

A COR DESSE FOGO: LITERATURA E CONHECIMENTO DE MUNDO EM *OS
TRANSPARENTES*, DE ONDJAKI

THIS FIRE COLOR: LITERATURE AND WORLD KNOWLEDGE IN *OS
TRANSPARENTES*, BY ONDJAKI

Ana Claudia da Silva*

RESUMO: O romance *Os transparentes* (2013) apresenta ao leitor personagens que ocupam lugares diferenciados na sociedade angolana e transitam no centro de Luanda; são pessoas à margem da sociedade e do mundo do trabalho. O fator que aproxima este romance da produção narrativa anterior de seu autor é o mesmo que lhe confere distinção: a poeticidade. Este romance destaca-se também pela organização do relato, a qual apontamos como o principal elemento responsável pelo conhecimento eminentemente poético do real.

Palavras-chave: Literatura angolana. Narrativa poética. Literatura e marginalidade.

ABSTRACT: The novel *Os transparentes* (2013) develops characters who occupy different places in the Angolan society and move around Luanda downtown; they are people on the margins of society and of the working world. The factor that relates this novel to the previous novel written by the same author is exactly what distinguish one from the other: the poetic report. This novel also stands out on the story's organization, which is indicated by this article as the main element notably forming the poetic knowledge of the reality.

Keywords: Angolan literature. Poetic narrative. Literature and marginality.

Introdução

Apontado pela crítica como o romance de maturidade de Ondjaki, *Os transparentes* (2013) apresenta ao leitor personagens que ocupam lugares diferenciados na sociedade angolana e transitam no centro de Luanda. A maioria delas é composta por pessoas simples, à margem da sociedade, do mundo do trabalho, das políticas públicas, mas há também autoridades, membros do governo e da polícia, que compõem um

* Universidade de Brasília, Brasília, Doutora em Estudos Literários, Professora Adjunta, E-mail: anaclsv@uol.com.br.

quadro em que o leitor vê corroborado o delineamento de uma sociedade desigual, em que poucos privilegiados mantêm o comando de uma multidão de quase indigentes.

Publicado em 2012 em Portugal e no ano seguinte no Brasil, este romance aproxima-se da produção narrativa anterior de seu autor pelo mesmo traço que lhe confere distinção: a poeticidade do relato, elevada ao grau máximo neste romance de maturidade do escritor, plasma uma prosa em que transparece o vigor da melhor poesia de Angola. Aparentado com a produção de renomados autores contemporâneos de Língua Portuguesa como os angolanos Manuel Rui e Paula Tavares, o moçambicano Mia Couto e o português Valter Hugo Mãe, *Os transparentes* (ONDJAKI, 2013) destaca-se também pela organização narrativa, a qual indicamos, com base nas reflexões de João Alexandre Barbosa e Antonio Candido, como o principal elemento responsável pelo conhecimento eminentemente poético do real.

O uso de recursos como a composição quase lírica dos parágrafos, o emprego particularizado de maiúsculas e da pontuação e a construção de antropônimos motivadores e motivados que estão diretamente ligados ao caráter das personagens são alguns dos recursos literários com os quais Ondjaki produz em seus leitores o duplo efeito de estranhamento e maravilhamento que aprisionam o leitor. Assim, *Os transparentes* pode ser apontado um romance que atende ao paladar de variada estirpe de leitores, que compreende desde os mais ingênuos, que procuram uma pretensa africanidade impressa na produção literária africana, até os mais exigentes e críticos, que concebem a literatura como forma específica de conhecimento do mundo e instrumento potencialmente privilegiado de humanização. Contribui para isso não apenas o emprego de técnicas narrativas experimentadas, mas igualmente a temática da obra, que recai sobre o cotidiano de personagens que trabalham, sonham e se reinventam numa Luanda que lentamente se vai refazendo das marcas deixadas pelos anos intermináveis de conflitos armados, seguidos de uma política local em que a corrupção se sobrepôs aos escombros de guerra; nesse movimento de reconstrução, a literatura, produzida por escritores que se reconhecem como agentes de transformação social, tem papel preponderante.

Os transparentes (ONDJAKI, 2013) tem como centro da narrativa o Prédio do “LargoDaMaianga”, em Luanda. É por ele que passam todas as personagens; é ali que moram muitas das famílias que convivem na narrativa.

O início, *in media res*, mostra-nos um jovem e um mais velho a conversar, enquanto a cidade de Luanda sucumbe a um pavoroso incêndio:

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 (ONDJAKI, 2013, p. 11).

