

# A Angola que o romance contemporâneo nos permite ouvir: silêncio e canção, corpos que flutuam, corpos que pesam em *Os transparentes*, de Ondjaki

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues\*

## Resumo

Partindo de pesquisa desenvolvida durante o doutorado, aproprio-me, neste artigo, da obra de Ondjaki, notadamente *Os transparentes*, para desenvolver em torno dela uma leitura crítica pós-colonial. O romance, lançado em Portugal em 2012, pela Editora Caminho, e no Brasil, em 2013, pela editora Companhia das Letras, tem como pano de fundo uma Luanda pós-independente, pós-guerra civil e pós-socialista, assinalada pelas ruínas coloniais (Stoler, 2016), pela exploração desenfreada de recursos naturais, pela precarização do acesso à moradia, ao saneamento básico e a outros direitos fundamentais de classes socioeconômicas mais vulneráveis, que bem poderiam ser designadas como subcidadãs (Mamdani, 1998). Entrecortando essa temática mais aparente, a narrativa de Ondjaki contempla outros temas sensíveis que caracterizam o cenário político e cultural pós-independência, como a violência sistemática, o ataque à diversidade de vozes e ideologias, culminando no esgarçamento do projeto político democrático utópico pré-independência – como já alertava o narrador de *A geração da utopia*, de Pepetela. Assim, interesse-me, nesta análise, pelas personagens (secundárias)

---

\* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), professora no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2192-9981>.

que modulam a relação entre voz e silenciamento, cidadania e subcidadania, a fim de refletir criticamente sobre a Angola que a literatura contemporânea nos que fazer ver e ouvir.

Palavras-chave: Ondjaki; romance angolano contemporâneo; voz; silenciamento.

## The Angola that contemporary romance allows us to hear: silence and song, bodies that float, bodies that weigh in *Os Transparentes*, by Ondjaki

### Abstract

Based on research developed during my doctorate, in this article I appropriate Ondjaki's work, notably *The Transparentes*, to develop a post-colonial critical reading around it. The novel, released in Portugal in 2012, by Editora Caminho, and in Brazil, in 2013, by Companhia das Letras, has as its backdrop a post-independent, post-civil war and post-socialist Luanda, marked by colonial ruins (Stoler, 2016), the unbridled exploitation of natural resources, the precarious access to housing, basic sanitation and other fundamental rights of more vulnerable socioeconomic classes, who could well be designated as sub-citizens (Mamdani, 1998). Interspersed with this most apparent theme, Ondjaki's narrative contemplates other sensitive themes that characterize the post-independence political and cultural scenario, such as systematic violence, the attack on the diversity of voices and ideologies, culminating in the fraying of the pre-independence utopian democratic political project – as the narrator of *A Geração da Utopia*, by Pepetela, warned us. Therefore, in this analysis, I am interested in the (secondary)

characters that modulate the relationship between voice and silencing, citizenship and sub-citizenship, in order to critically reflect on the Angola that contemporary literature makes us see and hear.

Keywords: Ondjaki; contemporary Angolan novel; voice; silencing.

Recebido em 29/05/2024 / Aceito em 1/12/2024

## Introdução

Em 2012, vinha a público, em Portugal, *Os transparentes*, do angolano Ondjaki, que foi publicado no Brasil em 2013. Em sua estrutura, o romance é composto por oito partes, antecedidas por entradas destacadas em páginas escuras, contendo fragmentos ou sobras do todo. Essa configuração sugere semelhança com o conteúdo da narrativa, cujo enredo decorre, principalmente, de acontecimentos envolvendo as personagens que residem ou que visitam e frequentam um edifício de 7 andares, situado na Maianga, zona urbana central de Luanda, e sobre o qual é dito: “era um prédio, talvez o mundo” (ONDJAKI, 2013, p. 69). Mas antes de ter contato com esse prédio, o leitor começa as primeiras linhas da narrativa mergulhado em uma explosão, ocasião em que um mais-velho, que tem por nome Cego, pergunta a um jovem VendedorDeConchas qual é a cor do fogo. Tal resposta virá apenas nas últimas linhas da oitava e última parte do livro, quando o mais novo responde: “– é um vermelho devagarinho, mais-velho... é isso: um vermelho devagarinho...” (ONDJAKI, 2013, p. 398).

Como imagem refletida, forma e conteúdo, estrutura do romance e estrutura social estão espelhadas, por exemplo, na fragmentação da primeira e da última parte do livro. O que se verá entre os 7 andares do prédio e as outras superfícies e subterrâneos da cidade literária, entre as 6 partes inteiras do romance e a outra fraturada (1 e 8), entre a pergunta que abre o livro e a resposta que o encerra, – como se o início fosse o fim e o fim, como uma súplica ou um desejo ardente, fosse uma possibilidade de recomeço – são tramas e episódios complexos, nas mais diferentes camadas de uma Luanda pós-guerra civil e pós-socialismo. Sem nenhuma menção a datas, o enredo não

linear, com narrativas dentro de narrativas, enquadra diversas e distintas realidades e formas de (sobre)vivência, como se cada “estória” dentro da “estória” fosse uma janela por onde se podem enxergar as diversas formas de estar no mundo, em Angola, em Luanda.

A língua escrita do romance também expressa essa fragmentação ou essa estrutura cindida. Frases e orações são iniciadas com letra minúscula e o ponto é usado apenas na medida em que sua presença se torna fundamental para o sentido desejado ao discurso. O único caso em que são utilizadas letras maiúsculas ocorre na grafia de substantivos próprios, oriundos, todavia, de substantivos comuns e de adjetivos, escritos sem separação entre as classes de palavras, como já ocorria na ficção anos oitenta de Ondjaki. De modo geral, os nomes carregam a potência de enunciar o lugar social, político e econômico de onde se fala, a exemplo de “CamaradaMudo”, “PauloPausado”, “RibeiroSecco”, “Pomposa”, “Clara”, dentre outros. Nesse sentido, as alcunhas se vinculam a uma marca física, corpórea (como “Cego”), a uma qualidade (como “MariaComForça”) ou a algo oriundo de um episódio que baliza a biografia do sujeito de papel.

Tomando este romance para pensar a obra de Ondjaki como um todo, poderíamos mesmo afirmar que, semelhante a um prédio, a estrutura literária que se vê aqui é a mesma que se vê na ficção anos 80. Não é difícil notar as afinidades entre Vaz, o homem mais magro da Luanda dos cartões de abastecimento, e Odonato, cujo corpo é marcado e transformado pela fome; ou entre a relação com a cidade, a caminhada por suas ruas e o lirismo em personagens como Ndalú, EspumaDoMar, VendedorDeConchas e Cego. Se no final de *AvóDezanove e*

*o segredo do soviético* Espuma corre pela praia com o corpo repleto de pássaros, enquanto o mausoléu explode; no final de *Os transparentes*, Cego e Vendedor – abrigados no chão do bar ArcaDeNoé enquanto a cidade está em combustão devido à exploração desenfreada de petróleo – olham o céu e veem balões voando. Se Espuma faz de seu corpo uma propulsão aos pássaros, Odonato (aspirado, em sua transparência, pelo vento) voa, flutua, ganha os céus. O enredo também nos faz transitar por locais já presentes naquela narrativa, como a região central de Luanda, o Hospital Militar, o aeroporto, a Rádio Nacional, a (praia da) Ilha, o cemitério e o (distante) musseque.

