ, 1997, p. 9). De acordo com isso, o teórico defende a ideia de que o romance foi escrito de forma a garantir uma “confusão” propositadamente construída por parte do autor. Entretanto, “A eventual solução, sem ser propriamente difícil, tem custo alto para o espírito conformista, pois deixa mal um dos tipos de elite mais queridos da ideologia brasileira.” (SCHWARZ, 1997, p. 9). Esse tipo “mais querido” seria um sujeito homem, branco, sensível a coisas do espírito, emotivo, proprietário/herdeiro que pertence à aristocracia burguesa, letrado, considerado *cult*, religioso, detentor de bens como casas, hipotecas, etc. O desconforto observado e destacado logo de início, no primeiro parágrafo da crítica de Schwarz, se refere ao ataque desferido e camuflado por Machado contra a burguesia que estava em declínio.

A solução para a narrativa, Schwarz admite não ser difícil, porém, desvenda uma verdade que talvez os espíritos conformistas não queiram enxergar, isto muito provável relacionado ao jogo de conflitos ideológicos que a narrativa possui: “organização narrativa intrincada, mas essencialmente clara”. (SCHWARZ, 1997, p. 11). Este artifício, de fato, conteve a narrativa em uma primeira leitura por uma considerável camada de leituras durante anos.

A considerarmos três leituras, segundo o modelo interpretativo aqui apresentado, podemos dizer que provavelmente os dois pesquisadores postos em destaque por Schwarz tenham conseguido atingir a dimensão ideológica do

texto. O teórico utiliza o termo “leitura conformista” para aquelas leituras que demonstraram tomar as dores de quem estava com a palavra, ficando, portanto, muito aquém da crítica por trás da composição de Machado.

O escritor, ao se utilizar dessas estratégias, fez com que o conteúdo na obra não se manifestasse em uma primeira leitura, e que, nas palavras de Schwarz, o discurso “capcioso” de Bentinho acabou por seduzir aos leitores conformistas: “Se a viravolta crítica não ocorre ao leitor, será porque este se deixa seduzir pelo prestígio poético e social da figura que está com a palavra.” (SCHWARZ, 1997, p.10).

No caso que acabou de ser destacado, uma leitura que abrangesse todas as dimensões do campo social para ser considerada uma leitura satisfatória, ou integral, não foi realizada, pois a ideologia de afeição pela então decadente classe burguesa e aristocrática, aquela mesma classe da família de Bento Santiago, não permitiu que essa camada de leitores, chamada de conformista por Roberto Schwarz, enxergasse o seu lado negativo: “Em consequência, a despeito das decisivas indicações em contrário, prevaleceu a leitura conformista.” (SCHWARZ, 1997, p. 10).

Em meio aos artifícios técnicos identificados, ou estratégias usadas pelo bruxo, Schwarz destaca a leitura dos anos 1960 da pesquisadora Hellen Caldwell, fazendo algumas insinuações a respeito do devido pé atrás tomado na interpretação proposta por ela e que estão relacionadas à identidade pessoal dela. Somos convidados a refletir se acaso foi essa a razão pela qual ela conseguiu efetivar uma leitura mais acurada:

Acaso ou não, só sessenta anos depois de publicado de muito reeditado o romance, uma professora norte-americana (por ser mulher?) por ser estrangeira? por ser talvez protestante?) começou a encarar a figura de Bento Santiago – o Casmurro – com o necessário pé atrás. É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis. (SCHWARZ, 1997, p. 9).

Caldwell fez um estudo comparativo de *Dom Casmurro* com a tragédia de *Otelo*, observando, sobretudo, a credibilidade concedida ao narrador. E as conclusões a que chega a professora norte-americana foram inusitadas, as quais elencaremos a seguir com mais pistas a respeito da construção da narrativa identificadas por Schwarz na leitura de Caldwell. As indicações de

calculismo e dissimulação de Capitu “foram **espalhadas** (grifo nosso) com muita arte pelo próprio narrador” em “uma organização narrativa intrincada”. (SCHWARZ, 1997, p.10).

Assim é que nos Estados Unidos, a professora Hellen Caldwell, em *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), “punha a descoberto o artifício construtivo da obra” em que Bentinho, cheio de ciúmes sem fundamento, acusava Capitu; e Caldwell basicamente matou a charada literária de Machado “ao emprestar a Otelo o papel e a credibilidade do narrador, deixando-o contar a história do justo castigo de Desdêmona”. (SCHWARZ, 1997, p. 11).

Ao ser dada a voz às personagens Otelo e Bento Santiago, os narradores adquirem credibilidade diante do leitor. Afinal ninguém é louco ou corajoso o suficiente de falar mal de si mesmo, ou da classe a que pertence. A perspicácia da interpretação de Schwarz nos faz questionar quem não toma as dores de um homem injustiçado por uma traição? Há ainda outro ponto a se pensar, revelado “pela singeleza amaneirada do tom de colégio” que aparece com um ápice de duplicidade. (SCHWARZ, 1997, p. 12). No caso de *Dom Casmurro*, Machado “emprestou” a credibilidade do narrador para Bentinho.

Em outro estudo, John Gledson retoma para refletir a respeito de alguns pontos semelhantes aos que Caldwell se debruçou, afirmando que o ponto de vista de quem está com a palavra, no caso, Bentinho, é especioso. (SCHWARZ, 1997, p. 11).

Além do mais, em outro trecho:

Gledson identifica a presença de interesses propriamente sociais ligados à organização e à crise da ordem paternalista. Neste sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam, como convulsões da sociedade patriarcal em crise. (SCHWARZ, 1997, p. 11).

Pensando em termos da crítica de Schwarz à composição desse romance, uma análise mais rica deveria, então, levar o pesquisador a se preocupar, ou, pelo menos, ficar sempre com o devido pé atrás em relação à credibilidade do narrador. Isto possivelmente levaria o analista a perceber mais, por exemplo, as questões que interessam somente ao narrador.

A expressão *não confiável*, “*reliable narrator*”, quer dizer, segundo o dicionário *Oxford de inglês*: “que não pode ser confiável ou depender de” (DICIONÁRIO Oxford, 2005. p. 1679). Esse conceito foi criado em 1961 pelo crítico literário estadunidense Wayne Clayton Booth, em *The Retic of Fiction*, publicado na mesma época do trabalho de Caldwell, esse último publicado em 1960. Percebemos naquele momento um despertar do olhar crítico dessa época para questões mais profundas da análise narrativa.

Abrimos parênteses para uma curta reflexão a respeito dessa base de estudos que levou a essa desconfiança pelo narrador por parte das leituras de Caldwell e Gledson. Aqui podemos citar, dentre outros, os estudos a respeito da crise da identidade do sujeito hegemônico ocasionada pela fragmentação psíquica da modernidade, amplamente discutida na esfera dos estudos culturais que surgiram no pós-segunda guerra mundial.

Dentre os estudos que tratam da questão dos processos de transformação das sociedades e dos sujeitos na História podemos citar o livro *A Identidade Cultural na Pós- Modernidade* (2011) de Stuart Hall, traduzido para o português e amplamente analisado e discutido nos cursos das áreas de Ciências Humanas e Sociais das universidades brasileiras. Nesse trabalho, Hall discorre acerca dos avanços tecnológicos, o advento da globalização e outros fatores-chave na História que forçaram um deslocamento, ou descentramento dos sujeitos sociais modernos de suas posições outrora inquestionáveis nas sociedades.

Então, após essa breve reflexão, percebemos que as consequências do descentramento do sujeito antigo também influenciaram os estudos da narrativa. Apresentamos um comentário explícito a respeito das ampliações no campo narrativo em Schwarz, citando Cândido:

Também na esfera local, das atitudes e ideias sociais brasileiras, as consequências da nova técnica eram audaciosas. O nosso cidadão acima de qualquer suspeita – o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado, avesso aos negócios, o arrimo da parentela, o moço com educação católica, o passadista refinado, o cavaleiro belle époque – ficava ele próprio sob suspeição, credor de toda a desconfiança disponível. Do ângulo da ideologia artística nacional, enfim, o narrador cheio de credenciais mas privado de credibilidade configurava igualmente uma situação inédita, difícil de aceitar, em contraste marcado com a anterior. Superavam-se as certezas edificantes próprias ao ciclo da formação da nacionalidade, certezas segundo as quais a atualização artística e

a aquisição de aptidões literárias seriam serviços inquestionáveis prestados à pátria pelos seus dedicados homens cultos. (CÂNDIDO, 1969 *apud* SCHWARZ, 1997, p. 13).

Podemos afirmar com base no que foi apresentado na citação, que foi esse o caso da identidade em que o narrador Bentinho estava inserido. Entretanto, isto não foi considerado pelas leituras mais antigas e ficou então sem o devido trato da questão, deixando uma grande lacuna na abrangência de algumas interpretações. O contrário ocorre com a camada não conformista de leituras do romance, em que esta questão passa a ser devidamente considerada.

Retornando às estratégias, apresentamos mais duas, bem características na escrita utilizada pelo escritor para despistar o leitor de identificar a crítica à alta aristocracia decadente da época. Segundo Schwarz, essas se referem à *viravolta* crítica que torna o acusador Bento em acusado:

Examinados com o recuo devido, os compassos débeis mudam de figura para se mostrarem cruciais, como pistas ou também como sintomas: raciocínios truncados, precisões que se diriam supérfluas, interpretações descabidas, fórmulas anódinas em excesso, procedimentos artísticos arbitrários, tudo adquire relevo novo, *dando um depoimento inesperado sobre o narrador*. (SCHWARZ, 1997, p. 12).

Se as técnicas e estratégias adotadas pelo escritor, tratadas até então nessa pesquisa, implicam construir um artifício para o narrador, essas últimas estão diretamente ligadas à *viravolta*. As pistas vão sendo deixadas pelo narrador no decorrer de toda a história, para que a tomada de posição em favor de sua credibilidade seja efetivada aos poucos pelo próprio leitor. Isto quer dizer que a interpretação fica a cargo do leitor, este é quem deve dar sentido à leitura.

Como já fora destacado, houve uma camada de leituras; aquela mais próxima do tempo de Machado, a qual não teve perspicácia suficiente para entrar no universo do narrador Bentinho: “É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis” (SCHWARZ, 1997, p. 9). Certamente isto demonstra a dimensão política de uma narrativa na qual a ideologia do texto é recebida de maneira heterogênea

pelos diferentes sujeitos inseridos na ininterrupta luta de classes, segundo uma interpretação de concepção política marxista.

O termo “abjeção”, usado por Schwarz, chama a atenção pelo pouco uso coloquial da palavra que, conforme o *Dicionário de Língua Portuguesa Houaiss* quer dizer: “ato, estado ou condição que revela alto grau de baixaza, torpeza, degradação (...) ver sinonímia de indignidade” (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 18). Com isso, percebemos que, de fato, os resultados apresentados nas análises de Schwarz implicam compreender que a classe a que o narrador representava na obra não estava mais ocupando uma posição de prestígio, de supremacia social.

Tendo em vista todo o exposto, para Schwarz, ao analisar a obra na íntegra sugere que:

O livro solicita assim três leituras sucessivas: uma romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências de adultério, dado como indubitável, e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher. (SCHWARZ, 1997, p. 10).

Segundo Schwarz, o tom de conformismo prevaleceu até entre os críticos mais notáveis. Esses, por sua vez, podem ou não aderir ao ponto de vista de quem está com a palavra. E o que aconteceu foi que não perceberam a armadilha do escritor em dar credibilidade à voz paranoica de Bentinho. Ao invés de questionarem o ponto de vista do narrador, eles aderiram às suas dores. Exatamente como o que acontece na leitura conformista de 1917, texto lançado na época e que se tratava do conjunto da obra de Machado.

Somente depois de anos, a obra começa a apresentar aspectos dúbios nas leituras em relação à credibilidade do narrador, aspecto esse que passava despercebido quando os leitores se deparavam com as “passagens opacas” do livro, agora eloquentes, graças às leituras prévias que se realizaram antes das leituras mais acuradas do romance.

Schwarz destaca ainda que *Dom Casmurro* apresenta alguns traços dos romances policial e psicológico que estavam nascendo naquela mesma época da obra. Naquele contexto, Machado e Henry James, contemporâneos que

eram, inventavam “situações narrativas” ou “narradores postos em situação”. Essas manobras se devem à perda de autoridade e do estatuto “superior” do narrador enquanto entidade estanque, ou seja, vista como o centro instaurador de significação de uma obra.

Portanto, o teórico também conclui a respeito da escrita de Machado e outros escritores como James que: “Não há dúvida quanto ao passo adiante em relação ao objetivismo de realistas e naturalistas [...]” (SCHWARZ, 1997, p. 12). Com base nisso, podemos afirmar que os artifícios criados demonstram uma manobra consciente para um processo inconsciente de mudança de posição do paradigma “narrador”.

Em relação à falta de percepção, retornando às análises daquela camada de leituras observadas por Roberto Schwarz, podemos notar uma crítica incisiva: “Mas como observa Gledson, **refutando a interpretação em voga** (grifo nosso), a conduta capciosa do autor protagonista não suspende o conflito social nem a História, muito pelo contrário (...)” (SCHWARZ, 1997, p. 12).

A leitura comentada a respeito da construção *capciosa* desse autor protagonista, discutida no primeiro capítulo de *Dois Meninas* (1997), talvez leve o leitor a questionar, afinal, se seria esta mesma a principal estratégia adotada pelo escritor. Com base em Schwarz, afirmamos que isso foi sim fator preponderante, o fato de Machado:

Ao adotar um **narrador unilateral**, fazendo dele o eixo da forma literária, Machado se inscrevia entre os romances inovadores, além de ficar em linha com os espíritos adiantados da Europa, que sabiam que toda *representação* comporta um elemento de *vontade* ou *interesse* (SCHWARZ, 1997, p. 13, grifo nosso).

Machado foi pioneiro nesta técnica de escrita que desloca o narrador-herói nacional, ao que aponta Schwarz: “Quando pela primeira vez em nossas letras, com Machado de Assis, a inteligência de forma, bem como as ideias modernas, comparecem livres de inadequação e diminuição provinciana, já não dentro do anterior espírito de *missão*.” (SCHWARZ, 1997, p. 13).

Com isso, Bento Santiago acaba por tornar-se opressor, não representa alguém a mais, não se trata mais de um papel essencial para o país e seus

compatriotas, mas só representa uma elite econômica erigida, agora, sob um novo *status*, embora com desprestígio. Nas palavras de Schwarz: “a cobertura cultural da opressão de classe” (SCHWARZ, 1997, p. 13).

Assim:

Longe de ser a solução, o refinamento intelectual da elite passa a ser uma face – com aspectos diversos, positivos e também negativos – da configuração social que o romance saudosamente relembra, ou desencantadamente põe a nu. (SCHWARZ, 1997, p. 13).

