



Como citar este artigo:

COSSI, Itamar. O espaço fronteiriço angolano como casa/corpo e arquivo decolonial em *Os Transparentes de Ondjaki*. In: *América: Revista de Estudos das Diásporas Africanas*, 1ª edição, janeiro de 2024. Disponível em: <<https://independent.academia.edu/revistaamerica>>.

## O espaço fronteiriço angolano como casa/corpo e arquivo decolonial em *Os Transparentes de Ondjaki*

Itamar Cossi

**Resumo:** Este texto propõe uma reflexão a partir da análise da obra de *Os Transparentes* de Ondjaki (2013) como espaço fronteiriço de casa/corpo com base na teoria de Gaston Bachelard (1978) e arquivo decolonial, conceito baseado na teoria de Walter Dignolo (2009), cujo um dos objetivos é trazer um novo viés sobre o território angolano pós guerra e se desprender do conhecimento baseado no ocidente. Como opção decolonial, a obra de Ondjaki estabelece novos parâmetros de se pensar, fazer e viver Angola contemporânea, não os impondo como verdade universal, senão como fonte de denúncia e resgate os sujeitos negligenciados, enterrados e descartados pela História e que agora, pela literatura decolonial angolana ressurgem, re-existem e tentam se desvincular do colonialismo que ainda perdura no país.

**Palavras Chaves:** Casa. Corpo. Resistência. Espaço. Decolonial

**Abstract:** This text proposes a reflection based on the analysis of the work of *The Transparent of Ondjaki* (2013) as a border space of home/body based on the theory of Gaston Bachelard (1978) and decolonial archive, a concept based on the theory of Walter Dignolo (2009), whose one of the objectives is to bring a new bias on the post-war Angolan territory and detach itself from knowledge based in the West. As a house/body and decolonial option, Ondjaki's work establishes new parameters of thinking, doing and living contemporary Angola, not imposing them as universal truth, but as a source of denunciation and rescue of the neglected subjects, buried and discarded by History and that now, by the Angolan decolonial literature re-emerge, re-exist and try to detach themselves from the colonialism that still endures in the country.

**Keywords:** Home. Body. Resistance. Space. Decolonial



## Introdução

A obra angolana contemporânea de *Os Transparentes*<sup>1</sup> de Ondjaki é considerada fonte de testemunho, resistência e arquivo decolonial ao abordar o espaço angolano devastado pelo caos causado pela guerra contra a colônia portuguesa e os conflitos civis entre os três partidos, o MPLA (Movimento Pela Libertação de Angola), comandado por Agostinho Neto; a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), liderado por Holden Roberto e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), que tinha como líder Jonas Savimbi. A guerra que estes movimentos travaram contra o governo ditador português explodiu no ano de 1961, embora alguns conflitos já existiam antes e seguiu até 25 de abril de 1974. Data, na qual, em Lisboa aconteceu o grande ato revolucionário que sacramentou os três movimentos como libertadores de Angola do poder colonial português, cuja independência aconteceu no dia 11 de novembro de 1975, culminando nos acordos de Alvor<sup>2</sup>. As tratativas destes acordos não duraram muito tempo, já que um ano após a declaração da independência, devido às diferenças entre os partidos e aos interesses de cada um, em Angola explodiu uma guerra civil que durou aproximadamente 27 anos.

Durante todo o período da guerra contra o poder colonial e dos conflitos, o espaço angolano passou a ser dividido, fragmentado e fronteiro não como fruto imaginário do indivíduo, mas como categorias de pensamento sociocultural compartilhadas pela própria sociedade angolana. Este espaço fronteiro é abordado por Ondjaki, na narrativa de *Os Transparentes* como zona de interação entre os sujeitos que dele participam, e vai além dos muros *in-visíveis*, passando por uma dicotomia entre um *eu* e um *outro*, que ao mesmo tempo que se

---

<sup>1</sup> 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>2</sup> Os artigos referentes aos acordos do Alvor estão disponíveis pra consulta no site do Centro de Documentação de 25 de abril, da Universidade de Coimbra: <http://www.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descon21>. Acesso em 04/01/2022.



distanciam, aproximam, misturam-se, resultando num complexo jogo de relações subjetivas, já estabelecidas desde a colonização. O espaço fronteiriço angolano mencionado em *Os Transparentes* é um jogo complexo entre relações, porque há ainda uma constante disputa colonial em vários sentidos, primeiro com a luta entre portugueses e angolanos, resultando na colonização e na dizimação de muitos povos originários, depois como espaço de conflitos civis entre os partidos, que também estabeleceram suas fronteiras. O MPLA se situou na capital Luanda, já que era formado em sua maioria pela etnia *mbundo* e por uma pequena burguesia negra e mestiça. Também ocupou território no Congo Brazzaville, estreitando relações com a Bulgária, Checoslováquia, URSS e Cuba. Conquistou o leste de Angola com ajuda de uma parte da Zâmbia, Tanzânia e China.

Já a FNLA se estabeleceu no norte do espaço fronteiriço angolano, sendo formada em sua maioria pela etnia *bacongo* e em parte conseguiu se firmar nos limites entre Angola e a República Democrática do Congo, mantendo laços com os Estados Unidos, Gana e Guiné. A UNITA se fixou na Zâmbia e depois no Moxico - sul de Angola, conseguiu o apoio da China, fortalecendo o seu grupo militar e se aliou a SWAPO - partido político e antigo movimento de libertação na Namíbia. Feitas as alianças internacionais pelos partidos e com as fronteiras estabelecidas, as lutas contra a ordem colonial portuguesa e entre os movimentos se intensificaram, principalmente quando um grupo armado atacou a população branca no norte do país, além deste episódio ocorreram simultaneamente revoltas no Cassange e ataques às prisões em Luanda. Esses acontecimentos deram início a um período caótico em Angola, no qual por meio da luta armada, os partidos em suas fronteiras visíveis e invisíveis reivindicaram à liberdade do poder colonial. Desse modo, todo território angolano passou a ser móvel, aberto e atrelado aos próprios corpos dos indivíduos, como invólucro sensorial de diferentes sentidos que os constituem como casa, a qual segundo Gaston Bachelard, “se transforma na topografia de nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1978, p. 196). Esta casa transformada em corpo, em *Os*



*Transparentes*, é uma entidade de relações e está mergulhada em um mundo dinâmico e complexo de inclusões socioculturais, ou algo mais perto de um sujeito/território, que produz e se lança no espaço fronteiriço angolano.

Na narrativa de Ondjaki, o espaço fronteiriço como casa e arquivo é uma dimensão de memórias, imagens e experiências dos corpos dos sujeitos, que pertencem a um universo como lugar geográfico, o qual pressupõe uma escalada de valores pelos quais estes indivíduos julgam as coisas do mundo, a partir de seu lugar e de sua relação estabelecida com um outro. Em *Os Transparentes*, todo espaço fronteiriço faz parte da singularidade epistêmica de uma concepção decolonial, que para Walter D. Mignolo, “surgiu, a partir do século XVI, como resposta às inclinações opressivas e imperialistas dos ideais europeus modernos projetados e aplicados no mundo” (MIGNOLO, 2010, p. 39). O fazer decolonial no espaço fronteiriço angolano de *Os Transparentes*, emerge de dentro para fora da experiência colonial, na qual a concepção de *bio* do corpo negro está baseada no conceito de marginalização. Por este motivo, a concepção decolonial se faz necessária, pois funciona como modo de se desvincular da epistemologia territorial e imperial, construída a partir do conhecimento eurocêntrico. Desprender-se do poder colonial literário, significa denunciar as fronteiras hierárquicas no espaço angolano, que como casa/corpo, cria condições necessárias para que surja a opção decolonial, a qual se converte em um campo do ser, pensar, fazer e desatar-se, a partir do resgate de memórias e imagens que procuram libertar o sujeito angolano dos fantasmas e cicatrizes do passado colonial.