O narrador de *Os transparentes*, em terceira pessoa, como se lançasse mão de uma espécie de recursividade literária, faz-nos revisitare temas, tais como a memória da passagem dos cubanos pelo país, a língua espanhola, a situação dos “gatunos”, as idas ao bar, os buracos nas ruas, os espalhafatosos (ainda que mais raros) comboios e eventos presidenciais. Permanece também o uso do lirismo e do humor (mobilizado habilidosamente pelo narrador para erigir caricaturas de figuras e instâncias políticas deterioradas), o trocadilho com vocábulos (como “Raago”, “matakú”, “rabo”), a referência ao cinema e aos filmes de kung fu, a presença de personagens das telenovelas brasileiras, como Odorico, cujo nome foneticamente se assemelha ao de “Odonato”, uma das figuras centrais do romance.

Todavia, ocorre uma inversão no sentido dos episódios que se passam na ficção anos oitenta e os que se passam na obra de 2012. Aquela nos coloca diante de um país recém-independente, em (re)construção, em processo de ressignificação de (nomes de) lugares – cheios de infâncias, quintais, ruas e carnavais. Esta cidade, assim como a primeira e a última parte de *Os*

*transparentes*, encontra-se agora em situação de fratura, de desconstrução, escavação e demolição. A explosão e o espetáculo pirotécnico já não têm as cores todas, os pássaros e o mar pertinho; e a luz fátua da cidade durante a noite se assemelha a um animal noturno pingando lama do corpo. Também se invertem os papéis: quem pergunta já não é um menino deslumbrado que dirigia questionamentos a António e a João sobre as perspectivas para o jovem país, mas um mais-velho que perdeu a visão em um acidente com bateria e tem uma aguçada capacidade sinestésica diante do que vê com o olfato, o tato, a audição e o paladar.

Não é possível deixar de notar, também, além do desaparecimento das cores, o apagamento de alguns hábitos que são o centro da ficção anos oitenta, como as brincadeiras de rua, que cedem lugar agora ao ambiente de uma cidade que assume a imagem de um canteiro de obras de uma grande empresa privada. Dela desaparecem as crianças como foco, as suas aventuras e as existências imaginárias, a escola e os espaços do brincar como locais por onde se experiencia e se vive a cidade. Surgem, no lugar destes, adolescentes e jovens em vulnerabilidade social, adultos desempregados e idosos em situação de abandono.

Enquanto a infância sai de foco, o tema político-econômico ganha maior proporção. Isso pode ser notado ao se acompanhar personagens como Presidente, Ministro, Assessor SantosPrancha e os fiscais DestaVez e DaOutra. Numa escala hierárquica abaixo e vinculando-se direta ou indiretamente a esse grupo, incluem-se a secretária DonaCreusa, GuardaAsCostas, motoristas, agentes policiais e de trânsito, além de um Carteiro ligado à Empresa Nacional de Correios. Juntas, essas personagens dão forma e conteúdo a uma espécie de comédia burlesca, uma sátira, que focaliza a degradação ética e moral que permeia as instituições.

Não se deixa de notar o tom jocoso empregado pelo narrador para se referir aos membros do alto escalão do governo, os quais são ridicularizados nos modos e nos hábitos estravagantes que costumam ostentar quando assumem os cargos aos quais ascendem menos por qualidades técnicas do que pelos estreitos vínculos pessoais.

As personagens são delineadas, assim, como figuras paradigmáticas das falhas morais que permeiam o ambiente político pós-independência. De modo geral, o que se vê no nível político do romance de Ondjaki é, em síntese, a sátira de um Estado em que dominam práticas de clientelismo, patrimonialismo, tráfico de influência, corrupção e má gestão dos recursos públicos em diversos níveis. Enfim, um governo que leva às últimas consequências a exploração do povo e dos recursos naturais do país, notadamente do petróleo, culminando numa explosão, num grande show pirotécnico de corrupção, desigualdade, injustiça e produção de subcidadania.

Tomando esse romance como objeto de análise, argumento neste artigo que, na narrativa de Ondjaki, a voz é tema fulcral. Não à toa a homenagem a Artur Arriscado, na personagem de ArturManRiscas, é simbólica e vem acompanhada no enredo da referência a outros sujeitos da história da comunicação, da Rádio Nacional (como o jornalista Ladislau Silva) e da música angolana. Nomes ligados à chamada música de intervenção, à resistência e ao patrimônio imaterial angolanos, às línguas e ritmos nacionais, ao semba e ao kizomba. Desde os mais jovens, nascidos quase com a independência, no último quartel do século XX, como Paulo Flores, até outros artistas cujos nomes já estão inscritos na memória cultural (Assmann, 2011) do país, tais como Waldemar Bastos, Carlos Burity, Elias Dia Kimuezo e Ruy Mingas.

Partindo dessa percepção, isto é, do modo como se dá, no romance, a modulação paradoxal entre voz e silenciamento, proponho-me aqui a uma leitura crítica pós-colonial (Brugioni, 2022; Hall, 2013), não das personagens e de temas mais centrais no enredo, mas de personagens secundárias, a fim de iluminar temática tão bem aproveitada por Ondjaki e, nela, traçar algumas reflexões críticas em torno da Angola contemporânea que o romance nos permite ver e ouvir.

A relação voz e silenciamento se apresenta, para além dessas personagens citadas, na composição da personagem CamaradaMudo, que medeia a relação entre canção e silêncio, que se dissipa em diversos episódios do enredo. A personagem (como também outras ligadas à comunicação) engendra uma memória latente de ativistas, comunicadores e músicos ligados aos episódios que marcaram o histórico 27 de maio de 1977, como os ilustres David Zé, Urbano de Castro, Artur Nunes e outras vítimas desaparecidas e/ou assassinadas em decorrência do que ficou conhecido como “Fraccionismo”, acontecimento fatídico que custou a expulsão, perseguição, a prisão, a tortura, o trabalho forçado nos chamados campos de “recuperação”, a fome, a condenação sem julgamento e a execução sumária de milhares de suspeitos, tidos como inimigos do partido – jovens, estudantes, intelectuais, artistas, antigos combatentes.

Na sequência do 27 de maio, o partido-Estado passou a censurar artistas e diversos órgãos da imprensa local (como o jornal *Diário de Luanda* e o programa de rádio *Kudibanguela*), além de impor toque de recolher obrigatório e, pelas décadas seguintes, o silenciamento de familiares das vítimas e de sobreviventes, bem como de pesquisadores interessados no tema que permanece como uma “ferida aberta” na história do

Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA) e da Angola independente (Cabrita, 2011).

CamaradaMudo parece carregar em sua constituição fragmentos da narrativa em volta de 1977, ainda em suspensão. A personagem de farto bigode, que traz em seu nome um resquício dos tempos socialistas, num desconcertado vocábulo “camarada”, “recolhido” ao quinto andar de um prédio mal estruturado da Maianga, habilidoso no preparo de fogo com pouco carvão e de alimentos, passa os dias dedicado aos legumes e verduras que descasca com sua afiada navalha militar, enquanto convive com dificuldades de enxergar, com “dores no corpo, nos ossos de dentro” (Ondjaki, 2013, p. 29) e com febres crônicas decorrentes do paludismo.