Esta cena será retomada somente no capítulo final, que parece ser a sua continuação. Entre uma e outra, o relato de vidas esquecidas e marginalizadas pelas instâncias de poder; homens, mulheres, crianças, velhos que desenvolvem trabalhos variados e inventivos; dezenas de trabalhadores subalternos, desempregados, ambulantes, cujas ocupações mais ou menos oficiosas são exercidas com criatividade e incansável alegria, não obstante a precariedade social em que se desenvolvem. Alegria e criatividade, bem como o pendor ao improvisado e o gosto de contar histórias, de embelezar o real com relatos que no mais das vezes não correspondem à verdade, são

marcas de uma “angolanidade literária”, encontrável também em outros autores do país. Essa tendência à oralidade resulta, no romance, em extensos diálogos. O autor explica:

[...] o livro tem diálogos muito longos, de quatro ou cinco páginas, que é o que os luandeses fazem muito. É obrigatório falar, não podemos estar calados mesmo que não tenhamos nada para dizer. Às vezes as pessoas diziam-me “Este diálogo está um bocado extenso”; eu dizia “Desculpa lá, mas é mesmo assim. *Não é para ser uma perfeição literária; isto aqui é para reflectir um bocado sobre o que se está a viver em Luanda*”. Tive essa delicadeza [...] em tentar dizer “Aqui fala-se à toa. Aqui fala-se por falar”, por um lado. Por outro, é uma homenagem às pessoas que estão sempre a criar! O diálogo é o teatro que os luandeses fazem todos os dias! [...] Tu vês em qualquer conversa que a pessoa tem necessidade de criar a palavra ou a acção. Ele está a contar-te uma coisa que não aconteceu. Parece uma obrigação. Isso eu acho muito interessante! Uma pessoa chega atrasada e conta-te uma história. Bom, está bem. É para se justificar. Mas é que não é só para se justificar! É porque ela acha mais interessante estar aqui cinco minutos contigo a inventar-te uma história do que simplesmente dizer-te a verdade, mas não é para se desculpar do atraso! É óbvio que chegou atrasada. Não! É porque já agora tem a oportunidade de te contar uma história inventada ou adaptada! Eu acho fantástico que as pessoas tenham a *necessidade de teatralizar a própria realidade!* (ONDJAKI, 2014, grifos nossos).

Essa aptidão luandense para a criação de histórias desemboca, na pena jovem e experta de Ondjaki, em construções formais que transmitem um conhecimento literário sobre uma certa Luanda – essa cuja necessidade de teatralidade, de ficcionalização, ele escolhe representar. Vale lembrar que a oralidade é a matriz de muitas histórias africanas; somente há algumas décadas é que a literatura veio complementar o trabalho dos *griôts* na circulação dos saberes tradicionais, costumeiramente ensinados por esses eminentes contadores de histórias.

O conhecimento literário

Antonio Candido, no texto “O direito à literatura” (1995), aborda a função humanizadora da literatura, que resulta da atuação simultânea de seus três aspectos constituintes. Ele explica:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos ou grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 1995, p. 244).

Geralmente pensamos, sublinha Candido, que o conhecimento transmitido pela literatura se dá devido ao terceiro elemento apontado por ele, como se a literatura ensinasse algo pela sua temática. É o que se buscava nos antigos manuais escolares,

quando se perguntava pela “mensagem” do texto ao leitor, pela “intenção” do autor ao construir certo texto. No caso de *Os transparentes*, esse conhecimento temático nos faz delinear uma Luanda de corrupção, em que o governo prioriza a busca de petróleo enquanto à população faltam água, comida, moradia; numa Luanda em que a justiça se compra por um prato de bife com batatas fritas; onde o desemprego dá lugar a ocupações informais e a pequenos e grandes delitos; um lugar em que a polícia atira antes para depois verificar a identidade do suspeito. Essa descrição poderia ser a de muitas cidades contemporâneas, em qualquer lugar do mundo. Mas esta é apenas uma parte do conhecimento que essa leitura propicia.

Com relação ao segundo aspecto apontado por Candido, a visão de mundo de seu autor – representante de uma elite culta, crítica e mais favorecida de Angola –, esta nos é revelada por uma lente cheia de positividade, como vimos, afeita aos pequenos gestos de ternura, amizade, solidariedade e generosidade com que se brindam as personagens do romance. Os moradores do prédio e os que por ali passam, integrando-se à aventura cotidiana da vida naquele local, são gente humilde, acolhedora e solidária, capaz de se unir para atender às próprias necessidades e resolver comunitariamente os próprios problemas, visto que para o governo eles existem muito pouco – é este um dos sentidos da “transparência” apontada no título da obra.

Não é, contudo, somente no aspecto temático ou na forma de expressão que se dá o conhecimento literário; sua especificidade está em uma certa forma de construção textual – a forma literária, que atua também, e fortemente, como agente de conhecimento no leitor. O potencial humanizador da literatura reside principalmente em sua arquitetura. Candido o explica com uma analogia:

[...] quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem um papel ordenador sobre a nossa mente. Que percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo (CANDIDO, 1995, p. 245, grifo nosso).