A casa/corpo em *Os Transparentes* permite o evocar de memórias e imagens dos acontecimentos passados e revela caminhos alternativos de resistência, a qual é fonte de decolonialidade, que de acordo com Mignolo, “não é só uma opção de conhecimento, opção acadêmica, um domínio de ‘estudo’, mas opção de vida, de pensar e de fazer” (MIGNOLO, 2017, p. 31). A opção decolonial, no



espaço fronteiro da narrativa de Ondjaki, enquanto casa/corpo e arquivo, não caminha para apagar e/ou modificar por completo o passado colonial em Angola, senão é outra maneira de olhar e reescrevê-lo, a partir da própria perspectiva do sujeito, o que se configura em viés de arquivo decolonial, que não consiste em um novo mundo, apresentado como única verdade e descartando o que já existiu, pelo contrário se apresenta apenas como um outro caminho, outra opção, a qual incide em outra maneira de pensar e se desvincular das cronologias construídas por paradigmas. Ainda Mignolo diz que, “a opção descolonial se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento” (MIGNOLO, 2008, p. 290). Esta opção permite pensar de outra forma que não seja baseado nos moldes ocidentais.

Na narrativa, tanto as memórias quanto as imagens reelaboradas do passado colonial e dos conflitos civis podem proporcionar um espaço casa/corpo de constante interação entre os sujeitos, promover uma construção de redes geográficas, as quais na obra de Ondjaki é representada por lugares abandonados e em ruínas, após a guerra da independência e os conflitos civis entre os três partidos que disputavam o poder. Na novela, o espaço não pode ser compreendido a partir de uma reflexão geométrica daquilo que é real e/ou imaginário. São ambientes vividos de forma parcial ou integralmente por sujeitos que abrem um jogo, que por vezes não estabelece um equilíbrio, entre interior e exterior, que ao sincretizarem com o real/imaginário de quem os habitam, são enriquecidos por meio de ciclos de novas imagens e memórias, anulam e/ou confundem as fronteiras entre espaço e tempo. A obra de *Os Transparentes* é peça primordial para sustentar o conceito de espaço fronteiro como casa/corpo e arquivo, o qual passa a ser lugar de (re)construção geográfica, que excede a materialidade do espaço/casa e se metaforiza na própria massa corpórea do sujeito. O espaço como casa/corpo e arquivo na narrativa não é fixo muito menos permanente, sempre se oferece como lugar do representar dos sujeitos, facilitando a interação entre eles, transformando-se em um ambiente funcional e



de trânsito, principalmente de imagens e memórias, as quais vão além do campo físico e real.

## **1 - O espaço fronteiriço angolano como casa/corpo e arquivo decolonial em *Os Transparentes* de Ondjaki**

Na novela angolana de *Os Transparentes* de Ondjaki, o espaço fronteiriço angolano como casa/corpo e arquivo se apresenta como lugar por onde, memórias e imagens são metaforizadas e ganham materialidade através de um prédio abandonado, o qual é a versão metonímica e herança do que restou de Angola, após as guerras contra os colonos e entre os movimentos de libertação. O prédio de *Os Transparentes* está, ao tecer um paralelo com o espaço real angolano, localizado no centro de Maianga, bairro antigo, que faz parte da capital Luanda. Maianga surgiu em meados 1957<sup>3</sup> e possui este nome, que em línguas maternas significa cacimba, nascente e/ou poço, porque na época colonial nesta região existiam duas cacimbas (a do Povo e a do Rei), que abasteciam a plebe e a nobreza portuguesa e davam vida a Luanda, quando Angola estava sob o domínio colonial português.

No contexto real da narrativa de Ondjaki, no bairro Maianga, com o crescimento do negócio da cafeicultura, houve um aumento populacional, por isso muitos prédios foram construídos, mas logo abandonados, à medida que a guerra contra os colonos se aproximava da capital. Estes prédios mais tarde foram ocupados pelos pobres e indígenas – nomenclatura usada pelos portugueses para identificar o sujeito angolano, que não correspondia às normas estabelecidas pela ordem colonial. Vale lembrar que no território angolano a ordem colonial

---

<sup>3</sup> Ilídio do Amaral, Ensaio de um Estudo Geográfico da Rede Urbana de Angola, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 2000, Quadro VI da p.55.



categorizou e estabeleceu um poder hierárquico entre os sujeitos, onde os brancos ocupavam o topo da pirâmide, seguidos pelos mulatos, mestiços, assimilados e por último estavam os negros chamados indígenas, como declarado no *Estatuto dos Indígenas* publicado no *Boletim Oficial* de 1954:

Art. 2." Consideram-se indígenas das referidas províncias os indivíduos de raça negra ou seus descendentes que, tendo nascido ou vivendo habitualmente nelas, não possuam ainda a ilustração e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses". (BOLETIM OFICIAL, 1954, p. 201).

O *Estatuto dos Indígenas* em Angola, era utilizado para estabelecer fronteiras e manter a superioridade branca, classificando o sujeito angolano ao termo "indígena", o qual o proibia de exercer o direito de ser cidadão. Ser indígena ou cidadão em Angola no período colonial, não implicava apenas em situação de *status*, senão na definição de direitos. Independente da condição de vida dos brancos que viviam ali, sempre seriam tratados de maneira diferenciada como cidadãos, já o angolano para exercer este direito, precisava corresponder a vários aspectos socioeconômicos, como descrito no *Boletim Oficial* em 1954, algo quase impossível para a maior parte da população negra:

Art. 56°. Pode perder a condição de indígena e adquirir a cidadania o indivíduo que prove satisfazer cumulativamente os requisitos seguintes: a) Ter mais de 18 anos; b) Falar corretamente a Língua Portuguesa; c) Exercer profissão, arte ou ofício de que aufera rendimento necessário para o sustento próprio e das pessoas de família a seu cargo, ou possuir bens suficientes para o mesmo fim; d) Ter comportamento e ter adquirido a ilustração e os hábitos pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses; e) Não ter sido notado como refractário ao serviço militar nem dado como desertor. (BOLETIM OFICIAL 1954, p. 377).



Ao não terem o direito de ser cidadão, de acordo com o *Estatuto dos Indígenas*, os sujeitos angolanos (nativos) eram expulsos e obrigados a viverem nas musseques e bairros pobres, às margens dos grandes centros. Um desses bairros pobres é o Maianga, onde alguns prédios estão abandonados e um, de modo especial, é o espaço cenográfico fronteiriço, no qual se desenvolve a narrativa de Ondjaki. Como versão metonímica do espaço angolano e arquivo decolonial, o prédio de *Os Transparentes* é composto por sete andares. “o prédio tinha sete andares e respirava como uma entidade viva havia que saber os segredos, as características das suas aragens, o funcionamento dos seus canos antigos, os degraus e as portas que não davam para lugar algum” (ONDJAKI, 2013, p. 14). Este prédio (espaço fronteiriço) é habitado por indígenas, pobres e indigentes, nomeados pelo próprio autor de “transparentes”, “... a verdade é ainda mais triste, Baba: não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres” (ONDJAKI, 2013, p. 203). O espaço fronteiriço do prédio representa categoricamente o território angolano, onde Odonato, MariaComForça, CamaradaMudo, VendedorDeConchas, Carteiro, Cego, Paizinho, CienteDoGrã, JoãoDevagar, AvóKunjikise, ZéMesmo ou PauloPasmado, sujeitos esquecidos pela sociedade e às margens do centro socioeconômico de Luanda, refugiam-se e dividem os sete andares, que metaforicamente assumem a própria massa corpórea dos seus habitantes.