Silencioso, como seu nome evoca, CamaradaMudo é, contudo, um apaixonado pela música, pela mesma kizomba que outra personagem, Edú, dança enquanto se recorda dos tempos de toque de recolher obrigatório. De seu apartamento, além da ornamentação que alude ao tema musical, ecoam ondas sonoras que traçam o percurso dos principais nomes e ritmos musicais do país e outros originários ou influenciados pela cultura negra, como o jazz. Desafortunado, apartado do mundo externo ao prédio onde habita, seu único apego é a memória musical, as sonoridades que ecoam diariamente pelo prédio, sendo também essa a sua única herança e objeto a ser salvo quando se iniciam as explosões e o incêndio que põe fim à cidade: “trazia um saco cheio de discos, alguns com capa outros sem nada e deixou seu corpo cair sobre a água” (Ondjaki, 2013, p. 391).

Mas se o silêncio da personagem pode ser lido como uma memória do passado, não deixa de ser também uma referência ao presente, quando músicos ligados sobretudo ao hip-hop, ao rap

e à música *underground* continuam a ser condenados e presos, sob pretexto da mesma narrativa que levou Nito Alves e outros a serem dizimados. Cite-se como exemplo a acusação de um suposto golpe, que teria sido planejado por 16 jovens ativistas, estudantes, professores e rappers, em 2016, contra o governo de Eduardo dos Santos (outrora membro-presidente da Comissão de Inquérito do Bureau Político do MPLA que levou à expulsão dos líderes do Fraccionismo), a nos lembrar que as relações entre passado e presente (Stoler, 2016) são como aquela agulha velha do gira-discos, a repetir composições, narrativas, ruídos.

### **Entre o português, o kimbundu e o umbundu: que canção resta a uma mais-velha?**

Juntamente com essa memória cultural, espécie de antologia da música angolana, *Os transparentes* tematiza uma dupla barreira comunicativa: a imposta àqueles cuja língua, por longos anos silenciada pelo colonizador, agora envelhece; e aquela imposta aos cidadãos censurados, expropriados do direito à comunicação e à livre manifestação e participação política. Como parte do primeiro aspecto, Ondjaki introduz em seu romance diferentes formas culturais que capitaneiam a relação entre língua, esquecimento, memória e resistência, sobretudo a partir da encenação da oralidade. Utilizando-se do itálico para marcar falas e expressões articuladas em línguas nacionais, o romance encena a amalgamação de formas tradicionais na moderna literatura angolana, sem proceder, contudo, ao registro da escrita dessas línguas, a não ser pelo aproveitamento de um léxico aportuguesado. Assim, na Luanda babel contemporânea que aspira ao status de cidade global, com circulação de moedas

chinesa, americana, europeia, brasileira, as línguas nacionais encontram-se em situação de declínio, esquecidas por uns mais-novos, como Paizinho, e rejeitadas por outros, como Ciente, que, ao escutar a fala de AvóKunjikise, repreende-a: “–cala masé a boca com essa língua de merda que ninguém entende, nem sabes dizer bom-dia em português”; enquanto a mais-velha replica: “–cada um fala a língua que lhe ensinaram!” (Ondjaki, 2013, p. 162, grifos do autor).

Não obstante a rejeição por parte dos mais jovens e a ausência de sólidas políticas voltadas para a diversidade linguística nacional, a teimosia daqueles historicamente silenciados se destaca nas bocas de AvóTeta (falante do kimbundu), de Cego e, sobretudo, de AvóKunjikise, falante da segunda língua mais frequente em Angola, o umbundu. Assumindo-se como uma “voz que chega até o outro lado...” (Ondjaki, 2013, p. 14), esta mais-velha, oriunda do interior, com nome próprio que remete à expressão em kimbundu *nkisi* (receptáculo, orixá), persiste no uso diário da língua materna que a ela se apresenta como uma identidade, um modo de agir e de estar no mundo (inclusive “sobrenatural”), devendo ser, portanto, afetiva e espiritualmente cultivada: “*não se esquece a língua do coração. falo umbundu é para ver se os mortos ainda me estão a ouvir...*” (p. 256, grifos do autor). Afirmando ver o futuro, Kunjikise traz consigo a memória de canções e antigos provérbios.

É justamente através da voz de AvóKunjikise que, ao lamento colocado na boca de RuyMingas e que entrecorta vários trechos da narrativa, junta-se outro, nascido no Bailundo dos ovimbundu e do Soma Inene Katyavala, e que rasga o português. Trata-se de uma canção de luto, entoada primeiramente por Cego, enquanto se banha na lagoa do primeiro andar do prédio da Maianga, e

depois, pela matriarca – solitária, de olhos fechados e trêmulos, enquanto improvisa uma *performance*, batendo com as mãos na água e movendo a cabeça para os lados:

*- vou cantar uma canção triste... [...]  
- é a canção de uma mulher mais-velha... o marido partiu para a guerra... já foi para a guerra muitas vezes, foram muitas guerras... ela chora agora a morte do marido... há muita gente à volta dela... [...]  
só ela pode cantar ou falar... esta velha tem um nome, e o nome dela é aquela-que-não-dança... que não sabe dançar... ela chora, levanta-se devagar, conta a história... de quantas vezes preparou as armas do marido para ir à guerra, quantas vezes ele prometeu que voltava... e daquela vez saiu de manhã cedo, muito cedo, não disse nada... foi embora sem dizer nada... a velha chora, canta e começa a dançar... as crianças estão espantadas... “a velha está a dançar!”; dizem em coro [...] ...só as crianças e a velha podem falar... a velha começa a dançar devagarinho, um ritmo só do corpo dela... ela chora... o meu marido foi na guerra para morrer... [...] o meu marido não me disse palavras de adeus [...] ela chora e dança pela primeira vez na vida [...] está a dançar de tristeza [...] a velha dança devagar e, sozinha, entra na cubata [...]*  
(Ondjaki, 2013, p. 342-345, grifos do autor).

Um ritual sem a fogueira e sem o luar da aldeia, feito nas águas, com vários instrumentos imaginários; uma autópsia, em meio aquoso, da dor, das feridas não curadas, da partida silenciosa, do adeus não dado, mas também um ritual de cura, via ritmo, pelo corpo lavado em canto-dança, lágrimas e água. Enquanto entoa o canto solo de uma anciã (com coro de crianças na versão original), cessa o jazz do gira-discos de CamaradaMudo e todos os ouvidos dos moradores do prédio e dos visitantes costumeiros (Cego e Vendedor) se unem no lamento-murmúrio. Mas ela ainda canta sozinha, em sua língua, desacompanhada dos seus e das

crianças que indicariam a renovação da língua renascendo nas bocas pueris. Canto-testemunho daqueles que viram a guerra, as muitas guerras (desde aquelas travadas no reino Mbalundu para se defender dos ataques portugueses nos séculos XVIII e XIX até as que se passaram no pós-independência), enquanto os demais ouvem, em silêncio, a voz da viúva, agora longe do planalto central de Huambo, deslocada de sua cubata, vivendo no sexto andar de um prédio muito abandonado, prestes a acompanhar o fogo do petróleo destruidor, sem conseguir falar palavra alguma, nem mesmo em umbundu.