Essa “coisa organizada” a que chamamos literatura humaniza, pois, pela forma como é construída e não somente pelo desenvolvimento de um certo tema, com uma certa forma de expressão. O movimento estético do formalismo russo terá deixado pelo menos essa herança fundamental nos estudos literários: a de apontar para a importância da forma, que, na literatura e nas outras artes, é também um conteúdo.

A poética narrativa de Ondjaki

No romance *Os transparentes*, Ondjaki (2013) utiliza formas poéticas para construir o seu texto narrativo; faz migrar instrumentos de construção tradicionalmente associados à lírica para a sua narrativa, dando a ela um efeito de musicalidade (sonoridades, refrões e retornos) que geralmente não se encontra na narrativa, a não ser quando ela se torna narrativa poética. Esse gênero híbrido é estudado por Antonio

Donizeti Pires, que retoma observações de Octavio Paz e Paul Valéry, entre outros, para apontar a distinção fundamental entre prosa e poesia:

Segundo Octavio Paz, a prosa “é um gênero tardio [...]”, enquanto a poesia existe desde sempre como “[...] a forma natural de expressão dos homens.” A prosa, ainda na concepção de Paz (1996, p.12)¹, é simbolizada por uma linha “[...] reta, sinuosa, espiralada [ou] ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa.”, enquanto a figura geométrica mais pertinente à poesia é o círculo ou a esfera, fechados em si mesmos. Para Paul Valéry (1991)², a prosa está para o andar assim como a poesia está para a dança (PIRES, 2006, p. 39).

A ideia da poesia como círculo, esfera ou dança – como retorno, essencialmente – contamina a escrita de Ondjaki e se torna um aspecto formal importante no romance *Os transparentes* (2013), o qual passaremos a descrever..

Convém observar, primeiramente, que esse romance não se apresenta dividido em capítulos. Os diferentes trechos da narrativa são intermeados por uma página negra, escrita em fonte branca, de conteúdo ficcional, que varia entre observações, sensações, bilhetes ou depoimentos das personagens (estes, às vezes são apresentados como transcrição de gravações), anotações do autor e a voz do povo. Apenas a última página negra contém uma citação literária, e refere um fragmento do poema “Choro no dia seguinte”, de Ana Paula Tavares, do livro *Como veias finas na terra*, de 2010:

But in his heart Cupido could find no rest
AndreBlink

- [1] Choro no dia seguinte
 - [2] As coisas que devia chorar hoje
 - [3] Lembro a primeira morte
 - [4] As sombras coladas ao chão
 - [5] Os gritos sufocados da aldeia
 - [6] As vestes negras das mulheres
 - [7] A guardar um rosto
 - [8] A soletrar um nome
 - [9] Nada resta desse tempo
 - [10] Quieto de dias plácidos
 - [11] E noites longas
 - [12] Flechas de veneno
 - [13] Moram no coração dos vivos
 - [14] Acabou o tempo de lembrar
 - [15] Choro no dia seguinte
 - [16] As coisas que devia chorar hoje.
- (TAVARES, 2011, p. 250).

A investigação sobre a epígrafe do poema de Paula Tavares que se encontra citado como posfácio do romance de Ondjaki abre surpreendentes possibilidades de diálogo, colocando na mesma dança autores e gêneros diversos. Sabemos que André Blink é um importante romancista sul-africano, autor do primeiro romance a ser

¹ PAZ, O. Verso e prosa. A imagem. In: _____. *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.11-50.

² VALÉRY, P. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

censurado durante o regime do *apartheid*; a literatura como militância, convidada por Blink para esta ciranda, dá as mãos à poesia de Paula Tavares, cuja voz se levantara desde seu primeiro livro, *Ritos de passagem* (1985)³, contra as práticas autoritárias dirigidas à mulher africana. O poema selecionado por Ondjaki fala de corpos tombados (“sombras coladas ao chão”), gritos silenciados e longas noites; mas, antes, celebra a liberdade, adiando o lamento pela repetição dos versos um e dois nos versos quinze e dezesseis – “Choro no dia seguinte / as coisas que devia chorar hoje” –, que ao mesmo tempo abrem e encerram o poema, como molduras da memória, o “tempo de lembrar”, que se inicia no verso três, com o verbo “lembro”, e se estende até o verso catorze, quando o eu lírico decreta que “Acabou o tempo de lembrar”. A memória perdura, entretanto, por doze versos, que podem ser divididos em duas partes: nos seis primeiros (versos 3 a 8), o eu lírico revive o tempo de sofrimento; nos seis últimos (versos 9 a 14), a dor é apagada e reduzida a “nada” – menos que cinzas restam do tempo em que a dor envenenava os corações; o fim do sofrimento e da sua memória é proclamado no décimo quarto verso.