Em *Os Transparentes*, o prédio e os seus andares, ao mesmo tempo que é habitado, habita naqueles que o frequentam, despertando-lhes certa proteção e conforto de acordo com a dialética da vida que cada personagem leva. O edifício representa um lugar limitado por paredes e cômodos que se abrem a um universo de memórias e imagens e se transfigura em elemento vivo, objeto de análise da própria alma humana, por onde as personagens constroem, constituem e reelaboram a própria e a história de Angola. O prédio como entidade viva possui um poder de integração entre memórias e imagens, a ponto de deixar de ser apenas um objeto em pleno abandono no centro do bairro



Maianga e passa a ser matéria, a qual ao mesmo tempo que opõe, aproxima e estimula às personagens a estarem inseridas em um jogo dinâmico de vida e morte, visível e invisível. “[...] vários bandidos haviam experimentado na pele as consequências desse maldito labirinto com passagens comunicantes de comportamentos autónomos, e mesmo os seus moradores procuravam respeitar cada canto, cada parede e cada vão de escadas” (ONDJAKI, 2013, p. 14).

O espaço do prédio, elemento que possui vida própria, dividido em sete andares, também revela a divisão entre os sujeitos angolanos, a segregação que ocorreu após os conflitos civis. Na narrativa, o primeiro andar deste amontoado de concreto inacabado, destruído, mas que resiste ao tempo e se metaforiza na casa/corpo de seus habitantes é completamente tomado por uma água que misteriosamente escorre das paredes. “no primeiro andar, os canos rebentados e uma tremenda escuridão desencorajavam os distraídos e os intrusos a água abundava, incessante, e servia a finalidade múltiplas, dali saía a água para o prédio todo, o negócio de venda por balde, lavagem de roupas e viaturas” (ONDJAKI, 2013, p. 14). Vale lembrar que Angola sofreu e sofre muito por falta de água potável e Maianga, na época colonial, era o bairro que fornecia água para toda a parte burguesa de Luanda, porque possuía as duas cacimbas importantes, a do Povo e a do Rei.

A água que inunda o primeiro andar do prédio, é devido à falta de estrutura e a péssima canalização que levava a água até o centro da cidade de Luanda, para abastecer os grupos elitizados. Esta água, que escorre pelas paredes do prédio e se escapa pelos canos, traz um grande risco à integridade física e estrutural do edifício e à segurança dos que por ali transitam, porém se configura uma oblação da natureza e ao mesmo tempo que apresenta um risco ao prédio, é aquela que dá vida a ele e aos seus habitantes: “as águas misteriosamente imparáveis jorravam, ora mais forte ora mais devagar, sobre os seus corpos nus” (ONDJAKI, 2013, p. 173). A água que escorre neste primeiro andar é um fio de destino,



constante e essencial que se transfigura incessantemente na própria substância corpórea do sujeito que passa por ali. Ela (água), enleia-se com a imaginação das personagens, flui, solve, homogeneiza-se ocupando e inundando todo espaço. É a água que torna o prédio em um órgão vivo, um elemento em trânsito, matéria vertiginosa dinamizada que proporciona um impulso inesgotável de vida aos seus habitantes. “[...] a água abundava, incessante, e servia a finalidade múltiplas, dali saía a água para o prédio todo, o negócio de venda por balde, lavagem de roupas e viaturas” (ONDJAKI, 2013, p. 14). Na narrativa, a água atribui sentido ao prédio, já que este não só produz como é próprio suporte de imagens, as quais corroboram para a sua materialização e para se tornar casa/corpo das personagens que ali habitam. É pela água que escorre pelas paredes que as personagens idealizam e tentam estabelecer contato com o espaço do prédio que assume a figura de matéria viva.

O primeiro andar do prédio, onde a água escorre em abundância, é o único lugar, no qual as personagens encontram alívio, descanso e refúgio. Onde todas as vozes da cidade se silenciam, tudo se tranquiliza. “com os pés doloridos, o Carteiro fez um desvio, antes de ir para casa, porque passara a tarde toda imaginando o momento em que o fim do expediente o fosse encontrar de pés mergulhado nas águas frescas do prédio da Maianga” (ONDEJAKI, 2013, p. 242). A água é a substância que traz calma, torna-se um lugar de contemplação, onde o imaginar se materializa e as memórias se organizam, não de maneira linear e temporal, mas como lapsos sem permissão para entrar e sair, abrem o campo da imaginação como faculdade que possui a função de construir e constituir memórias, ultrapassando o espaço físico e real do prédio. “ – imaginar. Imaginar uso dessa faculdade que nos separa de outros seres. a pedra não imagina, espera, a flor não imagina, desabrocha. o pássaro migra, a baleia nada, o cavalo corre. nós imaginamos” (ONDJAKI, 2013, p. 120). Ela (água) possibilita a imaginação das personagens em sua tarefa de *des-objetivar* o real, proporciona uma ligação contínua entre imagem e memória.



O imaginar das personagens, ao terem e/ou estabelecerem o contato com a água no primeiro andar tem como objetivo, proporcionar uma construção ininterrupta de imagens e memórias, que liberam o prédio de sua materialidade, colocando-o numa atmosfera de constante trânsito, atribuindo-lhe amplitude totalizadora de um ser, possuindo um corpo, alma e voz, transfigurando-se em protagonista indireto da narrativa de Ondjaki. Os seus sete andares formam uma unidade orgânica, dotada de espírito e personalidade, a qual modifica a vida dos que ali habitam, compondo o ponto de contato com o prédio – casa/corpo mais intenso, seja pela ideia de conforto e lar que possui, seja pela unidade mínima de cidade que assume. Os andares do prédio como casa/corpo são territórios que transpiram a intimidade de um espaço privado, são complexas unidades, que fornecem imagens dispersas e fragmentadas, favorecendo a imaginação, perpassando as limitações dos cômodos, paredes, portas e janelas.

era um prédio, talvez um mundo,

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

Em *Os Transparentes*, o prédio se corporifica e se torna matéria viva e simboliza um microcosmo, tornando-se lugar de abrigo e refúgio para sujeitos, pobres, subjugados à condição de coisa. Mediante à precariedade em que vivem, sem ter o básico para se manterem vivos, as personagens são descaracterizadas e transitam por entre os sete andares do prédio, movem-se para baixo, para o primeiro andar, onde as águas escorrem por entre as paredes e para cima, para o terraço, que depois do primeiro andar, é a outra área comum, onde os moradores se reuniam para admirarem a vista da cidade e para participarem de um teatro, monologado, onde contam sobre os seus passados: “ – JoãoDevagar



olhava para o palco como se visivelmente ajustasse algum detalhe - tá a ver, vizinho Odonato, isto é teatro da confissão” (ONDJAKI, 2013, p. 183).

Apesar dos escassos encontros nas áreas comuns do prédio (1º andar e o 7º andar), as personagens dificilmente se encontram e/ou se comunicam, a não ser com aqueles que dividem e compartilham o mesmo espaço familiar dos apartamentos. Por este motivo quase sempre estão desprovidas de uma linguagem existencial e enterradas em profunda miséria e abandono, a ponto de conduzirem o resto de humanização que lhes pertencem ao prédio. Neste sentido, para que existam, há que existir também o prédio, sem a existência de um, o outro também deixa de existir e assim vice versa. Neste sincretismo existencial, tanto as personagens quanto o prédio vivem o passado, presente e futuro da mesma forma, numa relação dialética dual entre as condições precárias em que se encontram, nas quais há uma conjuntura que desencadeia a desumanização delas e uma transposição da humanização ao prédio, cabendo a este último ser mais que lugar de refúgio, senão a casa/corpo. Por isso, aqueles que residem nos espaços do prédio humanizado são os que possuem nomes: Odonato, Amarelinha, Xilisbaba, MariaComForça, CamaradaMudo, Paizinho, CienteDoGrã, JoãoDevagar, AvóKunjikise, ZéMesmo, PauloPausado, Edú, Nelucha. Já aqueles que não possuem residência, apenas transitam dentro e fora do prédio como matéria corporizada, só são conhecidos por codinomes como, o Cego, o VendedorDeConchas e o Carteiro:

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



Para os residentes dos sete andares, mesmo vivendo em condições precárias, ter um nome significa existir, possuir uma identidade, que atribui a estes o pertencimento ao prédio como casa/corpo, estabelecendo uma interação entre ambos, um diálogo contínuo entre sujeito e prédio e entre as possibilidades de mundos que aquele objeto em ruínas lhes oferece. Na narrativa, ter um nome como identidade contribui para a organização da subjetividade das personagens com os espaços objetivos que ocupam. Essa identidade molda as personagens à estrutura do prédio, trazendo certa estabilidade tanto delas quanto do edifício, tornando ambos reciprocamente unificados. Essa reciprocidade entre o prédio e aqueles que residem nele, de certa forma é negada àqueles que apenas transitam dentro e fora do espaço do edifício. Por não terem um espaço fixo, suas identidades estão estremecidas, neste caso perderam o sentido de si, porque estão em constante deslocamento.