### **Uma arca de Noé para guardar palavras... de poetas, jornalistas, cientistas e carteiros**

O outro tópico que compõe a dupla impossibilidade de se comunicar concretiza-se, no enredo de *Os transparentes*, a partir da presença de um local simbólico, a começar pela designação “bar ArcaDeNoé”, composta pela junção do nome do dono (“um velho de idade incalculável, barba branca, corcunda suave e mãos mais antigas que o tempo”) (Ondjaki, 2013, p. 158), e do enorme freezer (arca) onde ficam guardadas as espécies alcoólicas que regam encontros e as bocas de muitos homens. Sem nunca ter sido desligado, desde a histórica data de 11/11/1975, o eletrodoméstico é alimentado por uma corrente elétrica clandestina, oriunda de uma casa onde nunca falta luz, provavelmente o palácio presidencial. Frequentado no passado por figuras como Agostinho Neto e por militares cubanos, em comemoração à vitória na batalha de Kifangondo, no presente, seu público se faz de um “conjunto de indivíduos de fronteiras de cores e origens diluídas” (Ondjaki, 2013, p. 158), que,

apenas raramente, empunham uma velha aká em *performance* para expulsar chineses de propriedade arrendada. É aí também o lugar de onde se acompanham os dissimulados discursos presidenciais, seja via Rádio Nacional, seja na TV Angolana, e onde uns restantes idealizadores e frequentadores brandem discursos, críticas e desabafos regados a líquidos alcoólicos. Mas, em tempo apocalíptico, o que esta arca de Noé, carnavalizada, alimentada por bebidas e por clandestina fonte elétrica, é capaz de salvar de um dilúvio de fogo?

Dentre as figuras mais representativas do bar, Esquerdista aí chega cedo e passa os dias a consumir cervejas a qualquer temperatura, enquanto se dedica à papelada escrita à mão que carrega em sua “cansada pasta diplomática” (Ondjaki, 2013, p. 158). Compondo seu manuscrito em tempo-espaço de naufragados ideais utópicos da nação angolana, a personagem é uma voz que alerta sobre os signos materiais da modernidade: “é preciso cuidado com o que se designa por progresso” (Ondjaki, 2013, p. 235). E completa:

– acordem, homens... [...] então o estado agora precisa que alguém do setor privado distribua a água? e nós ficamos calados, não é assim? [...] durmam enquanto vos anestesiarmos com doses de suposta modernidade!, é carros lindos, [...] é marginal nova com prédios construídos em areias dragadas sem pedir licença à Kianda, é furar o corpo da cidade [...], aqui a cidade vai ser furada, a água vai ser privatizada, o petróleo vai ser sugado sob as nossas casas, os nossos narizes, e as nossas dignidades... (Ondjaki, 2013, p. 237).

Profundamente enlutado pela morte da velha Ideologia, o filósofo-poeta de palavras e reflexões pouco consideradas pelos ouvintes do bar, como quem pressente a proximidade do evento

escatológico, busca acelerar a escrita do espólio que almeja deixar ao país, redigindo-o também em seu minúsculo cubículo, acompanhado de uma caneta, de diversas folhas amareladas, do calor da noite, de um magro copo de água, da luz de um coto de vela encarnado, derretido, semelhante à imagem de uma antiga árvore do quintal abandonado da casa no LargoDaMaianga: “é preciso escrever, deixar um legado! [...] é preciso que os mais-novos saibam do passado [...] é preciso deixar um manifesto do nosso desagrado” (Ondjaki, 2013, p. 310).

Esperançoso da possibilidade de ter, no futuro, ouvintes mais atenciosos, com audição mais qualificada, finaliza seu texto pouco antes da explosão e o leva até o bar. Aí, invadido pela tristeza dos acontecimentos que tomam a cidade, enfia o manuscrito em um saco e o guarda no fundo da arca, cobrindo-o com duas frias e hermafroditas garoupas e algumas caixas pequenas, de pouco uso.

À voz de Esquerdista se juntam outras, como as de PauloPausado, ManRiscas e DavideAirosa, também limitadas pelas estruturas do sistema. Dentre os temas de que se ocupam em seus debates quando se juntam no ArcaDeNoé ou no apartamento do jornalista da Maianga, incluem-se os projetos da Comissão Instaladora de Petróleo Encontrável em Luanda (CIPEL) e da privatização da distribuição de água. É sobretudo a partir desses profissionais emparedados, pausados, juntamente com o engenheiro Raago, que se pode inferir a baixa qualidade da democracia, em particular pelas limitações impostas ao jornalismo independente e à ciência. No campo do saber técnico vão atuar as vozes de dois jovens: Davide, angolano, cientista brilhante, com mestrado nos Estados Unidos e passagem, como colaborador, pelo departamento de Física da Universidade

de Oxford; e o colega estrangeiro, Raago. Ambos operam na tentativa de alertar sobre a ruína que advirá da exploração de petróleo no subsolo da capital.

Davide, enxergando nas relações do presente a renovação das relações do passado, notadamente entre Angola, Rússia, Estados Unidos, com alguma participação dos portugueses e de outros novos atores, ministra conferências e produz relatórios em que argumenta, com dados científicos, sobre a impossibilidade de se perfurar o corpo da cidade, retirando dela seus recursos energéticos, sem que essa seja destruída, sem que reste apenas um vácuo. A insustentabilidade do projeto da CIPEL se traduz diretamente em desabamentos que se seguirão ao chão oco, incapaz de sustentar a (vida na) cidade. Do mesmo modo agirá Raago ao compreender os riscos incontornáveis advindos das muitas interferências e mudanças no projeto inicial, feitas pelo governo, culminando no desrespeito total às normas técnicas internacionais. Os relatórios que produz são, todavia, rechaçados por Ministro, Assessor, DomCristalino, que lhe obrigam a produzir novos documentos, condizentes com os desejos do governo e dos empresários, além de lhe impor o silenciamento e a proibição de se comunicar com a imprensa estatal ou privada, sob risco de haver represálias.

A própria imprensa é reprimida, sendo-lhe infligidas todas as barreiras no acesso à informação (nada transparente). Funcionário de um grupo jornalístico em que o chefe, apesar de apresentar “ares de liberal” (Ondjaki, 2013, p. 77), não deixa de ter relação com membros do Partido, mas também não dispõe de fonte oficial do governo, PauloPausado produz notícias escritas quase sempre com base em rumores, em informantes (des)oficiais, como adjudica o chefe do jornal: “–a maka é que

ninguém diz nada, eu não consigo nada junto das fontes oficiais e vocês, que são uns bons palermas, não conseguem nada das fontes não oficiais. parecemos uns idiotas que só sabemos o que lemos nos jornais...” (Ondjaki, 2013, p. 77). Limitados, consultando noticiários internacionais, como a BBC, para ter acesso a alguma informação do cenário político nacional, os profissionais da comunicação têm de inventar arranjos que possibilitem o mínimo de acesso aos sigilosos planos e projetos do partido-governo.