É a segunda parte deste poema (versos 9 a 16) que Ondjaki retoma na última página negra, que é também a última página do romance. Nela, a citação do poema de Paula Tavares é precedida de uma indicação que confere circularidade à leitura do romance: “o bilhete de Odonato foi extraído dos seguintes versos”. (ONDJAKI, 2013, p. 399) Essa página remete à primeira página negra, a que abre o romance, onde se lêem os três versos finais do poema de Paula Tavares, seguidos da explicação: “[do bilhete amarrotado de Odonato]”.

Tal como no poema que referimos, o romance também traz trechos que se repetem, com alguma alteração, nas páginas iniciais e finais. É a mesma cena narrada de forma diversa; entre uma e outra representação, decorre todo o fio narrativo de permeio, que levará o leitor a conhecer os motivos do fogo que incendeia Luanda. Ávido pela riqueza advinda da extração petrolífera, os representantes do governo, de comum acordo com empresários locais, constituem a CIPEL – Comissão Instaladora do Petróleo Encontrável em Luanda (a expressão “petróleo encontrável” aponta para um dever, pelo qual se movimentam ministros, imprensa, empresas etc.), para realizar a exploração. Os “cipelinos” resolvem ignorar os avisos dos técnicos especializados – representado por Raago, um pesquisador americano especialista em riquezas do subsolo – e acabam perfurando indiscriminadamente o solo da cidade. Quando encontram o primeiro jorro de petróleo, promovem uma festa enorme para o dia seguinte:

[...] o evento, anunciado de manhã pela distribuição de balões, blusas coloridas, bandeiras e grades de cerveja, iria contemplar, durante o fim da tarde e toda a noite, um monumental concerto com direito a volumosas exibições de luzes, colunas de som das mais modernas do planeta, uma gama de músicos nacionais, de luxo, convocados á última hora e pagos em dólares de cabeça grande, um show de misses seminuas motivadas a resolverem as suas vidas num par de horas e ainda um megalómano espetáculo de pirotecnia simultânea em vários bairros da cidade que culminaria, precisamente, com uma brutal explosão de cores sobre a sinuosa BaíaDeLuanda (ONDJAKI, 2013, p. 358-359).

O que seria uma festa acaba em espetáculo de horror: um curto-circuito começa um fogaréu que logo se espalha e vai tomando conta da cidade. Esta cena lembra-nos

³ TAVARES, Ana Paula. *Ritos de passagem*: poemas. Luanda: União dos escritores angolanos, 1985.

uma outra, do romance *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, também de Ondjaki (2009), em que uma explosão põe fim à inauguração do mausoléu erguido em homenagem a Agostinho Neto, primeiro presidente de Angola. Em ambas as cenas, temos a presença de fogos de artifício e de um fogo real e destruidor; em ambas as personagens se esquivam e procuram sobreviver como podem em meio a fumaça e negrume. Em *Os transparentes*, ao contrário do outro romance, o incêndio é a cena final, e ficamos sem saber se as personagens que se refugiam no primeiro andar do prédio conseguirão sobreviver. Só temos notícia de Odonato, cuja existência se cumpre enquanto dura o incêndio.

Transparências

Odonato, a personagem mais estranha do romance, sofre de uma doença incomum: lentamente vai-se tornando transparente. Primeiro, cansado de viver de migalhas e restos de comida apanhados no supermercado, decide parar de comer; a fome aperta, mas ele acaba se acostumando com ela – faz disso um “jejum social” (ONDJAKI, 2013, p. 49). Quanto mais se dá conta da falência das ideologias que animaram Angola durante a luta de libertação nacional, mais aumenta a transparência de Odonato:

Odonato aprecia absorto, olhando pela janela, em busca de um lugar dentro do tempo
 — julgo que sofro da doença de mal-estar nacional – disse à esposa, sorrindo levemente
 — como assim? – Xilibaba fez a pergunta sem mirar o marido
 — o país dói-me... a guerra, os desentendimentos políticos, todos os nossos desentendimentos, os de dentro e os que são provocados por aqueles que são de fora...
 os seus olhos e o seu corpo sentiam profunda saudade dos passeios domingueiros coma família, para perto do mar, no chamado BairroDallha, mesmo que as calemas⁴ estivessem acordadas e os seus rostos fossem banhados e lambidos pelas ondas frias do mar de agosto (ONDJAKI, 2013, p. 167).