[...]quase caía a tarde o VendedorDeConchas insistiu com o cego para que passassem novamente no prédio daquela entrada com água fresca, havia-se tornado um ritual de fim de sai, passarem no prédio, conversarem um pouco, refrescarem o corpo nas águas perdidas do primeiro andar do prédio de Odonato e de Amarelinha (ONDJAKI, 2013, p 172)

O aspecto de tranquilidade, descanso, paz, utopia, de uma identidade unificada e estável só é possível encontrar no primeiro andar e no terraço do prédio, já que todo o restante está em condições precárias. “a questão é que este prédio está cheio de irregularidades, a começar mesmo por aquela piscinagem lá em baixo no primeiro andar” (ONDJAKI, 2013, p. 135). Essa precariedade do prédio se fez, devido ao período de guerra contra os colonos e aos conflitos civis que se estenderam por todo o território angolano, principalmente ao redor da capital Luanda. Estes conflitos deixaram muitas cicatrizes, não só nas paredes do prédio como também nas almas das personagens:



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 com a família, para perto do mar, no chamado BairroDallha, mesmo que as calemas estivessem acordadas e os seus rostos fossem banhados e lambidos pelas ondas frias do mar de agosto (ONDJAKI, 2013, p. 167).

Após a guerra contra os colonos, que teve o seu fim por volta de 1975, o povo angolano passou a conviver com os conflitos civis entre os partidos, MPLA, FNLA e a UNITA. Um dos maiores problemas dos intensos conflitos civis em Luanda foi a manutenção da hierarquia social, a qual gerou grande tensão, principalmente pelo abuso de autoridade que acontecia entre os agentes da ordem, das elites angolanas contra os habitantes dos subúrbios. Foi inegável que a dicotomia entre o opressor e o oprimido ganhou força, gerando uma desumanização daqueles que foram viver às margens, nas musseques. Essa desumanização desenvolveu nos sujeitos uma dualidade existencial, por serem corpos hospedeiros dos opressores, interiorizando uma sombra, a qual gerou um ser dual, causando certa *transparência*, representada na narrativa pela personagem Odonato:

– Nato...o teu corpo... – a velha pôs as duas mãos sobre o peito, como fazia desde menina, quando se queria acalmar acanhados raios solares, de magreza extremada, fiapos tristes da cor amarela, atravessavam Odonato nas zonas periféricas do seu corpo esguio, nos rebordos da cintura, nos joelhos, também nas costas das mãos e nos ombros, a luz longínqua passava como se o corpo humano, real e sanguíneo, pudesse assemelhar-se a uma peneira ambulante (ONDJAKI, 2013, p. 31).

O processo de transparência de Odonato revela a percepção do oprimido, imersa num mundo fragmentado, devido às guerras que transformaram o seu país e a sua cidade em um caos. O seu sofrimento e o processo de se transparecer são resultantes da exploração e da marginalização que estas lutas condicionaram às



personagens de Ondjaki, as quais nitidamente representam o sujeito angolano. Nesse contexto de representação, a transparência de Odonato, senão de todas as outras personagens, inclusive do próprio prédio, funciona como metonímia da opressão social, vivido por Angola desde o período da colonização. Na narrativa, essa opressão social impossibilita aos habitantes do prédio de interagirem com aqueles que estão fora deste espaço. Essa barreira implica aos moradores do edifício a desumanização e a transfiguração em estado de coisas, “o que é afinal um lugar cheio de gente humana que se preocupa tão pouco com o outro? ” (ONDJAKI, 2013, p. 170).

No processo de transparência e na transfiguração em estado de coisas das personagens, visivelmente na figura de Odonato, o prédio considerado pelas personagens como lugar utópico de conforto, descanso, refúgio e liberdade, também se metaforiza em distopia, lugar do cárcere, da reclusão, já que, inseridas no processo de desumanização e devido à escassez de linguagem, as personagens são forçadas a evitarem o trânsito em outros espaços que não sejam aqueles fornecidos pelo prédio, seus ambientes familiares, nos quais são compelidas e interligadas ao passado de uma Luanda que, talvez, por causa das guerras e dos conflitos civis entre os movimentos deixou de existir. “Odonato viu-se de peito revoltado a sentir claras saudades de uma Luanda que ali havia sem já haver, talvez o tempo se sobrepujasse para o fazer sofrer, os pássaros de um antigo Kinaxixi com trejeitos de Makulusu cantavam invisíveis no seu ouvido semitransparente” (ONDJAKI, 2013, p. 170).

Em *Os Transparentes*, as personagens presas aos lugares familiares, ao prédio e ao passado de Angola se encontram em uma situação, onde suas esperanças estão estilhaçadas. “Odonato sentiu-se triste, repentinamente triste um sorriso invadiu-lhe o canto da boca, as coisas mudam, a vida é assim mesmo, com os seus ritmos e regras sofre, portanto quem se deia ficar, de lembrança e coração, no desértico lugar a quem chama de passado” (ONDJAKI, 2013, p. 182). Presas



ao prédio, “no lugar desértico a quem chama de passado”, as personagens procuram se unir às suas desgraças e aos seus medos, ou melhor se relacionam e se tornam mais íntimos do seu processo de transparência. “[...] e os dedos começaram a ficar transparentes... e as veias, e as mãos, os pés, os joelhos...mas a fome foi passando: foi assim que comecei a aceitar as minhas transparências” (ONDJAKI, 2013, p. 187-188). Ao aceitarem a se transparecer, as personagens tentam suportar os pesados fardos, as memórias e imagens que o excesso de passado e a invisibilidade social lhes causam, porém se sentem imobilizadas numa casa/corpo petrificada, na qual se tornam incapazes de qualquer ação transformadora. “ – sofro de uma desorganização de saudades [...] é verdade, hoje é que entendi bem isso. tenho saudades em todas as direções, não tenho só saudades do passado. tenho saudades até de coisas que ainda não aconteceram” (ONDJAKI, 2013, p. 189).

O excesso de passado que as personagens carregam também colabora e intensifica o processo de transparência e coisificação, assemelham-se aos espaços familiares que ocupam, afirmando o prédio como espaço distópico, no qual as personagens se encontram exiladas. Como distopia, o prédio corrobora com o processo de coisificação das personagens, que assumem uma camuflagem de acordo com cada espaço que ocupam, tornando-lhes alienados aos ambientes fornecidos pelo edifício. Tanto que, embora saiam durante o dia, para procurarem comida, trabalho, entre outros afazeres, sempre precisam voltar ao anoitecer, como animais que retornam para os seus covis, aos espaços que funcionam como refúgio. “Odonato regressou ao prédio com os pés e a garganta cheios de poeira, sentia sede e calor, e fez-se aproximar dos ruídos que escutou ali no primeiro andar, do outro lado escuro onde havia existido um elevador” (ONDJAKI, 2013, p. 174).