Em Schwarz, essa obra de Machado é analisada em duas partes distintas, em duas grandes linhas: uma sob a custódia de Capitu, que representa um signo bem esclarecido, e a outra, sob a custódia de Bento que, por sua vez, representa um signo de obscurantismo. A primeira compreende desde a infância de Bentinho na casa da família em Matacavalos, a paquera, o namoro, a promessa e a cogitação do seminário para Bentinho, o casamento e as diferenças de classe social dos dois jovens apaixonados (SCHWARZ, 1997).

Aqui, a diferença de atitude já começa a aparecer em relação à superioridade de Capitu, o que se transparece pela manobra que a garota engendra junto à mãe de Bentinho para que este não se torne padre:

As manobras terminam bem, pelo triunfo do amor e pelo casamento, que se sobrepõem às posições de classe. O conflito que se anunciava não chega à tona, contornado pela habilidade da moça, que conquista as boas graças da futura sogra, de quem aplaca os escrúpulos religiosos (SCHWARZ, 1997, p. 14).

Conforme o raciocínio, de acordo com Schwarz, a segunda compreende o início da relação conjugal feliz. Uma nova casa, agora a da Glória, é o cenário da história, o período de ausência de um herdeiro dá espaço ao filho que vem com a cara de Escobar, que é o melhor amigo de Bentinho. Então, ocorre a morte de Escobar e o episódio do velório. O ciúme exacerbado de Bentinho e o discurso engasgado que não sai na situação fúnebre. O ciúme invade a mente e o transforma no Casmurro. A conclusão precipitada e doentia de Bentinho abre espaço para a ilusão do leitor: “A indicação ao leitor não podia estar mais clara: a personagem narradora distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos” (SCHWARZ, 1997, p. 15).

Para Schwarz, ainda, há um protagonista *tendencioso* ajudando a ser desvendado ao final do livro, quando o narrador usa “resto do livro” para dar a entender que Capitu é culpada, restando a ele apenas descobrir se, desde que ela era jovem ou somente agora, depois de tornar-se adulta. O tom da conversa, do espírito questionador do ciumento Bento Santiago, imprime a vantagem da resposta do leitor a seu favor:

Este *finale* em falso, em forma de sofisma, avalizado não obstante pelo Livro Sagrado, pelo sofrimento do narrador, pela sua cultura sentimental e literária, e também pelo valor por assim dizer *conclusivo* que costumamos reconhecer às últimas palavras dos romances, dá bem a medida da audácia de Machado de Assis (SCHWARZ 1997, p. 16)

Esta análise que Schwarz profere o fim “conclusivo” (1997, p. 16), e que se refere ao final comum da maioria dos romances; remete-nos, justamente, à questão da construção do final da história, em que a frase que começa com uma conjunção explicativa “que costumamos reconhecer às últimas palavras do romance”, reforça o universo de expectativas dos leitores.

E, a respeito do que nos deixaria a impossibilidade de julgamento da semelhança de Ezequiel com Escobar, o crítico deixa sua impressão: “prova pouco num livro deliberadamente repleto de fisionomias parecidas e coincidências de todo tipo – outros tantos avisos contra deduções precipitadas” (SCHWARZ 1997, p. 16). E o que reforça ainda mais a despeito da complexidade da leitura:

Tanto mais que o romance tem um de seus assuntos *modernos* no impacto consciente ou inconsciente do interesse na formação do juízo, ou, para vir ao caso, nas parecenças que se notam ou deixam de notar. Dois anos depois, Thomas Mann publicara *Os Buddenbrook*, cuja ironia também consiste, ao menos em parte, na relativização psicológica das certezas naturalistas sobre a hereditariedade. (SCHWARZ, 1997, p. 16).

A viravolta na leitura de Schwarz só pode ocorrer quando é possível perceber que a personagem-chave para decifrar esta charada é o próprio Bento Santiago, ao invés de direcionar o olhar para a Capitu “traidora”: “Em compensação, está fora de dúvida que Bento escreve e arranja a sua história

com a finalidade de condenar a mulher. Não está nela, mas no marido, o enigma cuja decifração importa.” (SCHWARZ 1997, p. 16)

Schwarz (1997, p. 16) também fala desse *deslocamento* e chega à conclusão de que na verdade é Bento o núcleo do problema: “Ainda adolescente ele queria rasgar a amiga com as unhas, julgá-la e talvez perdoá-la por crimes que ele inventava segundo a necessidade íntima”. (SCHWARZ 1997, p. 17).

Para Schwarz a paranoia de Bentinho é um traço latente que serviu, na narrativa, de abrigo a toda a elite aristocrática brasileira daquela época. Tal sujeito era considerado como uma classe culta, de literatura e sentimento; um tipo social que ficou em plena decadência com um desejo insaciável de se manter no poder, ou seja, um tipo social em progressiva extinção.

Ampliando a discussão para a questão identitária, na qual citamos o trabalho de Stuart Hall, insurge-se nessa personagem, em nossas palavras, uma espécie de esquizofrenia, típica do sujeito moderno, na qual existe um sujeito conservador que reluta internamente para não morrer e ainda vive nos delírios do passado.

As conclusões a que Schwarz chega mostram que é impossível definir em qual época da vida de Capitu seu caráter foi definido, se levarmos em conta o que Bentinho narra. Por outro lado, com base nas análises de Caldwell e Gledson, Schwarz põe-se em nu o narrador ciumento da Glória e que já existia no menino da Rua de Matacavalos (SCHWARZ, 1997).

Então, Schwarz conclui que algumas leituras anteriores a essas duas não foram suficientes. Ficaram apenas na primeira leitura, no romanesco, no qual as estratégias do escritor, seja pelo crédito concedido à voz do narrador ou o apelo ao sentimentalismo aristocrático sedutor de época, foram utilizadas com maestria na história, o que acabou por mascarar ou suavizar alguns assuntos, com os quais alguns leitores não se identificaram.

Portanto, segundo a sua conclusão, ocorre uma viravolta interpretativa, e que para apreciá-la é necessário trazer a componente social das personagens para mais perto. Para, então, a partir disso, ser possível perceber: “uma ordem e um destino históricos em movimento”. (SCHWARZ 1997, p. 18).

Nesse capítulo pudemos verificar que leitura de *Dom Casmurro* (1899) ganhou destaque, sobretudo pelo *já-lido*, ou seja, pela camada de leituras

precedentes a do próprio propositor de uma nova leitura, no caso Schwarz. Também verificamos que a leitura proposta pelo teórico identificou duas linhas gerais na narrativa; uma guiada por Capitu, suposta traidora, e outra pelo decifrado Bentinho, agora tido como paranoico, ou, em nossas palavras, um sujeito esquizofrênico pelo desprestígio social moderno de sua classe. Ademais, pudemos acompanhar um pouco a respeito das três leituras consecutivas de Schwarz, além das estratégias de Machado em mascarar a crítica social incisiva do conservadorismo brasileiro.

Feitas as considerações deste subcapítulo, apresentamos a leitura de *Os Transparentes*, tendo como ponto de partida o modelo interpretativo de Roberto Schwarz, que acabamos de apresentar, propondo, sobretudo, três leituras consecutivas, e enfatizando a leitura a contracorrente do romance, situada no terceiro nível de leitura.

3 OS TRANSPARENTES: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA

Neste capítulo, apresentamos a nossa proposta de leitura do romance *Os Transparentes*, com base no modelo interpretativo de Schwarz em *Duas Meninas* (1997), sobretudo levando-se em conta as três leituras consecutivas. A leitura em um primeiro nível é realizada para analisar os aspectos romanescos da narrativa; no segundo nível de leitura, voltamos o nosso olhar às lutas de classe do contexto de produção desse texto; e concluímos nossa leitura com a proposta de leitura a contracorrente, que objetiva verificar aspectos formais da composição do romance que podem, consciente ou inconscientemente, limitar a leitura da obra.

Com *Os transparentes*, Ondjaki retorna ao romance depois de um tempo explorando outros gêneros literários. Porém, diferente de outros romances, como em *Bom dia Camaradas* (2006), *AvóDezanove e o Segredo do Soviético* (2009) e o livro de histórias *Os da minha rua* (2007), nos quais a voz que narra as histórias é a de uma criança. Assim, dessa vez é dada a voz às próprias personagens da história.

Na contracapa e nas orelhas da edição brasileira consta um breve comentário de António Rodrigues sob a especificação “público”, seguido do comentário editorial da Companhia da Letras. Observados de primeira vista, podemos então supor que o público leitor comece, nesse primeiro contato, a estabelecer as suas primeiras expectativas com o livro e, por conseguinte, passe a classificá-lo nesse gênero.

Os Transparentes é um romance que tem como cenário principal um prédio abandonado no Largo da Maianga, que se desdobra, enquanto espaço narrativo, em outros espaços, como o centro da capital Luanda, dentre outros bairros. A personagem central da obra é Odonato, que vive nesse prédio com a mulher Xilibaba, sua filha Amarelinha, seu filho CienteDoGrã e AvóKunjikise.

No prédio de sete andares moram outras pessoas que convivem nesse espaço. O sétimo andar, onde fica o terraço, não abriga nenhum morador e se constitui das mais variadas mirabolantes funções. O espaço ali é amplo, há várias antenas, uma bela visão panorâmica do Largo da Maianga e da região central de Luanda e o cinema GaloCamões, criado por JoãoDevagar. Também

é possível enxergar um galo zarolho do prédio vizinho, que inspirou no nome do cinema tornando-se sua mascote.

Além das várias pessoas que moram no prédio, ou que circulam pela precária construção, que é um dos principais espaços físicos onde se dá o romance, existem mais personagens que povoam a história: uma jornalista da BBC, um jornalista do governo PauloPausado, os vizinhos que moram em cada um dos andares do prédio, pessoas representantes de órgãos do governo, como os fiscais DestaVez e Daoutra, o Ministro e o Assessor Sr. SantosPrancha e a secretária DonaCreusa. Há os empresários interessados nas riquezas naturais de Luanda, como DomCristalino, seguranças do governo, das casas dos políticos, das festas, há militares e policiais, como a figura temida do ArthurArriscado, mais conhecido CoronelHoffmann.

Há também o VendedorDeConchas e o Cego, que estão sempre juntos depois de se conhecerem num semáforo; o Carteiro, que abre correspondências alheias, o que dá a impressão de ele agir assim por vingança, por não ser ouvida a sua voz que clama por melhores condições de trabalho para sua categoria; Paizinho, que é acolhido pelos moradores, depois de ganhar a confiança desses, e lava viaturas puxando baldes de água do interior do prédio; CientedoGrã que recebeu este apelido dos amigos por sonhar em ter uma camioneta da marca *Grand Cherokee*; dentre várias outras personagens secundárias que vão aparecendo e depois ficam ou somem durante a história.

O VendedorDeConchas vive perambulando dependurado ao Cego. Ele vive informalmente, mergulha no fundo do mar e resgata as mais belas conchas que servem para os mais diversos e inusitados fins. É mestre na arte de convencer os outros a comprarem suas conchas. Frequenta com o Cego o prédio da Maianga. A história do Cego nos é apresentada no enredo aos poucos. Não há um histórico passado da vida dessa personagem em que o narrador mencione sua origem, seus antepassados. O que aparece na narrativa é que ele perdeu a vista por contato dos olhos com ácido de bateria, e logo presumimos que deveria ser mecânico ou outra profissão dessa natureza.

Entretanto em uma passagem há uma pista em um trecho em que se trata da fala da personagem chamada Esquerdista, o qual, solta um discurso de protesto e indignação por conta do tal “progresso” dos negócios em Luanda:

porque somos estúpidos, cegos e coniventes, isto é, porque somos globalmente corruptos, aqui a cidade vai ser furada, água vai ser privatizada, o petróleo vai ser sugado sob nossas casas, os nossos narizes, e as nossas dignidades (ONDJAKI, 2013, p. 237)

Se considerarmos o que fez Machado de Assis, ao espalhar por todo o texto algumas pistas de acordo com Schwarz, podemos verificar que isso pode ter sido utilizado por Ondjaki em “porque somos cegos” e que seria então uma forma de se referir ao povo de Angola em geral. Portanto, a construção da personagem o Cego, representaria todo esse povo que não vê o que se passa nas questões políticas e então simboliza toda a nação.

O Carteiro entrega e envia cartas constantes para vários departamentos do governo e vive pedindo uma moto para fazer o cansativo trabalho de entregas sob o sol escaldante de Luanda. Porém, cada pedido lhe é negado sempre, inclusive recebe todos esses “nãos” acompanhados de violência verbal, simbólica e física. Inclusive há uma passagem em que Carteiro apanha de um segurança do Ministério do Governo.

Portanto, outras histórias se desenrolam paralelamente à história de vida da família. Odonato, pai de família, mais velho, decide fazer um jejum social em forma de protesto pela vida miserável que leva e começa a se negar a viver de migalhas e doações, ou nas palavras dele mesmo, de comer “pela mão de amigos”:

um homem come menos para dar de comer aos filhos, como se fosse um passarinho... e aí me vieram as dores de estômago... e as dores de dentro, de uma pessoa ver que na crueldade dos dias, não se tem dinheiro, não tem como comer ou levar um filho ao hospital... e os dedos começaram a ficar transparentes...e as veias, e as mãos, os pés, os joelhos... mas a fome foi passando: foi assim que comecei a aceitar as minhas transparências... deixei de ter fome e me sinto cada vez mais leve... estes são os meus dias... (ONDJAKI, 2013, p. 187-188).

Nesse jejum voluntário, deixa todos os alimentos para a mulher, os filhos e a Avókunjikise. Essa última é acolhida pela família. Com isso, logo no início da obra, é descrito “transparecendo”, aos poucos, até o fim da história, em que de tão transparente e magro, ele flutua pendurado por uma corda, semelhante

a um balão de gás hélio, desses de parques de diversões ou de grandes eventos festivos.

Além de Odonato, “o transparente”, há várias personagens em uma narrativa cíclica que apresenta vários núcleos misturados, em que os supostos capítulos são curtos e se confundem com o sucessor e o sucessor também lembra o anterior por um jogo de construção nas palavras. Vejamos um exemplo da maneira como foi construída a transição de um capítulo para outro:

beijaram-se de bocas abertas, desajeitadas, estreando nos seus ventres um fogo que assim se autorizava a chegar. (...) o fogo começou num curto-circuito no coração do LargoDaMaianga, onde já se haviam instalados muitos quilos de explosivos que mais tarde, programados, fariam o prometido espetáculo. (ONDJAKI, 2013, p. 384).

O trecho explicitado na citação trata-se de duas passagens ligadas pela imagem do fogo. Na primeira parte, temos o momento de amor da jornalista inglesa da BBC com o cientista angolano DavideAirosa. Na segunda, os núcleos, que são conectados pelo fogo, há a apresentação do início do incêndio no LargoDaMaianga.