Com a morte do filho, Odonato vai ganhando silêncio e leveza; e a transparência toma ainda mais conta de seu corpo e vai progredindo até que a luz começa a traspasar o seu corpo. Mais tarde, Odonato perde o peso do corpo e começa a flutuar, amarrado no tornozelo pelo cordão de um sapato que a esposa cuidava de atar a algum móvel para que o vento não o levasse. Odonato torna-se uma bandeira. Sobre essa estranha personagem, o autor explica:

Eu conheço pessoas assim que acreditaram numa certa esquerda, a dada altura, e que são de esquerda ao contrário de outros que não sabem bem o que é; tanto não sabiam o que eram como ainda hoje não sabem. E tanto lhes faz. Eram hiper-comunistas, hiper-marxistas/leninistas, mas mal o sistema mudou foram se casar na Igreja. Eu não tenho nada contra uma pessoa que se case na igreja!
 [...] Em Angola, quando tu eras Marxista-Leninista, em princípio, não eras católico, mas até podia ser que se fosse, pois a pessoa estava escondida. Mas aqueles que diziam

⁴ Calemas: fortes ondas de mar agitado que chegam às praias.

abertamente que não eram depois vão se casar pela igreja e depois têm quatro Mercedes em casa, no quintal! [...] Acho que alguma coisa aqui não está bem. Odonato representa um bocadinho disso. Acho que o Odonato às vezes ainda diz isto: “Eu acreditei naquilo que me disseram; que era para todos, que era para dividir”. E de repente vê que não é nada disto. Isto é uma desilusão não só política como humana. Ele está todo destroçado. Ele não come, o filho desapareceu. Coitado! Também dei-lhe uma conjuntura não muito fácil. Ele tinha que ficar transparente, pois já não aguenta. Ele desaparece de si mesmo! É esta transparência (ONDJAKI, 2014).

A transparência vem, então, da pobreza, da amargura, da decepção política e existencial. Nota-se que, apesar de ser apenas uma personagem a sofrer de transparências, o título do romance encontra-se no plural, indicando claramente que Odonato não é o único a não ser visto, a “transparentar-se”; todas as personagens, exceto as que estão no poder, correm esse risco, de ficarem “transparentes”. O Carteiro, por exemplo, passa as quatrocentas páginas do romance escrevendo e distribuindo cartas nas quais solicita às autoridades a concessão de uma moto para realizar o seu trabalho. Somente ao final da narrativa é que lhe chega a única resposta, negativa, “[...] uma negação redigida num português exigente e castigador, escrita, a carta da resposta, a computador, carimbada em todas as páginas por algum cretino que não tinha se dado ao trabalho de o chamar para uma audiência onde ele se pudesse explicar” (ONDJAKI, 2013, p. 374). A recusa em ser ouvido e a impessoalidade da carta é outra forma de transparecimento, isto é, de apagamento do sujeito que estava por detrás da solicitação: a burocracia também elimina a subjetividade e mata a esperança.

Retornos e silêncios

Para João Alexandre Barbosa, a leitura literária é sempre uma releitura do significado da literatura em diferentes épocas: “[...] a leitura de uma obra clássica é, quase sempre, uma releitura daquilo que significa a literatura para o presente em que se situa o leitor. Dizendo de outra maneira, o leitor lê o que está entre aquela obra e toda a sua experiência de leitura anterior.” (BARBOSA, 1996, p. 36) Embora o crítico se estivesse referindo à leitura dos “clássicos”, podemos, por ampliação, pensar que toda leitura literária é uma releitura do papel da literatura na sociedade.

Barbosa pergunta-se ainda se há um conhecimento eminentemente e especificamente poético/literário, cuja intensidade possa ser comparável àquela com que são formulados os saberes em outras esferas do conhecimento humano (biológico, filosófico, físico, genético, histórico etc.). Para ele,

[...] o discurso poético, à diferença de outros tipos de discursos, é um discurso ficcional e que, portanto, a presença daquelas representações [sociais, históricas ou psicológicas] sempre ocorre transfigurada pela configuração ficcional do poético. O que significa afirmar que a validade do conhecimento veiculado pelo poético está antes no modo pelo qual foi possível articular os principais elementos de representação do que na pura e simples presença ou ausência desses mesmos elementos (BARBOSA, 1996, p. 37).

Também Barbosa, como Candido, aponta a forma literária como veículo de conhecimento literário. Como vimos, em *Os transparentes*, Ondjaki (2013) constrói um enredo com retornos e pausas que são mais da lírica do que da narrativa. Entremeados nos parágrafos encontramos versos – destacados do parágrafo principal e apresentados em parágrafos autônomos, como na forma poética – que sugerem uma pausa sempre dramática e emocionada na leitura, tal como no exemplo que se segue:

- [a] os seus pés estavam habituados a percorrer muitos quilómetros por dia, eram pés antigos num corpo jovem
o Vendedor De Conchas apreciava pisar a areia da Praia Dallha e o chão brilhante dos seus pesadelos noturnos, tinha casa na vizinha província do Bengo mas apaixonara-se desde cedo por Luanda, por causa do seu mar salgado
chamava o mar de “mar salgado”
e olhava-o todos os dias com a mesma paixão, como se apenas ontem o tivesse conhecido com a pele e a língua
mergulhava devagar – tocasse uma mulher –, provava o sal e revivia o espanto de sempre, mergulhava o tempo que seus pulmões permitissem e o seu olhar aguentasse, conhecia as rochas e as canoas, os pescadores e as quitandeiras, tinha entranhado nas mãos o odor quente do peixe-seco que ajudava arrumar e, sobretudo, conhecia as conchas
as conchas
crescera no Bengo, de rio em rio, de cacusso em cacusso, mas um dia encontrou o mar salgado com as canoas, as varas de ximbicar e as conchas (ONDJAKI, 2013, p. 16-17).