Embora saiam, vão além das fronteiras estipuladas pelo prédio, as personagens sempre retornam, porque mesmo como distopia, o espaço do prédio é também



lugar que lhes traz segurança, proteção e lhes serve de ponto de encontro diante do caos que a cidade proporciona, por causa dos persistentes conflitos que ainda ocorrem na capital e ao seu redor. “Paizinho era um espectador assíduo do programa televisivo *PontoDeEncontro*, criado justamente para que os angolanos desencontrados soubesses da localização das pessoas que a guerra havia separado” (ONDJAKI, 2013, p. 41). Uma das grandes consequências causada pela guerra e pelos conflitos civis foi a segregação de muitas famílias angolanas, muitos deixaram Angola, migraram para outros países e muitos também morreram, vítimas das lutas. Em suma, mesmo após a saída dos colonos portugueses, Luanda continuou sendo uma cidade contraditória, o longo período do colonialismo deixou cicatrizes na forma pela qual a sociedade luandense constituiu suas afinidades e alimentou suas disputas, sem dúvidas foram criados laços que davam pouca margem para a contestação das relações de dominação. E as expectativas criadas por aqueles que viviam na capital entrou em choque com outro grupo, cuja voz se fez mais forte, a voz das guerrilhas.

A guerra contra os colonos e os conflitos civis causaram muitos danos às personagens de *OS Transparentes* e também à estrutura do prédio, trouxeram perdas e cicatrizes que mesmo o tempo é incapaz de apagar.

[...] o fantasma da guerra circulava livre – em cada canto de Angola, nalgum momento, ainda que fosse nos primeiros instantes da manhã mais limpas, alguém estaria disposto a sacrificar o seu silêncio para falar, mesmo que implicitamente, de uma qualquer guerra, a sua ou a do seu vizinho [...] e de ir lá fora contar em muitos termos a ferida nacional, o angolano investia grande parte de sua imaginação em lembranças que o mais das vezes não eram suas, ou projetando no passado o que poderia ter acontecido” (ONDJAKI, 2013, p. 194).

A dor da guerra só era, de certa forma, amenizada quando as personagens se recordavam do passado utópico ou quando estavam se refrescando nas milagrosas águas do primeiro andar. “[...] que causavam no corpo e à alma uma



animosidade diferente e renovadora que se revelava, agora sabiam, muito difícil de explicar a quem lá não tivesse ido. (ONDJAKI, 2013, p.205). Como o primeiro andar é tomado pelas milagrosas águas, só a partir do segundo que as personagens estabelecem morada. Quem habita este andar é o casal, MariaComForça e JoãoDevagar. “subiu devagar as escadas, refrescou as ideias passando pela zona aquosa do primeiro andar, entou em casa e chamou a sua esposa MariaComFoça” (ONDJAKI, 2013, p. 96). MariaComForça é uma quitandeira e possui uma pequena barraca, onde vende os seus produtos em frente ao prédio em ruínas, já o seu marido se diz ser um homem de negócios, cuja principal atividade, além de manter o cinema no terraço do prédio, é comandar uma rede de prostituição. “JoãoDevagar era um homem pouco brilhante para as matemáticas e as economias, apenasmente fazia uso de seu poder palavroso e uma ou outra vez recorria à superficial violência física para convencer o grupo de mulheres a manter um vínculo profissional com a sua pessoa” (ONDJAKI, 2013, p. 95). O terceiro andar, que quase não é mencionado na narrativa, é habitado por uma família, que tem o costume de grelhar peixes no corredor do primeiro andar. “no corredor do primeiro andar uma família tinha por costume grelhar peixe ali fora, num cantinho do corredor, e usar o espaço restante para fazer as alegres almoçaradas regadas a vinho tinto gelado” (ONDJAKI, 2013, p. 71). No quarto andar vivia Edú, um sujeito que possuía uma grande hérnia nos testículos.

Edú vivia permanentemente no quarto andar, e o trajeto mais longo que fazia era do interior do seu apartamento até o corredor, para fumar e respirar o ar poluído de Luanda, caminhava com dificuldade e já fora vivitado por especialistas internacionais interessadíssimos no seu caso tinha uma gigantesca hérnia junto ao testículo esquerdo (ONDJAKI, 2013, p. 20).



Com Edú, morava a sua companheira Nelucha, uma mulher descrita pelo autor como aquela que “tinha um sorriso aberto de dentes bonitos e lábios carnudos” (ONDJAKI, 2013, P. 39). Já no quinto andar habitava o CamaradaMudo, “prestável e silencioso, excelente cozinheiro de grelhados devido ao seu modo de preparar o carvão, sobretudo no caso de haver pouco carvão” (ONDJAKI, 2013, p. 20). Sempre gostava de ouvir músicas em línguas tradicionais angolanas, principalmente “muxima”, um dos maiores clássicos da música popular angolana<sup>4</sup>. A qual, na narrativa Ondjaki está interpretada por Waldemar Bastos, um dos maiores artistas angolano, que em suas canções propriamente em língua quimbundu retratava uma Angola harmônica e ao mesmo tempo sofrida. No sexto andar, morava a família de Odonato, a personagem que está a transparecer, com ele residia a sua esposa Xilibaba, seus filhos CienteDoGrã, Paizinho e Amarelinha e a AvóKunjikise.

O sexto andar também servia de residência para PauloPausado e sua namorada Clara. PauloPausado era jornalista e há anos alimentava o hábito de passar os dias sozinho, revendo notas, revisando, recortando revistas e investigando o momento político turbulento que Angola passava. “inúmeras questões se haviam levantado no cenário político luandense nas últimas semanas, mas o intrigantes era tratar-se de assuntos que nasciam de bocas fidedignas no seio do poder mas sem a validação de qualquer órgão oficial” (ONDJAKI, 2013, p. 77). O período turbulento, a que se refere a personagem tem a ver com os conflitos civis travados pelos movimentos de libertação de Angola, que após declarada a independência, o país mergulhou numa guerra civil sem precedentes, a qual durou aproximadamente 27 anos, ocasionando danos irreparáveis ao país e ao seu povo, que ainda busca se reinventar e se recuperar da segregação e do sofrimento que os conflitos entre os partidos causaram.

---

<sup>4</sup> ROCHA, Dionísio. O desenvolvimento da música angolana. Disponível em [http://www.sembasamba.com.br/pdf/Dionisio\\_Rocha.pdf](http://www.sembasamba.com.br/pdf/Dionisio_Rocha.pdf). Acesso em 07 de Julho de 2015.



– um homem, para falar dele mesmo, fala das coisas do início...como as infâncias e as brincadeiras, as escolas e as meninas, a presença dos tugas e as independências... e depois, coisa de ainda há pouco tempo, veio a falta de emprego, e de tanto procurar e sempre a não encontrar trabalho... um homem para de procurar para ficar em casa a pensar na vida e na família” (ONDJAKI, 2013, p.187).