Essa fluidez das passagens é como o ritmo de vida no dia a dia de Angola, isto, de acordo com Ondjaki, em entrevista ao programa *Umas Palavras*¹⁴. São migrantes e nativos, estrangeiros, empresários, militares, gente do governo, gente que vende, que se vende, gente que aproveita a vida, como o Ministro, o Assessor e o CoronelHoffman e gente que só vive de migalhas, como Odonato, o VendedorDeConchas, o Cego, AvóKunjikise, e Paizinho que foi acolhido pelos moradores e que lava viaturas com a água do prédio.

Vários problemas sociais são apresentados explicitamente nessa narrativa, como a violência, a fome, a corrupção e o esquecimento do povo. Por outro lado, Ondjaki nos revela pelo humor, pela estiga e ironia uma Angola de uma vasta identidade cultural. A comida, as festas, a música, os panos, a paisagem natural matizam a narrativa e lhe dão ares da completude humana local, com traços positivos e negativos.

Assim, entre histórias de alegrias e tristezas, sofrimentos e celebrações, somos levados a acompanhar o desaparecimento de Odonato, do prédio, e das

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yqi3lLpAtZc>. Acesso em 27 jul. 2018.

personagens que são destruídos pelo incêndio catastrófico em que começa e termina a narrativa.

Defendemos em nossa leitura, de acordo com o modelo interpretativo de Schwarz, a ideia de que os textos exigem uma decifração por serem estruturalmente políticos. Esta é nossa premissa básica, portanto, segundo tal perspectiva teórica, a proposta fundamental de leitura é a de que um texto deve ser submetido a uma interpretação mais ampla do seu campo social. Para tanto, é necessário proceder com as três leituras consecutivas, uma romanesca, uma do campo social e outra a contracorrente, respectivamente nessa ordem. Assim, retornamos ao modelo interpretativo, delimitando nosso campo de análise de acordo com a interpretação que pretendemos alcançar de *Os Transparentes*.

Pela primeira leitura, considerada romanesca, pudemos acompanhar o fim trágico dos moradores da cidade de Luanda, em um incêndio causado por escavações irregulares da Comissão Instaladora de Petróleo Encontrável em Luanda (CIPEL). A cidade, o prédio e seus moradores são consumidos por enormes labaredas de fogo, decorrentes de enormes explosões de gás, provocadas praticamente de forma criminosa, com a nítida ajuda do “Partido”.

A “tragédia anunciada” pelo Esquerdista e os dois cientistas, é revelada logo de início na narrativa, funciona como pontapé inicial da história. Paralelo a isso se desenrola o processo de transparência de Odonato e histórias de vida dos outros moradores do prédio e dos arredores da região situada no Largo da Maianga, região central da capital provinciana Luanda em Angola.

3.1 DA ANGOLA ANTIGA À CONTEMPORÂNEA: ARENA DE DISPUTAS

O segundo nível serve para a interpretação do desassossego do escritor no segundo nível de leitura; nesse horizonte, a análise volta-se para o contexto histórico da Luanda pós-colonial e pós-guerra civil, período quando verificam a respeito das relações das personagens, que se tratam de colonizadores e nativos, estrangeiros e migrantes, governantes e o povo. O texto então passa a ser entendido pelo caráter interno e individual para interpretar questões externas e coletivas. Ou seja, o primeiro nível não passa a ser desconsiderado, mas vem “embutido” na leitura do segundo.

Neste sentido, atentamos para o texto segundo a perspectiva teórica aqui utilizada, que o aborda enquanto a reescritura de um grande discurso histórico que é considerado como pano de fundo a “homérica luta de classes”, a qual permeia toda e qualquer *narrativa* ou *artefato cultural* e que funciona enquanto narrativa mestra, pois narra o destino das comunidades.

Assim, no capítulo a seguir, volta-se o olhar como ponto de partida para o que diz a retrospectiva histórica do processo de chegada e instalação dos portugueses em Angola. Outro aspecto abordado são as questões referentes ao estabelecimento dos colonizadores naquele “novo mundo”. Além disso, abordamos na nossa análise a questão do choque cultural entre as antigas tradições de raízes africanas com a modernidade europeia, assunto que é frequentemente retratado em algumas obras de Ondjaki, como em *Os Transparentes*.

Aqui ficam evidentes as histórias individuais e coletivas de vida pertencentes a uma parcela do povo que vive na miséria e na invisibilidade social, e tem que lutar diariamente para se livrar dos graves problemas sociais, que enfrenta e que atingem nitidamente somente à parcela menos favorecida da sociedade angolana. Agora, é trazido o subtexto para o primeiro plano de análise, ou seja, questões extratextuais passam a ser consideradas nesse segundo nível.

Para a teoria usada por Schwarz, uma narrativa sempre nos mostra além do que diz aparentemente. A primeira impressão que o título nos proporciona é de que a história seja uma história coletiva, visto que o substantivo *transparente* está no plural e o artigo que designa o nome também está no plural. Ao iniciar nossa leitura pelo título da obra, verificamos que no *Dicionário Online de Português* o adjetivo “transparente” quer dizer: “1. (...) Que, deixando-se atravessar pela luz, permite distinguir nitidamente os objetos através de sua espessura: o vidro é transparente. 2. [Figurado] Cujo sentido oculto se deixa perceber: alusões transparentes. Plural: “transparentes”.

No dicionário de português brasileiro *Michaelis* transparente: “adj m*f 1. Que permite a passagem da luz, de modo que aquilo que está por detrás fica inteiramente visível. 2. Figurado: Que denota sinceridade; Que deixa perceber um sentido oculto; Pálido de medo; Que apresenta uma magreza excessiva.

Por sua vez, no dicionário *Novo Aurélio* (1986) se apresenta a seguinte definição: “[Do Latim medieval *transparente*.] Adj 2g. 1 Que se deixa atravessar pela luz, permitindo a visão dos objetos; diáfano; Que permite distinguir os objetos através da sua espessura [Cf. nestas acepç., *translúcido*. (1)]. 2. Fig. Que deixa perceber um sentido oculto; evidente, claro. (NOVO AURÉLIO, 1986)

Nas três definições, enquanto “adjetivo” percebemos o denominador comum que define o termo como “algo” ou implicitamente “coisa”, portanto, não “alguém”, que deixa a luz passar por ele, possibilitando assim ao olhar, a nítida visão do que está detrás dele. Nos sentidos figurados das definições, o ponto comum é o sentido oculto que se faz verificar naquilo que é transparente, tornando-o evidente, claro. Ademais, a definição do sentido figurado do dicionário *Michaelis* é de “algo” que é pálido, que denota sinceridade e, ou ainda, que apresenta magreza excessiva.

Assim, o sentido adjetivo do termo que serve para ser aplicado a objetos, corpos não humanos, é substantivado no título da obra. Visto que é humanamente impossível alguém nascer, ser, ou vir a ser transparente no sentido literal da palavra. Ocorre, assim, a personificação do transparente, que é algo “não humano” e transparente em algo humano, em pessoa, logo, temos “os transparentes”. O adjetivo da coisa em si se torna humano, processo pelo qual o humano ocupa o lugar do objeto.

Ao analisar o termo “os transparentes” pelo viés dos dicionários de língua portuguesa, e se colocarmos isso ao lado da descrição do processo de transparência, parece até que o autor leu o dicionário para construir a personagem Odonato.

O Prédio, por exemplo, respira como “uma entidade viva” (ONDJAKI, 2013, p. 14); aparece escrito com a inicial maiúscula, o que ressoa como sendo um nome de uma pessoa; também aparece na história a barata albina, que interage com Raago no quarto do precário hotel em que ele está alojado. O cientista até se identifica com o animal e não o mata. Há outro momento também, engraçado, em que o Cristalino, chamado em determinadas horas de Dom Cristalino ou ainda RibeiroSeco, enxerga o inseto com Pomposa, e a barata parece interagir com ele:

- mas é uma barata albina... e voadora! - tenha calma...
a barata albina moveu as antenas na direção de
Cristalino, num gesto que fosse de aprovação, reprovação ou
mera atenção (ONJDAKI, 2013, p. 177)

Mas, talvez a maior semelhança do romance de Ondjaki com as obras que causam estranhamento em que a lê seria na construção imagética logo de início na história. A maneira como esse trecho foi constituído deixa os leitores confundidos com a ação, com relação ao desenrolar do enredo e, principalmente, pela forma como é feita a descrição do processo de transparência de Odonato:

o corpo de Odonato era um misto de massa humana com arejamento visual, além de algumas veias era agora possível vislumbrar os ossos mais próximos da pele, as unhas haviam ganhado novo contorno porque a transparência sugeria uma outra geometria ao seu corpo, distinguiam-se os ossinhos dos pés, nas zonas laterais começava a ser possível detetar as extremidades da bacia e algumas cores incertas bailavam dentro da zona abdominal. (ONDJAKI, 2013, p. 174-175).

Ou, ainda, a passagem descrita pelo próprio VendedorDeConchas ao entrar pela primeira vez no prédio, ao ver Amarelinha e se deparar com o corpo transparente do protagonista:

ela entrou e demorou lá dentro, primeiro a porta quase fechou, depois ouvi palavras de discussão, as vozes pararam e tive que espreitar, tremi, era ele, o kota¹⁵ estava numa contraluz da janela e tive medo de novo a luz lhe atravessava tipo bala, dava para ver dentro do corpo dele, assim só, se posso ou consigo explicar (ONDJAKI, 2013, p. 252).

Embora a reflexão em torno do narrador não faça parte dos objetivos desta pesquisa, teceremos alguns comentários com relação a esse elemento da narrativa para poder fortalecer alguns aspectos relacionados à leitura e interpretação do texto, que serão úteis no momento em que depurarmos a terceira leitura. Roberto Schwarz, na leitura das personagens de *Dom Casmurro*, observou atentamente as trocas de vozes, ou seja, a quem

¹⁵ Em Kimbundu, língua da região de Angola: “mais-velho”, ou velho.

Machado concedia o poder da palavra e em que momentos a concessão da voz servia como uma estratégia narrativa.

Em *Os Transparentes* há mais de um narrador; um deles fala em terceira pessoa e observa a tudo e a todos atentamente, demonstra ser íntimo da história que está contando e ser conhecedor das situações. O narrador que observa, externamente, a tudo e a todos, conhece os pensamentos das personagens, pois acompanha o enredo descrevendo em recortes de versos, espalhados entre a narrativa principal, sensações e experiências vividas pelas pessoas. Contudo, não se utiliza explicitamente o pronome “eu” para contar a história. Além dos fragmentos espalhados pela estrutura da narrativa que são pela voz deste autor implícito, também há diálogos, relatos pessoais entre as personagens.

No tocante aos aspectos da escrita do texto, nos parágrafos que compõem a narração, não há a presença de iniciais maiúsculas nos inícios das frases. O autor só respeita a letra capital em início de frase quando aparecem os nomes das personagens ou outros poucos substantivos próprios como o “Prédio” ou o “Partido” em determinadas passagens. Com relação à pontuação, o uso do ponto final para acabar um texto só acontece quando acabam os capítulos, por exemplo, os quais não são divididos por títulos, como aconteceu nos romances tradicionais, mas por espaçamentos que separam a história contada em núcleos de diversas ações. Em um determinado momento, tem-se a história de um determinado núcleo e após o espaçamento maior em branco já o leitor já se depara com outro núcleo.

Os traços da língua de matriz africana utilizada no romance são muito peculiares; por conta disso, da mesma forma como fez Ondjaki no final de seu livro, para facilitar a busca dos leitores pelos significados dos termos, colocamos, em notas de rodapé algumas palavras derivadas do “umbundu”, sempre que um termo africano apareceu. O português angolano proveniente de Luanda possui heranças das línguas africanas, mas encontra-se visivelmente híbrido. A língua é composta da expressão portuguesa, de expressões de algumas tribos que compuseram Angola na divisão político-geográfica, e na sua fase moderna incorporaram-se à língua os termos do estrangeiro.

Vejamos algumas influências do português de Angola:

o umbundo falado pelo grupo Ovimbundo (parte central do país); o quicongo, falado pelos Bacongo ao norte; e o chowke-lunda e o kioko lunda, ambos correntes no nordeste do país. Há ainda o quimbundo, falado pelos Mbundos, Mbakas, Ndongos e Mbondos, grupos aparentados, que habitam o litoral de Luanda e arredores até o Rio Cuanza. (AMORIM, 2012, p. 46)

Algumas palavras presentes no romance são entendidas ou pelo menos deduzidas pelo contexto em que estão inseridas no texto; já para outras bem peculiares é necessário recorrer ao glossário, principalmente aquelas provenientes do umbundu ou do kimbundu.

Retornando aos aspectos do cenário, apresentaremos a seguir um esquema de descrição, dividindo a construção por andares com seus respectivos moradores, para ficar mais claro para o leitor quem de fato mora no edifício. No primeiro andar, onde há a água que jorra ininterruptamente de canos arrebatados, e por se exalar um cheiro de peixe grelhado, não há moradores ali:

no primeiro andar, os canos rebentados e uma tremenda escuridão desencorajavam os distraídos e os intrusos a água abundava, incessante, e servia a finalidades múltiplas, dali saía água para o prédio todo, o negócio de venda por balde, lavagem de roupas e viaturas, Avókunjikise era das poucas a atravessar o alagado território sem molhar os pés nem nunca ter experimentado a tendência de escorregar – isto é um rio – dizia, sempre em umbundu – só faltam peixes e jacarés (ONDJAKI, 2013, p. 14).

Logo acima, no segundo andar, moram o homem dos negócios JoãoDevagar e a esposa MariaComForça. No terceiro andar, reside Paizinho, um miúdo assim chamado pela experiência de vida, acolhido pelos moradores, pois morava na rua; residem nesse andar também o jornalista do governo PauloPausado e a namorada Clara. O quarto andar é o do cenário da especulação internacional. Ali vivem Nelucha e o marido Edú, esse último possui um mbumbi¹⁶ gigante no testículo esquerdo e recebeu visitas de várias pessoas, inclusive jornais estrangeiros, gente vinda de todos os cantos do mundo para tentar entender e resolver seu problema. No quinto andar vive o amante de jazz e de músicas populares de Angola, o CamaradaMudo, que vive

¹⁶ Hérnia, inchaço.

de serviços, como descascar legumes para os preparos dos saborosos quitutes preparados por MariaComforça. No penúltimo andar vivem Odonato, a esposa Xiisbaba, os seus filhos CientedoGrã e Amarelinha, e uma pessoa acolhida, a AvóKinjukise.

Dentre mais algumas das personagens que não vivem no prédio há estrangeiros, tais como repórteres e jornalistas, operadores de câmeras de TV, inclusive um brasileiro, as prostitutas suecas, os executivos. Há ainda a presença de chineses, o Sr. Ministro, DomCristalino, Raago que é um cientista e pesquisador americano, o Esquerdista que só fala de política, o ZéMesmo amigo de CientedoGrã, o Noé dono do bar, o pastor brasileiro, a AvóTeta que administra um bordéu, dentre outras. Devido ao grande número de personagens, escolhemos direcionar nossa atenção principalmente a Odonato, pois, além de protagonista, é nele que ocorre o processo em ficar transparente anunciado no título.