A organização dos parágrafos possui marcas particulares. A abolição das letras maiúsculas, a quase supressão do ponto final (rareado na obra toda) e a conformação dos parágrafos indicam continuidade do que mudança no tópico do discurso, como usualmente ocorre no uso formal da língua portuguesa. O próprio autor refere:

Eu queria um livro em minúsculas porque dão uma certa fluidez no discurso e, ao mesmo tempo, uma certa confusão, que é Luanda. Então não me interessava muito estar preocupado com os pontos e os parágrafos, nem me interessava se a pessoa parava de ler, ou onde parava. Era isto. (ONDJAKI, 2014).

No trecho citado, o primeiro parágrafo focaliza os pés do rapaz, apresentando-os como “antigos” pela virtude de muito ter caminhado; sua ocupação o leva a percorrer muitos quilômetros por dia. O parágrafo seguinte retoma o tópico dos pés, para focalizar o chão debaixo deles – o chão físico de Luanda, da Praia Dallha, e outro chão metaforicamente apresentado: “o chão brilhante dos seus pesadelos noturnos” (ONDJAKI, 1980, p. 16). A conotação mistura-se ao sentido denotativo da palavra “chão”, explorando suas múltiplas possibilidades. No sentido poético, o chão palmilhado pela personagem é adjetivado como “brilhante” e se dá a conhecer nos “pesadelos noturnos”, destacando a positividade (brilho, luz) em detrimento do lado sombrio dos pesadelos. Trata-se de uma escolha que perdurará em toda a extensão da narrativa; embora a miséria, a pobreza, a fome, o desemprego, a injustiça e outras carências sejam declaradas na obra, o que sobressai, pela poetização do relato, é a doçura e a força combativa, positiva, existente nas personagens, que se manifesta via de

regra pelo bom humor, pelo riso, pelo sonho, que transfiguram a miséria em riqueza espiritual. O autor explica:

O povo angolano sofreu muito por várias razões – a guerra e outras privações -, mas nunca perdeu essa capacidade de sonhar. Isso que é interessante num povo: sempre capaz de sorrir no meio da desgraça, sempre capaz de sobrepor o riso aos aspectos menos positivos. Isso é incrível, influencia aos escritores. E pessoalmente, não posso falar pelos outros, a minha tendência é escrever sobre coisas positivas. Posso me referir a alguns aspectos "menos bons", mas a minha tendência é dar relevo aos aspectos positivos da sociedade angolana (ONDJAKI, 2009).

A positividade como escolha estética resulta em relatos que cativam porque tangenciam uma zona universal, presente em todo homem, que é a da esperança, do sonho, do desejo, da ternura, da alegria. Reconstruir positivamente tem sido escolha de vários escritores africanos de língua portuguesa, tal como Mia Couto, cujas histórias são também repletas de humor e de maravilhamento. Isso não impede que a esperança seja pintada com cores esmaecidas, como na construção da personagem Odonato – justamente a que se vai tornando transparente ao longo da narrativa, até ser liberta e voar pelo céu.

Retomando ainda uma vez o trecho citado [a], chama a atenção também a supressão dos espaços nos antropônimos e topônimos: além do VendedorDeConchas, temos, na narrativa, personagens nomeadas como MariaComForça, AvóKunjikise, CienteDoGrã, CamaradaMudo, ArturArriscado, ZéMesmo etc. e espaços como a PraiaDaIlha, citada acima, e ainda LargoDaMaianga, LojaDoCardoso, BarDoNoé etc. A supressão dos espaços entre as palavras pode indicar um desejo de unidade, no sentido de que a pessoa não se divide em vários nomes, mas o que nela é vários compõe um mesmo antropônimo. A diversidade dessa unidade é marcada pelo uso de letras maiúsculas no meio das palavras – mesmo para as preposições, como vimos, que ganham assim *status* de substantivos próprios, a indicar que mesmo as realidades habitualmente tratadas como secundárias têm sua importância. Se considerarmos o conjunto da obra, em que os transparentes o são por serem pobres, faz sentido que as palavras de ligação ganhem “visibilidade” quando iniciadas pela letra maiúscula nos antropônimos.