A fala da personagem, na citação, além de fazer referência à época em que Angola ainda estava sob o domínio de Portugal, também menciona as duas proclamações de independência que ocorreram no país. Por causa da segregação entre os partidos que lutavam pela a libertação de Angola da ordem colonial portuguesa, por falta de consenso entre os partidos, em novembro de 1975, Angola teve ao mesmo tempo duas proclamações de independência, uma em Luanda, a *República Popular de Angola*, feita pelo MPLA e outra pela FNLA e UINITA em Huambo, a *República Democrática de Angola*, a qual não teve reconhecimento internacional. A falta de acordo entre os representantes da FNLA e da UNITA fez com que o governo proclamado em Huambo por ambos partidos, desaparecesse em pouco tempo. A UNITA não cooperou com a proclamação e manutenção da *República Democrática de Angola*, porque não interessava diretamente ao partido, que tinha outros objetivos, um deles era desestabilizar o poder do MPLA, o qual controlava a capital Luanda, “confirmou-se assim oficialmente, na figura do comandante-em-chefe das forças armadas, Presidente da república, chefe do governo, Presidente do conselho de ministros e do conselho da república e do mpla”. (ONDJAKI, 203, p. 159). Apoiado principalmente por Cuba, o MPLA fixou o comunismo como ideologia, gerando certo desconforto nos outros partidos que seguiam propostas distintas, tornando uma ameaça eminente ao controle estabelecido pelo partido presidido por Agostinho Neto, que para se manter no poder, juntamente com guerrilhas cubanas e com poderio soviético, iniciou uma ofensiva contra a FNLA e a UNITA, ocupando pontos importantes no norte do país. Foram conquistas territoriais



primordiais para o reconhecimento do MPLA como governo vigente, o qual buscou implementar o discurso de “um só povo, uma só nação” e “um só partido” em Angola.

O discurso unificador tomou proporções contrárias, promovendo mais ainda segregação entre a sociedade luandense, formada por várias frentes étnicas com culturas e costumes diferentes, distanciando um sujeito do outro, aumentando as cicatrizes e as sequelas e fortalecendo a guerra civil, transformando o território angolano, principalmente a capital Luanda em um lugar do medo e do horror.

com a exceção dela própria e da sua mãe, todos os angolanos tinham alguma paranoia com armas ou armamentos, todos tinham uma estória para contar que envolvia uma arma, uma pistola, uma granada ou pelo menos uma boa estória que envolvesse um tiro, ou uma rajada de tiros, alguns tinham cicatrizes no corpo, outros atribuíam a cicatrizes várias os impressionantes episódios que efabulavam por força de necessitarem deles (ONDJAKI, 2013, p. 193-194).

É inegável que guerra civil causou danos irreparáveis à sociedade angolana, em Luanda, a sociedade vivia sob tensão constantemente, principalmente sobre questões étnicas, sociais, bairrismo ou mesmo de raça. Com o passar do tempo, o conflito civil expôs uma crise dicotômica inevitável entre os partidos que lutavam pelo poder em Luanda, de tal modo que influenciou a relação entre os sujeitos luandenses, entre os que apoiavam um partido ou o outro. E aqueles que não se juntavam aos movimentos armados ficavam às margens, esquecidos e abandonados, sem qualquer apoio, logo se tornavam um grupo anônimo, explorado, sem voz, sem qualquer protagonismo. Em meio a questões dicotômicas, o prédio, apesar de também ter as suas divisórias e está em uma situação precária, funcionava como ponto de encontro entre sujeitos que pertenciam ao grupo anônimo em Angola. Geralmente se reuniam nas áreas comuns do primeiro andar, tomado pela água e/ou no terraço, onde funcionava o cineteatro. Estas áreas eram os únicos lugares no prédio e talvez em Luanda,



onde os sujeitos se reuniam, que mesmo com diferenças, permaneciam juntos, apesar de ser uma relação quase mecânica, sem uma real aproximação entre eles.

Fora da agitação da cidade e do caos provocado pelos conflitos civis, o prédio se transfigura em um lugar, no qual os moradores e aqueles que transitam pelas dependências do edifício, conseguem encontrar descanso. “entrei nesse prédio uma frescura é que me molhou a pele, conheço bem a zona e nunca tinha sentido esta frescura, vi, uns degraus partidos e pensei que era melhor não pisar, saltei, subi mais, as conchas no meu saco faziam mais barulho, só que o meu coração me dizia para subir, continuei” (ONDJAKI, 2013, p. 251). O espaço do prédio como utopia de casa/corpo, leva as personagens para além das fronteiras estabelecidas, mesmo que em ruínas, torna-se sinônimo de mutualidade e reciprocidade, pelo qual as personagens se inter-relacionam na tentativa de superar o passado de sofrimento e de segregação que a guerra e os conflitos civis implantaram. O prédio desperta-lhes, apesar de poucas vezes, mediante à realidade que estão inseridas, o desejo de sonhar, uma súbita vontade de viver, de se tornarem livres das sequelas e cicatrizes do passado.

sonhava muitas vezes que descia a escadaria daquele mesmo prédio, vindo do terraço, ganhando balanço, aumentando a velocidade em cada lance de escadas, sorrindo e gritando para que o vento assobiasse alto e os pássaros afastassem as imaginárias nuvens que sabem inventar lágrimas, descia com pés flutuantes e um sorriso de magia sabida, praticando mesmo uma adivinha fácil, ali, no primeiro andar do sonho, onde depois da água lenta o seu corpo escorregava num susto fingido e o grito também, as suas mãos brincavam de agarrar um corredor inexistente e o seu equilíbrio falhava – acordamento bom – os seus joelhos indicavam o caminho da queda e a roupa se ensopava, o joelho esquerdo içava uma bandeira de sangue, final de corrida veloz, e agora sim, a garganta podia orquestrar um choro e os olhos, ai tempo de molhada meninice!, os olhos podiam então chorar

do sonho, acontecia trazer apenas o suor debaixo dos braços, a respiração incerta de quem já havia pressentido que as lágrimas eram um privilégio dos que podiam chorara e por fora



Odonato passava a mão pelo rosto, agredia as vistas, provava a ponta dos dedos e intensificava a sua tristeza:

há muito que os seus olhos não sabiam produzir sal (ONDJAKI, 2013, p. 67-68)

Como utopia de casa/corpo, o espaço do prédio é elemento complexo, porque se esforça sempre para ir além de suas limitações físicas, já que está em condições precárias, ultrapassa as fronteiras, linguísticas e discursivas e faz referência ao que se pode chamar de uma política de transfiguração, já que se metaforiza em casa/corpo e oferece às personagens desejos e anseios de permanecerem em pé como resistência, suportando o fardo pesado do tempo. Essa política de transfiguração do prédio em casa/corpo é mantida por meios espessos, que exigem a inter-relação entre os moradores, como no terraço, no cineteatro ou no primeiro andar, onde se banham nas águas que escapam das canalizações. Estes espaços, juntamente com os outros, os apartamentos que servem de abrigo aos moradores, que estão danificados e em ruínas atribuem ao prédio esta política de transfiguração em casa/corpo, a qual transcende o passado e constrói um porvir como resistência. O espaço do prédio precário como utopia de casa/corpo, é elemento de resistência, porque se torna lugar de conforto, alívio e de memórias, uma aresta crítica do real, uma restituição imaginária das catástrofes dos conflitos civis, que faz parte da história nacional do povo angolano.

Entre utopia e distopia, o espaço do prédio se confirma como casa/corpo das personagens, que se encontram também em transfiguração, fragmentadas, mutiladas, subjugadas à condição de coisas e inseridas em um processo de transparência. “o corpo de Odonato era um misto de massa humana com arejamento visual, além de algumas veias era agora possível vislumbrar os ossos mais próximos da pele” (ONDKAKI, 2013, p. 174-175). Em transfiguração, ou melhor, em transparência, as personagens depositam toda a confiança e



existência ao prédio que assume o papel de casa e matéria corpórea, é a única maneira de subsistirem, pois estão às margens das esferas sociopolíticas em Angola. Como casa/corpo, espaço da utopia e distopia, o prédio inserido no processo de transparência, juntamente com seus habitantes é também espaço cênico, no qual, as personagens, entram num jogo do representar, numa encenação que muitas vezes é monologada. “ –cada um vai ali e só fala uma coisa de dentro...tem que ser mesmo de dentro, dos presentementes ou dos passados, a vida de cada um...ah, as encantações do teatro...! Odonato apercebeu-se de que eram só homens momento raro na cidade e no prédio, estarem assim, em aceitação de um jogo proposto em improviso” (ONDJAKI, 2013, p. 183). O jogo do representar monologado das personagens no terraço do prédio, não é mais passivo de ser trocado pela realidade, mas é modificado em si mesmo, como um circuito ininterrupto, cujas referências se encontram em espaço indefinido, que apesar de respeitar a geometria do palco, extrapola o espaço fronteiriço.