A história começa com o prédio da Maianga todo em chamas e o diálogo do Cego com o VendedorDeConchas a respeito da questão colocada pelo Cego: “qual é a cor deste fogo?”. (ONDJAKI, 2013, p. 9) Essa passagem reaparece ao final da história pela mesma voz de um narrador observador que descreve, além do Cego, a Odonato com o processo de transparência concluído, momento no qual se encontra amarrado por uma corda e preso à beira do topo do prédio a flutuar como se fosse um balão. A mesma situação reaparece no final do romance como uma retomada que fecha a narrativa com o incêndio.

Vejamos um trecho retirado de uma das páginas pretas do romance, em que se encontra o que a leitura de Campos (2015) tratou como “epígrafes”. Este momento trata do poema *Verdade e Urgência*, o qual é assinado por Ondjaki, que se posiciona entre o narrador e o autor. Em uma alusão indireta ao corpo de Odonato, o poema parece revelar a imagem do final do romance:

Um homem é feito do que planifica e do que vai sentindo. De correntes de ferro que o prendem ao chão e de correntes de ar que lhe atravessam o corpo em ecos de poesia.
Verdade e urgência.
[das anotações do autor] (ONDJAKI, 2013, p. 192)

Este outro trecho também nos remete a imaginar o corpo de Odonato no final da história, quando a esposa Xilisbaba o amarra no alto do prédio:

- deixa-me aqui, por favor
- aqui aonde?, não te posso largar assim
- amarra-me aqui nestas antenas, fico aqui na berma, a olhar a cidade (ONDJAKI, 2013, p. 351)

Mais ao final do romance, depois do curto circuito causado por uma explosão, por fios de fogos de artifício de uma festa no centro da cidade para se comemorar um pronunciamento ministerial do Partido, Odonato reaparece como uma imagem fantástica:

Odonato já mais calmo, flutuando sobre o pé atado à antena mais alta, o homem desviou o olhar do galo e olhou ao seu redor (...) o galo viu Odonato progredir aos 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, decaído como uma bola imperfeita, o amarrotado bilhete (ONDJAKI, 2013, p. 395).

No primeiro momento da história, temos o clímax da narrativa, revelado já nas duas primeiras páginas de *Os Transparentes*, em que o prédio da Maianga e as ruas de Luanda estão queimando em um cenário catastrófico: “um fogo maior consumia a cidade numa gigantesca dança de amarelos a ecoar no céu” onde “o fogo urrava” (ONDJAKI, 2013, p.12) e:

as línguas e as labaredas do inferno distendido numa caminhada visceral de animal cansado, redondo e resoluta, fugindo ao caçador na vontade renovada de ir mais longe, de queimar mais, de causar mais ardor e, exausto, buscar a queima de corpos em perda de ritmia humana, harmonia respirada, mãos que acariciavam cabelos e crânios alegres numa cidade onde, durante séculos, o amor tinha descoberto, entre brumas de brutalidade um ou outro coração para habitar (ONDJAKI, 2013, p. 11).

A história começa com um poema, que compõe também o desfecho da narrativa, logo na primeira página do texto, um elemento bastante presente nos romances do autor: a relação entre a memória do passado, que por vezes é nostálgica e saudosista, e a memória do futuro, tempo em que projeções são feitas:

acabou o tempo de lembrar
 choro no dia seguinte
 as coisas que devia chorar hoje (ONDJAKI, 2013, p. 7)

Os versos dessa citação aparecem na primeira página preta, e se trata de um bilhete que cai do bolso de Odonato, quando seu corpo começa a flutuar, subindo para o alto junto com os balões da festa do anúncio das primeiras reservas de petróleo encontradas em Luanda. Este trecho reaparece na página trezentos e noventa e nove do romance, novamente em uma página preta, com a voz do narrador implícita revelando, dessa vez, que o texto do bilhete que caíra do bolso de Odonato enquanto ele subia aos céus foi extraído de um poema do livro de poesia *Como veias finas na terra* (2010), de Ana Paula Tavares:

nada resta deste tempo
 quieto de dias plácidos
 e noites longas
 flechas de veneno
 moram no coração dos vivos
 acabou o tempo de lembrar
 choro no dia seguinte
 as coisas que devia chorar hoje.
 (TAVARES *apud* ONDJAKI, 2013, p. 399).

No capítulo em que foi discorrido a respeito da fortuna crítica de Ondjaki, destacamos que a infância aparece como a voz principal em narrativas do escritor, enquanto uma saudade que tenta resgatar um tempo vivido no passado. Verificamos também que esses sinais autobiográficos são traços já explorados nas interpretações de alguns leitores. Em *Os Transparentes* há várias vozes entoando um coro urbano, mas a infância e a voz da criança ainda estão presentes. Odonato é o representante “Nato”, como é carinhosamente chamado pela esposa, dessa geração. O VendedorDeConchas também recorre a essa voz quando indagado pelo Cego em meio ao cenário em chamadas:

o miúdo puxou dentro de si umas lágrimas quentes que o levassem até a infância porque era aí, nesse reino desprevenido de pensamentos, que uma resposta florida poderia nascer, viva e fiel ao que via (...) -mais velho, estou a esperar uma voz de criança para lhe dar uma resposta (ONDJAKI, 2013, p. 10).

A busca por essa voz vai se repetir várias vezes nas duas partes da narrativa em que ocorre o incêndio, ou seja, no seu início e no seu fim. Vejamos um exemplo do final da narrativa:

– não me deixa morrer sem saber a cor dessa luz falou o Cego sobre o grito das labaredas que bramiam com força - mais-velho, estou a esperar uma **voz de criança** dentro de mim. (ONDJAKI, 2013, p. 398, grifo nosso).

Voltemos ao início da história, que começa na primeira linha com discurso indireto pela voz do Cego, perguntando para um miúdo: “-ainda me diz qual é a cor desse fogo...” O mais novo é o VendedorDeConchas que sempre está acompanhando o Cego:

o Cego falou em direção à mão do miúdo que lhe segurava o corpo pelo braço, os dois num medo de estarem quietos para não serem engolidos pelas enormes línguas de fogo que saíam do chão a perseguir o céu de Luanda (ONDJAKI, 2013, p .9).

Então, percebemos ao nos depararmos com esse trecho narrado em terceira pessoa que se trata de um incêndio de proporções catastróficas:

a cidade ensanguentada, desde as suas raízes ao alto dos prédios, era forçada a inclinar-se para a morte e as flechas anunciadoras do seu passamento não eram flechas secas mas dardos flamejantes que o seu corpo, em urros, acolhia em jeito de destino adivinhado e o velho repetiu a fala desesperada - me diz só a cor desse fogo... (ONDJAKI, 2013, p. 11).

A citação do cenário de morte exemplifica as construções poéticas tão presentes nas narrativas de Ondjaki. Depois é Odonato quem está lembrando os tempos de infância e olhando para as mãos que não consegue mais enxergar:

Odonato já não tinha força para desenhar nos lábios um gesto mínimo de espanto ou o que fosse um vulgar sorriso, a temperatura chegava-lhe à alma, os olhos ardiem por dentro chorar afinal não tinha que ver com lágrimas, antes era o metamorfosear de movimentos internos, a alma tinha paredes — texturas porosas que vozes e memórias podiam alterar — Xilisbaba... — olhou as suas mãos mas não as viu (ONDJAKI, 2013, p. 12).

Aí aparece também a mulher desse, Xilisbaba:

onde estás, meu amor? no primeiro andar do prédio, Xilisbaba tinha o corpo encharcado de água para se proteger do fogo, respirava com dificuldade e tossia devagar como se não quisesse emitir ruídos na mão apertava um pequeno pedaço de sisal, imitando aquele que o marido tinha atado ao seu tornozelo esquerdo, o suor e os movimentos de Xilisbaba desfaziam a corda em fiapos empapados que depois lhe cobriam os pés, os demais olhavam para ela guiando - se pelos ruídos e pela imagem ondulante dos seus cabelos (ONDJAKI, 2013, p. 12).

E MariaComForça, que tenta acalmar a comadre em meio ao evento assustador com uma demonstração de afeto:

a mão de MariaComForça fez pressão de conforto e Xilisbaba deixou-se escorregar encostando à parede as suas roupas, os seus sapatos, os seus cabelos e a sua alma - calma só, comadre, o fogo é como o vento, grita muito mas tem voz pequenina (ONDJAKI, 2013, p. 12).

Ao passar algumas páginas adiante, o leitor não irá se situar, pelo menos nessa primeira instância de leitura. Só vai ser capaz de resolver estas questões ao depurar a segunda e a terceira leitura. Entretanto, no nível romanescos, só descobrirá que fim tomará o mistério de Odonato nas páginas finais do romance, momento em que o momento de horror descrito no início é retomado.

Em um primeiro nível, somos impelidos a indagar os primeiros mistérios dessa história, quem são essas personagens, onde elas estão e o que significa esse fogo avassalador que possui “enormes línguas de fogo que saíam do chão a perseguir o céu de Luanda” (ONDJAKI, 2013, p. 9). Porém, só responderemos estas questões nas duas leituras subsequentes.

Além disso, somos impelidos para mais pontos intrigantes, o porquê daquele homem não conseguir enxergar as próprias mãos; por que aquele miúdo não responder a pergunta do pobre Cego; de onde vem aquela água descrita no meio do cenário de fogo; dentre outras questões. Enfim, não é possível saber nessa primeira leitura o que está realmente acontecendo.

Dessa forma, Ondjaki cria uma expectativa em seu público leitor que anseia para descobrir tais mistérios fantásticos, como a água que não para de

jorrar no prédio e o corpo de Odonato que vai sumindo aos poucos. Isso, certamente, pode fazer com que a virada da página aconteça rapidamente sob os olhos curiosos pelo porvir. No decorrer do texto, as histórias vão se revelando tanto pelo narrador em terceira pessoa quanto pela voz das personagens.

Temos então delineada uma história central, o drama de Odonato e o desenrolar paralelo de histórias individuais e coletivas que transcorrem por toda a narrativa. O narrador implícito se revela aos poucos em meio aos diálogos ou em algumas páginas pretas, nas quais descreve sentimentos, falas das personagens e usa a assinatura “anotações do autor” para alguns trechos. É como se o autor conhecesse a vida dessas personagens em detalhes muito íntimos.

Depois de narrado o trágico incêndio, descrito na página treze, a tensão é apaziguada no romance a partir das páginas seguintes, como se fosse jogado um balde de água fria no fogo. O incêndio então desaparece do assunto e começa a descrição do espaço físico de onde se dá a maior parte da história:

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

É a partir do prédio que outras histórias se desencadeiam, a narrativa começa a apresentar núcleos aleatórios das várias personagens que circulam em torno de Odonato, sua família, o prédio da Maianga e seus moradores. Em cada capítulo há uma história diferente que no capítulo seguinte é deixada de lado e mais adiante é retomada. As histórias fluem em espiral. Essa construção é uma metáfora da vida em Luanda, com seus “ritmos e loucuras” (ONDJAKI, 2013, p. 15).

Logo após a descrição do cenário, outra personagem nos é apresentada. É a AvóKinjukise que, acolhida dias depois do funeral da mãe de Baba, apelido carinhoso com que Odonato chama a esposa, torna-se a mãe de

de AvóKunjikise: “- a tua mãe está a rir – a velha falou - a minha mãe agora és tu, - respondeu Xilibaba” (ONDJAKI, 2013, p. 15).

A senhora chegou pedindo comida para Xilibaba, alegando não estar aguentando mais ficar sem comer por tanto tempo. Logo depois que AvóKunjikise chega para compor a família, Odonato então começa a se sentir pior. Está mais silencioso, “emagrece para além dos limites regulares da penúria” e “o diâmetro do dedo já não segurava o matrimonioso anel” (ONDJAKI, 2013, p. 15).

Dentre os temas que a obra apresenta logo de início está, sobretudo, o “desaparecer” de Odonato, repete-se do início ao fim da história. No início da obra, o narrador dá poucas pistas do que possa estar acontecendo com o pobre homem que não consegue mais enxergar as próprias mãos. Mas durante o resto do texto, o drama vai ganhando força de expressão, como nas passagens a seguir:

AvóKunjikise viu-o de costas, com o sol diluído, e tremeu como não tremia há muito, fechou os olhos, fez força, queria chorar duas ou três lágrimas para purgar rapidamente a visão mas a verdade é límpida e conhece veredas para chegar ao seu destino - *Nato...* – AvóKunjikise chamou, baixinho Odonato virou-se devagar, não deixando à velha espaço ou sombra para dúvidas o sol, dividido em porções de intensidade, quente e perpendicular àquela hora, o sol, os seus feixes de luz viajantes de distância e imensidão sideral, atravessavam o corpo daquele homem sem obedecer aos limites lógicos da sua anatomia havia luz que o contornava e luz que não o contornava - *Nato... o teu corpo...* – a velha pôs as duas mãos sobre o peito, como fazia desde menina, quando se queria acalmar acanhados raios solares, de magreza extremada, fiapos tristes da cor amarela, atravessavam Odonato nas zonas periféricas dos seu corpo esguio, nos rebordos da cintura, nos joelhos, também nas costas das mãos e nos ombros, a luz longínqua passava como se um corpo humano, real e sanguíneo, pudesse assemelhar-se a uma peneira ambulante (ONDJAKI, 2013, p.30).

E, mais adiante:

Xilibaba tocou a mão fria do marido, levou-a aos lábios para dar um beijo suave, gesto seu, antigo, de ternura acalmante, a sua respiração alterou-se, o seu olhar assumiu o susto dos que olham para aquilo que não podem compreender - não te assustes, por favor - Odonato também tinha carinho na sua voz - Odonato... - eu seia luz vibrava de modo distinto na sua mão uma translucidez brincava de reflexos nas suas veias, Xilibaba olhava atentamente para que os minutos lhe dessem a certeza mirando com atenção, Xilibaba via, sem ver, o sangue correr nas veias do marido, a mão bonita,

cansada, os calos nos dedos mais usados, e aquela espécie de visão que era um pressentimento incerto, como se entendesse os caminhos do seu sangue e desenhasse, com o olhar, a movimentação óssea dos seus dedos” - eu sei, Baba: estou a ficar transparente! (ONDJAKI, 2013 p. 49).