O mesmo ocorre com os topônimos, a indicar, possivelmente, que os espaços também, por vezes, se comportam nas narrativas como personagens. Nesse romance, o espaço primordial é um prédio, no LargoDaMaianga, no centro de Luanda, no qual moram, transitam, se encontram ou amam as diferentes personagens, divididas entre os moradores e os frequentadores do edifício, tais como o carteiro e os dois fiscais, DestaVez e DaOutra.

Os antropônimos, além de terem essa marca da supressão dos espaços, são muitas vezes motivados, indicando ora a profissão da personagem (GuardaAsCostas), ora uma característica pessoal (PauloPausado), ora uma relação de parentesco (AvóKunjikise). Algumas personagens recebem mais de um nome na narrativa. É o caso, especialmente, de ArturArriscado, também chamado ManRiscas e CoronelHoffman⁵. O uso de uma ou outra forma de chamamento varia, no romance, de

⁵ Artur Arriscado (1944-2013) é um escritor e músico angolano que residiu em Brasília nos seus últimos anos de vida. Faleceu logo após o lançamento do romance de Ondjaki, que era contado entre seus amigos pessoais. Arriscado é principalmente conhecido pelo trabalho de recolha e registro do espólio musical de várias regiões de Angola, no período entre 1980 e 2000, feito durante sua atuação como radialista da

acordo com o grau de proximidade ou a situação em que está a personagem: ArturArriscado é o seu nome social, oficial; ManRiscas é o nome familiar, usado pelos amigos mais chegados; CoronelHoffman é uma criação ficcional da personagem, que se apresenta com surpreendente habilidade de inventar histórias (mentiras) para driblar dificuldades e sair-se bem das confusões em que se coloca. Assim, quando o narrador quer destacar esse seu lado criativo e amalandrado, chama-o por Hoffman.

No trecho anteriormente citado [a], chamamos a atenção para os parágrafos que se particularizam pela carga poética; compostos com repetições e pausas. É o que ocorre, por exemplo, com o verso “as conchas”: separado do parágrafo de origem, repete as palavras de fechamento do mesmo, destacando-as e levando o leitor a olhar novamente para o seu sentido – para as conchas. O retorno, característica fundamental do verso, leva o leitor a cumprir, na leitura desse fragmento, o que a personagem VendedorDeConchas fará durante toda a narrativa: chamar a atenção das pessoas para a beleza ou utilidade das conchas que vende, que são apresentadas diferentemente para os vários possíveis compradores, conforme a necessidade imaginada pelo jovem:

tinha-as [as conchas] de todas as cores e feitios, par auso prático ou simples adoração, em tantos formatos e preços que era impossível cruzar com este jovem sem cair na tentação de guardar uma concha para uso imediato ou futuro: às mulheres falava devagar para dar espaço á imaginação e necessidade de cada uma, aos fiscais de rua oferecia conchas de pendurar no cabelo para ofertarem às suas amantes, aos homens fazia sugestões concretas para uso no escritório ou nas viaturas, às mulheres dos embaixadores apresentava as conchas como objetos exóticos que mais ninguém se lembrava de oferecer no natal, aos fabricantes de candeeiros falava das vantagens das enormesconchas ocas e do efeito da luz sob aquele material marítimo, aos padres exemplificava a diferença que aquilo faria num altar, às velhas recomendava como recordação, às jovens como penduricalhos originais, às crianças como brinquedos de fazer inveja a outras crianças, às freiras vendia conchas em formato de crucifixo, aos donos de restaurante vendia-as como pratos de aperitivos ou cinzeiros, às costureiras salientava o potencial criativo do material e os seus tilintantes ruídos, às cabelereiras fazia ver que as missangas já haviam passado de moda e, aos bandidos, o VendedorDeConchas desculpava-se rapidamente pelo facto de apenas transportar um saco cheio de coisas que não serviam para nada, (ONDJAKI, 2013, p. 17-18).

Para além de apresentar sua personagem como hábil negociante, o efeito dessa supervalorização de um objeto aparentemente banal coincide com o sentido geral da obra: dar visibilidade ao que é “transparente”, ou seja, fazer ver aquilo que normalmente passa despercebido aos nossos olhos.

Retomando a citação [a], vemos que também o verso “chamava o mar de ‘mar salgado’”, por exemplo, repete a expressão final do parágrafo anterior, - “mar salgado”, conferindo-lhe ênfase e destaque, em evidente referência aos famosos versos de Fernando Pessoa, em seu *Mensagem*: “Ó mar salgado, quanto do teu sal / são lágrimas de Portugal” (PESSOA, 1980, p. 57) O mar salgado aparece no âmbito das literaturas de língua portuguesa como um mar português; suas águas se misturam as lágrimas das mulheres e mães cujos maridos e filhos haviam dedicado as vidas à constituição do império colonial português. No fragmento citado, porém, o mar salgado é luandense,

Rádio nacional de Angola. Foi ele o sonoplasta responsável pela primeira gravação do Hino Nacional de Angola, entoado pela primeira vez no ato de proclamação da independência, aos 11 de novembro de 1975.

africano e não mais português; o uso da expressão *personana* para referir o mar que conquistara o coração da personagem *VendedorDeConchas* e a fixara em Luanda não é, assim, uma homenagem, mas uma desconstrução do sentido operado pelos versos originais – uma africanização do “mar português”.