ManRiscas, atuando na RádioNacional e como técnico frequentemente requisitado para fazer gravações de eventos ou reuniões importantes, inclusive assembleias da alta esfera do Partido, é quem repassa informações a PauloPausado. Este, por sua vez, busca alcançar (quase sempre sem sucesso) algum funcionário governamental, como Assessor e Ministro, a fim de confirmar oficialmente rumores e boatos. Constantemente limado, Paulo, colecionador de manchetes que ele mesmo costuma levar horas recortando para guardar em seu apartamento, é tomado por uma depressão que se agrava no decorrer dos acontecimentos. Impotente diante do peso da mão que lhe tapa a boca e a garganta, o jornalista prepara, com as mãos delicadas e dedos finos, uma saída final: como quem monta um puzzle, decide juntar as peças de sua arma comprada em 12 fragmentos trazidos da China e, regado a whisky seco, encerrado em seu apartamento, iluminado apenas com lamparinas alimentadas com azeite, o comunicador se põe à janela, a mesma de onde costumeiramente observa a cidade, à noite, mas, desta vez, aberta apenas por uma fresta, onde encaixa o cano da arma e de onde acompanha o movimento de preparação para o discurso do Presidente no LargoDaMaianga. Com um pano de veludo,

limpa o vidro frontal da mira telescópica, por onde observa os dirigentes e, no instante seguinte em que o corpo do chefe de Estado vai ao chão, o seu também tomba, como se em tempo concomitante fosse silenciada a voz política que abafava a sua voz, todas as vozes.

Ora, se o governo impõe barreiras ao jornalismo independente e à ciência, pouco provavelmente deixaria de limitar outros cidadãos, desempregados ou trabalhadores, como o Carteiro. A narrativa contrastante entre silenciamento e voz carregada por este funcionário se dá em torno das cartas sem leitores oficiais que entrega a vários sujeitos importantes com os quais se depara em seu ofício, esperando, contudo, obter uma resposta de seu chefe, aprovando a aquisição de uma motocicleta para uso em trabalho de entrega de correspondências na capital do país. Já uma vez oralmente negada e avaliando que por carta, escrita em papel azul e intermediada por mãos de influentes sujeitos, a resposta viria e com maior probabilidade de lhe ser positiva, o Carteiro só tem retorno de sua solicitação no instante em que, lançado ao chão, diante da montanha de lixo que o interdita, busca formas de chegar à sua casa. Todavia, depara-se com uma resposta sem resposta, digitada em computador e impressa: “triste, mudo por dentro, sentou-se num tronco cambuta, pousou o saco perto dos pés e pôs-se a ler a única carta oficial que lhe haviam endereçado [...] explicava a carta que tendo as entidades competentes analisado o curioso pedido tinham decidido negar a cedência do veículo” (Ondjaki, 2013, p. 373). Incrédulo, contrariado pela diferença entre a sua escrita redigida a próprio punho, em “português exigente e castigador” (p. 374), o trabalhador deixa cair ao chão, sobre a lama que lhe cobre os pés, a primeira comunicação oficial que lhe chega, enquanto segue encarando a montanha de lixo à sua frente.

## **Um cinema improvisado como espaço plurivocal: ensaiando imaginários de cidadania para corpos subalterizados?**

Dos poucos momentos no romance em que se encena um espaço para a voz e a escuta das classes mais pobres surge no contexto do cinema GaloCamões. Arquitetada por JoãoDevagar, a ideia de uma “experimentação teatrológica, cinematografal e performática” (Ondjaki, 2013, p. 182), por ele denominada “teatro humano” (p. 182) ou “teatro moderníssimo das confissões improvisadas” (p. 209), traduz-se em rodas de conversas, realizadas no terraço do prédio da Maianga (entre cadeiras, caixas d’água vazias e antenas), em que se vai, um a um, desfiando a narrativa de si, feita em primeira pessoa do singular: “jogo de falar, de confessar [...], jogo de brincar de dizer aos outros, por alguns poucos minutos que fosse, uma verdade profunda que nos invadisse a boca, uma verdade das atuais ou das antigas” (Ondjaki, 2013, p. 183). O evento é das únicas ocasiões em que CamaradaMudo se expressa, citando o quase esquecimento de seu nome próprio, os dias vividos à espera de outro dia, enquanto se dedica ao ofício de descascador, à sua única paixão (a música) e ouve as cartas que lhe entrega e lê o Carteiro, sem que ele seja o destinatário delas. Cego fala das coisas que vê com os ouvidos e os demais sentidos e de seus laços com o jovem do Bengo: “os jovens têm velhos dentro deles... de tempos mais antigos que já aconteceram. quando você nasce, esse tempo cai dentro de você” (Ondjaki, 2013, p. 184). Por sua vez, Vendedor reafirma o afeto pelo mais-velho e conta sobre as suas formas de subsistência, permitidas e protegidas por Kianda. Paizinho, com a voz embargada, compartilha com os ouvintes a memória

da guerra e de sua mãe ida ao chão, enquanto ele corria, com fome, sede e ferida nos pés, entre os ruídos das balas dançando no ar, sem ter tempo de ir até a casa para ver os irmãos que aí estavam. Uma memória que continua a lhe assombrar: “de noite ainda estou a sonhar com esses dias de uma coisa que sempre me acontece de repetir no sonho [...] eu não consegui de gritar o nome da minha mãe... que até hoje ando a lhe procurar...” (Ondjaki, 2013, p. 185-186).

Exemplo do processo de humanização das personagens agenciado pelo romance, a passagem ressalta mais uma vez os vínculos, as tentativas destes sujeitos de papel de se tornarem menos enredados no silenciamento e na trama política e econômica ditada. Aliás, enquanto a pequena elite político-econômica é descrita no tom da comédia burlesca que o narrador adota em algumas camadas da narrativa, as personagens excluídas apresentam elevada e aguçada capacidade perceptiva e sensorial sobre o mundo. Por outro lado, esses moradores menos abastados são todos marcados por condicionamentos históricos e socioeconômicos: órfãos, de caráter duvidoso como JoãoDevagar, emudecidos, cronicamente doentes, desempregados, marginais, famélicos; com pés cristalizados, marcados por um saco de conchas nas costas ou um saco de correspondências nos ombros, por um acidente com bateria que arranca a visão; por um mbumbi ou paludismo crônico, é no corpo que os acontecimentos se inscrevem.

Mas é, de modo particular, no corpo de Odonato que se inscreve a marca que o distingue de todos os demais e que dá título à obra de Ondjaki. Último a subir ao palco improvisado do teatro humano, a personagem inicia sua fala expressando a necessidade de dizer sobre o início de si, das coisas que o

constituem: as infâncias, as brincadeiras, as escolas e as meninas; depois, a presença dos tugas e as independências; e, de um tempo mais recente, a crueldade dos dias, a procura sem sucesso por um trabalho, o desengano e o recolhimento em casa, juntamente com a falta de dinheiro, as necessidades fundamentais dos filhos, a dieta forçada. Falando de si como quem fala da nação ou do corpo da cidade, Odonato é alegoria da condição do povo, daqueles transparentes, não vistos por uns, mas justamente através dos quais se pode testemunhar as superfícies menos ostentadas da modernidade e do progresso (Mbembe, 2018a).