As descrições do processo que Odonato sofre seguem pela narrativa quando o espelho encontrado por JoãoDevagar reflete a luz do sol que atravessa o corpo de Odonato, evidenciando ainda mais sua semitransparência:

JoãoDevagar encontrou a um canto um enorme espelho partido, parecido com um mapa fazia lhe lembrar algum lugar, foi rodando o espelho, e fazendo da rotação a iminente solução para o enigma do espelho, o sol, forte àquela hora, encontrou posição ideal e criou um intenso feixe de luz que feriu a vista de Odonato, que cruzou os braços em frente aos olhos e deixou-se estar, quieto e arqueado, como um soldado esguio que acabasse de ser atingido por uma rajada de balas - Odonato... tu... – gaguejava João Devagar, enquanto lhe tremiam as mãos, que tremiam o espelho, que termia a luz, que se esbatia amarelíssima no tom ainda escuro da pele de Odonato os feixes de luz, intensos, morriam mulatos ao verem-se chegados ao corpo de Odonato, a boca de JoãoDevagar abriu-se e voltou-se a fechar sem dar tempo ao espanto, o espelho foi sendo pousado em câmera lenta com espanto e leve medo Odonato descruzou os braços, baixou-os lentamente, olhando o amigo nos olhos atrás de si, restos rasgados em fiapos de luz sobravam na parede, como se o seu corpo retivesse parte da luz - pousa o espelho, João, antes que te magoes – murmurou Odonato as sobranceiras de João Devagar haviam-se arqueado numa posição desconfortável que impressionava Odonato, o amigo procurava não tremer das mãos mas mantinha a posição do espelho com os raios de luz atravessando o corpo de Odonato, para que cada instante lhe desse suficiente crença naquilo que via, aquele estado de semitransparência que permitia, no mesmo instante, ver e julgar não ver, a dança corrida do sangue percorrendo veloz as pernas e os músculos de Odonato -não te assustes –disse Odonato -, tou mesmo a ficar transparente. (ONDJAKI, 2013, p. 138-139).

Outra personagem afetada pela transparência de Odonato é o médico quando olha a magreza exacerbada e fica mais preocupado com magreza do pai do que com a condição de CienteDoGrã, baleado no matako¹⁷ e desfalecendo em cima da mesa. Ao chegar ao consultório para tentar salvar o filho, que morre depois:

¹⁷ Traseiro bumbum.

- sente-se bem?
 - bem obrigado, só um pouco preocupado – respondeu Odonato, pensando que o médico indagava da sua condição psicológica face à situação do filho
 - mas olhe que está muito magro e não tem boa cor nos olhos (...)
- (ONDJAKI, 2013, p. 147).

Nessa passagem o filho de Odonato, jovem que se encontra em meio a problemas que assolam as juventudes angolanas pela necessidade, o jovem fuma diamba¹⁸, não trabalha e é envolvido nos esquemas de roubo com ZéMesmo, o que o levou a tomar um tiro durante um assalto.

Para descrições de algumas personagens, dos acontecimentos mesmo tristes ou trágicos e dos cenários, Ondjaki em várias passagens se utiliza do humor, da estiga e da ironia. Isso poderia se comparar ao que Can (2014, p. 162) denominou de um caso violento como sendo “uma função fundamentalmente terapêutica”, ao se referir à morte de PauloPausado.

Para elucidar nossos argumentos, trazemos agora alguns exemplos de cada desses recursos empregados por Ondjaki nesse romance.

A respeito do humor podemos percebê-lo na composição dos nomes de algumas personagens, como o VendedorDeConchas, o DomCristalino, que também é chamado de RibeiroSeco, a AvóTeta, os ficais DestaVez e DaOutra, dentre outros. São nomes extremamente informais, diferentes por serem juntos nome e sobrenome e partículas de ligação e que possuem todos esses elementos com iniciais em maiúsculas. Por exemplo, os nomes “MariaComForça”, “CienteDoGrã”, dentre outros. Esses nomes retratam duas características bastante recorrentes em estudos de literatura angolana, o ritmo rápido da cidade de Angola e o estilo de informalidade, típico da oralidade do povo angolano.

Com relação a ouro elemento, temos um exemplo do humor: quando o chefe do jornalista PauloPausado faz um desabafo para os funcionários que não lhe enviam matérias para publicar no jornal,

- não bastasse isso, um monte de escavações na cidade, com placas dessa estória que tão a chamar de CIPEL, já há pinturas na rua a dizer que isso é “Cambada de Idiotas a Pastar Em Luanda”, e outras brincadeiras (ONDJAKI, 2013, p. 78).

¹⁸ Maconha.

A graça torna mais leve algumas dessas passagens que, quem sabe, gerariam desconforto no leitor se fossem descritas de uma forma mais séria, por exemplo, ou extremamente dramática. São situações em que há humilhações, descrições trágicas e de violências. Uma passagem em que há a mistura de um pouco de graça para descrever uma situação trágica está na hora em que Odonato sobe com os balões: “– alguns balões amarelos pretos, encarnados, soltavam-se das mãos de quem os agarrava e voavam em direção aos céus”. (ONDJAKI, 2013, p.366) E na da fala do pastor, ao descrever o corpo de Odonato subindo para o céu, em uma construção bem humorada.

Vejamos mais um exemplo de humor na seguinte passagem:

-os convidados da noiva ficam a direita do quintal, fashovôr... isto não demora nada a multidão comentava a baixa voz a estranheza da situação – os convidados do noivo todos para o lado esquerdo, vamos lá, ...mas eram poucos os que obedeciam a sua ordem (...) – agora, todos os que estão a direita... e todos os que estão a esquerda... – o homem fazia um esforço para manter os olhos abertos e a voz forte – fora da festa caralhos! Esta merda não é um casamento, é o batizado da minha filha” a multidão caiu numa gargalhada descontraída, os patos, tanto os da esquerda como os da direita, foram conduzidos à saída, a festa recomeçou em bom ritmo, bateram palmas (ONDJAKI, 2013, p. 297).

Nessa citação, um homem bêbado pega o microfone em uma festa, na qual estão o Coronel Hoffman dançando com Manucha, Paulo Pausado e o cientista angolano David De Airoso e outras personagens, para espantar os “patos” que entraram na festa, ou seja, trata-se de gente não convidada.

A estiga com os estrangeiros também é outra marca presente na escrita de Ondjaki e são traços que também carregam certa dose de humor mesclado com ataque: “então e os tucas não mamam desta vez? – riu alguém”. (ONDJAKI, 2013, p. 161) Nesse diálogo, Paulo Pausado, o Esquerdista e vários amigos estão na Barca Do Noé, quando a programação da televisão é interrompida para um pronunciamento “direto” do Presidente, que fala para a população colaborar com as primeiras escavações de petróleo, tendo como epicentro o Largo Da Maianga, no centro de Luanda.

Há mais duas passagens em que os estrangeiros são gozados pelas personagens. Uma delas é quando um brasileiro é apanhado no aeroporto:

- você sabe se lá tem selva?
- selva?
- selva, sim, queria ver bicho da selva africana
- esses assuntos é melhor falar aí com o vosso guia – o polícia disfarçava o riso, olhando para outro agente com cumplicidade – chegaram agora do Brasil? (ONDJAKI, 2013, p. 273).

E a outra é quando alguns chineses estão sendo despejados da casa que alugaram de Noé, enquanto o Esquerdista e seus amigos brindam a um eclipse “angolano”:

- então como é que ficou a situação, senhor Noé? - em princípio saem hoje, não queriam sair, os chineses, aluguei aquilo por um ano, já terminou há mais de um mês e não saem, quando você me disse que estava interessado, fui lá falar com os homens (...) – você nem sabe o trabalho que aquilo me deu, ameaçaram-me com truques de kung fu, Bruce lins do caralho (ONDJAKI, 2013, p. 278).

Há também a ironia bem humorada, além dos nomes de pessoas, as quais exploramos anteriormente, nas instituições, nessa categoria destacamos a Igreja da Ovelhinha Sagrada e João Devagar. A igreja de fachada de João Devagar serve de local de orgias entre João Devagar com as prostitutas suecas e de fonte de renda de um pastor brasileiro. João Devagar, que de devagar so possui o nome, é envolvido com a arrecadação da igreja e frequenta ao bordeu de Avó Teta em plenas tardes de dias de semana.

Outra característica da escrita de Ondjaki é o tom de lirismo presente por um texto que mistura poesia em meio à prosa. A identificação do lirismo moderno também se tornou um aspecto comum em alguns trabalhos que analisaram suas obras. Observemos este trecho, no qual o lirismo da prosa do escritor salta aos olhos do leitor atento à linguagem poética dos romances:

- havia um intenso silêncio, algo que havia vindo de longe,
mais longe que as fronteiras da cidade, um silêncio esquisito
- manto quente, para que dentro de cada um, perseguindo
a frequência certa, as pessoas pudessem buscar e encontrar
segredos inscritos no epicentro daquele silêncio espesso
o silêncio (ONDJAKI, 2013, p. 365)

Outro exemplo podemos observar na construção da imagem de uma Luanda poética, que tem relação direta com o passado histórico de Luanda. Passado memorado, mas que ao mesmo tempo é o presente dos angolanos. A literatura de angolanidade de Ondjaki é fruto poético das sementes pelos

grandes poetas, como Cordeiro da Matta, Castro Soromenho, Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato Cruz.

Para exemplificar este argumento, apresentamos a descrição de uma praia de Luanda pelo narrador observador:

foi a ausência do amarelo que chamou sua atenção o sol tinha descido tanto que os restos de amarelo agora eram uma mentira que a água do mar contava ao céu e que o céu refletia em outros tons de rosa e roxo, anunciando a Luanda que não contasse mais com a luz forte do sol que todos os dias a banhava, pois era hora de a noite chegar, de as pessoas acenderem as luzes fluorescentes nas suas varandas, não só para iluminar as brincadeiras das crianças, mas para deixar, aos poucos, que as cigarras viessem fazer do silêncio da noite um lugar de cantorias vibrantes, despertando os sapos, provocando pirilampos, adormecendo a temperatura das pedras quentes (ONDJAKI, 2013, p. 113-114).

A narrativa também traz elementos de sensualidade em trechos que chegam a ser descritos de maneira picante em determinados momentos. Ondjaki provoca o lado erótico do público leitor pela escrita do sexo, pela descrição de momentos das horas íntimas dos casais, nos momentos de dança e na hora do sexo propriamente dito. Acompanhemos agora trechos de um momento de inimizade entre o casal Clara e Paulo Pausado, após comerem e brincarem um com o outro:

-hum, boas coisas. apetece-me comer e fazer amor, ou vice-versa, conforme o senhor jornalista decidir (...) – segundo a lei da tesão – Clara fazia uma voz sensual, por exemplo... nesta mesa, ou aqui mesmo no sofá (...) Clara tirou a minúscula cueca preta, devagar, recebendo de Paulo um sorriso de dúvida e aceitação, ela adorava fazer amor assim, com uma blusa justa na parte de cima do corpo, sem sutiã, deixando os seios aflitos por respirarem, ela mesmo punha a mão do namorado por dentro, como se fosse a sua, buscando o prazer do toque brusco com a ponta dura dos mamilos, Paulo respirava (..) e ficava louco quando Clara enfiava dois dedos na boca dele (ONDJAKI, 2013, 75-76).

A passagem prossegue e vai ficando cada vez mais picante até o final da próxima página, setenta e seis. Há mais passagens na obra como essa, como o trecho em que um dos cientistas está junto com a jornalista da BBC:

-fazer amor é quando os corpos sabem que vão se tocar a mão do cientista entrou pelas costas da jornalista, subindo firme ao encontro da sua nuca, levantando a blusa, confirmando, para sorriso do homem, que a mulher não usava sutiã, a outra mão percorreu as

frentes do corpo dela, sentiu na ponta do dedo o brinco no seu umbigo, roçou a ponta do seu seio esquerdo, tocou o pescoço beijaram-se de bocas abertas, desajeitadas, estreando nos seus ventres um fogo que assim se autorizava a chegar. (ONDJAKI, 2013, p. 384).

Se compararmos *Os Transparentes* com os romances *Bom dia Camaradas*, *AvóDezanove* e *o Segredo do Soviético* e os contos do livro *Os da Minha Rua*, mesmo não concedendo a voz a uma criança, ainda é nítida a memória saudosa de um tempo passado, que é nos revelada pela busca de uma voz de criança do VendedordeConchas e de Odonato, de DavideAirosa. Vejamos a busca da voz nesse trecho por mais uma personagem: “Davide não abriu os olhos, viu de olhos fechados, dentro de uma forçada escuridão, imagens isoladas de risos e brindes feitos com PauloPausado, depois vozes da infância (ONDJAKI, 2013, p. 383).

Esse tempo da infância é universal, sendo assim é provável que algum ser humano não se identifique com a infância revelada nas narrativas do prosador poeta. Então, podemos também admitir que essa seja uma saudade sentida pelo próprio escritor.

Neste primeiro nível, acompanhamos, além do processo de transparência da personagem central, o drama que vive pela falta de comida, bens, condições mais dignas de vida. Essas pessoas vivenciam um fim trágico, quando morrem em meio a um incêndio na cidade de Luanda, que é consumida pelo fogo, pela destruição e pela morte. As explosões que geram o fogo decorrem da combinação de pelo menos dois fatores que são descritos no ambiente: um curto circuito ocasionado por fogos de artifícios do governo; as escavações irregulares dos “cipelinos”, das quais emerge uma quantidade de gases inflamáveis. Isto somado, é claro, à ganância do governo nacional.

Como já foi destacado, Ondjaki pouco se posiciona na narrativa ao adotar um esquema narrativo complexo, no qual se revezam três narradores que contam a história. O narrador em primeira pessoa intervém em determinados momentos. Há, dentre os narradores, um narrador que é implícito e que atua na voz que toma a palavra em páginas pretas, situadas nos entremeios do texto. Ora está atuando como narrador implícito quando descreve momentos e falas íntimas das personagens, ou ainda deixando impressões pessoais com a seguinte assinatura: “das anotações do autor”, ora

a voz retorna para a terceira pessoa ou concede-se a voz às personagens pelos diálogos, em ciclos.

Dessa leitura também pudemos constatar que a narrativa de Ondjaki é a narrativa não só da corrupção, da desigualdade, dos contrastes e dos paradoxos ou da guerra. O livro apresenta outras temáticas, além do sexo já destacado percebemos o afeto, o amor, o riso, o humor, o ritmo, a conversa e a festa fácil por celebrar a vida e os amigos, a poesia, o contar e ouvir histórias. As próprias falas sobre os tempos de guerra se tornam agradáveis, são momentos em que todo angolano tem algo para dizer e também está sempre disposto a ouvir o outro. Podemos dizer que estes elementos suavizam os problemas do cotidiano enfrentados pelos angolanos já que se tornam catalisadores dos problemas e da crítica social presentes na narrativa.

Verificamos também, nessa narrativa, traços culturais muito peculiares do povo, por meio de um autor que gosta de música. Isso fica evidente nas referências musicais de jazz, rock, música clássica, erudita e popular, tanto no comentário autoral ao final do livro, quanto nas referências musicais da personagem o VendedorDeConchas.