Conclusão

Vimos, pelos muitos fragmentos analisados, que o sentido geral da obra – o de dar visibilidade àqueles que o sistema torna invisíveis, transparentes, passa não apenas pelo nível temático da obra, mas ainda pela expressão do autor, cujo narrador evidentemente simpatiza com “os transparentes”, e também pelo nível formal do romance, que toma da lírica alguns procedimentos que ampliam o sentido da narrativa e o confirmam.

Dada a ligação afetiva de Ondjaki e a poetisa angolana Paula Tavares, explícita também nos prefácios e posfácios de outras obras – desde *Bom dia camaradas* (ONDJAKI, 2006), o romance de estreia de Ondjaki – podemos pensar que este romance se desenvolve como a estrutura do poema “Choro no dia seguinte”: o final repete o início e, entre um e outro, desenvolvem-se histórias de pessoas quase comuns, com suas tristezas e alegrias cotidianas; pessoas que nascem, crescem e amam na cidade de Luanda, banhadas pelo mar que guarda tesouros só descobertos pelos olhos apurados do *VendedorDeConchas*. É a ele que se dirige a pergunta que marca o fim da parte inicial do romance, *in media res*. Seu companheiro de andanças, o Cego, pede-lhe que diga “qual é a cor desse fogo” – o que consome a cidade, os homens, os desejos e tristezas. É conhecimento que o Cego demanda, e que o rapaz mais de uma vez esquiva-se de dar, alegando que para isso precisaria ser poeta: “se eu soubesse explicar a cor do fogo, mais-velho, eu era um poeta desses de falar poemas” (ONDJAKI, 2013, p. 9); mais adiante, o rapazola alega: “mais-velho, estou a esperar uma voz de criança para lhe dar uma resposta” (ONDJAKI, 2013, p. 10). Voz de poeta, voz de criança: poesia e infância associam-se na quase totalidade das obras de Ondjaki, oferecendo ao leitor um olhar alternativo sobre a cidade de Luanda.

Somente ao final a narrativa é que lhe vem a resposta: “é um vermelho devagarinho, mais-velho... é isso: um vermelho devagarinho...” (ONDJAKI, 2013, p. 398). Com essa definição de cor – vermelho devagarinho – fecha-se o romance. A pergunta lançada à décima página é respondida quase quatrocentas páginas depois, indicando que a leitura pede tempo, que a vida pede paciência, e que as descobertas fazem-se lentamente, “devagarinho” como o tom vermelho do fogo que consome a cidade.

Candido alertava que o conhecimento literário se dá também “como incorporação difusa e inconsciente” (1995, p. 244), apontando para a forma literária como elemento promotor de humanização, isto é, de organização de nosso mundo interior, de superação do caos. Ondjaki empresta à sua narrativa a musicalidade, as pausas e retornos que são próprios da lírica, construindo de tal forma o edifício do romance que o leitor se vê desafiado a entrar nele e compartilhar, de forma ordenada (pela linearidade da leitura), a desordem que rege a vida numa cidade angolana contemporânea, com seus desafios e problemas oriundos de um modo de ser que desafia as convenções e estabelece um pacto de alegria com o leitor, transformando a leitura em prazer e adiando as lágrimas para um futuro que, afinal, nunca chega a acontecer.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre. A literatura como conhecimento: leitura e releituras. *Signótica*, Goiânia, v. 8, p. 35-43, jan.-dez. 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/viewFile/7347/5214>>. Acesso em: 10 mai. 2014.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.
- ONDJAKI. *Ondjaki*: “Um dia Angola vai ter que se perguntar porque ficou tanto tempo o mesmo partido e o mesmo presidente no poder”. [mar. 2014]. Entrevistador: Mário Rufino. Lisboa: Diário Digital, 12 mar. 2014. Disponível em: <http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=690363>. Acesso em: 21 mai. 2014.
- _____. *Avó Dezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Bom dia camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. *Ondjaki e a oralidade africana*. [set. 2009]. Entrevistador: Ramón Mello. Paraty: Saraiva Conteúdo, 23 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10079>>. Acesso em: 22 mai. 2014.
- _____. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PESSOA, Fernando. Mensagem. In: _____. *O eu profundo e os outros eus*. 20. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 43-66.
- PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. *Itinerários*, Araraquara, v. 1, n. 24, p. 35-73, 2006. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2627/2299>>. Acesso em: 22 mai. 2014.
- TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.