Portador da “doença do mal-estar nacional” – isto é, das dores da guerra, dos desentendimentos políticos externos e internos – (Ondjaki, 2013, p. 167), a personagem cujo nome remete ao da ordem dos “odonata” (*odous* – dente; *gnatha* – maxila) – espécie popularmente conhecida como libélula, ziguezague, as quais nascem e se desenvolvem em cursos d’água e passam a viver próximos a eles na fase adulta, sendo, inclusive bioindicadores da qualidade ambiental –, é marcada pela boca vazia, pela fome, que se agrava quando morre a mãe de Xilisbaba e se faz necessário organizar o ritual fúnebre tradicional. Para tanto, a família investe os últimos e inexistentes recursos na compra de alimentos que irão saciar uma mais-velha solitária vinda de Huambo. Mas é essa mesma refeição servida que expõe a precariedade das condições financeiras da família e faz com que a personagem decida por um “jejum social”: “durante o funeral, e depois das dívidas contraídas para que a senhora tivesse os merecidos comes e bebes em sua honra, Odonato emagreceu para além da penúria” (Ondjaki, 2013, p. 15).

O fragmento, trazido logo nas primeiras páginas do romance, é o bastante para indiciar os paradoxos que se seguirão

entre a mesa farta da casa de Pomposa e de PauloPausado e os pratos vazios ou com migalhas das casas de outros. Carregando o fio nutricional da ficção anos 80, aqui ainda se servem sucos aguados e sem açúcar, todavia, o quadro se apresenta ainda mais complexo, tendo desaparecido das mesas dos moradores do prédio da Maianga, dos pratos de Cego, Vendedor e do Carteiro, os bolos com meia receita, os lanches oferecidos às crianças e os pratos típicos como aqueles servidos na festa de despedida do dedo de Agnette. Para as personagens empobrecidas de *Os transparentes*, ainda que uma das principais atividades de subsistência seja a venda de alimentos, preparados como parte de uma espécie de economia solidária, são tempos de receitas feitas com restos, preparadas com doações de conhecidos que trabalham em supermercados. Tempos em que quase sempre se trabalha com fome ou com pouca comida no estômago, enquanto se oferta aos passantes um picho, um sandes e outros lanches.

Desencadeada, portanto, por uma experiência social de desigualdade, de violência, de subcidadania, a fome de Odonato é física, com efeitos diretos sobre seu corpo: dores no estômago, emagrecimento, fraqueza muscular, anemia. Tais sintomas, aliando-se aos aspectos estéticos do realismo animista e da crítica sociopolítica agenciada pela narrativa, vão evoluir para outro quadro, à medida que os eventos se acumulam: desemprego, dupla perda do filho primogênito, estado permanente de luto, injustiça e desigualdade social, impotência política, silenciamento, dores na alma, transparência e flutuação. A translucidez característica das asas dos odonata inicia-se, no corpo deste homem de papel, pelas mãos, que assumem um sentido simbólico. Outrora acostumadas ao trabalho artesanal com a madeira, são elas que começam, desde as pontinhas dos finos dedos, a transluzir, até

que o mesmo ocorra com as demais partes do corpo, exibindo por sob a pele a mecânica de seu interior, os fluxos, tendões, a pouca carne, os músculos e ossos, as feridas que se lhe marcam a alma e a dignidade, como afirma: “este é o meu corpo, esta é a visão da minha dor” (Ondjaki, 2013, p. 250). Mas ainda que seja em sua anatomia que o processo de transparência se instaure, Odonato acaba se apresentando como um “nós”, como uma expressão palpável, vista a olho nu, de uma condição coletiva, plural, como revela o título do romance e a própria voz do pai de Amarelinha: “– eu sou parte deste povo! do povo angolano. o povo... [...] é uma palavra cheia de gente!” (Ondjaki, 2013, p. 133). E mais adiante: “não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres” (p. 190).

Cheio de gente em sua transparência social, prenehe de outros corpos famélicos e translúcidos no país do petróleo e de outros recursos naturais, é o próprio Odonato que, em ao menos duas ocasiões, explica os processos que o levaram à condição física peculiar. A primeira é durante o teatro humano, quando ele se remete ao passado, resgatando o menino que fora, como também o país que já não é, até chegar ao ponto em que as coisas se degradam e se vivencia os escombros de si e da nação sonhada. Já o segundo momento ocorre quando ele concede entrevista a uma jornalista da BBC. Aí o tom político e os condicionamentos socioeconômicos aparecem com mais clareza: o processo de transparência física, individual, que se inicia pela fome, é indicativo de outro, simbólico: a condição da cidade, que fala pelo seu corpo, um espelhando o outro. Ao passo que a cidade caminha para uma forma oca, carcomida, o corpo transparente de Odonato alcança uma leveza flutuante, que coloca seus pés fora do chão, enquanto sua mente se preserva

com uma consciência aguda e dolorosa. Como um odonata, que apresentando exoesqueleto, asas translúcidas mais eficientes do que as pernas, inadequadas para andar, a personagem ganha os céus incendiados de Luanda, infestados de balões nas cores da bandeira, como se o seu corpo transformado, vazado, sem gravidade, rasgasse no ar o símbolo da pátria, entranhando nele a sua dor, até desaparecer no alto, como a cidade desaparece em vácuo e fogo.

Antes disso, porém, este levitante pai terá de descer ao lamaçal e resgatar de uma terra vermelha o pesado filho errante.

### **“Este é o meu corpo, esta é a visão da minha dor”: qual pátria para qual juventude?**

CienteDoGrandCherokee, como outros jovens personagens da narrativa, vai carregar em seu corpo não um processo alegórico, mas uma realidade violenta que condena à ruína e ao desaparecimento. A sua condição enuncia, de modo geral, a situação de outros rapazes pobres do romance e aponta um quadro histórico que marca muitas das cidades (africanas) no século XXI, como destaca AbdouMaliq Simone (2015, p. 137, tradução nossa):

As possibilidades de reprodução social estão fechadas para um número crescente de jovens. Como tal, as ações, identidades e composição social através das quais os indivíduos buscam obter sua sobrevivência diária são cada vez mais provisórias, posicionando-os em uma proliferação de tempos aparentemente vagos e discordantes. Sem responsabilidades ou certezas estruturadas, os lugares onde os jovens vivem e os movimentos que empreendem se tornam instâncias de geografias desarticuladas – isto é, lugares subsumidos

em ordens místicas, subterrâneas ou encantadas, universos proféticos ou escatológicos, mitos altamente localizados que captam a lealdade de grandes corpos sociais, ou rotinas diárias reinventadas que estão ligadas a praticamente nada.

Para a maioria dos jovens da Luanda literária do século XXI, a capital do país se apresenta como um beco sem saída, que lhes tira as possibilidades de desenvolvimento e os conecta a uma rotina ligada ao nada. Se nas narrativas que se passam nos anos 1980 as crianças ainda sonham e a brincadeira e a imaginação ainda reinam, aqui os jovens enfrentam a ausência de perspectivas, com seus talentos desperdiçados, virando-se como podem para sobreviver. Uma juventude extraviada, marcada pela condição de marginalidade, pela ilegalidade e a errância, por presídios lotados e enterros sem velórios. Nas ruas de terra batida do Bairro Operário, por exemplo, o leitor, levado pelas andanças e desejos de João Devagar, vai se deparar com crianças a brincarem improvisando carros de lata e com adolescentes drogados refugiando-se em veículos danificados. Aí também, ainda levados pelo esposo de Maria Com Força ou por policiais em horário de expediente, o leitor adentra o prostíbulo de Avó Teta, onde se depara com as irmãs Ninon e Rosalí, cujos corpos são prostituídos, mercantilizados em “minúsculos quartos, fechados apenas por uma leve cortina escura” (Ondjaki, 2013, p. 100). Sem escola, como Amarelinha, ligadas aos serviços domésticos e a uma renda provisória, o futuro destas meninas se torna incerto, vislumbrando-se, quando muito, um casamento que lhes traga alguma promessa de estabilidade e de realização pessoal. Todavia, a julgar pela biografia de três personagens – Zé Mesmo, Ciente Do Grand Cherokee e Paizinho – as condições a que estão submetidos os rapazes não nos permitem conjecturar alguma permanência ou pertencimento.