A telenovela brasileira *O Bem Amado* (1973) é citada indiretamente na narrativa em alusão à Odorico Paraguaçu, personagem principal da novela de Dias Gomes quando os amigos clamam “viva Odorico!” (p. 208) para JoãoDevagar quando esse profere o discurso de inauguração do cinema. Na entrevista concedida pelo autor do romance e que já destacamos, Ondjaki afirma não só ele, mas o povo angolano em geral, ser fã das telenovelas brasileiras do seu tempo das quais cita *Roque Santeiro*, *Fera Ferida* e *Pedra sobre Pedra*. Também comenta que vários comércios nos arredores de Luanda possuem nomes de programas e novelas brasileiras como uma pequena venda que se chama *Os Trapalhõe*. Ou ainda, como podemos verificar neste trecho:

a ideia era muito clara, tratava-se de intensas e variadas escavações no largo perímetro de Luanda que tinha como epicentro o próprio LargoDaMaianga, sendo que a esfera de ação se alastrava até depois do mercado RoqueSanteiro (ONDJAKI, 2013, p. 160)

Há ainda mais de música nessa obra, as marcas de ritmo, do agito, da “loucura” que ficaram imprimidas à narrativa, características essas que nos são

mostradas em *Oxalá Cresçam Pitangas em Angola*, documentário codirigido pelo autor e que é considerado pela crítica como “retrato fiel de Angola”. Na entrevista ao programa *Umas Palavras*, Ondjaki afirma que o longa-metragem também serviu de influência para a composição de *Os Transparentes*. Esse filme traz dez vozes de pessoas que vivem em Angola e foram convidados pelo escritor para falar de seu povo, sua história, costumes, enfim, sua angolanidade.

A culinária se revela nos momentos de lazer e da conversa fácil entre as pessoas, todos regados à comida e bebida, como acompanhamos em algumas passagens. Os momentos, que são descritos como alegres e normalmente com canções ao fundo, e são regados a muito vinho, uísque, gin, vodca e a cerveja bem gelada, pois pela narrativa ficou claro que angolano não gosta de server bebidas sem gelo. Os pratos típicos são peixe grelhado, pinchos¹⁹, sandes de pão²⁰, quitetas²¹, tudo sempre temperado com bastante limão e jindongo²². O angolano não perde seu gingado, mesmo precisando se livrar dos problemas diários de vida para conseguir seu cumbú²³.

Ainda, a respeito de aspectos culturais do povo angolano, é que eles, os angolanos, não gostam que alguém adentre seus recintos e comece a tirar fotografias das pessoas e dos ambientes sem a devida explicação. Antes disso, se faz necessário por parte do fotógrafo ou fotógrafa, que sejam expostos os objetivos de se tirar as fotos. Eles também não gostam que uma mulher chegue a locais que há música e ela não tire ao menos um homem para dançar. Estas duas curiosidades estão explícitas no texto:

a jovem jornalista sorria e tirava fotografias aos presentes, não se apercebendo pelo menos duas coisas de que os angolanos não gostam muito, uma – que nada tem que ver ainda com a presente situação – é que uma mulher esteja numa festa e não dance com ninguém, e a outra, esta sim, mais pertinente para o caso, que desatem a tirar fotografias sem se identificarem ou explicarem o objetivo de tais obturais disparos (ONDJAKI, 2013, pp. 208-209)

¹⁹ Comida típica espanhola.

²⁰ Sanduíches de pão.

²¹ Prato típico português feito de moluscos.

²² Pimenta-Tabasco ou pimenta-malagueta.

²³ Dinheiro.

O trecho acima sobre os costumes angolanos é apresentado pelo narrador no momento em que estão todos ouvindo o discurso de abertura e inauguração do cinema GaloCamões por João Devagar no terraço do Prédio.

Assim, *Os Transparentes*, obra ambiciosa de Ondjaki, escrita entre os anos de 2001 a 2009²⁴, nos revela um quadro identitário luandense fictício, mas antes disso também real, no qual os angolanos fazem seus planos mirabolantes para se desembaraçar no dia a dia com seu jeito angolano. Um povo que divide alegrias e esperanças, afetos e desencantos, que gosta de festa, de ritmos, de panos, de cores, de paladares, mesmo em meio ao caos, às dificuldades dos angolanos. Isto é Luanda. Em uma Luanda também dividida entre a utopia e a distopia.

No segundo nível de leitura, ampliamos o campo social de análise para observarmos os aspectos de caráter histórico e político da narrativa, ou seja, são trazidas as questões da histórica luta de classes em Angola. Seguindo o modelo de Schwarz, nessa segunda fase de interpretação, percebemos que o horizonte semântico pelo qual a narrativa é apreendida é ampliado e abrange agora outro campo conceitual, o da “ordem do social”, que transforma o objeto em um campo de batalhas sociais.

O texto então passa a ser entendido de uma dimensão interna e romanesca para uma análise com a qual possamos interpretar questões externas ao texto, ou seja, sociais. A primeira leitura nessa instância não é percorrida de forma direta, mas está “embutida” nessa segunda leitura.

Para tanto, recorreremos, além do texto da narrativa, ao trabalho de Amorim e Paladino (2012), em específico ao subcapítulo *Angola: história, cultura e literatura*. Assim, os assuntos que foram acompanhados na primeira leitura ganham nesse momento uma dimensão mais ampla de leitura.

Por exemplo, passamos a encarar que a ênfase do escritor em descrever o desaparecimento da personagem central de forma dramática agora recebe um tratamento diferenciado, então passamos a compreender o fenômeno como uma questão de esquecimento, certamente da invisibilidade social a que o sujeito angolano, nativo, pobre é submetido. É o olhar da classe

²⁴ Estas e outras informações podem ser conferidas pelo site: <https://www.youtube.com/watch?v=Yqi3ILpAtZc>. Acesso em: 24 jul. 2018.

dominante que não enxerga os sujeitos que pertencem à classe dominada, e, além disso, que a exploram, a violentam, a ridicularizam e a oprimem.

Em Luanda, é possível notar a sociedade marcada historicamente por disputas de poder entre diferentes classes e que tenta reconstruir-se diariamente em meio ao caos. Sendo assim, nossa análise volta-se para o contexto histórico da Luanda pós-colonial e pós-guerra civil, período no qual as relações das personagens dessa história encontram-se inseridas. Essas questões estão relacionadas às dualidades entre colonizadores, governantes, interesses estrangeiros, militares e empresários, enfim, detentores dos meios de produção, de um lado, e nativos, migrantes, trabalhadores e desempregados, pobres e desvalidos, leia-se o povo, de outro.

Voltamos nosso olhar, como ponto de partida para o que diz a retrospectiva histórica a respeito do processo de chegada e instalação dos portugueses em Angola. Outro aspecto abordado são as questões referentes ao estabelecimento dos colonizadores naquele “novo mundo”, e a herança da guerra que essas lutas por domínio territorial e poder deixaram.

Além disso, aborda-se a questão do choque cultural causado entre as antigas tradições de raízes africanas e a modernidade europeia que impacta diretamente na população menos favorecida, a qual fica suspensa, em um “entre lugar” social. Percebemos que esse tema é frequentemente retratado em *Os Transparentes*.

Evidenciam-se as histórias de vida individuais e coletivas de um povo que vive na miséria e na invisibilidade social, e que luta diariamente para se livrar dos problemas, pois enfrenta problemas de toda espécie, que atingem de forma nítida e cruel tão somente a parcela mais pobre da população angolana.

Destacamos nesse momento o que diz a História sobre a República de Angola, a partir do momento da chegada dos colonizadores portugueses, passando pelas lutas até a Angola contemporânea. Isto porque a capital Luanda passa a ser considerada enquanto “tema” e “cenário” da narrativa *Os Transparentes (2013)*. Este pequeno panorama histórico se faz necessário por entender a atual província enquanto palco histórico de luta de classes desencadeadas na História.

Angola fica na costa ocidental da África e faz parte do grupo de Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa PALOP, juntamente com Moçambique

e Guiné Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Esses países possuem, mesmo depois de suas libertações, a língua portuguesa como oficial. O país hoje, embora tenha suas mazelas, possui, aparentemente, um sistema democrático e presidencial estável, porém, nem sempre foi assim. Portanto, apresentaremos agora um resumido panorama histórico das grandes dominações portuguesas e demais lutas travadas na história desse povo, a começar pelo século XV.

Amorim e Paladino (2012) ressaltam que os domínios portugueses começaram nos primórdios do Renascimento, em 1415, com a tomada de Ceuta, região do Marrocos, pelos mouros, durante as cruzadas. Para as pesquisadoras, “Essa importante vitória da cristandade sobre ‘os infiéis’”, “guarda um significado simbólico”, pois, dali partiram as tropas de Tarik com sete mil berberes (oriundos da Argélia, Marrocos, Tunísia e Líbia) que invadiram a Península Ibérica em 711 e lá ficaram por sete séculos. A partir da Península, os navegadores portugueses conseguiram chegar até o Oriente e ao Brasil. (AMORIM e PALADINO, 2012, p. 13).

Amorim e Paladino ainda afirmam que os navegadores perceberam Ceuta enquanto ponto de rota comercial em que passava muito ouro, portanto, percebem que podiam tirar vantagem do continente africano. Assim, misturando o desejo de lutar contra os mouros, para expandir o “império de Cristo”, com perspectivas economicamente enriquecedoras. O período ficou conhecido como *Descobrimientos Portugueses*, no qual é encontrada pimenta malagueta, canela e demais especiarias, marfim e ouro. Os portugueses, então, decidem ficar ali para exploração, ao invés de seguir viagem para ocupação de terras do Mediterrâneo:

Assim, a expansão portuguesa teve início no norte da África, seguiu para o sul ao longo da costa ocidental africana, alcançando as ilhas do Atlântico e depois avançou pela costa oriental do continente africano ao longo do Oceano Índico, em direção ao Oriente e ao Extremo-Oriente, chegando finalmente à região do Atlântico Sul com a colonização do Brasil. (AMORIM E PALADINO, 2012, p. 13).

A região era construída pelos nativos que ali viviam no século XV, ou seja, sociedades tribais independentes, mais ou menos organizadas em divisões como os estados modernos. Estavam em constante evolução até a

chegada dos portugueses. (AMORIM e PALADINO, 2012). O país possui várias línguas locais e dialetos, das quais podemos destacar o “umbundu”, língua na qual a palavra “Ondjaki” significa guerreiro.

Com a chegada da expedição do navegador português Diogo Cão, na segunda metade do século XV (1482), o reino da Angola passa a ser colonizado. Segundo Amorim e Paladino (2012), os limites geográficos foram estabelecidos em 1483 pelo próprio navegador. Assim, várias etnias ficaram sob o jugo da coroa Portuguesa, até a libertação definitiva, em 1975:

Durante esses cinco séculos de ocupação portuguesa na África, a cultura do colonizador se misturou, ainda que timidamente, com a do colonizado, malgrado os esforços dos europeus em impor a cultura dominante. Antes da chegada do europeu na África, quase nada se sabia sobre o modo de vida ou sobre a organização dos grupos étnicos que lá viviam, porém é inegável que a cultura secular e ágrafa desses povos permaneceu e se difundiu por outros territórios ocupados pela nação lusa, como o Brasil, por exemplo, que recebeu um grande número de escravos provenientes da África, especialmente do Congo da Guiné e de Angola (grupo étnico banto) e da Nigéria, Daomé e Costa do Marfim (grupo étnico sudanês). (AMORIM E PALADINO, 2012, p.12).

Na segunda metade do século XX, impulsionados pelo então sentimento nacional espalhado pelo mundo, os angolanos conseguem a expulsão dos portugueses de Angola, assim tem o fim da colonização portuguesa com o cessar fogo dos grupos de interesses africanos. Acaba também a Guerra da Libertação. O apoio veio em 25 de abril de 1974, após a Revolução dos Cravos, quando, em Lisboa, a colônia é oficialmente entregue aos movimentos de independência africana.

Em 15 de janeiro de 1975 ficou estabelecida a independência de Angola, tendo em vista o Acordo do Alvor. Assinaram o documento que também marcava a data da solenidade de soberania nacional aos onze de novembro do mesmo ano, entre os quatro participantes no conflito: Governo português e os grupos Frente Nacional pela Libertação de Angola (FNLA), Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA) e União Nacional pela Libertação Total de Angola UNITA.

Nesta segunda leitura, apresentamos este breve panorama histórico para evidenciar que Luanda é um cenário que passou por essas e inúmeras

transformações sociais e políticas desde seu descobrimento. As questões estão imbricadas no romance. Como temos um romance sem data específica, mas temos marcas temporais como as escavações de petróleo e a presença dos estrangeiros, deduzimos que esse tempo trata-se do pós-guerra.

A partir de agora, deve ser realizada a leitura a contracorrente, aquela sugerida por Schwarz (1997), e que deve ser profunda, identificando as estratégias narrativas - que aparecem na primeira leitura, mas que não podem ser decifradas naquele nível de leitura - bem como a(s) viravolta(s) da narrativa. Ao realizarmos uma leitura de *Os Transparentes*, por essa perspectiva, percebemos que o enredo, as personagens, ou até mesmo aspectos da escrita assumem um significado diferente nesta terceira leitura.

Uma das tendências constatadas, por exemplo, em algumas das leituras analisadas, é a de que quando os pesquisadores exploram aspectos do estilo de escrita de Ondjaki, discorrem em suas análises que esse autor constrói suas narrativas com um discurso leve, aparentemente inocente, ou que enxerga seu povo com carinho. Ainda, para outros, a escrita não carrega crítica e uma autorreflexão, como vimos em Bayer (2008). Há ainda alguns leitores que exploram bastante a questão da guerra, como Veras (2011) e Schimdt (2013) e pela perspectiva dos estudos autobiográficos exploram a memória da infância do autor, como Veras, novamente. Outros fazem um poderoso panorama histórico da literatura angolana ou da história de Angola, como é o caso de Bayer (2008)

Assim, nesta leitura a contracorrente, a faceta negativa das relações sociais em Angola é desvelada no romance, pois esse nos mostra além do que diz, trazendo à tona todos os conflitos de interesse, tanto dentro das classes entre si como conflitos que ocorrem entre as diferentes classes. Além do mais, a narrativa também é carregada de aspectos políticos e de crítica social que serão mais explorados neste terceiro momento.

Vejamos um trecho em que MariaComForça nega até mesmo em anotar na caderneta um lanche de sua barraca:

- não vai um pincho quente, camarada Carteiro? – perguntou MariaCom Força enquanto fazia dançar as brasas – vai, se for assim de kilape, tou fraco de kwanzas – kilape só faço com adiantamento de cumbú - ela riu (...) o Carteiro engoliu a saliva da sede e da fome

juntas, MariaComForça sentiu pena, mas pena não dava dinheiro e a cidade estava demasiado cara para caridades. (ONDJAKI, 2013, p. 24).