O prédio - espaço cênico, revela-se como um contínuo representar da vida cotidiana dos sujeitos, no qual tudo se escapa, tudo se perde nos restos das simulações, que obedecem a um curto circuito da realidade, tornando sempre difícil interpor a verdade sob os espaços de interação, na qual os sujeitos sempre estão inseridos no jogo do espetáculo, onde a visão de mundo se torna objetivada e encenar se converte em sinônimo do sobreviver. “O mundo há de saber que aqui, no terraço do nosso querido prédio, em Luanda, hoje, a esta hora, um grupo de homens testemunhados por um galo que não vê lá muito bem...hoje, esse grupo de homens fez teatro! Teatro à moda antiga, à moda dos duros! porque só os grandes homens choram na companhia solitária de outros homens” (ONDJAKI, 2013, p. 188). No espaço cênico do prédio, o teatro e a sala de cinema improvisados são lugares, que dão um certo protagonismo às personagens, mesmo que seja, por meio de um representar. É um lugar, onde as personagens são instigadas a rememorarem, testemunharem e a compartilharem memórias



do passado. No qual são convidadas a subsistirem em um aqui e agora, que envolve o espaço fronteiriço num jogo perigoso de utopia, distopia e fantasmas, o qual atribui uma dinâmica ao prédio, tornando-o em uma câmara elíptica, onde as memórias são desconstruídas e reinventadas e a articulação do público e do privado fica a cargo do representar, do encenar. “jogo de falar, de se confessar, como dizia o autor da cena, jogo de brincar de dizer aos outros, por poucos minutos que fosse, uma verdade profunda que nos invadissem a boca, uma verdade das atuais ou das antigas uma verdade só quase celebração humana” (ONDJAKI, 2013, p. 183).

Através do espaço cênico do terraço e do contato com os outros, as personagens se adaptam ao processo de reinvenção e com isso precisam e/ou invocam uma intuição sensível e trazem do passado todo o conjunto de memórias antes nunca tidas, nunca vividas. No representar e no reinventar das memórias, as personagens rompem as dimensões espaço/temporal da casa/corpo, a imaginação multiplica imagens com certa frequência para dar um significado singular ao espaço, onde o passado, presentificado como dimensão espaço/temporal se transfigura, tornando-se mais que paredes, mais que lugar delimitado e passa a ser um mapa de memórias e imagens.

o prédio da estória toda que eu vou pôr: é que não fico bem se guardar essa estória só para mim. a vida é como um mar, você vê, você mergulha...; se vi, posso contar para pôr na cidade mais uns acontecidos; se chorei de sofrimento e belezas, diga mesmo que fui feliz. se parece tou triste hoje na minha voz de iniciar falas, é porque a saudade também anda disfarçada de tristezas que só dá para lhes encontras nos nossos olhos” (ONDJAKI, 2013, p. 142).

O prédio é composto por uma conjuntura de transformações físicas e psicológicas pelas quais o sujeito contrai, armazena, restaura e decifra informações de seu passado presentificado. Este mapeamento de memórias e imagens é um mecanismo que favorece a distopia dada ao prédio, que, por sua



vez, obriga aos sujeitos a retornarem aos espaços privados e a encerrarem-se em si. As personagens, fechadas em si e em seus espaços privados, dialogam com o mapeamento de memórias e imagens, porque é a única maneira que encontraram para existirem, já que este mapeamento, não é uma representação estável de um lugar estável e imutável, é um espaço que estabelece um território que orienta e facilita a mobilidade, um contínuo jogo do representar de e para si mesmas. O jogo do representar, a partir do mapeamento das memórias e imagens, atribui ao prédio como espaço cênico a característica de entre/lugar, que segundo Homi Bhabha, “fornece o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação, que dão início a novos signos de identidades” (BHABHA, 1998, p. 20). No jogo do prédio como entre/lugar, as personagens se situam diante de um contexto que lhes permitem a se abrirem um discurso ambíguo entre realidade e ficção. Este discurso ambíguo vai de encontro à noção de periodização, onde no jogo do entre/lugar as memórias e imagens do passado presentificado se chocam e um *eu* - personagem só existe em um diálogo referente a um *outro* - prédio.

o Carteiro deixou-se estar, numa subida frescura que lhe invadia a alma, ébrio mas sóbrio, cerrou os olhos e passou a ouvir a orquestra de sons brandos que o prédio lhe trazia vozes de gente que acordava, pés que se arrastavam nos andares superiores, frases soltas em umbundu que desciam lentas pelo corredor vertical que fora um dia usado pelo elevador, sons de água a esmagar-se no chão, o som claro de um galo debicando o chão do prédio vizinho, o abrasivo mas suave xaxualhar das árvores da Maianga, o ruído dos baldes de Paizinho no terceiro andar, a voz de Nga Nelucha ralhando com o marido Edú para que este não usasse sempre a desculpa do gigantesco mbumbi para furtar aos banhos o Carteiro abriu os olhos e caminhou em direção ao quinto andar onde um (ONDJAKI, 2013, p. 201).

A reciprocidade entre sujeito e prédio, no jogo do entre/lugar, estabelece uma analogia entre memórias e imagens e o evento a se transmitir, passa por trânsitos que confirmam a impossibilidade de alcançar a origem e a totalidade do espaço



como real e verdadeiro. Lugar de proliferação incontrolável de símbolos, onde não há mais referentes na extremidade da cadeia de significação, apenas representações que simulam o real. O representar das personagens configuram os espaços em simulações, nas quais o efeito de realidade entra em jogo. Simulações da realidade que apontam para uma perspectiva, em que o representar é o próprio representar, ou seja, a partir do momento que se costura a narrativa, vínculos fieis com o real são abandonados e redefinidos. As simulações no espaço cênico do prédio são construídas a partir do representar das personagens e contribuem para formação da casa/corpo, que representa um dispositivo de defesa pertencente a um jogo no universo das aparências. A casa/corpo como espaço cênico emerge efetivamente toda a força do real, já não numa explosão espetacular, senão numa implosão sigilosa e contínua. As simulações das personagens em seus espaços privados e principalmente no terraço arrastam toda a casa/corpo para um simulacro, que segundo Jean Baudrillard nunca mais é “passível de ser trocado pelo real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto” (BAUDRILLARD, 1981, p. 13). Este simulacro se torna muito eficaz, porém jamais totalmente real. São representações cada vez mais densas, habitat de tráfego de memórias e imagens constantes.

usando a ausência do som, provocando a multidão com essa intencional falta de sincronia, João Devagar tornava-se o orquestrador de um teatro que se provocava e se alimentava a si mesmo, a multidão encarregava-se de ativar os conceitos que ele antes anunciara nos campos da ‘experimentação teatral, cinematográfica e performática’, em suma, os pretendidos ecos da sua oitava arte (ONDJAKI, 2013, p. 287).

Como a um grandioso espetáculo, o espaço físico do terraço, cede lugar ao representar improvisado das personagens, tornando-se um lugar funcional e de total liberdade de movimento, principalmente de memórias, as quais abrem um universo projetado por imagens, que ultrapassam o campo panorâmico do real.