“Delinquente profissional” (Ondjaki, 2013, p. 50), Zé é como um daqueles gatunos azarados saídos das crônicas que Ndalu narra à tia Dada, em *Bom dia, camaradas*. A existência (forjada na ilegalidade), longe de lhe trazer algum benefício, nem mesmo provisório, lança-o num universo de infortúnios que só não lhe tira a vida, apesar de constantemente ameaçá-la: “maka só, que estou só com ela, é o azar, num sei se é de nascença ou o quê, o azar anda a me acompanhar, os biznos num andam a dar certo. gamo, sou apanhado, tento gamar, me dão porrada. gamo, num consigo despachar o material” (Ondjaki, 2013, p. 50). A constatação reflexiva da personagem vai se comprovando ao longo do enredo, com suas ações produzindo em seu corpo sempre uma marca: apanhado pela população; esbofeteado na face, esmurrado e tendo as vestes rasgadas ao tentar furtar carros em fim de festa. Como se não bastasse, seu corpo carrega as inscrições de sete perfurações de armas de fogo, sem que nunca tenha entrado em coma. Na última vez, atinge-lhe uma bala perdida que o força a improvisar um atendimento no Hospital Militar. Lutando pela sobrevivência, Zé combina com a irmã de ir visitá-lo no hospital, levando-lhe roupas limpas ao leito onde ele estará, após se passar por guarda-costas de um certo Coronel Hoffman para ter direito a socorro médico. Operado, mas logo em seguida descoberto em sua farsa, o jovem tem de se evadir, fingindo-se de morto em uma viatura funerária emprestada por CienteDoGrã.

Não muito diferente de José, o filho primogênito de Odonato, Ciente, cujo nome, por antonímia, faz referência à sua condição existencial e ao seu fascínio por carros, em especial o jipe americano “grand cherokee”, leva uma vida em errância desde a adolescência. Frequentador de bar em bar, transforma-se

de sócio de discoteca, sempre atrasado, em porteiro viciado em heroína. Já na juventude, “desorientado por vocação”, abandona a casa dos pais e se insere em uma comunidade rastafári de Luanda, passando a consumir diamba e a viver de pequenos furtos de agulhas em farmácias, e de outros produtos, na praia, como telemóveis, pneus e grelhas de jipe, até ser expulso do grupo por não cumprir regras e por desviar fundos destinados às comemorações anuais – dívida que Odonato quita. Sem encontrar caminhos na capital, roda o país em ações ilegais, envolvendo-se em contrabando de diamantes junto à fronteira, na foz do rio Cunene. Todavia, continuamente sem sucesso e desorientado como partira, volta a Luanda, onde se junta ao afamado e azarado ZéMesmo em um plano que lhe marcará definitivamente a existência: a “Operação Cardoso”, isto é, um assalto a uma loja de câmbios de dólar e euro, cujo dono se encontraria em viagem a Benguela.

Teoricamente antevisto em detalhes, o plano a ser colocado em prática prevê que, após dozes horas sem consumo de drogas, Ciente, antecedido por dois homens que devem render os seguranças, invade a loja localizada nas proximidades do prédio da Maianga, procure por um cofre, use a combinação decorada e deposite em uma mochila todo o dinheiro aí guardado. Porém, o plano desastroso termina com a chegada armada do empresário Cardoso e um projétil cravado no “matako” do filho de Xilisbaba, antes de que esse consiga ter acesso ao dinheiro. Arrastando-se pela madrugada, ajoelhando-se já nos últimos metros, acaba por tombar no primeiro andar, junto às águas, este filho que retorna ao prédio da casa dos pais, para aonde disse nunca mais voltar. Carregado em seu pesado magro-corpo por Paizinho e CamaradaMudo até o sexto andar, Odonato

vê o filho ensanguentado ser depositado no chão da cozinha, enquanto AvóKunjikise se apressa em preparar um unguento e uma efervescência de folhas para cuidar do moribundo, que, na manhã seguinte, ainda terá de ser asilado pelos moradores do prédio, que se desdobram no improvisado de estratégias para distrair os fiscais e esconder a situação.

Contrariando a todos, porém, Ciente demonstra que não é encerrado no enquadramento das paredes do prédio ou da casa dos pais que deseja estar. Em sua ambição por tomar sempre um caminho que o leve adiante, a algum lugar que talvez ele mesmo não o saiba definir, o jovem, febril e enfraquecido, arrasta-se até a saída do prédio, onde cai, novamente desmaiado, até ser avistado por um grupo de seis policiais que se distraem dando pontapés, às gargalhadas, nos artigos à venda das zungueiras, e consomem sem pagar os lanches de MariaComForça. Aproximando-se do corpo desacordado, os agentes de segurança mexem nos panos amarrados à cintura de Ciente e o arrastam para a viatura policial, dando-lhe um destino mais fechado do que todos por ele até então experimentado. Inicia-se aí, a via dolorosa de um pai em busca-luta por trazer de volta à casa o filho perdido. Para tanto, haverá de marchar sob o sol de Luanda, de esquadra em esquadra, até descobrir que Ciente se encontra em uma prisão provisória, reservada àqueles sem julgamento. Aí, agentes exigirão do magro homem, ética e moralmente incorruptível, um suborno, pago com bife acebolado e batata frita, em troca de (des)informação.

Após três dias de caminhadas feitas entre o prédio da Maianga e a esquadra, levando consigo a refeição que falta em casa e que deverá ser entregue ao agente Belo, o esposo de Xilibaba e pai de Amarelinha descobre que o filho já há exatos

três dias havia sido despachado para o cemitério. Tonto e com a voz transparente diante da notícia de que deve se apressar antes de que o corpo siga para a vala comum, caso extrapole o prazo para que alguém o reclame, Odonato, na companhia de Paizinho, apanha dois candongueiros, caminha outro percurso até chegar ao portão cerrado do cemitério – situação que o obriga a pular, com seu cada vez mais leve corpo, o muro dos fundos do local.

Aqui já não se trata do cemitério Alto das Cruzes aonde Agnette vai com Ndalú visitar a campa de Mbinha, mas do Cemitério Catorze (oficialmente Mulemba) que, no plano geográfico da província de Luanda, localiza-se em zona mais distante, no município do Cazenga. No plano literário, na parte de dentro da zona dos mortos, Paizinho e o mais-velho se deparam com a “vasta imensidão de campos em repouso, com os seus pássaros esvoaçantes e as flores secas de decoração mórbida” (Ondjaki, 2013, p. 313). Aí, numa clareira sem sepulturas, em remexida terra avermelhada, o pai, ao vislumbrar “um amontoado de corpos” que repousam num fedor fétido (Ondjaki, 2013, p. 314), passa a rastrear o corpo do filho sem casa, sem atendimento médico, sem julgamento, sem velório e sem sepulcro. Antes de que identifique na margem extrema do “mar de corpos fedorentos, abraçado em moscas, o seu filho [que] repousa sobre as raízes de uma gigantesca figueira” (p. 314), o magro homem terá de travar luta corporal com um velho coveiro que surge e se impõe com mais uma barreira, até que possa, então, afagar o rosto de Ciente e derramar o seu pranto.