Essa passagem, que consta como epígrafe no início de nosso trabalho, serve de base para defendermos nosso argumento em favor de que, nas sociedades modernas, a luta das classes outrora entre ricos e pobres, começa a afetar membros de uma mesma classe social. Nesse caso a classe menos favorecida, pois nem mesmo os pobres se doam mais uns aos outros, não se ajudam mais entre eles por conta do capitalismo que não espera a dívida para o dia seguinte na capital mais cara do mundo.

Outro exemplo dessa corrida pelo dinheiro é quando os fiscais DestaVez e DaOutra foram cobrar propinas de JoãoDevagar, esse disparou:

- e como é que vão fechar o negócio? Fecham a rua? Esses gajos pensam que são vjús, mas eu já lhes tirei a picture (...) você é que sabe, às vezes é só melhor fazer as coisas a bem – mas qual bem mais? você pensa que a situação tá para brincadeiras? Luanda então está a ficar uma cidade cara (ONDJAKI, 2013, p. 96).

Este trecho ilustra bem a questão de uma luta travada entre duas classes. O governo, pelos fiscais DestaVez e DaOutra não perdoam as dívidas, de um lado. De outro, a população que ganha uma miséria pela prestação de serviços informais não consegue sequer pagar as propinas impostas pelos fiscais, quem dirá os impostos “legais” do governo.

Outro aspecto dessa faceta negativa de Angola pode ser lida na passagem a seguir. É o momento em que o Presidente negocia as escavações de petróleo no Largo da Maianga:

No seu tom solene, o Presidente seguiu as explicações, expondo a metodologia de trabalho, as investigações que haviam sido feitas sem divulgação pública justamente porque não sabia bem se a escavação e a exploração petrolífera seriam exequíveis, mas agora eram já uma realidade em curso, e a cidade de Luanda, a capital do país, o lugar de acolhimento de revoluções, mas também de pessoas vindas de todas as partes do país quando a guerra se acedia em outras províncias, passava agora, como a província do Zaire ou Cabinda a contribuir para o engrandecimento do jorro nacional. (ONDJAKI, 2013, pp.160-161).

Nesta passagem, além de ficar evidente que as explosões foram ocasionadas pela ganância do governo e pela ânsia por um “progresso” em Angola, típico das economias liberais, há a questão do êxodo interno em Luanda, onde pessoas de todas as regiões se instalam na cidade em busca de melhores condições de vida.

Então, explica-se a partir desta informação a procedência de AvóKunjikise e de Paizinho, talvez do Cego e até do VendedordeConchas, por não possuírem nenhum familiar junto deles. Ao responder à pergunta da jornalista da BBC se era de Luanda, Paizinho admite ser do Sul e de ter vindo parar em Luanda depois da guerra: “-não, sou do Sul. saí de lá através da guerra.” (ONDJAKI, 2013, p. 219).

A fome é um tema que se faz presente em outras personagens com várias nuances. O Carteiro ainda só não tem dinheiro naquele momento em que pede para que MariaComForça venda fiado um sandes de pão. Como trabalhador dos Correios de Angola, certamente, por mais que não tenha dinheiro para o lanche, é um trabalhador assalariado.

Por outro lado, vemos Paizinho, sem família, que morava na rua e depois passou a carregar baldes de água para ganhar uns trocados. Outras pessoas que também vivem em maior vulnerabilidade social ainda são o Cego e o VendedorDeConchas. AvóKunjikise também estava perambulando e caiu por acaso no velório da mãe de Xilisbaba implorando por comida e por não aguentar de fome.

Outro item a ser avaliado nesta instância com o “devido pé atrás”, é que a narrativa engendrada por Ondjaki acaba por nos revelar a invisibilidade social não só de Odonato, mas de um grupo de pessoas a ele ligado, seja por laços afetivos, sociais, culturais ou geográficos: “Baba, não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes por sermos pobres.” (ONDJAKI, 2013 p. 190).

Nas leituras da fome, talvez em um primeiro nível, mais superficial, acreditamos que os transparentes estão todos a passar fome e que talvez seja esse o grande tema da narrativa. Mas não, pelo acompanhamento da história e pela fala de Odonato, percebemos que o problema central da narrativa não é o da fome, mas sim a invisibilidade causada pela pobreza. Na conversa de Odonato com Xilisbaba, a personagem usa o plural para dizer que “somos” em

vez de dizer “sou”. Nesta passagem fica claro que Odonato não passa fome. Por mais que viva de doações e dos pequenos serviços da família, ainda tem o que comer, mas não põe nada na boca por opção.

Mas, a passagem que mais evidencia essa transparência simbólica é a entrevista da jornalista da BBC a Odonato. A mulher vai até a casa do transparente, mesmo assustada ao vê-lo naquelas condições. Odonato então revela como começou a ficar transparente, fala do trabalho antigo, de estar cansado de “comer de mão amiga”. Ao revelar tais confissões, Xilibaba chora em silêncio na cozinha, ouvindo o marido falar de coisas que nunca tinha ouvido dele.

Tive dores no início, fome dor de estômago, mas por alguma razão tive o instinto de não comer mais, era uma espécie de desistência, mas não lhe posso explicar muito porque não era um pensamento pensado. foi sendo... foi sendo. e a dada altura deixei de sentir até fome, deixei até de sentir o estômago. Passei a beber água e sentia-me bem. cada vez melhor, até ao dia (..) (ONDJAKI, 2013, p. 264).

Em seguida, Odonato começa a descrever que começou a ficar transparente a partir daquele dia. A jornalista fez mais perguntas e neste trecho baseamos nossa leitura da transparência, nessa instância, ser coletiva, simbólica:

- não me assustei. Achei justo – justo? O resultado? – a aparência – não tem medo de morrer? – acho que já me passou o medo disse que acha justa a aparência? – porque é um símbolo. a transparência é um símbolo. (ONDJAKI, 2013, p. 265).

E continua a conversa entre os dois:

Eu amo esta cidade ao ponto de fazer tudo por ela. chegou a minha vez não podia recusar – como assim? – não sei explicar muito bem e é sobre isso que eu 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 coisa 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 (ONDJAKI, 2013, p. 265).

Dadas essas passagens das falas de Odonato, entendemos que esses “alguns” a que se refere o protagonista que está “transparecendo”, são as pessoas invisíveis de Angola. O presidente não é transparente, o trabalhador do governo, os agentes do Ministro, O Assessor, o Coronel Hoffman, dentre outros, pois estão do lado que não enxerga as classes mais pobres.

Assim, apresentamos a questão do incêndio criminoso, da transparência de Odonato ser um símbolo social. Supomos também que a cegueira seja outro símbolo social, representada como estratégia de contenção pela construção do personagem o Cego. E a faceta negativa das relações sociais em Luanda vem à tona nessa terceira leitura. Ademais, o corpo de Odonato flutuando e a relação com o poema verdade e urgência podemos inferir que o corpo está preso à estrutura material, mas não possui nada material e que ainda recebe ecos de poesia, também simboliza o coletivo.

Vimos essa ausência de materialidade em Campos (2015) e a questão da herança literária em Bayer (2008). Odonato flutua, pois é de fato, como Campos afirmou, “insólito”, sem materialidade, ainda que esses ecos de poesia que atravessam seu corpo sejam as vozes dos grandes poetas do passado, como vimos em Bayer, que ecoam como um grito ancestral por liberdade e sonho.

CONCLUSÃO

Neste trabalho de pesquisa, nosso principal objetivo foi o de apresentar uma leitura a contracorrente do romance *Os Transparentes* (2013), do escritor angolano Ondjaki. Para tanto, recorreremos ao modelo interpretativo de Schwarz, em *Duas Meninas* (1997), o qual identificou a necessidade de três leituras consecutivas de *Dom Casmurro* (1899), para se atingir uma interpretação mais rica do romance.

A escolha em analisar o romance *Os Transparentes* se deu devido ao fato da urgente necessidade de nos aproximarmos da Língua Portuguesa em suas variantes, e pela urgência de mostrarmos à nossa comunidade acadêmica que, assim como o Brasil, Angola é possuidora de um acervo literário de qualidade. O trabalho também contribui na pesquisa de literatura africana de países falantes do português.

Esse romance de Ondjaki é uma obra consideravelmente extensa, com quatrocentas e oito páginas na edição brasileira. Com ela, Ondjaki volta ao cenário do romance depois de quatro anos do lançamento de *AvóDezanove e o Segredo do Soviético* (2008). O romance tem muito das narrativas anteriores, inclusive no livro de contos *Os da Minha Rua* (2008), o cenário, as personagens, a história de Angola, o humor etc.

Em entrevista ao programa *Umas Palavras*, o autor afirmou ter começado a obra em 2001, depois de tê-la deixado de lado por anos e só depois teria voltado à obra, finalizando a sua escrita em 2009, e foi então lançada em 2012, em Portugal. Na mesma entrevista, Ondjaki afirma que o resultado do livro não foi o esperado, portanto, não o agradou tanto, pois tinha em mente outra proposta. O escritor também afirmou que chegou a sonhar algumas vezes com os trejeitos de Odonato, a protagonista transparente da história. Contudo, devemos nos lembrar de um conceito aqui pesquisado, o *reliable narrator*, de desconfiar de tudo o que o narrador diz, neste caso, o que o escritor afirma.

Ao levantar a fortuna crítica de Ondjaki, notamos vários trabalhos que tratam da análise de seus romances. Assim, seguimos o pressuposto teórico de Jameson, de que nenhuma leitura deve ser desconsiderada, pois todas as

leituras contribuem para o papel da interpretação de determinada narrativa. Pudemos entender na prática pelo trabalho de interpretação proposto de que uma leitura posterior pode acrescentar o campo das ideias de outras leituras anteriores de uma obra. Portanto, analisamos os trabalhos que nos se apresentaram na hora da coleta de *corpus* de pesquisa.

As três leituras consecutivas de Schwarz demonstraram ser um modelo de grande valia na interpretação, que não é possível encerrar uma interpretação nela mesma. O modelo permite que as leituras sejam cada vez mais aprimoradas, aptas a serem continuadas, melhoradas, incrementadas ou até deixadas de lado e substituídas por outras melhores ou mais consistentes. Além de proporcionar uma leitura a contracorrente.

Com relação aos trabalhos coletados e analisados, verificamos que Igor Damasceno levantou a fortuna crítica de Ondjaki, e como resultado descobriu que além da predominância de análises que enfatizam a guerra e a memória, há, também, outras abordagens, inclusive em outras áreas. Damasceno citou os trabalhos de Santana (2010), na área de Sociologia, e o de Pinheiro (2011), que se tratam, respectivamente, de um estudo comparativo entre Manoel de Barros e o outro da escrita de Ondjaki.

Aproveitamos a leitura que Damasceno (2016) apresentou em relação ao espaço físico dentro da narrativa, na qual pudemos acompanhar a sua leitura a respeito do prédio enquanto cenário real e fictício. Para ele, a construção funciona como uma metonímia da nação angolana, o que concordamos nesta pesquisa. Vimos que o cenário em *Os Transparentes*, assim como observou Chaves (2007), de que Ondjaki compõe o cenário das histórias tendo a cidade enquanto cenário e tema, isso tanto no documentário *Oxalá Cresçam Pitangas – Histórias de Luanda (2006)* quanto nos contos do livro *Os da minha Rua (2007)*. Portanto, além do prédio, a cidade de Luanda também é o cenário onde é citada a região do centro e outros espaços. Em mais de uma narrativa de Ondjaki a cidade compõe não só o cenário, mas confunde-se, ao mesmo tempo, como tema da obra.

Outro trabalho que apresentou o tema “infância”, pelos estudos autobiográficos, foi a leitura realizada por Rita Chaves (2007) pela interessante relação da metonímia entre a voz do menino em *Os da minha rua (2007)* e *Bom dia Camaradas (2006)* e a nação Angola.

Ademais, dentre os trabalhos, destacamos a leitura de Nazir Ahmed Can pela leitura política. Para Can, nessa sociedade coexistem duas realidades; para alguns, a materialidade e a consistência, representadas pelo concreto, e para outros, a falta de materialidade e a contradição, essas últimas representadas na transparência dos cidadãos. De um lado o moderno pela presença do concreto, pela estrutura, de outro a população pela ausência de políticas públicas, de educação, de água e direitos etc. (CAN, 2014)

A estrutura do romance *Os Transparentes* apresenta um aspecto geral realmente livre, no sentido que defendemos de ser uma narrativa moderna; prova disso é que o texto foi disposto em diferentes fragmentos. Nesses fragmentos, em determinados trechos há a voz de um narrador em terceira pessoa; por outro lado, em outros, esse narrador divide espaço com outras vozes. Entretanto, prevalece a maior parte da história sendo revelada por meio de diálogos entre as personagens.

Além da linguagem poética em prosa e do humor, outras características na escrita de Ondjaki são o resgate de um tempo de infância, a ironia, a estiga e a crítica social, e embora não mencionada em nossa análise, indícios de revolta no texto do escritor como destacou Can. As alusões e referências a outros escritores, incluindo brasileiros e africanos, estão presentes em todo o texto, do que pressupomos que Ondjaki mantém um contato muito próximo da literatura brasileira.

Assim, o texto de Ondjaki vai-se desvelando enquanto um quadro identitário que reúne histórias pessoais e de grupos de sujeitos que convivem em um prédio abandonado no Largo da Maianga, na cidade de Luanda. As mazelas da sociedade angolana, principalmente numa esfera política, econômica e social ganham relevo pela arte do escritor. Por outra perspectiva, Luanda também salta do texto e se sobrepõe como uma cidade muito rica culturalmente, uma cidade de festa, de ritmo, dos pratos típicos saborosos, da conversa fácil, da paixão pelo jazz e pelo cinema.

Odonato, na sua angústia, vive o dilema da fragmentação psíquica do sujeito moderno angolano, da mesma paranoia identificada em Bentinho identificada em *Duas Meninas*. Angola teve historicamente fases distintas de luta pela emancipação política e cultural, não só de Portugal, mas de tentativas de exploração de outros países. A emancipação total de Angola deu-se em um

passado não muito distante, por assim dizer, aconteceu em 1975. Até esse ano, que foi o ano da independência do país, os portugueses ainda estavam em território angolano, portanto havia a presença do colonizador em meio a tradições autóctones. Depois da retirada dos portugueses houve um crescimento dos processos de globalização e mercantilização de Angola, assim podemos dizer que processos e estruturas sociais tiveram um aceleração em rumo a modernização devido a esses fatores-chave modernos.

A identidade do homem que transparece cambeteia entre a criança sonhadora que foi a Luanda de um tempo passado, local em que se cultivavam as tradições, em que tudo era melhor e um mais-velho, que se vê obrigado a se acostumar com uma cidade moderna que assume o lema da pátria a todo vapor: Angola Avante. Esse progresso martiriza os mais velhos. Odonato não vive em seu tempo, ele apenas vive uma ilusão que o escamoteia do sonho angolano. Ele é esse corpo que quer escapar dessa realidade.