O prédio como espaço de tráfego de memórias e imagens, passa a ser lugar que abriga, protege, abre janelas e constrói pontes para a imaginação dos sujeitos, a qual dá ao espaço ocupado ou não, uma dinâmica que vai além da visão geométrica. Ela (imaginação) aumenta relativamente a ideia do real e concentra imagens e memórias em torno da casa/corpo, que deixa de ser objeto concreto, formado por paredes, teto, janelas, portas e se transfigura em um espaço do constante representar. Como espaço do representar, o prédio atribui às personagens um sentido maior de lugar sendo abrigo, vai além do significado de proteção, sensibiliza os limites entre espaço/tempo, onde as memórias e imagens do universo exterior não terão a mesma conotação que as adquiridas em seu interior. Nesta conotação, acrescenta-se sonhos, pensamentos e acontecimentos que dão elasticidade, profundidade ao prédio que ganha o poder de casa/corpo.

Em *Os Transpatentes*, além do elemento água, o fogo também é figura marcante, mas ao contrário da água, que ocupa apenas o primeiro andar do prédio, o fogo toma conta e devora toda a cidade de Luanda, pela explosão das canalizações de petróleo que foram indevidamente instaladas no solo de modo clandestino e sem seguir nenhuma norma técnica, “as escavações – já iniciadas – não estavam devidamente mapeadas, os riscos que se corriam com as perfurações e a trepidação não alcançava, nem de perto nem de longe, o nível de segurança que internacionalmente se considera aceitável” (ONDJAKI, 2013, p. 221). Pelas más instalações da tubulação de petróleo e gás, que se tornaram um perigo eminente, o fogo devorou a capital, transformou Luanda em um grande caos, reduzindo o seu espaço e habitantes a cinzas, contrapondo o sentido das águas do primeiro andar do prédio no centro de Maianga, as quais traziam alívio, sinônimo de vida aos moradores, tornando-se o único lugar para se escapar e se proteger das chamas do fogo. “Edu trazia na mão o seu banco minúsculo e pousou-o de imediato para se sentar perto da mulher NgaNelucha, que chorava compulsivamente e punha as mãos nos ouvidos para não escutar as explosões que se sucediam” (ONDJAKI, 2013, p. 391). O espaço do prédio, juntamente com



as suas águas acolhe as personagens e os outros que buscam abrigo, torna-se numa metáfora de resistência, pois resiste às precariedades e também ao fogo que destrói a cidade, “ali onde um maior fluxo de águas acontecia e janelas de oxigênio se pareciam abrir Xilisbaba, com o corpo encharcado de água, respirava com dificuldade e tossia devagar como se não quisesse tossir” (ONDJAKI, 2013, p. 392). Por ser lugar utópico e distópico que o espaço do prédio assume o papel de protagonista da história, metaforizado em casa/corpo, porque é o lugar da sobrevivência e resistência contra as chamas que devoravam Luanda. “todos os horizontes eram um mar de chamas amarelas e fumos confusos, diminuíram os ruídos para depois se voltarem a alimentar de explosões outras, reduziram-se a labaredas vindas das esquinas escavadas para logo de seguida se reacenderem em verticais e oblongas chamas cuspidas por ventos que as atiçavam” (ONDJAKI, 2013, p. 395).

Em *Os Transparentes*, o incêndio é o ato final e deixa implícito se as personagens, que se escondem no primeiro andar do prédio inundado pelas águas, conseguem se manter vivas e resistirem às chamas. Tanto que há apenas o relato de Odonato que ao completar a sua transparência, fica tão leve que sai a flutuar pela cidade de Luanda a contemplá-la tomada pelo fogo.

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



O bilhete de Odonato foi extraído de um poema de Ana Paula Tavares<sup>5</sup>, famosa poetisa angolana. Na verdade Ondjaki inicia a narrativa de *Os Transparentes* com uma parte final deste magnífico poema. “acabou o tempo de lembrar choro no dia seguinte as coisas que devia chorar hoje” (ONDEJAKI, 2013, p.7). E depois a completa, fechando-a com o mesmo texto da Tavares. “[...] nada resta desse tempo quieto de dias plácidos e noites longas flechas de veneno moram no coração dos vivos acabou o tempo de lembrar choro no dia seguinte as coisas que devia chorar hoje” (ONDJAKI, 2013, p. 399). Este poema de Tavares que Ondjaki introduz em sua narrativa, descreve as vozes silenciadas, durante as guerras em Angola, um tempo do sofrimento, da dor, do caos, mas também, celebra a liberdade, como a personagem Odonato que termina o seu processo de se tornar transparente e sobrevoa a cidade, tomada pelo fogo. Enriquecendo a narrativa de *Os Transparentes* e a tornando símbolo de resistência e arquivo decolonial.

## Considerações Finais

Trazendo o espaço fronteiro como casa/corpo, resistência e arquivo decolonial, a narrativa de *Os Transparentes* questiona e tenta modificar a colonialidade do poder instalado em Angola. A obra apresenta novos caminhos de pensar a outreidade, articula-se por meio de outra lógica frente à estabelecida pelo dominante, forjando um pensamento moderado no pluralismo e não na universalidade colonial, a qual foi criada e transformada por meio das necessidades particulares do ocidente, ancorada em conceitos históricos,

---

<sup>5</sup> TAVARES. Paula. *Como veias finas na terra*, 1ª ED. Editorial Caminho, 2010.



econômicos, sociais e políticos. Essa universalidade colonial consiste no conhecimento ocidental construído e disseminado durante anos de colonização.

Ao abordar o espaço fronteiriço angolano como casa/corpo e arquivo, a obra de Ondjaki é uma prática decolonial, porque busca desconectar das sequelas totalitárias, das subjetividades e hierarquias do pensamento ocidental, ascende e reelabora memórias e imagens das antigas tradições e re-constrói maneiras de apresentar uma nova terra, outra Angola, que não é mais uma mera figura sobre a qual a História ocidental se desenvolveu, pelo contrário é cada vez mais constituída do social, do real e do imaginário, que estão em constante oscilação, na qual os sujeitos discutem, recordam e mesclam fatos reais e ficcionais, na intenção de reconfigurarem espaços do passado colonial, no qual o negro era categorizado como ser inferior, um objeto de trabalho gratuito e descartável, capaz apenas de produzir culturas subalternas e que agora, por meio da narrativa de Ondjaki consegue se livrar desses estereótipos e ter voz, a qual funciona como resistência e arquivo decolonial.

## Referências Bibliográficas

Ilídio Amaral, Ensaio de um Estudo Geográfico da Rede Urbana de Angola. Instituto de Investigação Científica Tropical. Quadro VI, p. 55, Lisboa 2000.

Gaston, Bachelard, A poética do espaço. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo. Ed. Abril Cultural 1978.

Jean Baudrillard, Simulacros e Simulação. Tradução Maria João da Costa Pereira, Ed. Relógio d'Água, Santa Maria, Lisboa 1991.

Homi Bhabha, O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Boletim Oficial de Angola nº 22, publicado em Angola no dia 20 de maio de 1954.

Boletim Oficial de Angola nº 22, publicado em Angola no dia 02 de junho de 1954.



Centro de Documentação de 25 de abril da Universidade de Coimbra disponível em: <http://www.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descon21>. Acesso em 04/01/2022.

Walter D. Mignolo, *La colonialidad: la cara oculta de la modernidade*, Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009.

\_\_\_\_\_. Desobediência Epistêmica: A opção Descolonial e o Significado de Identidade em Política, *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324, 2008.

\_\_\_\_\_. Desafios Decoloniais Hoje, *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu 2017. <file:///C:/Users/Itamar/Downloads/moliveira,+772-2645-1-CE.pdf>

Ondjaki, *Os Transparentes*, Companhia das Letras, 1ª Edição, 2013.

Dionísio Rocha *O desenvolvimento da música angolana*. Disponível em: [http://www.sembasamba.com.br/pdf/Dionisio\\_Rocha.pdf](http://www.sembasamba.com.br/pdf/Dionisio_Rocha.pdf). Acesso em 07 de Julho de 2015.

Paula Tavares, *Como veias finas na terra*, 1ª ED. Editorial Caminho, 2010.