Inicia-se, então, mais uma jornada, uma “procissão fedorenta” rumo à casa paterna. Entre a sua tendência à transparência-flutuante e o pesado corpo do filho que se adensa e estremece a cada vez que a palavra casa é pronunciada, Odonato

terá de carregar Ciente, com a ajuda de Paizinho, entre as covas, até o portão do cemitério, onde os aguarda ZéMesmo, em um carro gira-bairros, conseguido com suas habilidades de gatuno. Daí, seguem pelas ruas esburacadas de Luanda em direção ao prédio da Maianga, onde, contando com a ajuda de quase uma dezena de homens que se juntam ao cortejo, sobem ao sexto andar. À medida que ascendem os degraus, o corpo, seguido por mulheres que se derramam em prantos, vai se tornando ainda mais pesado, até que, logo que se inicia o adiado velório na sala preparada por AvóKunjikise e Xilisbaba, os presentes testemunham o instante em que a mesa onde se encontra o corpo “*pesado na vida e pesado na morte*” (Ondjaki, 2013, p. 319, grifos do autor) se parte e este, como quem cumpre a promessa feita ao pai de nem morto voltar à casa, desce novamente até o primeiro andar, rasgando e marcando com seu exato contorno físico, em posição horizontal, as estruturas de concreto de cada um dos andares do prédio: “o chão engoliu CienteDoGrã como se a gravidade se concentrasse num grito que o condenava a descer” (Ondjaki, 2013, p. 320).

Tendendo ao subterrâneo enquanto o pai tende às alturas, Ciente é compreendido em sua decisão de rejeitar em morte o espaço abandonado em vida, sendo, então, levado, por sugestão de JoãoDevagar, para a IgrejaDaOvelhinha, onde terá, enfim, os rituais fúnebres. O evento é mais uma circunstância em que os vínculos e laços solidários entre os moradores do prédio se manifestam: enquanto uns se organizam para consertar os rasgos, as cisões deixadas no corpo do prédio, outros preparam o corpo do filho de Xilisbaba, lavando-o, cortando seu cabelo e as unhas antes de o vestir e o calçar para a cerimônia fúnebre. Do mesmo modo, antes de ir ao velório, a família e todos

os moradores do prédio, em compostura e benevolência, preparam-se para a cerimônia.

Na igreja decorada com flores de última hora e com o cardápio de comidas e bebidas para três dias, a procissão de pobres vela o filho de Xilisbaba e Odonato que repousa em caixão comprado às pressas. Finalmente encontrado e já de partida novamente, a memória do jovem errante, ao invés de ser reduzida a de um gatuno que teria deliberadamente optado por uma vida na ilegalidade, é ressignificada como a de “um homem bom, bom nas suas infâncias pelas ruas de Luanda”, onde nasceu, cresceu, foi criança e se fez jovem (Ondjaki, 2013, p. 334-335). No momento em que o pastor brasileiro conclui seu discurso e os presentes se preparam para conduzir o cortejo até o cemitério, ouve-se a voz do locutor da Rádio Nacional, anunciando uma mensagem a ser proferida pelo Presidente, como parte dos três dias de luto nacional pela morte da velha Ideologia. Segue-se às palavras do chefe da nação, em concomitância com a saída do corpo de CienteDoGrandCherokee, uma versão do hino nacional, como se, ao acaso e sem consciência, o país reconhecesse e se consternasse, ao menos uma vez, na morte, com a perda de um jovem pobre, lançado durante toda a breve vida à subcidadania.

Enquanto transcorre o velório, outro jovem que saiu para comprar flores desaparece. Tendo sobrevivido à guerra e à ausência paterna e materna que o assombra até hoje em pesadelos noturnos, Paizinho carrega consigo uma memória da Angola que foi e aviva em nós, leitores, a consciência de uma Angola que é, de infâncias órfãs herdadas de guerras ainda inscritas em carne viva, em uma juventude desprotegida e desamparada.

A nos lembrar a coleção de obituários que Noé arquiva na parede próxima à arca, o romance se fecha como um réquiem. Na família de Amarelinha, morrem a mãe de Xilisbaba e Ciente,

Odonato desaparece, restando mãe, filha e uma avó adotada. Morrem Presidente, Paulo Pausado, Ideologia (Ondjaki, 2013, p. 307-8), a cidade. Morrem os jovens, cujos corpos – sem pais, sem escola, sem hospital, sem caminhos, sem saída – marcam o asfalto, rasgam a estrutura, a coluna central das construções inacabadas de betão, como se rasgassem a imagem da nação, fraturada entre uma minúscula elite rica e uma maioria pobre, sem perspectiva de futuro. Não obstante a riqueza que se esbanja nas mesas de uns poucos, a casa-nação se converte, para muitos, em um prato quase sempre vazio, em um obituário de sonhos, de prosperidade, de igualdade. Aqueles que sobrevivem continuam clamando pela mãe, ansiosos pela casa, pelo emprego, pelo pão e a liberdade política, enquanto guardam consigo um legado simbólico, uma mensagem para o futuro, um bilhete, em parte engolida pelo Galo Camões.

Restam uma coleção de discos, um manuscrito e as águas de Kianda, dos axilunda, dos coletores de zimbo, como refúgio, como chance de sobrevivência ao fogo. O que o romance de Ondjaki evidencia, enquanto forma cultural, é a concatenação do biopoder, do estado de exceção e do estado de sítio (Mbembe, 2018b), que deixa à mostra as chagas, as mutilações e as dilacerações de uma sociedade profundamente desigual, de um Estado ausente para os mais pobres, continuamente produtor de gramáticas de subcidadania (Mamdani, 1998) aos rostos histórica e racialmente enquadrados como menos humanos. No contexto pós-guerras, neoliberal e global, tais rostos são balizados agora – menos pela cor da pele do que pela classe socioeconômica – como invisíveis, indesejados e, portanto, descartáveis, aptos a serem mais uma vez enquadrados como partes da zona do não ser, da zona da morte.

## Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução Paulo Soeth (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BRUGIONI, Elena. Pós-Colonial e Decolonial. In: GALLO, Fernanda. *Breve dicionário das literaturas africanas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022. p. 215-229.

CABRITA, Felícia. *Massacres em África*. 3. ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2011.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? – Pensando no limite. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 110-140.

MAMDANI, Mahmood. *Ciudadano y súbdito: África contemporánea y el legado del colonialismo tardío*. Traducción de Isabel Vericat Nuñez. México: Siglo Veintiuno, 1998.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018b.

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

STOLER, Ann Laura. *Duress: imperial durabilities in our times*. Durham/Lodon: Duke University Press, 2016.

SIMONE, AbdouMaliq. Reconfigurando las ciudades africanas. In: *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales, n. 51, enero-febrero, 2015, p. 131-156. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50933235008>>. Acesso em: 14 abr. 2024.