Nesta divisão, há uma relação simbólica na qual os mais velhos, como o caso de Odonato, seriam o símbolo de um desejo de volta a um tempo, os tempos dos “tugas” de domínio português – e que os mais velhos consideravam bons, como é o caso do camarada António, em *Bom dia Camaradas* (2006).

Por outro lado, os mais-novos seriam o símbolo de uma nova nação em construção de identidade pós-colonização e conflitos internos, e é sempre representada por uma voz de criança ou uma criança interior nas personagens mais-velhas, que deixaram de sonhar, como são os casos, respectivamente, da personagem-criança, em *Bom dia camaradas* e Odonato, em *Os Transparentes*.

Contudo, Ondjaki trata dos temas que se referem a seu país e ao seu povo ainda num tom de suavidade, perceptível voz revela de um povo que apesar de todo o tipo de “desenrasque²⁵” sorri, ama e divide suas dores em uma rede afetiva de relacionamentos com o “outro”. Isso não só na produção literária, mas no cinema e no teatro, por exemplo, tratando de temas tão caros a seu país e ao destino de seu povo enquanto uma comunidade, que constitui

²⁵ Do verbo “desenrascar”, palavra comum em Angola e que quer dizer: livrar do embaraço; desembaraçar, desenredar; livrar-se de apuro ou dificuldade. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/desenrasque/>. Acesso em: 25 jun. 2018.

a narrativa mais legítima do povo que caminha em busca dos seus sonhos e sempre impulsionado pelo desejo de felicidade.

Em um terceiro nível de leitura, acompanhamos esta narrativa de Ondjaki que revela que Luanda tem dois lados: um ruim e um lado bom, como toda e qualquer cidade. Mesmo tratando de temas como guerra, fome, corrupção, desigualdade, violência, preconceito, falta de estrutura, há outro lado explorado pelo autor, como a alegria do povo angolano, o bom humor, o jeito angolano de tirar sarro dos estrangeiros, os ritmos, as comidas, os cheiros das frutas, das feiras, dos corpos, as festas regadas a uísque e cerveja que o angolano aproveita a vida, os pratos que deixam qualquer leitor com vontade de prová-los pelas descrições do autor.

Além disso, a ironia, o lirismo, a imagem poética na construção de uma Luanda desmistificada para leitores estrangeiros, a cultura angolana por meio da música, da culinária, da moda, etc...

Enquanto uma cidade fictícia, que carrega em si as características sociais em uma recriação realista e fantástica de Ondjaki, com relação do narrador com Angola; aspectos da colonização portuguesa; a invisibilidade social da população mais velhos e dos mais novos; a história da guerra civil angolana; a ditadura política; os privilégios da classe dominante que detém um poder que “anda a mandar mais que Deus” e a ideologia capitalista como modo de produção vigente no sistema de administração política de todo o país.

A narrativa então passa a apresentar seu caráter crítico ao expor uma série de conflitos internos e grave crise social que dura há anos no país. Os interesses da classe dominante daquele país inviabilizam e invisibilizam a vida dos cidadãos que não estão entre as classes de poder. Também interpretamos aqui a lembrança de uma Angola de outrora, em que os angolanos mais-velhos sempre têm o sentimento saudosista do passado e demonstram um sentimento de nostalgia pela condição do seu país no presente. Esse sentimento, de que a Angola fosse, de fato, dos angolanos, aparece no camarada António, o agregado em *Bom Dia Camaradas*, e também é característica de Odonato, em *Os Transparentes*.

Estendemos nossa reflexão acerca disso. É notável o que diz Campos, uma vez que essas personagens não têm nada material: falta luz, falta água (que embora jorre o tempo todo no prédio ela não pode ser paga pelos

cidadãos e provém de um cano arreventado). Não se ouve falar em escolas; o único teatro que existe é improvisado pela comunidade; não existem farmácias; a comida que muitos têm ainda é fruto de doações; os poucos que têm dinheiro, ou o têm em pequeníssima quantidade, ou se utilizam do “jeito angolano” para obtê-lo.

Com isso, concluímos na primeira leitura que o livro *Os Transparentes* nos conduz à questão central, o dramático processo de transparência de Odonato, que ocorre concomitante ao desenrolar da história de vida de várias outras personagens moradoras do prédio da Maianga e seus visitantes, que acabam com fim trágico, com tonalidade forte destacada pelo incêndio destruidor.

Na segunda leitura, de caráter social, nosso olhar se debruçou nas questões das relações de classes. Ao abordar o romance nessa instância de leitura, percebemos que estamos diante de uma sociedade marcada historicamente por disputas de poder entre diferentes classes e que tenta reconstruir-se diariamente em meio ao caos. É uma questão de ordem política e econômica fortemente influenciada, pois envolve a histórica luta das classes em Angola. Nessa leitura, concluímos que as relações são conflituosas não somente entre as diferentes classes, mas que dentro de cada classe há seus próprios conflitos. E, que os interesses de uma classe hegemônica e minoritária no sentido contrário ao interesse da maioria, na qual quem sofre as consequências é o povo mais pobre, fragilizado por não ter acesso à educação, ao saneamento, trabalho digno, aos bens materiais, culturais. Um povo sem voz que possui o direito único de ficar calado.

Entretanto, na terceira leitura encaramos esses aspectos explorados nas duas leituras anteriores como transformados nessa instância. Temos um cenário inicial, “pegando fogo”, de uma cidade que cresce e desenvolve com seus fantasmas, mas não desiste de continuar em frente, sem desistir de lutar. Temos a invisibilidade de forma diferente e passamos a perceber que se trata de uma transparência simbólica, ocasionada por mudanças políticas, históricas na sucessiva de luta de classes do país. Portanto, a transparência é coletiva, e representa a invisibilidade social de um povo em esquecimento e que vive na informalidade para poder sobreviver.

Para finalizar, Odonato, na página cento e noventa do romance, diz à Xilisbaba que são transparentes não porque não têm o que comer, mas porque são pobres. Completando a fala de Odonato: e também são transparentes porque não são vistos!

REFERÊNCIAS

Corpus:

ONDJAKI. **Os transparentes**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 408p.

Livros, teses, dissertações e outros:

A cidade mais cara do mundo. **Mundo**. Reportagem de Lusa e Paulo Julião. Luanda, Jornal de Notícias DN. Reportagem online. s/p. 18 de outubro de 2015. Disponível em: <https://www.dn.pt/mundo/interior/na-cidade-mais-cara-do-mundo-ate-sonhar-e-com-o-petroleo--4841012.html>. Acesso em: 17 nov. 2017.

AMORIM, Cláudia & PALADINO, Mariana. **Cultura e literatura africana e indígena**. Curitiba: IESDE Brasil, 2012. p. 45-48

BAYER, Adriana Elisabete. **Pepetela e Ondjaki: com a juventude, a palavra faz o sonho**. Dissertação (Mestrado em Letras). 162 p. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4016/1/000400751-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2018.

BIOGRAFIA DE ONDJAKI. Site oficial do escritor. Disponível em: <http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html>. Acesso em: 12 fev. 2016. 10 jun. 2018.

BOOTH, Wayne Clayson. **The rethoric of fiction**. [S.l.]: *Chicago Press*, 1961. p. 158–159.

CAN, Nazir Ahmed. Luanda, cascatas em chamuscas: os transparentes, de Ondjaki. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.18, n.1, p. 161-162, jan./jun. 2014. Disponível: http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2015/05/resenha-2-IPOTESI_18_1.pdf. Acesso em 10 Out. 2017.

CÂNDIDO Antônio. Uma literatura empenhada. *In: Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1969. V.1

CAMPOS, Karine Miranda. A Insólita Transparência de Odonato e a Transtextualidade em *Os Transparentes*, de Ondjaki. p. 20-28. *In: OLIVEIRA, Jurema; SILVEIRA, Regina da Costa (Orgs.). Realismo-maravilhoso e animismo entre griots e djidius: narrativas e canções nos países de língua oficial portuguesa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. 148 p. Acesso em: 11 out. 2017.

CHAVES, Rita. Os da minha Rua, de Ondjaki. **Carta Maior**. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/-Os-da-minha-rua-de-Ondjaki/12/13247>. Acesso em: 21 jul. 2018.

DAMASCENO, Igor Lucas Damasceno. **Somos transparentes porque somos pobres: a luanda contemporânea em os transparentes**, de ondjaki. Dissertação de Mestrado. 111 p. Universidade de São João Del Rei, São João Del Rei, 2016. Disponível em: [https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20-%20Igor%20Damasceno%20-%20Impressao%20\(1\).pdf](https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20-%20Igor%20Damasceno%20-%20Impressao%20(1).pdf). Acesso em: 31 jul. 2017.

Dicionário houaiss de língua portuguesa. Elaborado por Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 18

Dicionário michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/transparente/>. Acesso em: 06 nov. 2017.

Dicionário online de português-dicio. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/transparente/>: Acesso em: 6 nov. 2017

Dictionary oxford: advanced learner's dictionary. 7 ed. Oxford: University Press, 2005. p. 1679.

Entrevista do escritor ao programa umas palavras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yqi3lLpAtZc>. Acesso em 27 Jul. 2018.

Entrevista do escritor ao programa roda viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JlIrqHFgFQk>. Acesso em: 27 Jul. 2018.

Essa palavra sonho. Direção de Ondjaki. 2013. (27 min). Disponível em: <https://vimeo.com/ondjaki>. Acesso em: 10 jun. 2018.

Estocolmo 10/2010. Direção de Ondjaki. 2010. (17 min). Disponível em: <https://vimeo.com/ondjaki>. Acesso em: 10 jun. 2018.

Faenas de amor. Direção de Ondjaki. 2005. (22 min). Disponível em: <https://vimeo.com/ondjaki>. Acesso em: 10 jun. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro - 1ª reimp. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. 317p.

Lavoura arcaica. Direção de Luiz Fernando. Produção de Luiz Fernando Carvalho: Video Filmes; Riofilme; Europa Produções; Brasil, 2001. *Online youtube.com*, 163 min. color. son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FribQvMIq-l>. Acesso em: 24 jun. 2018.

Lavoura arcaica–trilha sonora completa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gdfoWjedQDY>. Acesso em: 24 jun. 2018.

LIBERDADE, Kiluanje; ONDJAKI; **Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda**. [Filme-vídeo]. Produção de Kiluanje Liberdade e Ondjaki, direção de Kiluanje Liberdade e Ondjaki. Luanda 2006. *Online youtube.com*, 62 min. color. son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=En8rugU5KTK>. Acesso em: 10 nov. de 2017

MAQUÊA, Vera. A cidade e a infância: os da minha rua – apontamentos sobre luandino vieira e Ondjaki. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. s/n. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/016/VERA_MAQUEA.pdf. Acesso em: 1 jun 2018.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1975. 193 p.

Netto e o domador de cavalos. Direção de Tabajara Ruas. Brasil, 2008. Intérpretes: Werner Schünemann; Tarcísio Filho; Evandro Elias e outros. Vídeo (95 min), widescreen, colorido. Produzido por Walper Ruas Produções.

Novo aurélio dicionário de língua portuguesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Ondjaki. Disponível em: <http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html>. Acesso em: 10 jun. 2018

ONDJAKI. **A bicicleta que tinha bigodes**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013. 92 p.

ONDJAKI. **Actu Sanguineu**. Angola: INALD, 2000.

ONDJAKI. **AvóDezanove e o segredo do soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 188 p.

ONDJAKI. **Bom dia camaradas**. Rio de Janeiro: Agir, 2006. 144 p.

ONDJAKI. **Dentro de mim faz sul seguido de acto sanguíneo**. Lisboa: Caminho, 2010. 128 p.

Ondjaki e o acordo ortográfico. Disponível em: <<https://espectivas.wordpress.com/2013/11/06/ondjaki-e-o-acordo-ortografico/>>. Acesso em: 7 jun. 2016.

ONDJAKI. **E se amanhã o medo**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 115 p.

ONDJAKI. **Há gente em casa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2018. 72 p.

ONDJAKI. **Há prendisajens no xão: o segredo húmido da lesma & outras descoisas**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002. 72 p.

ONDJAKI. **Materiais para a confecção de um espanador de tristezas**. Lisboa: Editorial Caminho, 2009. 88 p.

ONDJAKI. **Momentos de aqui**. Lisboa: Editorial Caminho, 2001. 176 p.

ONDJAKI. **Ombela, a origem das chuvas Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014. 36 p.

ONDJAKI. **O assobiador**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002. 128 p.

ONDJAKI. **O carnaval da kissonde**. Fátima: Leigos para o Desenvolvimento, 2015.

ONDJAKI. **O convidador de pirilampos**. Lisboa: Editorial Caminho, 2017. 72 p.

ONDJAKI. **O céu não sabe dançar sozinho**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2014. 135 p.

ONDJAKI. **O leão e o coelho saltitão**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. 44 p.

ONDJAKI. **O voo do golfinho**. Lisboa: Editorial Caminho, 2009. 24 p.

ONDJAKI. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. 168 p.

ONDJAKI. **Os modos do mármore**. Santiago de Compostela: Através Editora, 2015. 42 p.

ONDJAKI. **Os transparentes**. Lisboa: Editorial Caminho, 2012. 432 p.

ONDJAKI. **Sonhos azuis pelas esquinas**. Lisboa: Editorial Caminho, 2014. 144 p.

ONDJAKI. **Uma escuridão bonita**. Lisboa: Editorial Caminho, 2012. 112 p.

ONDJAKI. **Ynari**: a menina das cinco tranças. Lisboa: Editorial Caminho, 2004. 48 p.

PEPETELA, Arthur Pestana. **As aventuras de Ngunga**. São Paulo: Ática, 1980.

PINHEIRO, Hérica Aparecida Jorge da Cunha. **Os deslimites da poesia**: diálogos interculturais entre Manoel de Barros e Ondjaki. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade do Estado do Mato Grosso. Tangará da Serra, 2011.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. **Um ar de cinema em Ondjaki**: interferências e interlocuções em prol de uma modernidade angolana. 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.

SCHMIDT, Aline Van Der. **Entre leões, coelhos, tranças e guerras**: dilemas contemporâneos na literatura infantil angolana de Ondjaki. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: _____. **Dois meninas**. Companhia das Letras: São Paulo, 1997.

SEIDL, Surian. **A bicicleta que tinha bigodes**: para uma (re)significação de Angola através da leveza do olhar infantil. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

TAVARES, Ana Paula. **Como veias finas na terra**. Lisboa: Editorial Caminho, 2010. 48p.

VERAS, Laurene. **Ondjaki e a memória cultural em Bom dia camaradas, Os da minha rua e AvóDezanove e o segredo do soviético**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

Significado de topos. Disponível em: Disponível em: <https://www.dicio.com.br/topos/>. Acesso em: 21 jul. 2018

Vídeos-poesia vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/ondjaki>. Acesso em: 10 jun. 2018.